

Светлана Петухова

«Орестея» С.И. Танеева: исследование и материалы

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



Моим коллегам

C. Mannes

À LA MÉMOIRE D'ANTOINE RUBINSTEIN.

L'ORESTIE

TRIOLOGIE MUSICALE D'APRÈS ESCHYLE

TEXTE RUSSE D'A. WENKSTERN

PAROLES FRANÇAISES DE M. DELINES

I^{ÈRE} PARTIE AGAMEMNON

II^{ÈME} PARTIE LES CHOÉFORES

III^{ÈME} PARTIE LES EUMÉNIDES

MUSIQUE DE S. TANĚĬEW

PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR POUR TOUS PAYS

M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG

1900



Государственный институт искусствознания

Светлана Петухова

**«Орестея»
С.И. Танеева:
исследование
и материалы**

Москва 2024

УДК 782
ББК 85.3
Пет29

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

А.В. Наумов, кандидат искусствоведения

Д.Р. Петров, кандидат искусствоведения

Светлана Анатольевна Петухова

«Орестея» С.И. Танеева: исследование и материалы / Петухова С.А. –
М.: Государственный институт искусствознания, 2024. – 464 с., ил., ноты

ISBN 978-5-98287-221-0

Монография представляет первую попытку рассмотреть историю создания и постановок оперы С.И. Танеева «Орестея» с опорой преимущественно на документальные свидетельства. Обращение к автографам С.И. Танеева, привлечение многочисленных писем и деловых бумаг, сравнение редакций авторского либретто и музыки оперы обусловили форму настоящего издания. Оно состоит из двух частей. Первая из них – собственно исследование – содержит подробное повествование о работе композитора над его единственным завершенным театральным сочинением, о выборе сюжета, о поисках выразительного высказывания и терниях на пути к премьере. Вторая часть книги охватывает десять документальных приложений, многие из которых являются первой публикацией ранее неизвестных материалов. Наиболее объемное десятое приложение содержит обширную переписку и другие источники, связанные с историей «Орестеи».

Танеев посвятил работе над этой оперой 18 лет (1882–1900). Цель исследователя – дать возможность читателю прожить их вместе с композитором, ощутить, каково это – с усидчивостью и беспримерным терпением на протяжении столь долгого времени лелеять плод своего вдохновения, переживая подъемы, сомнения, разочарования и все равно не отступаясь от пленивших некогда образов и идей.

Издание предназначено для специалистов по истории музыки и театра, а также для всех читателей, интересующихся историей русской культуры.

В оформлении обложки использован фрагмент «Орест в Дельфах» росписи краснофигурного кратера из Античного собрания Государственных музеев Берлина (365–355 до н.э.)

ISBN 978-5-98287-221-0

© С.А. Петухова, текст, 2024

© Государственный институт искусствознания, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

7	I. ИССЛЕДОВАНИЕ
8	ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ
16	О ХРОНОЛОГИИ, ИСТОКАХ И ИСТОЧНИКАХ
21	СЛОВА И ИДЕИ, МОТИВЫ И ТЕМЫ
39	ТАНЕЕВ-ЛИБРЕТТИСТ
51	ПРАВОВАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ. МИФОЛОГИЯ, МАТРИАРХАТ, ПРИМИРЕНИЕ БОГОВ И СПРАВЕДЛИВЫЙ СУД
61	ТАНЕЕВ И ЕГО НОТНЫЕ АВТОГРАФЫ
73	ТЕМАТИЗМ И ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ
88	ОРКЕСТР «ОРЕСТЕИ»
98	ЕЩЕ О ПОСТАНОВОЧНОЙ ИСТОРИИ
108	КРИТИКА О ПРЕМЬЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ
125	ТРИЛОГИЯ ТАНЕЕВА В «АНТИЧНОЙ» АТМОСФЕРЕ СВОЕГО ВРЕМЕНИ
142	«ОРЕСТЕЯ» НА ФОНЕ ИНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ СТИЛЕЙ
155	КОНЦЕРТНАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ. МУЗЫКА ТРИЛОГИИ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ
167	ИЗ ТЕАТРАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ «ОРЕСТЕИ» В XX СТОЛЕТИИ
182	ОСВАИВАЯ «НЕВИДИМЫЕ ТЕРРИТОРИИ» (ПОСЛЕСЛОВИЕ)
186	II. ПРИЛОЖЕНИЯ
188	1. АВТОРСКИЕ СЛОВЕСНЫЕ НАБРОСКИ СОДЕРЖАНИЯ НЕКОТОРЫХ СЦЕН ОПЕРЫ (первая публикация)
202	2. АВТОРСКИЙ ПЛАН ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ (1890–1891) (первая публикация)
204	3. ЛИБРЕТТО ПЕРВОЙ РЕДАКЦИИ ОПЕРЫ (републикация издания 1895 года с учетом рукописных правок композитора)
236	4. ТЕМАТИЗМ ОПЕРЫ (согласно партитуре второй редакции)
240	5. ПРИМЕРНАЯ ХРОНОЛОГИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕМ
248	6. ТАБЛИЦА ТЕАТРАЛЬНЫХ СВОРОВ ОТ ПРЕМЬЕРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ «ОРЕСТЕИ» И НЕКОТОРЫХ ДРУГИХ СПЕКТАКЛЕЙ, ШЕДШИХ В ТЕ ЖЕ МЕСЯЦЫ
250	7. <i>Бедный Ионафан</i> [Уколов С.Я.] Ахиня. МУЗЫКАЛЬНАЯ КАКОФОНΙΑ БУДУЩЕГО (републикация театральной пародии 1895 года)
258	8. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА НОМЕРОВ И РАЗДЕЛОВ ДВУХ РЕДАКЦИЙ ОПЕРЫ
262	9. ПРЕМЬЕРЫ И ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ «ОРЕСТЕИ»
268	10. ЭПИСТОЛЯРИЙ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С ИСТОРИЕЙ СОЗДАНИЯ «ОРЕСТЕИ»
427	БИБЛИОГРАФИЯ
442	СПИСОК АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ
449	БЛАГОДАРНОСТИ
551	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



ИССЛЕДОВАНИЕ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В 2020 году опере «Орестея» исполнилось 125 лет. Это единственное завершённое театральное сочинение Сергея Ивановича Танеева, изучение наследия которого ныне все более набирает обороты. Да и литература общего характера, посвященная истории русской музыки, истории театрального дела, музыкальной теории, как правило, не обходится хотя бы без упоминаний об «Орестее».

Между тем в большей или меньшей степени объективный анализ ее затруднен контекстными обстоятельствами, связанными с премьерой. Сразу после первого представления 17 октября 1895 года на Мариинской сцене опера заслужила репутацию произведения трудного для восприятия. В отзывах критики подчеркивались обращение авторов к временам столь отдаленным, что они вряд ли могли стать интересными для публики, перегруженность содержательными длиннотами и избыточными оркестровыми изысками, а также техническими сложностями партии Ореста, превратившими ее в непривлекательную для артистов. Все это обусловило и достаточно взрывоопасный процесс подготовки премьеры, который, в силу своей напряженности, разумеется, не мог не выплеснуться за стены главного театра страны.

Ныне представляется, что околотеатральные пересуды скорее всего способствовали притоку той части зрителей, которая ранее не интересовалась сочинениями подобного типа. Кроме того, и обилие «убийств и ужасов» (В.Е. Чешихин), с разной степенью подробности изображаемых на сцене, наверняка добавляло спектаклю жесткости и остроты, также привлекавших определенную публику¹. И что бы по этому поводу ни писали отрицательно настроенные критики, но зрителей в зале Мариинского театра в премьерные вечера было предостаточно, несмотря на малую известность автора в столице в то время и особенности публичного восприятия, о которых говорилось выше. Объективным показателем востребованности данного спектакля могут служить цифры его театральных сборов, взятые в сравнении с подобными, касающимися других спектаклей, прошедших в соседние дни².

Изложенного вполне достаточно для того, чтобы обратить внимание специалиста как минимум на парадоксы и противоречия в истории постановки оперы.

¹ Скорее всего, именно эта особенность оперы в первую очередь вдохновила автора пародии «Ахинея», помещенной ниже в Приложении 7. Иных столь же развернутых пародий, возникших в 1890-е годы в связи с музыкально-театральными премьерями, пока отыскать не удалось.

² Сравнительная таблица помещена в Приложении 6.

И действительно, среди работ, посвященных Танееву и собственно «Орестее», проблематика ее сценического существования занимает достойное место и в количественном, и в качественном отношении. Симптоматично, однако, что похвалы, высказанные в так называемой прижизненной литературе и принадлежавшие, в частности, Римскому-Корсакову, «Летопись» которого совершенно не имела целью льстить кому-либо из коллег¹, постепенно стали сменяться разочарованием сразу после возобновления «Орестей» на той же сцене 23 октября 1915 года.

Традиционный диалектический подход, выражаемый как «много хорошего, но...», унаследовала почти вся история изучения оперы в XX столетии. Чрезвычайно важно, что после данного спектакля, вызвавшего скепсис знатоков, наконец-то был предпринят и первый серьезный разбор музыки трилогии, сделанный, разумеется, Асафьевым (Игорем Глебовым) и парадоксальным образом открывающийся утверждением: «Танеев – не оперный композитор»². В настоящее время, если судить по современным исследованиям, главная ценность работы Асафьева заключается в его определении большинства тем «Орестей» и присвоении им названий, на которые можно сослаться, не тратя усилий на изобретение собственных. Тем не менее с тех пор мало чем обогатилось изучение тематизма оперы, ее инструментовки³ и, в принципе, ее выразительных средств в совокупности подробностей. Наконец, и процессы возникновения трилогии, запечатленные в многочисленных авторских нотных и словесных эскизах, до последних лет оставались в глубокой тени⁴.

¹ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб.: Типогр. Глазунова, 1909. Гл. XXV. 1897–1899. С. 331–333.

² *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Орестей.* Музыкальная трилогия С. Танеева. Сюжет заимствован из трилогии Эсхила. Слова А. Венкстерна [нач.] // Музыка. 1915. № 233, 21 ноября. С. 492. Стоит отметить, что сама по себе эта констатация, сложившаяся в сфере критических откликов, достаточно традиционна для характеристики автора единственной оперы. Подобным образом, в частности, аттестовал в 1875 году Герман Ларош Римского-Корсакова (к тому времени – автора первой редакции «Псковитянки») в качестве «натуры самой антиоперной в мире». См.: *Ларош Г.А.* Музыкальные очерки. Мариинский театр: «Демон», г. Рубинштейна <...> // Голос. 1875. № 285, 15 октября).

³ Одной из особенностей инструментовки «Орестей» (использованию тромбонов) посвящен один (краткий) раздел в одной (также небольшой) статье: *Глазунов А.К.* «Орестей» С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.) 1915. № 15160, 19 октября.

⁴ В 1930 году дипломную работу на тему «Процесс работы С.И. Танеева над “Орестеей” по рукописным материалам» защитил в Московской консерватории С.С. Скребков. См.: *Скребкова О.Л.* Сергей Сергеевич Скребков (1905–1967) // Сергей Сергеевич Скребков. Музыкант. Ученый. Педагог. Мыслитель (к 100-летию со дня рождения) / Ред.-сост. Д.А. Арутюнов, М.С. Скребкова-Филатова, С.А. Филатов-Бекман. М.: МГК, изд-во НПФ «ТС-ПРИМА», 2005. С. 22. Факт появления этого исследования, затем, по всей видимости, утраченного, доказывает соответствие студенческих штудий актуальному тогда направлению науки о Танееве, в значительной степени опиравшемуся на соби́рание и интерпретацию архивных источников.

Много неясного и попросту неизвестного сохраняет история послепремьерных исполнений «Орестей», охватывающая длительный период ее жизни. Симптоматичными с этой точки зрения представляются сведения, содержащиеся на сайте Ростовского музыкального театра, который осуществил премьеру оперы в год ее 120-летия, в 2015 году: «Полноценные постановки в мире можно пересчитать по пальцам одной руки. После премьеры 1895 года в Мариинском театре опера еще раз появилась в 1915 году, затем ставилась в Театре Московского Совета рабочих депутатов незадолго до революции, в сентябре 1917 года. В советскую эпоху “Орестею” исполняли в Минске в 1963 году. В новом столетии в 2011 году к ней обратился Саратовский театр оперы и балета, а в 2013 году – Центр исполнительских искусств Ричарда Б. Фишера близ Нью-Йорка. Остальные же единичные случаи исполнения “Орестей” – либо концертные (1939 и 2001 годы – Большой зал Московской консерватории, 1946 год – Дом актеров, Дом ученых), либо фрагментарные, неполные (<...> 2004 – Карнеги-холл)¹.

В этом рекламном тексте все соответствует действительности, кроме акцентирования неполноты уже состоявшихся исполнений и постановок в качестве их *недостатка*. Здесь необходимо немного откорректировать направление подачи: неполнота воплощений трилогии на сцене давно стала имманентным *свойством* осмысления этого сочинения. За 125 лет не случилось спектакля «Орестей», режиссер которого обошелся бы вообще без купюр, и состоялось лишь одно концертное исполнение без них – под управлением Михаила Плетнева 12 апреля 2001 года.

Кроме того, необходимо подчеркнуть, что конкретно в этом случае популярность произведения не определяется наличием лишь театральных представлений. История концертных интерпретаций оперы, к перечислению которых добавим события 1915, 1925, 1940 и 1990 годов², естественным образом складывается в самостоятельный сюжет. А если поискать его влияния за границами России и добраться хотя бы до Парижа (не говоря уже о Нью-Йорке), то легенда о сочинении, неблагоприятном для артистов и нелюбимом публикой, рассыплется достаточно быстро. Ведь сложности воплощения постановочных решений, поисков адекватной режиссерской концепции совершенно не отменяют привлекательности многих разделов собственно музыкального текста. Его с настойчивостью стремились пропагандировать артисты, искренне уверенные, что продвижение этого произведения, в частности, за рубежами страны (наряду с театральным наследием титанов – Чайковского, Римского-Корсакова, Глинки, Мусоргского) послужит делу мирового признания и процветания отечественной культуры.

Спустя многие десятилетия можно констатировать, что усилия пропагандистов не пропали даром. Танеев, который сейчас на родине известен

¹ *Танеев Сергей*. «Орестея». Опера в 2-х действиях // Ростовский государственный музыкальный театр. URL: <https://rostvopera.ru/represent/repertoire/opera/oresteya/> (дата обращения 25.07.2024).

² См. Приложение 9.

большинству поклонников музыкального искусства как автор выдающихся камерных ансамблей и одной (хронологически самой поздней в творчестве, Четвертой) симфонии, для многих просвещенных слушателей Запада является прежде всего сочинителем оперы-трилогии – «той самой», «на античный сюжет», «с кровавыми подробностями и жестокими убийствами». Сыграла ли тут роль традиционная, значительно большая популярность театрального жанра по сравнению с инструментальными, или дело в активизации интереса именно к «Орестее» и – шире – к «Орестеям» как к воплощениям античного сюжета, принадлежащим разным композиторам, или до танеевского детища добрались наконец волны модного течения по «возрождению незаслуженно забытого», – точно определить невозможно.

Но в любом случае о данном сочинении назрела необходимость задуматься, продолжая традицию, почти заглохшую с возникновением академической научной литературы о композиторе.

Основоположником в этой области также считается Асафьев. Она не единственная, где его размышления, по обыкновению субъективно-психологические, опирающиеся на тонкие градации личного восприятия, дали жизнь исследованиям, из которых постепенно изгонялось все, что выходило за рамки мифологических представлений о бесконечно положительных образах великих музыкантов прошлого.

В повествовании об «Орестее» в границах подобной концепции гротескно выросли в размерах те сюжетные линии, которые имели отношение не к конкретным, прежде всего музыкальным, достижениям автора, а к контекстным областям, связанным с его биографией.

Прежде всего так случилось с собственно историей создания трилогии, рассматривавшейся как кульминация творческого пути *оперного* композитора, то есть на фоне других его замыслов подобного рода (в целом – семи¹), ни один из которых не был в результате завершен, а некоторые остались даже не начатыми. На основании этой неосуществленной «оперной» биографии и с привлечением содержания двух кантат выстраивалась «идейно-философская концепция» всего творчества Танеева. Подчеркивался его повышенный интерес к трагедии Эсхила прежде всего как к произведению, воплотившему «человеческие судьбы в их вневременном, общемировом движении»² и «нравственный закон нарушенной справедливости», при котором «вся эта стихия темных страстей побеждается лучезарным светом высшего и организующего Разума»³.

¹ Павел Ламм в своем неопубликованном каталоге сочинений композитора перечислил (по алфавиту) следующие «проекты» (так они названы в автографе): «Геро и Леандр», «Дона Диана», «Ефраим», «Из времен французской революции», «Овечий источник», «Портрет», «Фея Маб». См.: РГАЛИ. Ф. 2743 (Ламм П.А.) Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 4, 36–36 об., 38.

² Яковлев В.В. Сергей Иванович Танеев. Его музыкальная жизнь // Труды ГАХН. Музыкальная секция. Вып. 2. М.: ГАХН, 1927. С. 69.

³ Туманина Н.В. Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея» // С.И. Танеев и русская опера / Под ред. И.Ф. Бэлзы. М.: ВТО, 1946. С. 66.

Затем это подробности обращения Танеева к античному сюжету – как считали авторы большинства текстов, в 1880–1890-е годы в России не популярному и никому не интересному. С одной стороны, данная точка зрения наследовала мнениям, без пафоса и зачастую с иронией высказанным самыми первыми рецензентами премьеры. С другой стороны, обращение к трактовке той же истории безо всякой иронии приводило к естественному осознанию установки «Танеев – новатор, обогнавший свое время». Но есть и третья сторона – многочисленные свидетельства тогдашнего интереса к античной теме, проявлявшегося в деятельности драматургов, композиторов и в театральных постановках, в научных изысканиях историков и археологов, филологов и музыкальных писателей.

Следующая линия неизбежно раскрывалась на основе противостояния прозорливого художника и косных сотрудников Императорских театров – начиная с их директора Ивана Всеволожского и заканчивая безымянными бутафорами, чье оформление спектакля демонстрировало «довольно безразличное в то время отношение казенных театров к историко-культурным вопросам»¹. Характерно, что наиболее острая документация постановочной эпопеи – переписка Танеева с Всеволожским и Эдуардом Направником – издавалась неоднократно и почти без купюр, однако была «прочитана» публикаторами лишь с одной (вышеописанной) точки зрения. А поскольку в биографии композитора находится также эпизод, когда Танеев действительно вынужден был уступить произволу вышестоящих персон, одной из которых, как это ни обидно, оказался прекрасный музыкант и организатор Василий Сафонов², то соответствующую «свободоборческую» тенденцию не нужно было даже специально подчеркивать.

В процессе формирования указанных установок, хорошо определенной целью которых являлась принятая мифологизация облика Танеева, авторы исследований добились и иного результата, возможно, не осознаваемого в этом качестве тогда, однако отчетливо выступающего ныне. Из истории «Орестей» естественным образом исчез фактор *случайности и непредсказуемости возникновения идеи*, который, как правило, присутствует в жизни любого сочинения, предварительно не заказанного артистами либо организациями. А вместе с этим фактором ушло и живое ощущение генерируемой тогда композитором творческой энергии, вдохновленной отнюдь не его предрасположенностью к написанию опер, не преимущественным желанием стать музыкальным новатором в освещении античности, вряд ли склонностью к уравниванию «стихий темных страстей» «лучезарным светом Разума» – и в принципе не вписывавшейся в какое-либо единичное авторское целеполагание, в предсказуемое, логичное, прямолинейное развертывание событий.

¹ Яковлев В.В. «Орестей» С.И. Танеева в театре // С.И. Танеев и русская опера. С. 130.

² История противостояния С.И. Танеева и В.И. Сафонова хорошо известна из литературы. Начавшееся в связи с увольнением Г.Э. Конюса из Московской консерватории в сентябре 1899 года, оно завершилось уходом оттуда Танеева в сентябре 1905 года.

История создания «Орестей» есть повесть о мгновенно вспыхнувшей страстной любви – к сюжету, героям, эпохе, кровавым, страшным и натуралистичным деталям, к собственному произведению, возникавшему иногда столь стремительно и потом столь долго лелеемому в купели исправлений и переделок.

Эта страсть не только закономерно привела к противостоянию Танеева и постановочного коллектива Мариинского театра, но и, видимо, повлияла даже на настроение опытных рецензентов, за чьими скептическими строками иногда явственно ощущается вопрос, ответ на который с тех пор так и не был найден: почему Танеев взялся именно за этот сюжет?

Вопрос к современнику, не к классику. К жизни, а не к рассказу о ней. Не стоит обольщаться возможностью ответить на него здесь. Гораздо более привлекает перспектива выстроить повествование непрямолинейно, с его потенциальными лакунами, ответвлениями, противоречиями и предположениями.

Материал для их возникновения в избытке предоставляют прежде всего эскизы композитора, в большинстве не датированные автором, никогда не разбиравшиеся и потому не атрибутированные исследователями, избыточные повторами и вариантами мотивов, фрагментов, разделов и сцен. Работа с данными автографами позволила с большей или меньшей точностью представить процессы появления основного тематизма оперы. Рассмотрение и сравнение кратких и более развернутых эскизов ее отдельных действий и картин привело к наблюдениям, связанным не только с установлением места и значимости того или иного источника в сюжете создания цельного полотна. Автографы и рукописи «Орестей» отражают танеевские принципы композиции как таковые, несомненно связанные с особенностями натуры мастера¹.

Неожиданными находками стали в этой области и неизвестные ученым наброски либретто трилогии, принадлежащие Танееву. Кажется, никто из исследователей не обошел вниманием область различий сюжетов трагедии и оперы, освещавшуюся с разной степенью подробности – и практически без опоры на автографы композитора. Возможно, так произошло в силу трудности их расшифровки, в особенности тех документов, где словесный текст записан отдельно от нотного убористым почерком на малоформатных листах бумаги.

Велико искушение представить в качестве источника для сравнения переводы Эсхила, появившиеся в XX столетии и потому, разумеется,

¹ Такого рода обобщающий подход, свойственный современной архивистике, принципиально отличается от более узкого, основанного только на «выстраивании» источников по степени их большей или меньшей приближенности к окончательному варианту сочинения. В качестве примера стоит привести соответствующую главу увлекательной научной монографии о Бахе. См.: *Гардинер Дж.Э. Бах за своим рабочим столом // Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р.А. Насонова и А.В. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. Гл. 7. С. 330–384.*

воспринимаемые в настоящее время как более совершенные¹. Несомненно, их качество не могло не зависеть от уровня поэтического дарования переводчиков, от гибкости владения выразительной палитрой языка, наконец, от того разнообразия формальных схем, которое ярко проявилось прежде всего в поэзии Серебряного века. Однако Танеев в свое время был пленен именно теми первыми переводами трилогии, которые оказались ему доступными. По этой причине ими ограничены и предпринятые здесь изыскания.

Много неясностей остается в истории сотрудничества композитора с литератором Алексеем Алексеевичем Венкстерном (1855–1909) и появления собственно либретто. Поскольку имя его создателя проставлено на титульных листах обеих редакций «Орестей» (изданных в 1894² и 1900³ годах), степень участия Венкстерна никогда не вызывала вопросов. Между тем автографы или рукописные копии довольно протяженных разделов текста оперы, принадлежащие литератору, не обнаружены до сих пор, в отличие от соответственных поэтических и прозаических набросков, написанных Танеевым. Этот факт может свидетельствовать о работе композитора над музыкой и либретто трилогии параллельно⁴.

Наличие двух ее завершенных редакций, также почти не отмечавшееся учеными, приводит к понятным сложностям, неизбежно возникающим в связи с нотным текстом. На страницах сохранившейся рукописной партитуры⁵ зафиксированы в качестве разных слоев первая редакция и сценическая версия, сделанная с многочисленными и обширными купюрами конкретно для спектакля Мариинского театра. Эта промежуточная версия, которую композитор не желал «признавать за свое произведение»

¹ Из них сохраняют свое значение сделанные Вячеславом Ивановым (завершен в 1926 году, издан целиком только в 1950 году без указания имени переводчика), Адрианом Пиотровским (первый эквиритмический, в 1937 году) и Соломоном Аптом (вышел в 1958 году). См. соответственно: Греческая трагедия: Эсхил, Софокл, Еврипид / Пер. с древнегреч. под ред. Ф.А. Петровского. [М.]: ГИХЛ, 1950; Древнегреческая драма / Пер., авт. вступ. ст. и примеч. А.И. Пиотровский. Л.: Гослитиздат, 1937; Эсхил. Орестей / Пер. с древнегреч., [послел. и примеч.] С.К. Апта. М.: Гослитиздат, 1958.

² Орестей. Музыкальная трилогия. Слова А.А. Венкстерна. Музыка С.И. Танеева. Фортепианное переложение с пением. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К^о, 1894.

³ Орестей. Музыкальная трилогия. Слова А. Венкстерна. Музыка С. Танеева. [Партитура и переложение для пения с сопровождением фортепиано]. Leipzig: M.P. Belaïeff, 1900.

⁴ Если предположить, что Танеев просто копировал на другие листы присланные Венкстерном фрагменты, сразу возникает вопрос, куда композитор помещал оригиналы. Стремление сохранить в домашнем архиве как можно больше документов различного характера в принципе было свойственно Танееву, так что возможные рассуждения о том, что он мог уничтожить автографы Венкстерна или вернуть их автору, не кажутся близкими к реальности. Это как раз тот случай, когда рассмотрение источников формирует обобщающее представление не только о творческом методе, но и о чертах природы композитора.

⁵ ОР РНБ. Ф. 761 (Танеев С.И.) № 3. Т. 1. Ч. I. 172 л. с об. арх. паг.; № 6. Т. 2. Ч. II. 143 л. с об. арх. паг.; № 7. Т. 3. Ч. III. 109 л. с об. арх. паг.

(М.П. Беляев), в свою очередь, отличается от той авторизованной второй редакции, что издана Беляевым в 1900 году. Однако в сфере вербальных текстов подобные проблемы отсутствуют: в архиве сохранилось полное печатное либретто первой редакции оперы с собственноручными правками Танеева, внесенными для второй редакции¹.

Трудности несколько иного рода предлагает переписка, связанная с бытованием «Орестей» (1886–1915), – громадная по объему, рассредоточенная по разным хранилищам и опубликованная в меньшей части. Возможно, именно по этой переписке наиболее ясно видно, какое значительное место занимала трилогия в представлениях своих современников. Симптоматично, что историю ее дореволюционных постановок, изложенную ниже в жанре эпистолярного романа², пока не удастся продолжить равноценными по качеству высказывания письмами позднейших времен.

Структура данной монографии наследует научной традиции развития жанра «исследований и материалов», заявленного в отечественном музыковедении как минимум столетием ранее. Первая часть книги содержит авторское повествование об истории возникновения «Орестей» и ее наиболее значительных сценических воплощений, а также рассмотрение особенностей выразительной палитры сочинения. Перечисленные выше корпуса источников помещены в приложениях, составляющих вторую часть книги. Их содержание в целом охватывает документальную хронику событий, основные вехи которой могут быть осмыслены читателем и самостоятельно, вне исследовательских концепций. Голоса героев и очевидцев этой истории, ее музыкальное наполнение и ее фон в совокупности создают объемное и полифоничное полотно, думается, хорошо соответствующее мировоззрению и характеру творческой природы Танеева.

¹ РНММ. Ф. 85 (Танеев С.И.) № 193. Брошюра. 56 с. Источник с учетом авторских правок републикован в Приложении 3.

² См. Приложение 10.

О хронологии, истоках и источниках

«Мысль ее написать зародилась у меня 18 лет назад, когда я летом приехал в 1882 году в Селище <...>, – вспоминал композитор в дневнике 6 июня 1900 года. – Перед отъездом я купил у букиниста “Орестею” в русском переводе и нашел, что “Хозфоры” превосходный сюжет для оперы (1-я мысль была написать только “Хозфоры”). Я стал ежедневно писать “оперу”, которую довел, кажется, до появления Ореста. Ничего из этого наброска не вошло потом в настоящую оперу»¹.

Со времени выхода второго тома дневников в 1982-м – году столетия возникновения замысла «Орестеи» – мало какой текст о творчестве Танеева, об истории создания оперы обошелся без этой цитаты. Поскольку иные воспоминания о начале сочинения отсутствуют, так или иначе приходится учитывать то единственное, что смог сообщить сам композитор. И если не углубляться в сферу документального подтверждения его слов, общее впечатление от них можно назвать вполне завершенным.

Но если попытаться связать эти тезисы с реально происходившими событиями, между первыми и вторыми сразу выяснятся противоречия.

В 1882 году Танеев мог приобрести только один полный русскоязычный перевод «Орестеи» Эсхила, принадлежащий Николаю Котелову и изданный в 1864-м². Однако в архиве композитора, сохраненном в Клинском доме П.И. Чайковского, находится лишь центральная часть данной брошюры – «Хозфоры»³. Комплект листов издания был аккуратно отделен от первоначально обрамлявших его разделов⁴, затем почти распался и был снова сшит вручную. В тексте зафиксированы пометы Танеева синим карандашом, причем порядок номеров будущих сцен

¹ Танеев С.И. Дневники. В 3-х кн. 1894–1909. Кн. 2. 1899–1902 / Текстологич. ред., вступ. ст. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1982. С. 175.

² Орестейя. Трилогия Эсхила // Драммы Эсхила / Перевел с греч. Н...въ [Котелов Н.П.] Т. I. СПб.: в типогр. В. Головина, 1864. С. 1–245.

³ ГМЗЧ. Ф. 5 (Танеев С.И.) В¹². № 27. С. 129–188 формата 18, 9 x 12, 6 см.

⁴ Помимо трилогии «Орестея», в книге находится также перевод драмы Эсхила «Персы» (вторая часть трилогии «Персы») на с. 259–326.

здесь совпадает с тем, что обозначен в их незавершенном музыкальном эскизе¹.

Он единственный, в котором столь полно сохранены объемные фрагменты первого перевода Котелова и находятся разного рода отличия от второго его перевода, вышедшего в 1883 году². Кроме того, манера записи здесь иная по сравнению с той, в которой Танеевым создано большинство других набросков оперы, и потому производит значительное впечатление на неподготовленное восприятие. Завершенные разделы словесного повествования почти без переделки подтекстовывают музыкальные партии; автограф записан яркими черными чернилами с сильным нажимом пера, с кляксами, лакунами, исправлениями и почти без пропусков строк для правок. Сочинение доведено до монолога Ореста «Но посмотри... дай приложу я локон» и обрывается на словах «Но удержишься». Возникает впечатление, что композитор спешил зафиксировать первичную обработку материала (прежде всего ритмику стиха и его образный строй) в качестве общего каркаса, предвидя, что частности позднее будут сильно изменены. И действительно, конкретно из этого эскиза, представляющего самую раннюю попытку формирования целой картины, ничто «не вошло потом в настоящую оперу».

Логично предположить, что вряд ли только один 15-страничный набросок мог стать для автора результатом ежедневной работы на протяжении многих недель³. По этой причине для выстраивания первой версии событий исследователю неизбежно приходится добавить и другие эскизы, тем более, что они не датированы Танеевым. Такие источники делятся на зафиксированные:

- на отдельных нотных листах без указаний принадлежности к материалу будущей оперы⁴;
- в неназванной нотной тетради, где оставлена авторская помета, относящаяся к тематизму будущей оперы⁵;

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 168. Л. 1–7 с об., л. 8.

² Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греческом языке в Афинах в 459 г. до Рожд[ества] Хр[истова], или за 2342 года до нашего времени / Перевел с греч. Н. Котелов. СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883. Сравнительную таблицу трех упомянутых текстов см. в Приложении 1.

³ Тем летом 1882 года композитор приехал в Селище между 14 и 18 июня и уехал в Москву 3 августа.

⁴ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 155. Содержит два автографа: л. 1 и 4, л. 1–2 с об.; № 156. 4 л.; № 158. Также содержит два автографа, порядку развертывания сцены соответствует второй из них: л. 3–4; № 157. 9 л. О предпринятом разделении внутренне разнородных нотных источников на отдельные автографы согласно примерной хронологии их возникновения см.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестейя»: по архивным материалам композитора // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сб. статей к 100-летию со дня смерти / Сост. Г.У. Лукина (Аминова). М.: Научная библиотека, 2015. С. 241.

⁵ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 154. Л. 1–8.

– в двух нотных тетрадах, которые специально предназначались Танеевым для музыки «Орестей», о чем говорят заголовки на их первых листах¹.

Наличие и отсутствие названий, как и рассредоточенность отдельных непоименованных эскизов, представляются критериями, немаловажными для их примерной датировки. Ведь между попытками сочинения отдельных, по-видимому, наиболее привлекательных для автора разделов и целенаправленного накапливания тематизма для столь объемного произведения пролегает достаточно отчетливая и прежде всего психологическая граница. О ней Танеев, припоминая подробности первых шагов на столь длительном пути, конечно, не упомянул, за прошедшие 18 лет сроднившись со своей музыкой в достаточной степени для того, чтобы воспринимать ее в качестве цельного результата, а не взаимодействия противоречивых процессов.

Однако с научной точки зрения эта история представляет собой прежде всего процесс, первый этап развития которого можно представить, исходя из двух полярных установок:

1) сочинение номеров и разделов оперы в порядке, следующем за хронологией развертывания трагедии Эсхила;

2) выстраивание сюжета начиная со второй картины второй части («Хозфоры») и далее произвольно по отношению к хронологии первоисточника.

Первая версия событий, выше названная логичной, изложена мною ранее в статье² и в подробном описании большинства набросков «Орестей»³. Появление этой версии обусловлено желанием попытаться последовать за воспоминаниями композитора, которым противоречит лишь одно обстоятельство: некоторые темы и разделы, зафиксированные в первой из озаглавленных им нотных тетрадей⁴, затем стали важнейшими в музыке оперы, что говорит, конечно, о более позднем, чем лето 1882 года, времени их возникновения.

Если же учесть, что наброски Танеева (как и многие наброски в принципе) нередко возникали в беспорядке, что для творческой работы этого композитора характерны чрезвычайно длительные (иногда более десятилетия) периоды созревания замысла, то становится ясным, что при обращении к данным нотным тетрадам датировать необходимо не автографы целиком, а каждую тему либо небольшую их совокупность, что, разумеется, вряд ли возможно осуществить в объеме, достаточном для формулировки выводов.

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 153. 48 л.; № 159. 48 л.

² Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестей»: по архивным материалам композитора. С. 239–265.

³ Петухова С.А. Перечень и описание источников, относящихся к истории создания оперы Танеева «Орестей» и находящихся в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сб. статей к 100-летию со дня смерти. С. 266–306.

⁴ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 153. Заглавие находится на титульном листе источника.

К счастью, с набросками на разрозненных листах ситуация иная, которая позволяет предложить здесь и «нелогичную» версию последования событий. Таких источников сохранилось в целом четыре: помимо «Хозфор», это эскизы монолога Эгиста (в будущем – акт I, картина 1, сцена 4), последующего дуэта Клитемнестры и Эгиста и, наконец, сцены Эгиста и Клитемнестры с хором после убийства царя (акт I, картина 2, сцена 10)¹.

В отличие от первого документа («Хозфоры»), во всех остальных присутствуют уже не фрагменты перевода, а собственный танеевский словесный текст, сильно отличающийся от литературного. Следовательно, если для сочинения номеров «Хозфор» Танеев пользовался изданием, то в процессе появления остальных трех набросков такой возможности у композитора, по-видимому, не было. Это позволяет допустить, что у букиниста Танеев приобрел только центральную часть «Орестей», с которой работал, находясь в Селище безвыездно на протяжении какого-то времени.

Какого именно, точно выяснить довольно сложно, поскольку подробного хронографа жизни и творчества Танеева не существует. Остается предположить приблизительные даты, обратившись к более общим исследованиям и летописям музыкальной жизни. Обычно в летние месяцы крупных музыкально-общественных событий происходило в России немного, но 1882 год оказался исключением из-за проведения в Москве Всероссийской художественно-промышленной выставки, в рамках которой состоялось восемь концертов русской музыки². Танеев в четвертом из них, 13 июня, продирижировал собственной Увертюрой *C-dur* на русскую тему, специально написанной для этого мероприятия. Почти сразу вслед за своим выступлением композитор отправился отдыхать.

27 июня и 8 августа 1882 года прошли премьеры двух сочинений Чайковского – «Всенощного бдения» и Концерта для скрипки с оркестром. Для того чтобы побывать на концерте 8 августа Танеев завершил свой летний отпуск ранее, чем рассчитывал – 3 августа. Вероятно, он мог приехать специально и на концерт 27 июня, так как в письме Чайковскому от 30 июля сообщал о том, что «между вторым и третьим концертом последней серии я ездил в деревню к брату Павлу Ивановичу во Владимирскую губернию. Пробыл у него 4 дня <...>»³. По-видимому, «последняя серия» – это пять концертов, посвященных творчеству московских музыкантов и начавшихся как раз с выступления Танеева 13 июня. Следовательно, Селище композитор оставил в конце июня, а вернулся туда не позднее середины июля, когда написал очередное письмо Чайковскому.

В этот примерно двухнедельный период, по всей видимости, и состоялось подробное знакомство Танеева с переводом «Орестей» в полном объеме. В результате *второй* сюжетной линией, которую композитор стал

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 155, 156, 158 и 157.

² 18, 23 и 30 мая под управлением А.Г. Рубинштейна, 13 июня с участием Танеева, 27 июня под управлением П.И. Сахарова (концерт Чудовского хора), 8 августа под управлением И.К. Альтани, 15 и 22 августа – под управлением Н.А. Римского-Корсакова.

³ Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [1916]. С. 84.

обдумывать и набрасывать «по свежим следам», однако по памяти, стала линия любовников-заговорщиков Клитемнестры и Эгиста. Покинув на середине фразы трогательную сцену «Хоэфор», Танеев, по существу, начал оперу заново – с главной интриги первой части и с описания замыслов убийства, породившего череду остальных. Добавив сюда возникший на том же раннем этапе тематизм «сцены бури» (позднее «Орест и фурии»)¹ и тему «капающей крови»², первоначально связанную с пророчествами Кассандры³, а затем получившую название «тема судьбы»⁴, нетрудно понять, какая именно сфера более всего заинтересовала Танеева после прочтения трилогии целиком. Пленила настолько, что первые наброски будущего либретто появились еще в период отсутствия перед глазами автора строк опубликованного перевода.

Выбирая из двух версий развития событий вторую, приходится согласиться с тем, что совокупность более или менее развернутых эскизов, доведенных Танеевым «до появления Ореста», содержательно не соответствует хронологии эсхилиевского сюжета, а их объем в целом очень невелик. Что же до «ежедневного сочинения», то создание самых ранних набросков «Орестей», несомненно, заняло какой-то период времени целиком, без отвлечения на иные произведения, подарив автору редкое для него ощущение максимального погружения в процесс, восторженного «писания запоем». Однако это состояние, конечно, продолжалось недолго потому, что обычно композитор работал медленно, и к наступлению каникул у него накапливалось достаточное количество незавершенного материала. Герои нового сюжета вторглись в заранее организованное рабочее пространство, властно отодвинув иные планы автора, – и уже не отпускали далеко его творческую мысль на протяжении 18 лет.

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 154. Л. 2.

² Там же. № 153. Л. 1–3 с об.

³ Название темы впервые дано в следующем источнике: ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 160. Авторская дата проставлена на л. 1: «Селище июнь 1890». Л. 54.

⁴ Впервые такое название («судьбы или искупления») дано в статье: Ник. Ф. [Финдейзен Н.Ф.] С.И. Танеев и его музыкальная трилогия «Орестей» (оконч.) // Русская музыкальная газета. 1900. № 52, 24 декабря. Стб. 1299.

СЛОВА И ИДЕИ, МОТИВЫ И ТЕМЫ

В настоящее время ученые не располагают источниками, позволяющими установить, в каком виде представлял себе Танеев не либретто, а общий план будущей оперы. Напротив, стремительность вхождения композитора в сюжет и огромное число эскизов, набросков, заметок, содержащих «все, что приходит в голову»¹, плохо настраивают на представления о каком-либо планировании.

Однако оно все-таки осуществлялось постфактум – в тот период, когда автор стал задумываться о тотальном переписывании всего уже имевшегося материала начиная с либретто как такового. Об этом может свидетельствовать единственный документ, отображающий следование композитором общей схеме оперы и не датированный им². Здесь перечислены лишь те разделы, что вошли в «Орестею», однако без двух ее последних картин, а в числе сюжетных линий, объединяющих драматургическую структуру, присутствует тема «Раск[аяния] Кл[итемнестры]», помещенная Танеевым в первую картину II акта не позднее ноября 1890 года³.

Предложенную датировку – рубеж 1890–1891 – подтверждает и отсутствие в автографе указаний на некоторые сюжетные линии в тех номерах, в которых они затем разработаны (например темы «Эвменид» в сцене Ореста и Аполлона во второй картине III акта или темы «Смерти Агамемнона» в дуэте Электры и Ореста во второй картине II акта). Наличие данного источника позволяет предположить формирование у Танеева модели оперного полотна, от которой он старался не отклоняться на протяжении многолетней работы.

Такой рациональный подход косвенным образом подтверждается и теми расхождениями, которые существуют между структурами трагедии Эсхила и либретто оперы. Для него Танеев отобрал не только наиболее значимые разделы литературного источника, но и его живописные

¹ Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 40. Письмо Танеева от 28 декабря 1879 года.

² РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы С.И. и В.И.) Оп. 1. Ед. хр. 33. Источник IV. Тетрадь эскизов «Орестей» № 3. Л. 134. Впервые публикуется в Приложении 2.

³ ГМЗч. Ф. 5. В¹. № 145. Эскиз первой картины II действия. Авторская дата зафиксирована на л. 24: «29 ноября [18]90 (по эскизам 1887 года)».

повороты и яркие детали. Каждая из них постепенно обрела свое место в системе целого, где даже смысловые ответвления и лакуны подчинены логической взаимосвязи событий.

Сравнения двух вербальных текстов неоднократно предпринимались учеными¹, однако единый свод сходств и различий не составлен до сих пор. В данном случае он базируется на материале второго перевода трагедии (1883) и второй (окончательной) редакции либретто (1900)².

Трагедия Эсхила	Трилогия Танеева
Часть I	Часть I
<u>Страж</u> Богов молю, о пусть меня избавят от этой стражи...	<u>№ 1. Страж</u> О, боги, скоро ли пошлете вы конец моей бессменной страже!..
<u>Хор</u> Год десятый идет...	
	<u>№ 2. Хор женщин</u> Слава Зевсу Крониону!
<u>Хор</u> О, поведай же мне...	<u>Хор</u> О, поведай же мне...
<u>Клитемнестра</u> Приама городом владеют Аргивяне.	<u>№ 3. Клитемнестра</u> Я получила радостную весть.
<u>Эгист</u> Родного брата он, Аргосский царь Атрей... [Рассказ после убийства Агамемнона] -----	<u>№ 4. Рассказ Эгиста</u> <u>Дуэт Эгиста и Клитемнестры</u>
<u>Хор</u> Царь, троянцев победитель! [вступает после явления Вестника]	<u>№ 5. Марш с хором</u> Миг счастливый!
<u>Хор</u> [Рассказ о Парисе и Елене]	-----
<u>Вестник</u> Привет тебе, отечество Аргос!	<u>Персонаж Вестник купирован</u> <u>№ 6. Агамемнон</u> Привет тебе, отечество мое!
<u>Клитемнестра (Вестнику)</u> Так возвести же моему супругу...	-----

¹ Туманина Н.В. Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея» // С.И. Танеев и русская опера / Под ред. И.Ф. Бэлзы; вст. слово К.Г. Держинской. М.: ВТО, 1946. С. 65; Савенко С.И. «Орестея». <...> // Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. С. 81, 82. (Серия «Русские и советские композиторы»); Корабельникова Л.З. «Орестея» // Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. С. 112, 113.

² Все ссылки на материал оперы здесь и далее даны по второму изданию «Орестеи», так как там присутствуют репетиционные цифры, обозначающие разделы текста.

Трагедия Эсхила	Трилогия Танеева
Часть I	Часть I
[Вестник и Хор]	-----
<u>Хор</u> Приаидам посланница Зевса явилась враждебной...	-----
<u>Агамемнон</u> ...Богов родной земли должно приветствовать...	Слава бессмертным, слава!
[Рассказ о разрушении Трои]	-----
<u>Клитемнестра</u> О граждане, почтенные Аргосцы...	<u>№ 7. Сцена и дуэт Агамемнона и Клитемнестры</u> Сколько я вынесла мук! Как за тебя я боялась! (ц. 66)
-----	О мой супруг, ужели наяву... (ц. 63)
<u>Агамемнон</u> О Леды дочь! о страж моих чертогов!	<u>Агамемнон</u> Привет тебе, дочь Леды... [дуэт]
<u>Хор</u> О, зачем в воображеньи...	-----
<u>Клитемнестра</u> Войди и ты – Кассандру я зову...	<u>№ 8. Клитемнестра</u> Войди и ты, тебя зову, Кассандра
[Сцена пророчеств Кассандры]	<u>№ 8. Кассандра и хор</u>
<u>Кассандра</u> Последний плач, последнее моление!..	-----
[Агамемнон и Хор]	[Агамемнон и хор]
[Клитемнестра и Хор]	<u>№ 9. Клитемнестра и хор</u>
[Эгист, Хор, затем Клитемнестра]	<u>№ 10. Заключительная сцена</u>
Часть II	Часть II
-----	<u>№ 11. Речитатив и ариозо</u> <u>Клитемнестры</u>
<u>Хор</u> [Рассказ о сне Клитемнестры; следует за сценой Ореста и Пилада]	<u>№ 12. Сцена (Тень Агамемнона)</u> <u>№ 13. Клитемнестра, Электра и хор</u>
<u>Орест и Пилад</u>	<u>Персонаж Пилад купирован.</u> <u>№ 14. Орест на могиле Агамемнона</u>
<u>Хор</u> Для тризны все эти несучи возлиянья...	<u>№ 15. Орест и хор</u>
<u>Электра и Хор</u>	<u>№ 16. Электра и хор</u>
<u>Электра, Орест и Хор</u>	<u>№ 17. Электра, Орест и хор</u>
<u>Хор</u> А много страшилищ питает земля...	-----

Трагедия Эсхила	Трилогия Танеева
Часть II	Часть II
<u>Орест, Пилад и Раб</u>	№ 18. Орест и Раб
<u>Орест, Пилад и Клитемнестра</u>	№ 19. Квартет
<u>Хор и Гилисса</u> (кормилица Ореста) А ночью плач его переносила...	<u>Персонаж Гилисса купирован</u> -----
<u>Хор</u> Мститель богом посылается...	-----
<u>Эгист и Хор</u> Не призванный, а только извещенный...	-----
<u>Раб и Клитемнестра</u>	№ 20. Раб и Клитемнестра
<u>Клитемнестра, Орест и Пилад</u>	№ 21. Клитемнестра и Орест
<u>Хор</u> Богиня возмездья уж поздно пришла...	-----
<u>Орест и Хор</u>	№ 22. Заключительная сцена
Часть III	Часть III
<u>Пифия</u> Женщины ли это? Горгонами я назвала бы их...	<u>Персонаж Пифия купирован.</u> -----
-----	№ 23. Орест и фурии
<u>Аполлон и Орест</u>	№ 24. Антракт № 25. Орест, фурии, затем Аполлон
<u>Тень Клитемнестры</u> ...Что за польза в спящих? [Будит фурий]	-----
<u>Аполлон и фурии</u>	<u>Аполлон</u> Прочь, мрака дочери!
<u>Храм Афины. Орест и фурии</u>	-----
<u>Хор фурий</u>	-----
<u>Афина и фурии, затем Орест</u> [Его рассказ о двух убийствах] <u>Афина</u> Учреждаю присягою обязанных судей...	-----
<u>Хор фурий</u> Теперь с новыми законами сокрушится правосудие...	-----
-----	№ 26. Хор афинян
<u>Афина, Аполлон, фурии, Орест</u>	-----
<u>Персонаж Корифей отсутствует</u> -----	№ 27. Орест и Хор <u>Корифей</u> Орест! надежды не теряй!
-----	№ 28. Процессия ареопагитов

Трагедия Эсхила	Трилогия Танеева
Часть III	Часть III
-----	№ 29. Орест, ареопагит Сжался, богиня [ариозо]
-----	№ 30. Заключительная сцена Орест и хор Богини образ предо мною...
<u>Афина</u> Итак, теперь внимай, народ афинский... [монолог до подсчета голосов] Камешек прикину вот этот за Ореста...	<u>Афина</u> На благо смертных я учредила новый суд... [монолог после подсчета голосов] Мой камень я бросаю за Ореста!
<u>Хор фурий и Афина</u>	-----
<u>Афина и Хор женщин</u> Удел радости нам дан!	<u>Финальный хор</u> ...Уделом человека будет кротость и любовь

Основными масштабными единицами для сравнения здесь служат номера и сцены, в немногих случаях – разделы монологов. Поскольку оба издания Котелова (1864 и 1883 годов) представляют переводы «Орестей» целиком, не принципиально, какое именно из них может быть использовано. Однако если укрупнить оптику рассмотрения и обратить взгляд на более мелкие составляющие текстов, то окажется, что даже в либретто второй, окончательной редакции оперы (1900) сохранено немало ярких выражений и запоминаемых образов, взятых из первого перевода Котелова и отсутствующих во втором.

Орестейя Трагедия Эсхила (издание 1864 года)	Орестя Трилогия Танеева (клавир 1900 года)
<u>Клитемнестра:</u> Я получила радостную весть... (с. 45)	Я получила радостную весть... (ц. 16 т. 13)
<u>Клитемнестра:</u> ...Пламя мощное взвилось (с. 47)	...Пламя мощное взвилось» (ц. 19 т. 16)
<u>Агамемнон:</u> И не нужно мне ни пурпура, ни мягкого пути (с. 74)	И не нужно мне ни пурпура, ни мягкого пути (ц. 69 т. 4)
<u>Агамемнон:</u> Кто ласково обходится с рабами... (с. 76)	Кто хорошо обходится с рабами... (ц. 76 т. 4)
<u>Клитемнестра:</u> Сойди же с колесницы, не гордись (с. 79)	Сойди скорее с колесницы! не гордись (ц. 78 т. 6)
<u>Кассандра:</u> О горе мне, несчастная земля! (с. 81)	О, горе мне! Несчастливая страна! (ц. 82)

Орестейя Трагедия Эсхила (издание 1864 года)	Орестея Трилогия Танеева (клавир 1900 года)
<u>Кассандра:</u> Опять в груди проснулся дар несчастный (с. 88)	Пророчества несчастный дар опять в груди моей проснулся (ц. 95 т. 3)
<u>Кассандра:</u> У них в руках их собственное мясо... (с. 88)	...У них в руках их собственное мясо (ц. 97 т. 3)
<u>Кассандра:</u> Приветствую я вас, ворота Ада (с. 92)	Приветствую я вас, ворота Ада! (ц. 105 т. 11)
<u>Клитемнестра:</u> А рядом с ним – и пленница его, Пророчица, любовница его... (с. 100)	А рядом с ним любовница его... (ц. 114 т. 2)
<u>Орест:</u> Гей, раб! ...Уж в третий раз зову, чтоб кто-нибудь из дому вышел... (с. 163)	Эй! Раб! ...Я в третий раз зову, чтоб кто-нибудь ко мне из дома вышел (ц. 201)
<u>Орест:</u> С змеями в волосах... Из глаз у них, я вижу, каплет кровь (с. 184)	...С змеями в волосах. Из глаз их каплет кровь (ц. 238 т. 10)
<u>Орест:</u> ...Иль светлый луч надежды (с. 229)	Светлый луч надежды сладкой... (ц. 301 т. 9)

Помимо случаев точных текстологических совпадений либретто второй редакции содержит довольно много фрагментов, сходных именно с первым переводом в сфере использования отдельных слов и выражений, стиховых рифм и размеров и формирования метроритма. Здесь стоит ограничиться немногими наиболее отчетливыми примерами:

Орестейя Трагедия Эсхила (1864)	Орестейя Трагедия Эсхила (1883)	Орестея Трилогия Танеева (1900)
<u>Страж:</u> Привет тебе, блестящий свет в ночи, Подобный свету дня; ты восхитишь Сердца Аргосцев радостью. Пойду И радостную весть я объявлю Супруге Агамемнона (с. 36)	Привет тебе, блестящий свет в ночи! Подобный свету дня ты свет приносишь, И в Аргосе бесчисленные хоры Устроишь ты на радости такой. Супругу же царя Агамемнона Я извещу так громко, ясно... (с. 74)	Привет тебе, блестящий свет в ночи! Ты о победе нам приносишь весть. К царице я пойду и возвещу, Что царь наш на пути к отчизне дорогой (ц. 11)

Орестейя Трагедия Эсхила (1864)	Орестейя Трагедия Эсхила (1883)	Орестея Трилогия Танеева (1900)
<u>Хор:</u> Поведай мне, зачем Дымятся алтари. Быть может, ты Издали известье получила... (с. 45)	Иль получив известья, иль в надежде Их получить, богам приносишь жертвы? (с. 84)	Поведай нам, царица, зачем горят у алтарей огни, курятся фимиамы и жертвы дым восходит к небесам? (ц. 16)
<u>Клитемнестра:</u> Мне же суждено Было исполнить уже это дело Вражды старинной и давным-давно Задуманное мной (с. 97)	Мне ж было суждено Исполнить то, чего я ожидала... Дело вражды старинной. А давно, Исполнить то давно я замышляла (с. 140)	Кровавое, давно задуманное дело свершилось! Он мёртв, ваш царь... (ц. 111)
<u>Орест:</u> Зане не плакал я, отец, над гробом Твоим, руки не протянул, чтоб тело Твоё нести... далеко был... (с. 134)	О мой отец! Меня здесь не было... и по тебе умершем Не плакал я, и к гробу твоему Руки не простирали... (с. 180)	О, отец, не рыдал я над трупом твоим, Не мною последняя почесть великому праху была воздана... (ц. 159)
<u>Орест:</u> О Зевс, о Зевс, воззри же ты на нас, Воззри же на сирот орла- отца (с. 145)	Зевес! Зевес! в каком мы положеньи! Взгляни же ты с небес на поколение Орла-отца... (с. 194)	<u>Электра и Орест:</u> О Зевс! о Зевс! ... Воззри с небесной высоты на нас, покинутых сирот (ц. 178, 179)

Наконец, для полноты картины необходимо представить и те случаи, когда совпавшие фрагменты обоих переводов подобны также и некоторым текстам окончательной редакции либретто. Ведь вполне возможно, что именно формулировки первого перевода вдохновили возникновение следующих разделов:

- большинство номеров второй картины I акта начиная с появления Агамемнона («Привет тебе, отечество мое!») и заканчивая хором «Демон рода Танталидов»;

- отдельные фрагменты второй картины II акта начиная с хора «Лейте слезы вы, рыдая» и заканчивая второй строфой дуэта Электры и Ореста «О, земля, из преисподней ты отца воздвигни нам»;

- завершающий третью картину II акта маленький хор «О, когда ж прекратится навек проклятия сила!»;

- ответвления сюжетной линии эриний, связанные с мотивами кровавого следа, указующего путь беглеца, с угрозами выпить всю его кровь и иссушить плоть, а также с перечислением Аполлоном «казней и увечий», среди которых он отвел место этим мстительницам.

Текст второго перевода также послужил основой для ряда фрагментов либретто; их не меньше, однако перечислять нет смысла, так как работа Танеева с этим изданием не нуждается в дополнительных подтверждениях – оно находилось в библиотеке композитора при его жизни, возможно, даже в двух экземплярах¹.

Таким образом, отголоски необычайно сильного впечатления, которое сразу произвела на Танеева трагедия Эсхила, остались в либретто оперы навечно, предварительно пережив процессы создания эскизов, редакций, вариантов, исправлений, подготовку премьеры и двух изданий. Эти отголоски удержались в словесной ткани прежде всего двух первых актов «Орестей», так как от начала к концу трилогии налицо значительное уменьшение числа совпадений. По-видимому, оно в какой-то степени связано и со снижением активности либреттиста Алексея Венкстера: пока что никаких его автографов, хотя бы отдаленно напоминающих либретто первой сцены I акта, первой картины II акта и, главное, последнего действия всей трилогии, ни в одном архиве не обнаружено.

Судя по авторским наброскам материала оперы, относящимся ко второму этапу ее сочинения, который начался в 1883 году², либреттист у Танеева появился примерно в это время. Поэт и переводчик, актер-любитель и драматург собственного домашнего театра, исследователь-пушкинист и литературно-общественный деятель, фермер-хозяйственник и увлеченный игрок на бегах, Венкстерн представляется сейчас носителем многообразных дарований, ни одно из которых, впрочем, не воплотилось в его наследии настолько сильно, чтобы вызвать широкий исторический резонанс³.

¹ О наличии книги в библиотеке композитора см.: НИОР РГБ. Ф. 495 (Танеевы). Картон I. № 12. Каталог книг библиотеки С.И. Танеева [после 1910]. Рукопись. Л. 23. Поз. 91. В данном каталоге значится еще одно издание трилогии (Л. 33. Поз. 468: Эсхил. Орестія), однако более ни в каких перечнях книг танеевской библиотеки о нем упоминания нет.

² О примерной периодизации процесса работы см.: *Петухова С.А.* Танеев в работе над оперой «Орестей»: по архивным материалам композитора. С. 259–265.

³ К этом портретному наброску, по необходимости очерченному немногими штрихами, добавлю фрагмент воспоминаний племянницы героя С.В. Гиацинтовой: «Алексей Алексеевич Венкстерн <...> был человеком колдовского обаяния – холодновато-остроумный, образованный, начитанный, внутренне изящный и независимый. Под ласково-скептическим взглядом его красивых глаз все предметы и явления приобретали особую окраску. Никаких ограничений и самодисциплины, необходимой для какого бы то ни было труда, он не признавал. Жил не по средствам шикарно – великолепные тройки, экипажи, верховые лошади, собаки со специально отведенным для них участком в имении, охота с соседними помещиками, частые гости... Верно идя к собственному разорению, он неумело пытался поправить свои дела – то завел кирпичный завод, то пробовал организовать вывоз молока из имения в Москву... Все кончалось полным провалом. И все-таки от банальных прожигателей жизни дядя Леля отличался – изысканным интеллектом, вкусом, редкой артистичностью натуры. <...> Владимир Иванович Немирович-Данченко даже говорил мне, что Алексей Алексеевич был одним из лучших виденных им Гамлетов. Ничто не стало делом его жизни,

Активный участник московского «шекспировского кружка»¹, память о деятельности которого осталась в околотеатральном сообществе на многие десятилетия, Венкстерн и в свои зрелые годы сохранил молодой напор, горячность и романтическое обаяние «принца Генриха V, стройного и изящного юноши с пером на шляпе»². В первой половине 1880-х Танееву посоветовал привлечь Венкстерна к работе над оперой Сергей Андреевич Юрьев (1821–1888), известный московский театрал и журналист, читавший тогда в консерватории лекции по истории античной культуры³. В это время молодой поэт еще находился в плену своих театральных увлечений и предложение поработать над сюжетом «Орестей» (где очень силен мотив, который стали определять как гамлетовский после появления знаменитой пьесы) вполне мог воспринять в качестве продолжения шекспировских штудий.

Во всяком случае, как либреттист он сотрудничал лишь с Танеевым. Несомненно, что романтический, местами мелодраматический, пафос, в принципе отличающий стиль Венкстерна, в достаточной степени присутствует и в его пересказе некоторых разделов древнегреческой трагедии. Однако нельзя не отметить, что такой подход, скорее всего, соответствовал и представлениям самого композитора.

Обращение к истории создания не только «Орестей», но и незавершенной оперы «Геро и Леандр»⁴, позволяет констатировать, что в лице своего

все оставалось на уровне хобби, выражаясь современным языком, но сообщало его личности особую притягательность. Кроме того, ведя роскошно-светский образ жизни, дядя сохранял человеческую независимость и не был подвержен ни светской суете, ни светскому тщеславию <...>» (*Гиацинтова С.В.* С памятью наедине / Лит. запись Н.Э. Альтман, рец. Б.Н. Любимов, И.Н. Соловьева. Предисл. С.В. Образцова. М.: Искусство, 1985. С. 391, 392). Искренняя благодарность А.В. Наумову за указание на данный источник.

¹ Шекспировский кружок (1875–1885) был основан литератором и педагогом Львом Ивановичем Поливановым (1838–1899) в открытой им частной мужской классической гимназии (1868–1923). Как отмечает современный исследователь, «за 10 лет существования кружка было дано 16 представлений: “Гамлет” – 4 раза; “Генрих IV” – 4 раза; “Отелло” – 3 раза; “Кориолан” – 2 раза; “Двенадцатая ночь” – 2 раза; “Ромео и Юлия” – 1 раз» (*Антипова А.М.* Изучение произведений У. Шекспира в отечественной школе: традиции и современные подходы // Наука и школа. 2014. № 6. С. 153).

² *Соловьев С.М.* [мл.] А.А. Венкстерн. Некролог // Весы. 1909. № 6. С. 89.

³ Конспекты этих лекций сохранились в архиве композитора. См.: *Корабелникова Л.З.* «Орестей» С.И. Танеева. Античный сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 97.

⁴ Об этом подробнее см.: *Гершунская Е.Л.* Материалы к неоконченной опере С.И. Танеева «Геро и Леандр» // Танеев и Скрябин. Учитель и Ученик. Сб. статей по материалам международной научно-практической конференции навстречу 150-летию Московской консерватории / Ред. кол.: И.А. Скворцова, Н.Д. Свиридовская, Е.Е. Потяркина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. С. 149–158.

солибриеттиста Танеев нашел сотрудника, который, по-видимому, работал еще медленнее, чем он сам. При этом, в отличие от Танеева, Венкстерн, вероятно, не очень любил писать письма; во всяком случае, обнаруженная к настоящему времени их совокупность недостаточно информативна для того, чтобы ясно представить этапы совместного создания композитором и литератором либретто «Орестей».

Судя по всему, Танеев вследствие своей увлеченности сюжетом не нуждался остро в помощи Венкстерна до тех пор, пока не достиг будущей четвертой сцены I акта, откуда берет начало линия любовников-заговорщиков Клитемнестры и Эгиста.

Подобный раздел отсутствует в трагедии Эсхила, хотя собственно монолог Эгиста там помещен в последнюю сцену «Агамемнона», первый перевод которой несомненно повлиял на начало рассказа этого персонажа в либретто:

Орестейя Трагедия Эсхила (перевод 1864)	Орестейя Трилогия Танеева (1900)
Эгист: Атрей, аргосский царь, отец вот этого, Отца Тиэста, брата своего, Изгнал из собственных его чертогов, Заспорив с ним об власти над Аргосом (с. 106)	Эгист: За власть над Аргосом возник кровавый спор меж братьями, моим отцом Тиестом и Атреем, безбожным Агамемнона отцом. Атрей у брата отнял власть и из родных изгнал его чертогов... (ц. 32)

Танеев задумал развернуть этот монолог до ясной и значительной сюжетной линии, которую запланировал поместить в качестве противоборствующей перед торжественной встречей царя.

Наиболее ранние, отрывочные авторские наброски трех будущих сцен – четвертой (Эгист и Клитемнестра), девятой (Клитемнестра и хор после убийства) и десятой (Эгист, хор и Клитемнестра) – уже содержат фиксацию фрагментов, затем оставшихся в либретто навсегда: «Возможно ли? Вернулся Агамемнон» (начало монолога Эгиста, сц. 4)¹, «А сам умертвил его малых детей» (рассказ Эгиста, там же)², «Посмею <осмелюсь> ли поднять

Кроме того, в библиотеке Танеева еще в 1925 году сохранялся перевод пьесы Агустина Морето «За презрение – презрение» («El desdén, con el desdén», 1654), сделанный Венкстерном (его вариант названия – «Спесь на спесь») и предназначенный композитором для работы над замыслом «Донны Дианы». См.: *Савёлова З.Ф.* С.И. Танеев в его библиотеке // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти. 1915–1925. История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. М.; Л.: Музсектор, 1925. С. 203.

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 155. Автограф I.Л. 4.

² Там же.

трепещущую руку на гневного царя. Подумать <страшно>» (реплика Эгиста после его рассказа)¹, «Прочь, наемные убийцы!» (реплика хора народа, сц. 10) и «Милый мой! Довольно крови!» (реплика Клитемнестры в той же сцене, в окончательном варианте развернутая: «Эгист, довольно крови <...>! Милый мой, пора придет <...>»)².

Кроме того, о содержании либретто девятой и десятой сцен свидетельствуют эскизы, текст которых не вошел в окончательный вариант, однако максимально приближен к нему по смыслу и настроению, а во втором случае – и по размеру стиха.

Наброски [1882]	Клавир второй редакции (1900)
<p><u>Клитемнестра:</u> Нет, не я его убила, явилась я слепым орудьем рока³.</p>	<p><u>Начало сцены 9, Клитемнестра:</u> Меня вините вы в убийстве? Не я виновна в нем.</p>
<p><u>Allegro con brio, Эгист:</u> Вот он! Трои победитель бездыханен, недвижим.</p> <p><u>Хор:</u> Трепетать, а не хвалиться должен тот, кто пролил кровь. Ты, Эгист, достоин казни, Будешь камнями побит⁴.</p> <p><u>Эгист:</u> ...а преклоняться предо мною вы должны! Знайте! Я ваш царь отныне! Страшен грозный царский гнев! Твердой властной рукою буду царством управлять.</p> <p><u>Хор:</u> Нет, не царь ты для Аргосцев, Не тверда твоя рука⁵.</p>	<p><u>Начало сцены 10, Allegro, Эгист:</u> Вот Эллада кем гордилась, перед кем пал Иллион. Мсть моя над ним свершилась, распростерт во прахе он!</p> <p><u>Хор:</u> Вот виновник преступленья, вот мы мстить должны кому. Все беритесь за каменья. Смерть злодею, смерть ему!</p> <p><u>Эгист:</u> Замолчать! Не то цепями и тюрьмой вас усмирю. Знайте! Царь ваш перед вами! Повинуйтесь царю!</p> <p><u>Хор:</u> Трус! предательской рукою хочешь ты венец украсть! Не признаем за тобою мы похищенную власть.</p>

Наконец, о том, что важные музыкальные мотивы дуэта заговорщиков, вошедшие позднее в их сцену, созданы ранее появления либретто для нее, свидетельствуют различия словесного текста набросков и окончательной редакции.

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 155. Автограф I. Л. 1.

² Там же. № 157. Л. 4 и 5.

³ Там же. № 156. Л. 4.

⁴ Там же. № 158. Автограф II. Л. 3.

⁵ Там же. № 157. Л. 1.

Примеры 1–2. *Первые варианты подтекстовки и развития мотивов*¹

Ты со мною и я не боюсь ни чего

Примеры 3–5. «Орестея» (клавир)

Окончательные варианты появления и подтекстовки мотивов (ц. 43 т. 3–7 и 11–14)

p
На - ста - ла ми - ну - та рас - пла - ты кро - ва - вой

Свер - шит - ся суд ро - ка су - ро - вый

p *f* *p*

Однако для очерчивания даже общего контура изложения эти яркие, запоминающиеся авторские тезисы необходимо было развивать. Дальнейшая история создания и изменений этой сцены – единственной, в которой между двумя редакциями имеются значительные расхождения², над которой Танеев думал месяцы и годы, – беспристрастно свидетельствует о том, как сложно было работать либреттистам, в данном случае не имевшим в качестве образца эпизод гениального драматического произведения.

В трилогии Танеева нет второго столь же развернутого раздела, построенного лишь на двух вокальных партиях без включения даже мелких

¹ ГМЗч. Ф. 5. В¹. № 156. Л. 1. Примеры, извлеченные из автографов, даны в оригинальном варианте записи; в большинстве случаев это означает отсутствие всех или некоторых ключевых и случайных знаков, а также словесного текста. Музыка приведенных набросков мыслилась в тональности *h-moll* – одной из основных в опере.

² См. Приложение 8.

реплик хора¹. Уже одно это обстоятельство ставит картину заговора особняком, уподобляя ее распространенным тогда большим вокально-драматическим сценам как самостоятельным произведениям². Но было и второе обстоятельство – включение рассказа Эгиста, по существу монспектакля, концертной баллады³. Композитор, неслучайно сперва назвавший ее именно «балладой», расценивал сочинение в качестве номера, тормозившего действие.

«Нельзя не признать, что вообще рассказы о совершившихся ранее начала действия событиях, вводимые в драму, действуют обыкновенно на слушателя охлаждающим образом и редко могут для него представить интерес, – писал Танеев Владимиру Теляковскому 15 апреля 1915 года. – Затем, можно возразить, маловероятным является и то, что человек всегда рассказывает самому себе то, что он уже давно знает, и т.д. Эти соображения по поводу рассказа Эгиста приходили на мысль в голову и моему либреттисту, и мне, доказательством чему служит переработка этой сцены в печатном издании сравнительно с тем, как она была исполнена в Мариинском театре (ранее Эгист рассказывал это Клитемнестре, которой, конечно, события эти уже ранее хорошо были известны).

Однако <...> моему либреттисту не удалось избежать необходимости сохранить этот рассказ, как не избежал этого и автор греческой трилогии Эсхил, у которого встречается тот же рассказ, хотя и помещенный в конце действия»⁴.

Оставляя в стороне немалое число общих возражений, провоцируемых этими высказываниями, обратимся конкретно к предмету обсуждения. Сейчас уже нельзя сказать точно, намеренно или нет Танеев не упомянул принципиально важное драматургическое различие двух рассказов Эгиста – в трагедии и в трилогии.

Эсхилом этот раздел помещен в сцену, следующую за первыми двумя убийствами. Однако монолог здесь не выделен специально, хотя примеры

¹ В указанной сцене 326 тактов, в записи она идет около 11 минут, а, скажем, в сцене Ореста и раба, открывающей третью картину II акта, – 48 тактов, звучащих примерно 2,5 минуты.

² Владимир Ребиков – автор четырех циклов камерных «Вокальных сцен» (ор. 1, 16, 18, 20, сочинялись в 1890-е и в начале 1900-х) – определил их особенности следующим образом: «Вокальные сцены» суть как бы отрывки, отдельные №№ из опер» (*Ребиков В.И.* Вокальные сцены ор. 16. Стихи Валерия Брюсова. Для голоса с сопровождением фортепиано. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1900]. С. 2). Некоторые из этих сочинений (ор. 1 № 1–3; ор. 16 № 2) предназначены не для одного артиста, а для двух (второму отведена роль мимиста).

³ В современной работе подобный жанр определен как «вокально-оркестровая баллада <...> масштабное повествовательное произведение, в котором краски оркестра, звукоизобразительность его партии призваны усилить впечатление от остро драматического, порой «кровавого» сюжета» (*Митина А.О.* Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века. Автореф. ... канд. иск. М.: МГК, 2013. С. 12, 21)

⁴ Материалы к сценической истории «Орестей» / Публ. В.А. Киселева // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М.: Изд. АН СССР, 1952. С. 282. Текст письма опубликован в Приложении 10.

и таких решений имеются, конечно, в трагедии (например рассказ перодеото Ореста «Я странник из Фокиды, Даулиец»). Напротив, жуткое повествование об умерщвленных детях следует в данном эпизоде сразу за торжествующим вступлением («О радостный свет дня, принесшего отмщенье!») и заканчивается утверждением, посыл которого за прошедшие века стал общим местом:

И даже хорошо мне умереть бы ныне,
Когда его в сетях возмездья увидал!¹

Персонаж Эшила не исключал и даже предчувствовал свою гибель в бою, в противостоянии с народом, который готов был восстать после переворота, устроенного Клитемнестрой. Интерпретация великого драматурга позволила создать сложный и многомерный образ, строгие, стройные мизансцены, в которых отсутствие изображения мелкой любовной интриги возвышало мотив мести Эгиста до уровня символа.

У Танеева же этот персонаж выведен как типичный «лирический герой» (реплики Клитемнестры «О, мой Эгист! Любовь моя!», напоминающие, в частности, третью арию Далилы Сен-Санса, в первоисточнике, разумеется, отсутствуют) и одновременно как малодушный трус, с оттенком иногда даже комической трактовки образа. Драматургической условности выражения античных идей композитор предпочел условность Нового времени с ее куда более бытовленными, одномерными причинно-следственными связями.

Неудивительно, что столь оригинальное решение одного из главных мотивов трагедии надолго удержалось в памяти известного ученого-антиковеда Фаддея Зелинского, о чем он написал в феврале 1899 года: «Неверная жена боится возвращения с похода своего Царственного мужа; когда же он возвращается, она убивает его с помощью своего нового друга. <...>. Как все это просто, ясно, здорово, т[о] е[сть], выражаясь на современном языке, как шаблонно, избито, неинтересно!.. Конечно, от либреттиста нельзя было и требовать, чтобы он в своей скромной переделке сохранил те черты подлинника, которыми более всего дорожит мыслящий читатель»².

К изложенной трактовке содержания «Орестей» Венкстерн вряд ли имел прямое отношение, так как приступил к работе значительно позднее, чем сформировался замысел первых двух действий. Еще в письме от 4 октября 1886 года драматург сетовал на сложности сотрудничества, связанные с неясностью требований композитора³. Однако и в процессе подготовки последнего действия трилогии, как уже упоминалось, следы участия либреттиста пока также не обнаружены.

¹ Орестей. Единственная дошедшая до нас трилогия Эшила... С. 149, 150.

² Зелинский Ф.Ф. Идея нравственного оправдания. Ее происхождение и развитие. I // Мир Божий. 1899. № 2, февраль. С. 2, 3.

³ Выдержкой из этого письма открывается Приложение 10.

Это обстоятельство ощутимо отразилось на компоновке музыкального материала финальных картин. Здесь оркестр играет без певцов в процентном соотношении к общему объему материала значительно больше, чем в предшествовавших двух актах вместе взятых: каждую картину и финальный апофеоз (№ 30) открывает развернутое симфоническое вступление (в целом 243 такта). Кроме того, в этом действии, за исключением № 30, отсутствуют крупные завершенные вокальные номера, в частности сольные арии или ариозо певцов, развернутые хоры – ведь именно для их словесного оформления Танееву прежде всего требовалась помощь Венкстерна. В трех последних картинах композитор почти везде обошелся последованием структур так называемого сквозного развития, которые здесь, в общем, совершенно органичны, ибо размеры этих картин скромнее, а их содержательный охват – мельче, чем в первых пяти и в особенности – в первых двух. И в принципе общие архитектурные пропорции «Орестеи», словно шагреновая кожа, постепенно сжимаются в процессе продвижения от начала к концу, а разнообразие темповой палитры унифицировано до умеренного движения (чаще всего с обозначением четверть = 108).

Раздел оперы	Общее число тактов	Из них в медленном темпе	В умеренном	В быстром	Исполняемых только оркестром в протяженных разделах	Время звучания
Часть I	1849	632	439	778	148	1:10:52
Картина 1	732	265	251	216	54	24:10
Картина 2	1117	367	188	562	94	46:42
Часть II	1411	696	156	559	62	1:03:39
Картина 1	304	158	59	87	21	17:25
Картина 2	567	377	33	157	32	25:56
Картина 3	540	161	64	315	9	19:48
Часть III	1183	199	577	407	261	48:38
Картина 1	548	62	182	304	143	12:45
Картина 2	270	18	221	31	90	12:50
Картина 3	365	119	174	72	28	23:03

Немаловажно при этом, что внутренняя ткань многих номеров последних картин изобилует неровностями и разрывами. В качестве примера хорошо подходит партия Ореста, которая начинается в стиле лирического бельканто (вторая картина II акта), затем (после убийства Клитемнестры) ожидаемо модулирует в сферу нервных выпадов, но даже в апофеозе не

возвращается к былым красотам, подменяя их напряженным перекиванием оркестра преимущественно в высоком регистре.

Для финального акта оперы скорее всего даже не были зафиксированы танеевские прозаические наброски, подобные тем, которые композитор готовил для Венкстерна на основании материала предшествовавших сцен¹. Либо Танеев ввиду занятости либреттиста решил справиться самостоятельно и потому не составил для него «заданий»², либо, напротив, какие-то неизвестные ныне причины заставили Венкстерна неожиданно бросить сочинение, не завершив его.

В данном случае для исследователя выбор «варианта развития событий» – от кого именно исходила инициатива на время прервать сотрудничество – представляется немаловажным. Потому что идея победы «лучезарного света высшего и организующего Разума» над «темными страстями» Танеевым в «Орестее» скорее намечена, чем полноценно воплощена. Общее построение сюжета трилогии достаточно пропорционально отражено композитором уже в Увертюре *e-moll*, созданной на материале оперы значительно ранее нее. Об этом после первого исполнения Увертюры 28 октября 1889 года написал Семен Кругликов, который прослушал ее, не имея перед глазами нотного текста: «Мрачная часть увертюры, по музыке, гораздо значительнее светлой, в которой есть настроение, много интересной работы, много оркестровых эффектов, в большинстве случаев удавшихся, но есть и общие места, некоторая деланность и сухость»³.

Спустя более чем полвека после премьеры «Орестеи» Владимир Протопопов попытался объяснить сокращение масштабов крупных сочинений Танеева в процессе продвижения к финалам – сознательным использованием определенного композиционного приема. «Историческое значение такой композиции, которую находим в фортепианном квартете Танеева, очень велико. Здесь утверждается принцип завершения цикла особым торжественным апофеозом прежде спокойной темы; она вырастает в звучании и становится выражением торжества победы. Самое существенное, что этот образ возникает к концу финала, составляя эпилог произведения, что начало финала еще полно смятенности, и лишь в процессе его развития путем постепенного преобразования прежних музыкальных тем рождается этот образ победы. Для Танеева же крайне важно логически вывести победное начало из образного содержания не только цикла в целом <...> но и его финальной части, то есть сделать этот переход непрерывным, незаметным, хорошо подготовленным, прямым следствием звучащих

¹ Три фрагмента, которые удалось расшифровать почти целиком, помещены в Раздел 2 Приложения 1.

² Это определение впервые использовано Л.З. Корабельниковой по отношению к наброску содержания сцены Клитемнестры и Кассандры, опубликованному в указанном выше разделе Приложений. (См.: Корабельникова Л.З. «Орестея». С. 112, 113).

³ Кругликов С.Н. Два первых симфонических собрания Русского Музыкального общества // Артист. 1889. № 3, ноябрь. С. 134.

образов самого финала. Громадное значение имеет то обстоятельство, что хотя по времени апофеоз занимает сравнительно небольшое место, но зато композитор сосредотачивает здесь особые средства выразительности, чтоб донести до слушателя важное его значение в концепции всего цикла. Описанные особенности финала с апофеозом присущи единственной напечатанной симфонии Танеева ([№ 4] 1898 года), фортепианному квартету (1906) и фортепианному квинтету (1911)»¹.

Выходит, что структурный прием, закрепленный позднее в процессе работы над инструментальными циклическими опусами, Танеев *впервые* использовал в композиции совсем иного рода – в оперном спектакле, апофеоз которого *вдобавок не был связан тематически* с предшествовавшими разделами. Симфония *c-moll* – лучшая из танеевских – унаследовала многое не только от общей драматургии «Орестеи», но и от ее первоначального тонального плана, в основе которого находилось тритоновое тематическое ядро *c-fis*, позднее, по-видимому, просто перенесенное в более позднее произведение².

Значительное положение тональности *c-moll* в опере сохранялось на протяжении длительного периода – около десяти лет (1882–1892), и логичным было бы ожидать прямого продолжения в Симфонии развития содержательной модели «от смятения – к апофеозу», «от мрака – к свету», отчетливо раскрытой в финальной части «Орестеи». Однако в Симфонии, где музыкальные мысли выражены лапидарно, жестко и аскетично (по сравнению хотя бы с предшествовавшей Симфонией № 3 в *d-moll* (1884), постепенно потеснившим в «Орестее» главенство *c-moll'a*), на пути развертывания подобного алгоритма тем не менее возникает множество драматургических препятствий. Достаточно уже того, что здесь можно найти два значительных раздела апофеозного характера. Это «лирический центр», традиционно представленный по-вагнеровски «бесконечной» медленной (второй) частью и «перетягивающий» на себя некоторое количество соответственных смысловых коннотаций. А также это, действительно, гимническая кода финала, утверждающая «главенство света» на материале Побочной темы первой части и по характеру (*Molto maestoso*, 6/4 и «раскачивающиеся» ритмические фигуры) напоминающая апофеоз «Орестеи».

«Образный строй произведения может быть определен как пафос мужества и преодоления, – замечает Марина Рахманова. – В симфонии <...> все подчинено движению трудно пробивающей дорогу мысли. Центром симфонии является (как часто в более поздних камерных циклах Танеева) возвышенное *Adagio* с бесконечной мелодической линией, в репризе поднимающейся до высот “экстатического созерцания” <...>. Финал

¹ Протопопов В.В. Некоторые вопросы музыкального стиля С.И. Танеева // Советская музыка. 1947. № 5. С. 52. Здесь и далее типографские выделения в текстах цитат (разрядки, курсивы, подчеркивания) принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

² Об этом подробнее см.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся – до минор. С. 5–22.

у Танеева никак не связан с теми праздничными, торжественными финалами, которые так любили “кучкисты”, нет в нем и никаких “хождений в народ”, как в Четвертой симфонии Чайковского. Борьба продолжается до самого конца сочинения, и разработка в финале необычайно – для завершающей части – драматична. <...> По многим параметрам, и среди них по жесткости звукового облика, симфония Танеева явно устремлена в следующее столетие»¹.

Очевидное смысловое контрастирование нескольких разделов внутри одной («торжествующей») сферы приводит к хорошо определенному на слух нарушению драматургического равновесия. Здесь нет прямого, «логичного» пути развития идеи, как не было его и в «Орестее», где гимническая кульминация завершает вторую картину II акта, а в III акте стремительность движения от бесконечного отчаяния героя к «лучезарности» его победы передана сжато, эскизно, отчасти даже скупо. И результат заставляет задуматься о причинах такого решения.

Погружение в многочисленные танеевские тексты, связанные с «Орестеей», приводит к мысли, что данная структурная модель родилась спонтанно, обусловленная прежде всего изменением отношения композитора. Градус сочинительской страсти, некогда вдохновившей Танеева на живописание кровавых интриг, сохранялся на протяжении всего периода создания *первой редакции либретто и музыки двух первых действий*. Но к «гармоничным» разделам третьего действия автор приступил в значительно более охлажденном состоянии. Возможно, так случилось из-за того, что в начале 1890-х Танееву приходилось параллельно работать над переделкой двух первых действий и над сочинением третьего². В любом случае снижение авторского интереса здесь хорошо ощутимо. Именно по этой причине композитор, по-видимому, с меньшей настойчивостью обращался к либреттисту, не подготовил для него вспомогательные прозаические наброски, да и в целом процесс создания последнего действия занял у Танеева гораздо меньше времени, чем ушло и на первое, и на второе по отдельности.

Думается, что именно *заданность ориентации на воплощение традиционной идеи* («от мрака – к свету») наиболее плакатно отражена в решении этого финала. Он – живое свидетельство того, что отнюдь не великие философские концепции, а яркие и противоречивые характеры, эмоции и положения в данном случае прежде всего привлекали Танеева.

¹ Рахманова М.П. [Танеев] // Рахманова М.П., Комаров А.В. Композиторское творчество // История русского искусства: в 22 т. Т. 17: Искусство 1880–1890-х годов / Отв. ред. С.К. Лащенко. М.: ГИИ, 2014. С. 527.

² Об этом подробнее см.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестей»: по архивным материалам композитора. С. 255–259.

ТАНЕЕВ-ЛИБРЕТТИСТ

Девятнадцатого февраля 1897 года Алексей Венкстерн специальным документом передал права на либретто «Орестей» автору ее музыки¹. В этом документе находится констатация («сочиненное мною либретто оперы»), которая, по идее, не должна оставлять сомнений в степени участия Венкстерна в создании указанного текста. Вдобавок и Танеев, отличавшийся, как известно, крайней дотошностью в отношении любых (тем более юридических) формулировок, думается, вряд ли согласился бы назвать либреттистом литератора, который не доделал как минимум одну пятую часть работы.

Однако здесь в повествование вступает логика уже не «вторых вариантов», а последующих. Во-первых, найденные ныне рукописи либреттиста вполне могут оказаться не в принципе отсутствовавшими, а впоследствии утраченными, как, например, материал третьей картины II акта, о котором сам Венкстерн написал: «2-ой акт <...> посылаю Вам в полном составе»². Во-вторых, вполне вероятно, что отчисление всего в пять процентов, установленное Танеевым для Венкстерна «с причитающегося мне, как композитору этой оперы, вознаграждения» от возможных постановок, как раз и соответствовало степени участия литератора³.

В биографическом очерке Ивана Липаева⁴, републикованном после смерти Танеева, в списке его сочинений, специально добавленном для отдельного издания, находится следующий раздел: «Либретто: “Орестей”. Музыкальная трилогия. Сюжет заимствован из трилогии Эсхила

¹ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1. Рукопись, заверенная нотариусом, впервые публикуется в Приложении 10. № 224.

² См.: Приложение 10. Письмо № 15.

³ Для сравнения: поспектакльная плата П.А. Висковатову за либретто оперы «Демон» первоначально была установлена в размере 50% от общей суммы гонорара; М.И. Чайковскому за его либретто опер П.И. Чайковского – в каждом случае в размере 25%. См.: *Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном. (Либретто оперы «Демон») // Русский вестник. 1896. № 4. С. 242; Приложение 10. Письмо № 98.*

⁴ *Липаев И.В. С.И. Танеев. (Биографический набросок и характеристика) // Русская музыкальная газета. 1915. № 12–13 (посвященный С.И. Танееву), 22–29 марта. Стб. 219–227.*

того же названия, слова А. Венкстерна»¹. Помимо этого раздела, последнего в первой части списка (где перечислены произведения по жанрам), там есть и тот, в котором «Орестей» фигурирует в качестве собственно музыкального сочинения. Поскольку для составления данного перечня Липаев воспользовался сведениями издательства Беляева, скорее всего, таким способом в очерке указано на то обстоятельство, что Танеев был главным создателем не только музыки, но и либретто своей оперы.

Симптоматично, что до кончины композитора нигде и никогда не упоминалось о том вкладе, который он внес в сочинение словесного текста «Орестей». Возможно, если бы его меньше критиковали рецензенты, то Танеев где-нибудь в кругу друзей и обмолвился бы о своих достижениях. Но «либретто г-на Венкстерна» обошли упреками немногие, и теперь мы никогда уже не узнаем, как именно расценивал Танеев результат своего титанического труда конкретно на этой непривычной ему ниве.

Однако необходимо подчеркнуть, что если бы Венкстерн даже записал подряд в чистовом виде все окончательные варианты всех картин, сцен и номеров либретто оперы, эта деятельность все равно оставалась бы лишь частью процесса возникновения данного текста. Потому что Танеев не только контролировал весь этот процесс (вплоть до диктовки ударений внутри стиховых строк), не только сочинял сам (причем нередко большие разделы), но и параллельно работе Венкстерна с русскоязычными переводами Эсхила занимался собственными переводами его трагедии с неустановленного французского издания.

Таким образом, словесные автографы композитора можно разделить на несколько групп согласно содержательному признаку:

1) краткие и разрозненные прозаические заметки, по всей видимости, возникшие на основании изучения не только французского перевода эсхиливской трилогии, но и иных переводов литературных произведений античности, а также исследовательских трудов, посвященных жизни и обычаям людей в эпоху, описанную древнегреческим драматургом;

2) достаточно развернутые прозаические наброски («задания»), в свободной манере излагающие содержание сцен и номеров будущей второй картины «Орестей» и акцентирующие те их смысловые линии, которые хотел подчеркнуть в своем сочинении композитор;

3) изложение разделов либретто от начала до конца оперы с различной степенью подробности.

Летом 1891 года в письме Чайковскому Танеев вспоминал о начальном этапе работы: «Кроме чтения и обдумывания пьесы, мне приходилось целыми страницами делать переводы с французского отдельных сцен, чтобы уяснить себе порядок мыслей автора, отобрать то, что существенно и нужно для драмы, от того, что имеет значение второстепенное. Это

¹ Липаев И.В. С.И. Танеев. Жизнь, деятельность. Музык[альные] произведения. Список сочинений. Саратов: издание музыкального магазина М.Ф. Тидеман, 1915. С. 26.

было нелегко ввиду многословия подлинника, возможного в старинной драме и немыслимого в современной опере»¹.

К сожалению, первые поколения танееведов, многие из которых свободно владели французским языком, не обратили внимания на эту реплику композитора, хотя письмо приобрело достаточную известность сразу после его публикации в 1916 году.

В первые десятилетия исследования «Орестеи» установить точно французское издание, о котором шла речь, конечно, было возможно. Но не сейчас. В описаниях библиотеки композитора отсутствуют указания на подобные переводы. Если они там в принципе когда-либо находились, то скорее всего принадлежали либо Шарлю Леконту де Лилю² – автору «античной трагедии» «Эринии», музыку к которой написал Жюль Массне (1873)³, либо хорошо известному тогда во Франции ученому-эллинисту Пьеру-Алексису Пьеррону (1814–1878). Его переводы Эсхила начиная с 1850-х годов издавались и переиздавались неоднократно, в последний раз накануне 1890-х в солидном научном издательстве «Библиотека библиофилов» («Librairie des Bibliophiles»), принадлежавшем Дамасу Жуасту, с предисловием авторитетного критика Жюля Леметра⁴.

Оба данных перевода – прозаические, в отличие от предшествовавшего⁵. Возможно, именно этим объяснялось их «многословие», с точки зрения Танеева. Но, конечно, французские тексты последних картин трагедии как прозаические, так и стихотворные не могут дать даже отдаленного представления о том, какие именно их фрагменты были использованы композитором.

В такой ситуации приобретают дополнительную ценность немногочисленные выписки иного рода, касающиеся быта, географии, обычаев и искусства древних греков. Музыка в этих фрагментах, где чередуются французские, немецкие и русские слова и выражения, занимает очень скромное место, уступая описаниям жертвенных обрядов и ритуалов, визуальных изображений, научных и поэтических изданий.

«Начало Августа

Старцы опираются на посохи <...>

б) молодые девушки несут <...> вазы, служащие для жертвоприношений.
1 из них (Канефора) корзина на головах⁶

¹ Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 166, 167. Письмо от 21 июня 1891 года. Объемный раздел данного документа републикован в Приложении 10. № 11.

² Eschyle. Agamemnôn. Les Choéphores. Les Euménides // Eschyle. Théâtre complet / Trad. par Leconte de Lisle. Paris: A. Lemerre, 1872. P. 149–318.

³ Les Érinnyes. Tragédie antique en deux actes de Leconte de Lisle, musique de J. Massenet. Partition pour chant et piano. Paris: G. Hartmann, [1876].

⁴ Eschyle. L'Orestie / Trad. d'Alexis Pierron avec une Préface par Jules Lémaitre. Paris: JOUAUST, Librairie Des Bibliophiles, 1889.

⁵ L'Orestie, trilogie tragique d'Eschyle / Trad. en vers par Paul Mesnard. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1863.

⁶ Канефоры (букв. «несущие священные корзины») – участвовавшие в торжественных праздничных процессиях девственницы знатного происхождения, которым доверяли нести на головах корзины с жертвоприношениями и священными предметами для их осуществления.

в) дочери метеков¹ несут кувшины
кресла
umbrellas²

Когда процессия подходит <...> герольды или распорядители праздни-
ка перемещаются. Они обертываются и жестаами приглашают остальную
часть партера приблизиться. (Это служит связью между отдельными ча-
стями фраз)

NB <...> нельзя было приносить в жертву коз <...> быки жертвен-
ные (белого цвета) (каждая Аф[инская] колония посылала 1 быка
в день Панафинеи³). Одни [быки] идут спокойно среди молодых людей
и ж[рецов] *sacrificateur*, другие противодействуют и хотят вырваться <...>
дети ведут *bélier* барана / За жертвенн[ыми] животными

Музык[анты] на флейтах и лирах <...> амулеты (китаристы) <...>
обыкновенное сопровод[ение] процессий (<...> Перикл 1-й установил
музык[альные] сочетания)

старцы (см. Ксенофонта) с оливковыми ветвями в руках⁴

Колесницы <...> и всадники (апобаты)⁵

<...> с одной стороны фриза женщина (по предполож[ению] Беле –
аллегор[ия]) и [с] другой воин <...> с щитом и кирасой, другие без одеж-
ды или с хламидой, развевающейся за плечами <...> некоторые имеют
на ногах украшения

Хиосская школа Главк

Самосская — — Рек и Феодор

Критская и Эгинская

II до Персидск[их] войн

Сикионс[кая школа] Канах

Аргосская Агелад

Эгинская Калон, Онатас

Афинская Гегий, Критий, Несиод, Антенор

Переходн[ая] Каламис, Мирон, Пифагор

III период V век

Афинская Фидий, Алкамен, Пайоний⁶ <...>

¹ Метеки (метэки) – не коренное население Афин, а переселенцы из других мест, не имевшие гражданских прав, здесь – слуги.

² Буквально: зонты; в данном случае, видимо, опахала.

³ Панафинеийские игры – разновидность спортивных состязаний, родственных олимпийским и также включавшим грандиозные празднования.

⁴ Фрагменты данных заметок впервые расшифрованы и опубликованы Людмилой Корабельниковой. См.: *Корабельникова Л.З.* «Орестея» С.И. Танеева. Античный сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века. С. 100.

⁵ Апобаты (букв. – отошедшие, отходящие) – атлеты, прыгивавшие с колесниц и вскакивавшие на них обратно во время движения.

⁶ Подобное перечисление античных школ мастеров скульптуры см.: *Гнедич П.П.* Схема развития скульптуры в Европе // *Гнедич П.П.* История искусств. Зодчество. Живопись. Ваяние [1897]. Европа и Россия: мастера живописи / Предисл. и коммент. Н.В. Геташвили. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. С. 439.

Leconte de Lisle / transl. d'Anacréont <...>
 Zeller. Die Philosophie der Griechen [in ihrer geschichtlichen Entwicklung]
 (3^{ème} ed.) II part. [S.] 511–512¹.
 (Eschyl Danaïdes)
 Sophocle Antigone
 Euripide Hippolite <...>².

Отголоски заметок о проведении торжественных жертвенных ритуалов можно увидеть в либретто «Орестеи», где подобных сцен две – в начале (встреча воинов, пришедших с победой) и в самом конце, когда народное шествие вслед за Афиной направляется к Парфенону. На последней странице изданного либретто первой редакции есть фраза, почти буквально совпадающая с приведенной выше: «Молодые девушки бросают цветы; метеки несут принадлежности для жертвоприношений: золотые и серебряные вазы и проч.»³.

В остальном данные наброски, охватывающие более общие темы, могут служить очередной иллюстрацией всеохватности мышления Танеева, который в любой области, даже проходимой «по касательной», стремился получить фундаментальные знания.

Информация о «местном колорите» сюжета «Орестеи» косвенно отразилась на подробностях описания композитором места действия, начиная с самых первых сцен оперы.

«Картина 1-я. Сцена представляет открытое место в Аргосе перед дворцом Атридов. Слева ограда и медная дверь, ведущая во двор дворца. В ограде ряд алтарей архаической формы. Дворец циклопической постройки расположен на склоне холма. Зрителям видна центральная его часть и находящаяся к ней под продольным углом справа боковая. К этой последней примыкает уходящая вдаль городская стена с львиными воротами. За стеной налево от зрителя видны городские здания. Направо вдали море и ряд удаляющихся гор. Звездная ночь. На кровле боковой части дворца Страж.

Явление II-е. Дверь ограды с грохотом отворяется изнутри рабом, прикованным на цепи. Из дворца торжественной процессией с факелами выходят женщины Клитемнестры. Рабы несут туши жертвенных животных, фимиамы и цветы. Они спускаются по ступеням, ведущим к медной двери и, выйдя за ограду, начинают приносить жертвы пред алтарями. К ним присоединяется Клитемнестра»⁴.

Эти красочные описания сохранены в издании либретто для премьеры 1895 года, однако несколько сокращены автором в процессе подготовки второй редакции оперы. Тем не менее некоторые яркие детали уцелели и здесь.

¹ Целлер Е. Очерк истории греческой философии. Указанное Танеевым издание этой книги вышло в 1889 году.

² ГМЗч. Ф. 5. В⁷. № 9. Л. 1, 1 об., 2, 3. Автограф.

³ См. Приложение 3.

⁴ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 2, 5.

«КАРТИНА 1^я. Открытое место в Аргосе перед дворцом Атридов. Вдали море и ряд удаляющихся гор. Звездная ночь. На кровле дворца страж.

№ 2. <...> (Из дворца торжественной процессией с факелами выходят рабыни Клитемнестры, неся туши жертвенных животных, фимиамы и цветы. Выйдя за ограду дворца, они приносят жертвы пред алтарями. К ним присоединяется Клитемнестра. Во время этого хора сцена наполняется народом)»¹.

Напротив, в более объемных прозаических набросках композитора, в свободной манере излагающих содержание трех заключительных сцен первого акта – пророчеств Кассандры (№ 8), торжества Клитемнестры после убийства царя (№ 9) и завершающей сцены противостояния Эгиста и аргосцев (№ 10), – акцентированы не живописные нюансы обстановки, а оттенки человеческих эмоций и чувств. Тот факт, что в либретто Танеевым затем вписан раздел², соответствующий важнейшим репликам Кассандры в данных набросках³, подтверждает вывод Людмилы Корабельниковой о подготовке их для Венкстерна с целью конкретизировать пожелания композитора и дополнить уже написанный литератором текст.

Наброски содержатся в трех разных архивных документах: на отдельных листах писчей бумаги⁴; в самом полном недатированном корпусе либретто, о котором подробнее будет сказано далее; и в нотной тетради музыкальных эскизов, имеющей авторские даты «...19 Март[a 18]89» и «1891»⁵. В третьем случае, поскольку нотные листы были заняты соответствующим материалом, словесные фрагменты композитор поместил на оборот обложки и прилегающий к нему обычный (не нотный) лист⁶.

В процессе чтения данных отрывков улетучиваются малейшие сомнения в том, что концентрацию натуралистических, очень жестоких подробностей в некоторых разделах либретто необходимо оставить на совести его главного вдохновителя и активного соавтора – Танеева, в данном случае в точности следовавшего за Эсхилом. И позднее, протестуя против купирования сцены Ореста с фуриями, Танеев писал Эдуарду Направнику: «Для меня эта сцена имеет важность в том отношении, что она представляет собой кульминационный пункт тех моментов ужасного, которые рассеяны в предшествующих частях трилогии и составляют pendant к заключительной картине, где сосредоточены все светлые элементы оперы. Эта сцена с фуриями была мною написана ранее всей оперы и служила для меня как бы меркою при сочинении других предшествующих частей, которые я намеренно делал менее интересными именно в виду этой сцены»⁷.

¹ Орестея. Музыкальная трилогия (1900). С. 12, 21.

² РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 19 об.: «О, горе мне! Пророчества несчастный дар / Опять в груди моей проснулся».

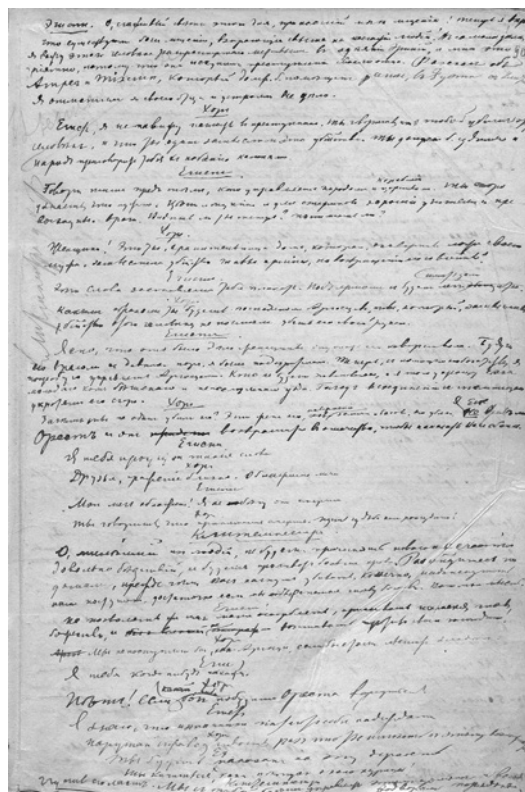
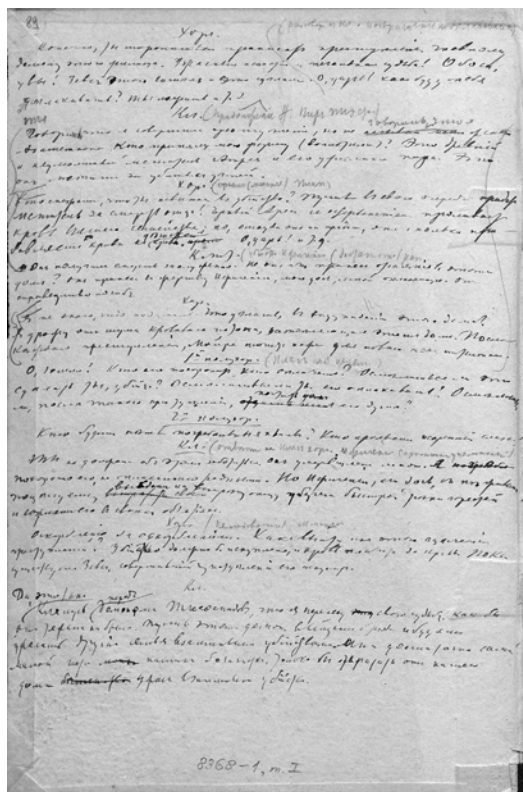
³ Там же. Л. 47: «О, несчастье! Опять во мне пророческое исступление. Это содрогание во мне есть предвестие песни печали».

⁴ ГМЗЧ. Ф. 5. В⁵. № 20 [Л. 1, 2, 2 об.]

⁵ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33. Источник IV. Тетрадь эскизов № 3. Л. 94 и 104 об.

⁶ Там же. Л. 89, 90 и 90 об.

⁷ Приложение 10. Письмо № 39 от 18 февраля 1894 года.



Илл. 1–2. Прозаические наброски Танеева для написания либретто
Российский государственный архив литературы и искусства, Москва.
Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33.
Л. 89–90

Последнее утверждение, скорее всего, является ошибочным: основная тема фурий впервые появилась в автографе, датированном июнем 1890 года¹, а эскиз сцены с фуриями записан отдельно в манускрипте от 2 июля 1890-го². Однако чрезвычайно симптоматична уже сама эта неточность, подтверждающая приоритетное внимание композитора, уделяемое сценам, темам, элементам ужасного, кровавого и страшного. Именно по этой причине, как уже говорилось, финальная картина оперы не намеренно, а естественным образом получилась у Танеева «менее интересной». И даже формат записной книжки, в которую композитор поместил свои наброски либретто двух последних картин «Орестей»³, значительно уступает формату листов, содержащих словесный текст остальных ее картин.

В наиболее полном сохранившемся корпусе либретто оперы⁴ можно отметить как минимум три слоя текста. Самый ранний из них был зафиксирован композитором на обычных листах, следующий – на обрезанных листах, наклеенных сверху на эти первые, а третий слой охватывает стихотворные разделы, отдельно записанные Венкстерном.

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 160. Л. 1, 7, 9.

² РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33. Источник VI. Антракт и первая картина III акта. Л. 159–169 об.

³ Там же. Ед. хр. 34. Л. 37–45 об.

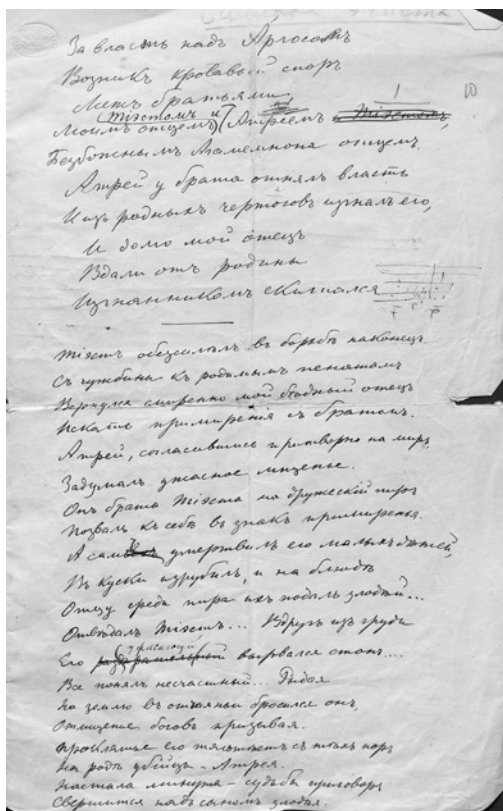
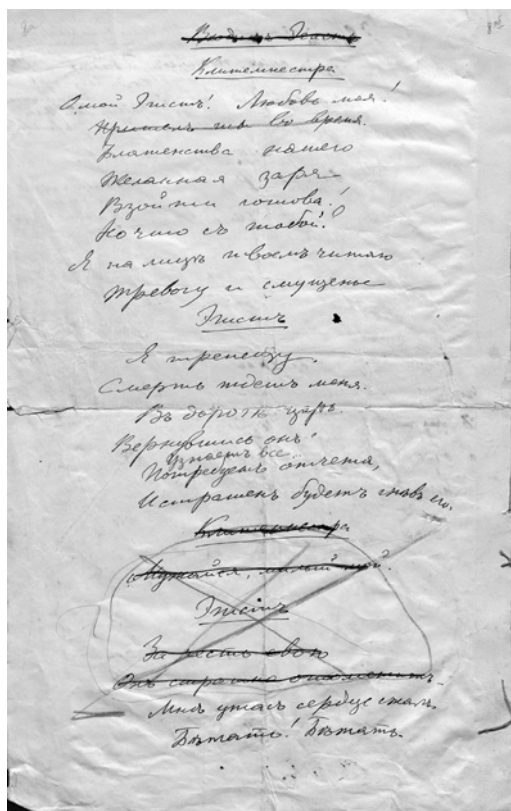
⁴ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. 50 л. с об.

В содержательной плоскости здесь также выделяются эскизы трех типов:

- с правкой Танеевым собственного текста;
- с правкой текста Венкстерна;
- немногочисленные чистовые фрагменты, записанные каждым из либреттистов.

В этой последней совокупности рифмованные отрывки, формально принадлежащие перу Танеева и относящиеся к двум первым актам оперы, скорее всего, были не сочинены им самостоятельно, а перенесены с ранее переданных венкстерновских листов, из которых пока удалось отыскать лишь один. Текст хора женщин «Миг счастливый, миг желанный» прислан либреттистом летом 1891 года¹, когда композитор принял решение переделывать уже созданные I и II действия. Следовательно, проблема датировки, которая является общей для большинства автографов Танеева, возникает и в отношении данного источника.

¹ Приложение 10. Письмо № 16, написанное после 30 июля 1891 года.

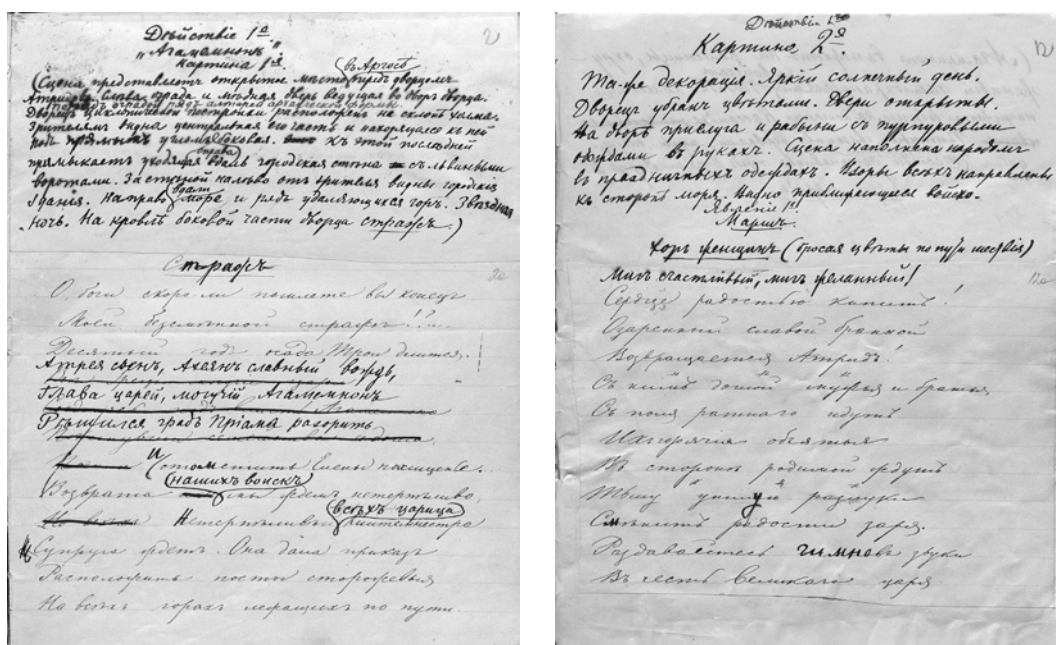


Илл. 3–4. Фрагмент либретто 4-й картины I действия в 1-й редакции

Автограф Венкстерна с правкой Танеева

Подробный текстологический анализ позволяет атрибутировать его как наиболее полный эскиз предварительной редакции либретто, с которой затем продолжалась работа композитора в процессе появления первой редакции, увидевшей свет рампы в 1895 году. Однако правки и дополнения, сделанные литератором и композитором уже на следующем этапе подготовки к изданию второй редакции оперы (1898–1900), в этот корпус не вошли.

Немногие его листы сохранили свой первоначальный вид; иногда самый ранний слой текста оставлен лишь в описаниях мест действия, о которых было сказано выше и которые в итоге стали чем-то вроде развернутых заголовков, венчающих монументальные наклейки с зачеркиваниями и вставками. В других случаях Танеев начинал работать прямо над присланными Венкстерном фрагментами, предваряя или продолжая их собственным материалом и исправляя соответственно ему.



Илл. 5–6. Авторские наброски либретто с правкой

Российский государственный архив литературы и искусства, Москва. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 2 и 12–12 а

В частности, в тексте монолога Агамемнона композитор дважды переписал вступительный раздел («Привет тебе, отечество мое!»): черновой его вариант зафиксировал справа, перпендикулярно тексту Венкстерна, а чистовой перенес на отдельный, аккуратно обрезанный лист, который наклеил на присланный литератором вариант.

Рефрен этого монолога композитор расширил:

Вариант Венкстерна	Вариант Танеева
Слава бессмертным, Помощь пославшим Правому делу. Слава богам!	Слава бессмертным, В битве кровавой, На море бурном Нас охранявшим Слава богам! ¹

А в последовавших затем монологе Клитемнестры («О, мой супруг!») и ее ариозо («Сын наш теперь далеко»), напротив, сократил в тексте Венкстерна два полных четверостишия:

Как без тебя я сердцем сокрушалась,
Вдовица горькая, лишенная супруга,
С отчаянья готова я была
Лишить себя сей жизни ненавистной. <...>
Гордостью сердце полно.
Громко хочу я воскликнуть:
Вот он, наш царь и герой,
Дома Атридов опора!²

Единичные правки, сделанные Танеевым на уровне фраз и слов, отражают его внимание к мелким и мельчайшим деталям текста, стремление к достижению тонкости нюансов и точности смысловых градаций. В следующих примерах эти правки выделены курсивом.

Варианты Венкстерна	Варианты Танеева
Марш (хор народа): Он – краса родной Эллады, Гордость Греков, бич врагов!	Он – краса родной Эллады, Гордость <i>наша</i> , бич врагов!
Клитемнестра (дует с Агамемноном): Ужель откажешь мне? <...> Тому, кто победил могучего врага, Не стыдно женскому капризу покориться.	<i>Согласье дай свое.</i> <...> Тому, кто победил могучего врага, Не стыдно женскому <i>желанью</i> покориться.
Первое ариозо Кассандры: Да свершится воля рока.	<i>Неизменна</i> воля рока.
Ариозо Эгиста: Вот кем Греция гордилась, Перед кем пал Илион!	Вот <i>Эллада</i> кем гордилась, Перед кем пал Илион!
Электра (дует с Орестом): Мой отец! Помоги нам в кровавой борьбе, Услышь из холодной могилы!	Мой отец! <i>Горький плач безутешных детей</i> Услышь из холодной могилы!

¹ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 13.

² Там же. Л. 13 об. и 14 об.

Танеевское либретто финального акта «Орестей», ныне содержащееся на двадцати листах того же объемного эскиза¹, судя по всему, является одним из окончательных вариантов данного текста. Правок здесь не особенно много, иногда без них обходятся целые листы (л. 35, 38–40), а содержание других, напротив, имеется в двух видах – черновом (л. 42) и чистовом (л. 42 об.) Это свидетельствует прежде всего о том, что черновики, соответствующие остальным чистовым записям, утрачены.

Судя по всему, в предварительном варианте первая картина III акта (Орест и фурии) была несколько короче, а число смысловых «рефренов» – явлений фурий с разных сторон – меньше. Затем, с возникновением набросков музыкального текста, протяженность сцены начала расти, так как в нее хотелось вместить наиболее яркие нюансы кошмарно-фантастической палитры. Однако это не значит, что Танеев специально тормозил или затягивал развитие действия. Скорее, напротив. В переводе Котелова фурии произносят свои реплики и монологи на протяжении нескольких сцен (с тенью Клитемнестры, Орестом, Аполлоном и Афиной) и не покидают пьесу практически до ее финальных стихов, в опере же присутствие «дочерей мрака» сконцентрировано только в одной картине и в начале следующей. Естественно, что уж в них-то Танеев считал совершенно необходимым дать развернутую характеристику и «страшных чудовищ», и противостояния героя его проклятью, не упустив ничего важного по смыслу с одной стороны, а с другой – обеспечив неоднократные эффектные явления двух хоров².

Сама идея разделения (и последующего объединения) хора, конечно, пришла от Эсхила, у которого в сцене пробуждения эвменид (по сюжету их будит тень Клитемнестры) хор делится на 15 постепенно вступающих сольных партий, затем объединенных в одну, противостоящую гневу Аполлона. А в самом конце этот большой хор³ дополнен появлением еще одного – хора женщин, собравшегося для сопровождения эриний в их новый дом. Прием, нетипичный для древнегреческой драматургии, несомненно был замечен композитором, тем не менее удержавшимся от его прямого переноса на оперную сцену.

Картина в храме Аполлона, открывающая финальную часть трагедии Эсхила, заменена Танеевым единственной в опере сценой на берегу моря. Реплика в описании композитором этой сцены («Пустынная местность на берегу моря. Ночь. Гром, молния. На море буря»), на первый взгляд, отсылает к мелодраматическим эффектам. Однако если вспомнить, что в самом начале оперы «море и ряд удаляющихся гор» видны зрителю поверх городской стены Аргоса, такое решение оказывается как раз сугубо реалистическим. Смятенный духом Орест, пытаясь скрыться от эриний,

¹ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 35–45 с об.

² Указание на то, что сперва в сцене хор поделен надвое (фурии, появляющиеся справа и слева), а затем объединяется для исполнения кульминационного номера «Ночь нас темная родила», оставлено Танеевым в эскизе либретто. См.: РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 35 об.

³ Обычное число хоревтов в трагедиях времен Эсхила (525–456 до н.э.) – двенадцать.

разумеется, прежде всего хотел оставить за своей спиной водную преграду, которая могла бы надежно защитить от демонов родного дома. Когда же на берегу герой понял, что преследовательниц не смущают расстояния, здесь его ждал и кратчайший морской путь в Дельфы с полуострова Пелопоннес, где находился Аргос.

Таким образом, «пустынная местность», в драматургии оперы исполняющая роль декорации для «кульминационного пункта ужасного», на *географической карте* этого сочинения является наиболее удобной «перевалочной станцией» для Ореста от места его преступления к месту суда. Поскольку степень ориентации композитора в Древней Греции тех времен была максимальной, в его документах очень хотелось отыскать не метафорическую, а реальную географическую карту, на которой с обычной танеевской скрупулезностью были бы разноцветными стрелочками отмечены перемещения персонажей «Орестеи». Однако, увы, и ныне можно лишь предполагать, по каким местностям прошел автор рядом со своими героями.

ПРАВОВАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ. МИФОЛОГИЯ, МАТРИАРХАТ, ПРИМИРЕНИЕ БОГОВ И СПРАВЕДЛИВЫЙ СУД

Сравнение либретто финальных сцен трилогии с текстом эсхилловской трагедии началось сразу после премьеры сочинения Танеева. 18 октября 1895 года критик Владимир Баскин писал: «Кончая <...> либретто одним только прославлением Афины-Паллады, составитель либретто уклоняется в сторону, отвлекая внимание зрителей от судьбы Ореста, по имени которого озаглавлены все три трагедии, объединенные одной руководящей мыслью, – мыслью об избавлении от тяготеющего над людьми Рока и водворении более разумных, светлых начал о правосудии, любви и кротости»¹.

Эту оценку на следующий день поддержал Николай Соловьев: «Идея “Орестей” – освобождение человека новыми богами, Палладой-Афиной и Аполлоном, от темных неумолимых сил, их укрощение и умиротворение выражается в трилогии г. Танеева не как у Эсхила, религиозной процессией в честь Эриний, переименованных после их обращения в Эвменид, т[о] е[сть] божеств благосклонных, а изображением шествия Ореста в Акрополь. При чем же тут название последних трех картин трилогии г. Танеева «Эвмениды»? Это просто игра пышными словами, а не серьезное отношение к делу»².

С тех пор на протяжении уже более чем столетия подобные сравнения продолжают. В относительно недавних исследованиях акцентированы серьезные расхождения в части сохранения *общего содержания мифа* – от событий десятилетней давности по отношению к сюжету «Орестей» до тех, что произошли после его завершения.

«Либретто “Орестей” не только не адекватно своему античному источнику, но просто несравнимо с ним. Ушла из сюжета сложная цепь вершения суда (не только линия “Агамемнон – Парис”, но и важнейший узел

¹ Баскин В.С. [«Орестей»] // Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.

² Соловьев Н.Ф. Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестей» – музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

трагедии, связанный с принесением в жертву Ифигении), сведена к минимуму сюжетная роль Электры <...> Нравственно-правовой аспект, центральный у Эсхила, почти выпал из оперы: нет сцены избрания ареопага, сообщается только факт. Влечение Танеева к античному сюжету <...> проявилось скорее в самом выборе сюжета, нежели в до конца последовательной передаче содержания литературного источника»¹.

«Отступления от Эсхила симптоматичны. Некоторые продиктованы требованиями современного театра: то, о чем Эсхил рассказывает, в опере показано (например зловещий сон Клитемнестры <...>); многие детали и подробности исключены, чтобы сделать действие более динамичным. Но самые значительные изменения произошли в финале. Противопоставление Эриний и Афины, древних демонов кровной мести и новых богов, по мысли крупнейшего исследователя греческой мифологии Иоганна Баховена, есть отголосок реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя. Согласно материнскому праву, Орест гораздо виновней Клитемнестры <...>. Но Орест выступил мстителем за отца, в котором воплощена идея рода. В финале трилогии старые и новые боги примиряются, мифологический конфликт разрешается, вражде приходит конец. Танеев услышал в Эсхиловом заключении ту ноту прославления блага, закона и справедливости, которая была ему особенно близка. <...> Центральным становится мотив праведного суда, снимающего вину с Ореста, ибо он искупил содеянное зло страданиями»².

Правовые аспекты содержания завершающей цикл трагедии «Эвмениды» ученые связывали прежде всего с ее актуальностью для времени премьеры (458 год до н.э.) Почти за полвека до нее (в 508–507 годы до н.э.) некий Клисфен – наследник уважаемого старинного рода – устранил разделение афинского населения на четыре родоплеменных образования, куда вообще не входили представители некоторых социальных групп. Согласно реформе Клисфена, «отныне все население Аттики, независимо от происхождения, было разбито на десять территориальных фил, каждая из которых посылала по пятьдесят представителей в преобразованный высший исполнительный орган афинского государства – Совет пятисот. Это учреждение, в свою очередь, было сделано подотчетным народному собранию, которое вследствие этого вновь приобрело давно утраченные им права. Таким образом, в результате осуществления реформ Клисфена был достигнут наивысший в истории Афин последних столетий уровень демократизации государственного устройства. На арену истории вышел не единичный человек – тиран или знатный правитель, а вся совокупность граждан, народ, “демос”»³.

Отталкиваясь от этой точки зрения, Коробельникова объясняла интерес Танеева к данной теме кругом его общения, в котором находились и юристы-исследователи, в частности Василий Маклаков – автор

¹ Коробельникова Л.З. «Орестея». С. 112.

² Савенко С.И. «Орестея». <...> // Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. С. 81–82.

³ Ярхо В.Н. Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958. С. 11.

известной композитору статьи «Избрание жребием в Афинском государстве»¹. Она была написана на основе студенческого семинарского доклада, рассматривавшего недавно найденное в Британском музее (1890) сочинение Аристотеля «Афинская полития» (вариант перевода – «Афинское государство», возникло около 330 года до н.э.), до того считавшееся утраченным.

«Читая эту работу, где жребий изображался как религиозный обряд, имевший целью привлечь выражение воли богов к избранию властей, я отмечал себе слабые стороны этой теории, – позднее вспоминал Маклаков. – <...> И я кончал мой доклад такими словами: “Жребий сам по себе не имеет никакой политической сущности, не есть выражение определенной государственной идеи, будь то народоправства или олигархии; он действовал в разное время, по разным поводам и с разными последствиями. Ошибочно считать демократию понятием, его создавшим; при возникновении своем он не был вызван ни политическим принципом, ни конституционной теорией. Если искать то общее, что заставляло греческую мысль прибегать к жеребьевке как в VI, так и в V веке [до н.э.], то мы найдем, что причиной жребия в политической сфере было то же, что и в обыденной жизни: к жребию обращались тогда, когда почему-нибудь становилось невозможным избрание. <...> Когда в V веке [до н.э.] идея народоправства требовала избрания народом, а сами избиратели имели и равное право, и равную претензию на занятие должностей, нетрудно видеть, что выбор, который и исторически и логически предшествовал жребию, делался невозможным, и тогда жребий становился наилучшим исходом даже с нашей, предубежденной против него, точки зрения. Жребий возник, следовательно, не как плод политической изобретательности, а скорее как уступка практической необходимости и начал действовать в Афинах раньше, чем была придумана государственная теория, его объясняющая”»².

Если проанализировать финальные сцены «Эвменид» с этой точки зрения, то и «случай Ореста» вполне можно расценить как частное проявление жеребьевки в ситуации «равных прав» и «равных претензий», действовавших на стадиях и обвинения, и вынесения приговора. Сперва состоялось обсуждение прав и претензий Ореста как убийцы матери

¹ Маклаков В.А. Избрание жребием в Афинском государстве // Маклаков В.А., Гершензон М.О. Исследования по греческой истории. М.: Унив. типогр, 1894. С. 1–92.

Ссылки на публикацию данного исследования в «Ученых записках Императорского Московского университета» (Отдел историко-филологический, 1894), и ныне встречающиеся в литературе, являются ошибочными. Отдельный оттиск «Ученых записок», о котором пишет Маклаков в своих воспоминаниях (см. след. примечание, с. 184), – это указанное здесь издание, в реальности не имеющее такого названия. А приводимый иногда более развернутый заголовок данной работы – «Избрание жребием должностных лиц в Афинском государстве» – относится не к ней, а к семинарскому сообщению того же автора (1892).

² Маклаков В.А. Из воспоминаний. Уроки жизни [до 1907]. М.: Моск. школа политич. исследований, 2011. С. 180, 182, 183.

и Клитемнестры как убийцы мужа, затем – двух групп «достоинейших афинских граждан», из которых «Афина предпочитает учредить судейскую коллегию»¹. И когда число этих «достоинейших» голосов, отданных «за» и «против», уравнилось, Афина собственноручно бросила в пользу героя последний камешек, *привлекая таким образом «выражение воли богов» к принятию решения народа.*

В результате точного следования за идеей Эсхила выходит, что с наступлением новой судебной реформы по существу ничего не изменилось. И в этих обстоятельствах утверждение, что в основу правового спора положены отголоски «реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя», представляется возможным, однако лишенным смысла согласно логике развития действия. Тем более, что эта борьба, истинная или мнимая, в любом случае завершилась в трагедии не победой «нового» над «старым», а их «примирением», как справедливо указано выше. Предлагаю эриниям земное жилище, от «всех бед избавленное», Афина уточняет:

Без твоего согласия / Не будет счастлива пусть ни одна семья.

Хор (с удивлением). Ты сделаешь, чтоб я могла так много?

Афина. Да будет счастлив тот, кто чтит тебя.

Хор. И навсегда мне это обещаешь?

Афина (решительно). Не говорю, чего я не свершу.

Хор. Ты, кажется, смягчить мой гнев желаешь. / Перестаю быть гневной².

Вряд ли богини мести волею Афины смогли бы одновременно превратиться в хранительниц семейного очага. Скорее всего, воспетое драматургом «примирение» имело символический смысл, отражая если не смену матриархата патриархатом, то иные, реально происходившие, события.

Однако симптоматично, что впервые содержание «Орестей» было связано с изучением эволюции семейного права задолго до появления трилогии Танеева – и даже до выхода в России полного перевода трагедии. В фундаментальном труде социолога и этнографа Иоганна Якоба Бахофена (1815–1887) «Материнское право. Исследование гинекократии старого мира в соответствии с ее религиозно-правовой природой» (1861)³ матриархат был впервые представлен в качестве не только мировоззрения и типа социальной организации, но и исторического периода, отголоски реального существования которого отражены в древнегреческой и иной мифологии.

Бахофен трактовал трагедию Эсхила в качестве ценного исторического источника, повествующего о том, как «Орест убивает свою мать, чтобы отомстить за отца. Эринии выступают против матереубийцы; Аполлон, внушивший ему это деяние, а также очистивший его от скверны,

¹ Ярхо В.Н. Эсхил. С. 180.

² Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила... С. 306.

³ Bachofen J.J. Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Kraiss und Hoffmann, 1861. Книга поныне не переведена на русский язык целиком.

защищает его. Эринии берут под защиту Клитемнестру, Аполлон – Агамемнона. Одна представляет материнское, другой отцовское право. По этому праву, данному Зевсом, отцом <...> Аполлона и Афины, и оправдывается Орест при равном количестве голосов благодаря *calculus Minervae*¹ в тяжбе о кровопролитии, первой, проведенной смертными. Наследие былых времен повергнуто. Его место занимает новый принцип. Прежде царила связь между матерью и дитятей. Теперь рядом с женой уверенно становится муж. <...> Материнское право ведет свое происхождение из материи и относится к материальной жизни человека, к плоти; отцовское право относится к ее нематериальной, духовной стороне. Первое имеет физическую, второе нефизическую природу. Принцип телесности подчиняется принципу духовности. Тем самым только теперь супружество поднимается на свою истинную высоту. Ведь эринии не почитали и презирали священный брачный союз, в чем и упрекает их Аполлон <...>. Поэтому преступление Клитемнестры для них ничего не значит и не может оправдать в их глазах справедливое, хотя и кровавое, деяние Ореста. В этом смысле отцовское право равнозначно брачному праву и является исходной точкой совершенно новой эпохи, эпохи твердого порядка в семье и государстве, эпохи, несущей в себе семена мощного развития и пышного расцвета. С этой новой ступени Афина хочет вести свой народ к высшей мощи»².

Данные положения, никогда не имевшие широкого хождения в России, ввел в научный обиход Фридрих Энгельс в своей «Истории первобытной семьи» (1891)³. Бегло пересказывая основные тезисы концепции Бахофена, он подчеркивал: «Это новое, но совершенно правильное толкование “Орестей” представляет собой одно из прекраснейших и лучших мест во всей книге Бахофена, но оно в то же время доказывает, что Бахофен по меньшей мере так же верит в Эриний, Аполлона и Афины, как в свое время Эсхил; а именно – он верит, что они в греческую героическую эпоху совершили чудо: ниспровергли материнское право, заменив его отцовским. Ясно, что подобное воззрение, по которому религия имеет значение решающего рычага мировой истории, сводится в конечном счете к чистейшему мистицизму»⁴.

В танееведении «правовая» концепция впервые стала объектом рассмотрения в монографии Григория Бернандта, вышедшей в 1950 году первым изданием. Судя по всему, книга готовилась на протяжении как минимум предшествовавшего десятилетия, и область, с которой начал

¹ «Камешек Минервы» – выражение, которое после описания суда над Орестом стало обозначать равенство голосов, имевшее оправдательную силу. Минерва – древнеримское имя Афины.

² *Bachofen J.J. Das Mutterrecht. S. 45, 46.* Пер. А.В. Ивановой-Дятловой (Фраеновой), которой я выражаю огромную благодарность.

³ *Энгельс Ф. История первобытной семьи (Бахофен, Макленнан, Морган). Предисловие к четвертому немецкому изданию работы «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения / Институт марксизма-ленинизма ЦК КПСС. М.: ГИПЛ, 1962. Т. 22. Изд. 2-е. С. 214–225.*

⁴ Там же. С. 217.

свои изыскания ученый, охватывала как раз эстетические воззрения композитора¹. В те времена подобные работы требовали привлечения серьезнейшей идейно-философской основы для любых рассуждений; помимо «Предисловия» Энгельса, в исследование включена выдержка из «Лекций по эстетике» Фридриха Гегеля, и по тексту очень хорошо видно, что эта цитата трактована автором в качестве формального показателя «идейности». «Как писал Гегель, “у греков, в трагедиях которых важное значение имеет пафос, субстанциональное содержание человеческих поступков, а не субъективный характер, судьба в высшей степени затрагивает этот определенный характер, который и не развивается, по существу, в пределах своих действий, а остается до конца тем, чем был в начале”»². В первоисточнике это наблюдение Гегеля завершается следующим, у Бернандта отсутствующим и по сути отрицающим сказанное ранее: «Но на данной ступени развитие действия есть также и развитие индивидуума в его субъективной внутренней жизни, а не только внешнее движение событий»³.

Культурологическая интерпретация образа эриний как носительниц и защитниц материнского права закрепилась в области изучения не только трагедии Эсхила, но и оперы Танеева, именно благодаря Бернандту. Хотя уже в исследовании Виктора Ярхо, появившемся всего восемью годами позднее, подчеркнут именно общесоциальный характер вмешательства «ужасных мстительниц». «Если в суде одержит верх этот матереубийца, – рассуждают богини [эринии], – произойдет ниспровержение всех старых законов. Родителям придется терпеть поругание и притеснения от собственных детей, и тогда напрасно люди станут взывать о защите к ним, Эриниям: опозоренные победой Ореста, они не будут больше преследовать за преступления, и трон Правды рухнет навеки. Ибо страх <...> – орудие Правды. Если город или народ не боится ничего на свете, разве он станет почитать Правду? Нельзя не заметить, что в этих рассуждениях Эринии забывают о своей основной роли защитниц материнского права и выступают скорее в качестве охранительниц нравственных устоев общества вообще»⁴.

Но если в «Эвменидах» Эсхила не воспевается наступление новой судебной реформы, не акцентируется смена первобытной социально-семейной формации, наконец, если пока не установлена прямая связь этого произведения с событиями мифологической истории, возможно тогда, что пафос его финальных сцен заключен не в «прославлении справедливости», а в чем-то другом.

В недавнем исследовании утверждается, что Эсхил отразил в пьесе свое отношение не только к реформе Клисфена, но и к более поздней

¹ См.: Бернандт Г.Б. Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева // Советская музыка. 1939. № 6. С. 71–78; Он же. Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики // Советская музыка. 1940. № 7. С. 40–48.

² Цит. по: Бернандт Г.Б. С.И. Танеев / Под ред. Н.Н. Юденич. М.: Музыка, 1983. Изд. 2-е. С. 110.

³ Гегель Ф. Лекции по эстетике. Кн. 2 // Гегель Ф. Сочинения. Т. XIII / АН СССР, Институт философии / Пер. Б.Г. Столпнера. М.: Гос. социально-экономич. изд-во, 1940. С. 141.

⁴ Ярхо В.Н. Эсхил. С. 181.

реформе Эфиальта (462 год до н.э.), ограничившей функции Ареопага в связи с коррумпированностью некоторых его членов. Реформа не продержалась и года, когда Эфиальт был убит (461 год до н.э.) и на его место был избран Перикл – знаменитый полководец, оратор и литератор, одним из сторонников которого являлся Эсхил.

Разбирая противоречия научных взглядов и точек зрения на эту проблему, автор данного исследования констатирует: «Афинские зрители трагедии должны были ассоциировать “скверну” матереубийцы Ореста со “скверной” Перикла, потомка Алкмеонидов. В трагедии отмечается <...>, что Орест уже получил ритуальное очищение в Дельфах и не является с тех пор формально “оскверненным”. Это также прямой намек на Алкмеонидов, получивших в VI веке до н.э. аналогичное очищение (и тоже в Дельфах). Оправдание Ореста Ареопагом, таким образом, косвенно служило оправданию Перикла в глазах общественного мнения. Не случаен и пассаж о большей “сравнительной ценности” отца по сравнению с матерью, о малой важности материнского начала в человеке. Это место, со времен Баховена и Энгельса трактовавшееся как отражение борьбы патриархального и матриархального принципов, может получить конкретную политическую интерпретацию: Перикл был причастен к “скверне” Алкмеонидов именно по матери!»¹

Далее автор указывает, что в древнегреческой драматургии – и позднее в научной литературе – учреждение Ареопага нередко связывалось вовсе не с историей обвинения и оправдания Ореста, а с совершенно другим делом – тяжбой Посейдона и Ареса. В этих условиях «рассказ Эсхила о создании Ареопага для суда над Орестом имеет уже то преимущество, что он привязывает к нему Эвменид <...> с культом которых это судилище было давно и неразрывно связано.

<...> Эсхил принимает реформу Эфиальта и в то же время прославляет Ареопаг. В этом нет никакого противоречия <...> если признать, что объективно реформа, снимая политические функции Ареопага, лишь способствовала укреплению его религиозного, морального, судебного престижа: именно эти стороны деятельности ареопагитов выдвинуты на первый план. <...> Чаяния Эсхила оказались созвучными настроениям демоса, удовлетворенного восстановлением традиционного облика древнего учреждения, подобного которому, по словам драматурга, не существовало нигде»².

История обрастания финальных сцен танеевских «Эвменид» различными толкованиями и концепциями очень хорошо иллюстрирует движение научной мысли в принципе – уверенное обживание ею даже тех территорий, которые не предоставляют для этого надежных предметных опор.

¹ Суриков И.Е. Афинский Ареопаг в первой половине V века до н.э. [1995] // Суриков И.Е. Античная Греция. Политотенез, политические и правовые институты. *Opuscula selecta* II. М.: Языки славянских культур, 2018. Изд. 2-е. С. 296, 297.

² Там же. С. 298.

Ни в одном из описаний библиотеки Танеева не обнаружено упоминаний о книге Бахофена, не говоря уже об «Истории первобытной семьи» Энгельса и «Лекциях по эстетике» Гегеля. Доклад Маклакова «Избрание жребием должностных лиц в Афинском государстве» был прочитан во второй половине 1892-го в закрытом семинаре и вышел из печати в 1894-м, спустя примерно год после того, как Танеев поставил в финальной картине первой редакции оперы дату ее завершения¹.

Конечно, он задумывался над тем, что именно желал прославить в соответствующих сценах великий Эсхил. И дал свое толкование:

Кто сердечным покаяньем / и слезами грех омыл,
Кто очистился страданьем, / тот прощенье заслужил.

Смысл финальных стихов оперы совершенно верно отмечен исследователями; другой вопрос, что в данном случае «справедливый суд», «новый закон» и вообще «закон» представляют сферу, скорее противостоящую «искуплению содеянного зла страданиями».

Именно фурии Эсхила прежде всего являли образное воплощение действия «закона», в рамках которого алгоритм «убийство – месть» разворачивался автоматически, как будто в момент преступления где-то в отдалении нажимали кнопку. Видимо, эта бесчеловечность реакции и воспринималась как отражение поведения Рока, безличного, космически равнодушного, и потому ее так боялись. Никакие обстоятельства не давали преступнику права на помилование, механизм вмешательства высших (в буквальном изображении – низших) сил работал бесперебойно, прекрасно обходясь без помощи людей. Такая система была близка олицетворению поведения Природы, которую нельзя попросить и до которой не докричаться с земли.

А Боги «Эвменид» впервые выведены у Эсхила как антагонисты Природы и заведенного ею порядка вещей; эти Боги ближе земному канону, в их образах персонифицированы многие понятные человеку качества и реакции. Пользуясь привычной театральной терминологией, можно даже заметить, что топос *божественного* в этой трагедии обнаруживает внутренний драматургический рост.

Стремление к *божественному равновесию* проявляется сперва в поведении не только «ужасных чудовищ» подземного мира, но и лучезарного Аполлона.

Орест:
Он громко призывает, / Грозит, что я жестокие мученья
Почувствую в взволнованной груди, /
Когда не стану мстить отца убийцам <...>

¹ См.: ОР РНБ. Ф. 761. № 7. «Орестея». Автограф партитуры. Т. 3. Ч. III. Авторская дата завершения третьей картины оставлена на л. 109 об.: «Конец. / 8 Августа 1893 года <...>».

Поведал он, что божества земли / На нас во гневе, жаждут утоленья <...>
Упомянул отцовской крови фурий, / Когда не стал бы мстить я за отца¹.

При таком отношении «бессмертных» к покорным орудиям их воли выходит, что сын убитого матерью отца был обречен на гибель в любом случае, оказавшись между Сциллой «отцовской крови фурий» и Харибдой «фурий материнских». Божественное равновесие отзывалось *божественным равнодушием*; гибель Ореста была предreshена до того момента, когда он бросился за защитой к Аполлону. Бог и Рок, сперва выступавшие заодно, в «Эвменидах» уже представляли полярные силы.

Конечно, в такой трактовке мифа еще не было человечности, гуманизма, как его понимали более поздние времена. Но предпосылки – были. И их не мог не почувствовать Танеев. Главное, что подчеркнул он в своем финале «Орестей» – *индивидуальность* судьбоносного решения, не опиравшегося на ранее установленные алгоритмы судебного исполнения, опыт и прецедент. Начиная с этого события наличие прецедента, по-видимому, оказывалось вообще не обязательным и не нужным, так как общий закон в каждом новом случае мог быть откорректирован с учетом неких очень важных и значительных привходящих обстоятельств. В первый раз таковыми стали страдания и раскаяние Ореста.

В предварительной редакции либретто и в соответствующих нотных эскизах находится обращение героя к божеству, позднее купированное композитором:

Покорствуя внушенью твоему, / Я мать убил рукою святотатной.
За смерть отца ты мстить мне повелел. / Из-за тебя я стал добычей фурий.
Спаси же, спаси меня от них, / Ты для меня – последняя надежда².

У Эсхила этих страстных, очень человеческих напоминаний, конечно, нет; он обошелся выдержанным и дипломатичным намеком:

Царь Аполлон! тебе чужда неправда. / О том ты знал, о том ты не забудь.
Твое ж могущество ручательством мне будет³.

Спустя три с половиной года после премьеры оперы Фаддей Зелинский выпустил свое знаменитое исследование «Идея нравственного оправдания. Ее происхождение и развитие», где проблематика трагедии Эсхила впервые в России фундаментально рассмотрена в поле действия не столько политических, юридически-правовых и исторических, сколько этических идей. Симптоматично, что прообраз богинь-мстительниц, ранее укорененный в литературе как одно из проявлений Рока, то есть внеличностных сфер, у Зелинского оказывается частью природы героя, его

¹ Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила ... С. 195, 196.

² РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 35; ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 162. Автограф II. [л. 1 об.]

³ Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила... С. 259.

реакций, его *совести* – здесь это слово, определяющее поведенческие стереотипы *нового мира*¹, наконец-то произнесено. «Сам бог внушил юноше, что он не сотворит греха, исполняя его волю, и юноша поверил ему; все одобряют его <...> все признают волю бога непогрешимой, – и все же он не чувствует себя спокойным. <...> Какая-то таинственная сила говорит ему, что он все-таки неправ, что есть нечто, против чего сам бог бессилён. ещё одно мгновение – и расшатанный ум Ореста уступит напору этой новой силы; овладевающее им *безумие* поэт, следуя народным представлениям, воплотил в образе ужасных богинь-мстительниц подземной тьмы.

Вняла Паллада речам обеих сторон; но и она не решается произнести приговор, который явился бы законом, извне навязанным человеческой совести. *Пускай человеческая личность ищет себе опоры и оправдания во мнении совокупности лучших из равных себе*, – вот завет Паллады грядущим временам – *всем временам*, как она сама объявляет.

<...> Один голос решает участь подсудимого и, что важнее, сомнения совести грешника в ту или другую сторону. Но если это так, то где же совокупность? Сознал ли поэт это затруднение? О да, сознал. «Честно ведите счет голосам, чужестранцы, – говорит Аполлон ареопагитам, – тщательно следя, чтобы при разборе не случилось ошибки. Отсутствие одного голоса может причинить великое горе; прибавление одного голоса может вновь поднять пошатнувшийся дом». Но, говоря так, он только подчеркивает затруднение, а не разрешает его. И снова возникает томительный, проклятый вопрос: «Могу ли я считать, что нашел себе опору и оправдание во мнении совокупности лучших из равных мне, если эта совокупность сводится к одному лишь голосу?» И на этот вопрос Эсхил ответа не нашёл»².

Всегда одинаковое, бестрепетно соблюдаемое *равновесие* в действиях «суда» и «закона» – и даже «божьего закона» – противопоставлено здесь человеческим попыткам, ошибкам, сомнениям, метаниям. Вопросам, брошенным в бесконечность нередко без надежды на ответы.

¹ В некоторых переизданиях «Идеи нравственного оправдания» Зелинского ее последний раздел называется «Неразрешенный вопрос: новый мир».

² Зелинский Ф.Ф. Идея нравственного оправдания. Ее происхождение и развитие. IX, X. // Мир Божий. 1899. № 2, февраль. С. 29, 30, 31.

ТАНЕЕВ И ЕГО НОТНЫЕ АВТОГРАФЫ

Двадцать восьмого декабря 1879 года Танеев написал Чайковскому о перемене способа своего сочинения музыки в процессе работы над Струнным трио для скрипки, альты и виолончели (*D-dur*, без обозначения опуса): «Я приучился не терять бесплодно время, что со мной бывало прежде, когда я к сочиненному одному такту приискивал другой, потом третий и т.д. Мне случайно попалось одно немецкое сочинение, где было описано, как Бетховен писал свои эскизы, и был приведен целый ряд выдержек из этих эскизов. Бетховен не писал сочинение подряд, а кусочками и записывал все, что ему приходило в голову. В этом я стараюсь ему теперь подражать. Я завел книгу и в продолжение часа или двух записывал без разбора все, что приходит в голову и что может иметь какое-нибудь отношение к тому сочинению, которым я занят в данный момент. Это имеет то преимущество, что дает возможность работать разом на нескольких пунктах сочинения, избавляет от труда размышлять относительно каждой мысли, пригодна она или нет, сохраняет те мысли, которые могли сперва показаться негодными, но которые могут пригодиться в свое время и т.д. Одним словом, я разом могу увидеть все, что в моей голове проходило в течение долгого времени, и уже эти готовые материалы располагать в той или другой последовательности»¹.

Со времени первой публикации эта выдержка, целиком или фрагментарно, была процитирована десятки раз. Как известно, на письмо Чайковский не ответил сразу; только 1 августа 1880 года он сформулировал утверждение, которое можно интерпретировать в качестве принципиального возражения, составляющего часть чрезвычайно востребованной исследователями переписки двух композиторов о сути творчества. Поэтому здесь имеет смысл привести лишь небольшую реплику Чайковского, опубликованную в издании 1916 года и отсутствующую в издании 1951-го: «Музыканту, по моему крайнему разумению, следует избегать лукавых мудрствований, а делать так, как Бог на душу кладет. Весь вопрос в том, много или мало он кладет на душу. Все крайности, все нелепости,

¹ Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 40.

все сумбурные звукоизвержения новой русской школы происходят от лукавых мудрствований»¹.

В результате общения с танеевскими автографами, систематического просмотра его дневников и эпистолярия почти не остается сомнений в том, что композитор хорошо ощущал, *сколько именно таланта* положил Бог ему на душу, и как профессионал прекрасно понимал – недоданное необходимо компенсировать. В книге о Бетховене Танеев прочел, конечно, именно то, что желал там прочесть. Бетховен даже в том случае, когда не предназначал свои эскизы для конкретного произведения, мысленно объединял их в качестве характеристик определенного образа². Танеев же запасал множество разнородных вариантов тематического материала, нередко с отчетливым замыслом не связанных, из которых затем тщательно выбирал необходимый, сравнивая и скрещивая его с остальными³.

Прием собирания «впрок» и дублирования любого тематизма для ясности понимания имеет смысл здесь назвать «накопительным»; он характерен для почти всего творческого пути Танеева. Второй способ сочинения, «изобретенный» Танеевым уже в период работы над «Орестеей» (1891), также не остался без внимания ученых и здесь получает название «концентрического» согласно описанию самого автора: «Ни одного номера не сочинять окончательно до того, как будет готов набросок целого сочинения; сочинять, если можно так выразиться, концентрически, не слагая целое из отдельных друг за другом следующих частей, а идя от целого к деталям: от оперы – к актам, от актов – к сценам, от сцен – к отдельным номерам. При этом условии можно заранее отметить те важнейшие пункты драмы, на которых должно быть преимущественно сосредоточено внимание композитора»⁴.

Понятно, что такая компоновка материала могла быть осуществлена лишь на основании уже написанного развернутого манускрипта – первой редакции двух первых актов «Орестей» – и по существу представляла собой их сквозную и весьма радикальную редактуру. Исходя из перемен в конструкции целого, Танеев вносил необходимые правки и в составляющие его разделы, существовавшие также в виде отдельных документов.

Однако ни сводные автографы целиком, ни их отдельные части не казались автору завершенными даже тогда, когда формально (и неоднократно)

¹ Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 54.

² См. очень известное высказывание Бетховена: «Основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде» (Цит. по: Климовицкий А.И. Два типа «целого» и характер эскизной работы // Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. Исследование. Л.: Музыка, 1979. Гл. III. С. 79).

³ Рассмотрению контрапунктических экзерсисов Танеева в процессе отбора тематизма посвящена следующая статья: Монич М.Л. Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 1. С. 57–82.

⁴ В Приложении 10 републикована значительная выдержка (№ 11) из этого письма от 21 июня 1891 года.

были доведены до финальных «точек». Природный перфекционизм, помимо прочих обстоятельств, подпитывался здесь общением с гением.

7 сентября 1896 года, за 11 дней до начала второй серии премьерных представлений «Орестей», Танеев записывал в дневнике: «Видел <...> сон, произведший на меня сильное впечатление. <...> Мне представились музыкальные мысли П[етра] И[льича] в виде живых существ, носящихся по воздуху. Похожи они на кометы – они сияют и живут. Под ними люди, про которых я знаю, что это будущие поколения. Мысли эти входят в головы этих людей, движутся, извиваются и несмотря на протекающие века <...> остаются такими же живыми и сияющими <...> В стороне направо я видел, как движутся мои собственные мысли в одеждах античных, как ряд призраков, бескровных и безжизненных. Я понимаю, что они существуют в таком виде потому, что я создавал их не с достаточным участием, что в создании их было мало искренности, что это не из души вышедшие мысли. <...> Просыпаюсь страшно потрясенный и начинаю рыдать, вспоминая о своем сне»¹.

За более чем столетие существования обширного танеевского архива попытка классификации его нотных источников была сделана лишь однажды – в работах Галины Савоскиной о Втором (*C-dur op. 5*, 1883 и 1895) и Шестом (*B-dur op. 19*, 1903–1905) струнных квартетах².

Во вступительных разделах данных текстов перечислены имманентные свойства рассматриваемого материала; думается, что именно они стали причиной отсутствия интереса ученых.

Фрагментарность, разрозненность, стилевая разнородность эскизов, в подавляющем большинстве не датированных и оставленных в разных тетрадах и на отдельных листах, прекрасно иллюстрируют приверженность автора «накопительному» методу, однако в значительной степени затрудняют выстраивание единого алгоритма сочинения. Небольшой процент материала, вошедший из этих эскизов в окончательный текст, подтверждает склонность Танеева к «отвлеченным работам» – полифоническим и иным методам развития тематизма, – ведущимся нередко «вхолостую» по отношению к собственно композиции опуса.

В этих условиях исследователю не оставалось ничего иного, кроме попыток рассмотреть процесс формирования целого, двигаясь от его

¹ Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. 1894–1898. М.: Музыка, 1981. С. 176, 177. Симптоматично, что впечатление об этом было столь сильным, что композитор рассказал о нем своему ученику Б.Л. Яворскому: «Сон, в котором музыка Чайковского раздавалась в небе среди звезд, а его [Танеева] произведения скромно звучали на земле. Этот сон он сопроводил комментарием, в котором чувствовалась вся горечь его неудач на композиторском поприще» (*Яворский Б.Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве // Яворский Б.Л. Избранное. Письма. Воспоминания. М.: Композитор, 2008. С. 242*).

² Савоскина Г.А. Работа Танеева над Вторым квартетом // *Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 175–200; Она же. Заметки о стиле Шестого квартета С.И. Танеева // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. Л.: Музыка, 1973. С. 51–87.*

содержания к частностям: «Сопоставляя разные черновые эскизы между собой и сличая их с окончательными вариантами соответствующих фрагментов квартета, нетрудно увидеть, что они различны степенью близости к изданному тексту. Расположив варианты в их “восходящем” движении к окончательному, исследователь получает гипотетический ряд, представляющий собой своеобразную теоретическую модель становления текста. Претендовать на реконструкцию психологического творческого процесса она не может, однако, выявляя возможную логическую связь между вариантами, дает возможность прикоснуться к таким глубинным сторонам музыкального развития, которые скрыты от взгляда исследователя в законченном произведении»¹.

Согласно данной «теоретической модели» Савоскина выделила три этапа становления танеевского музыкального опуса:

1) кристаллизация и отбор основного тематического материала на уровне разрозненных набросков;

2) появление автографов, «содержащих последовательное связное изложение более или менее крупных фрагментов сочинения (такие эскизы условно назовем “обобщающими”»);

3) компоновка полной черновой партитуры, которая «со всеми правками и уточнениями совпадает с окончательным текстом»².

Эта «модель», в принципе характерная для любого процесса сочинения, в творчестве Танеева, конечно, обрела индивидуальные черты, среди которых и склонность к «отвлеченным работам», и, главное, «концентрический» метод, при котором любое изменение приходилось дублировать несколько раз.

Тенденция многократного повторения, переписывания фрагментов разного объема, в том числе «начисто» – тех, что были однозначно далеки от завершения, неотделима от мышления Танеева. По-видимому, она является производной от его глубинных представлений об упорядочивании как противостоянии первичному хаосу *разрозненности*, из которого путем бесконечных воспроизведений одного и того же текста с постепенными, нередко мелкими и единичными улучшениями наконец вырастает композиция.

Определяя основные задачи автора на основании анализа этих изменений, Савоскина на первое место поставила достижение «максимальной индивидуализации музыкальной мысли. Стремясь к максимальной конкретности и выпуклой образности музыки, Танеев настойчиво работает над самыми мелкими деталями изложения, избегая стертых выражений»³.

Выводы, сделанные исследователем в сфере формирования камерно-инструментальных партитур Танеева, отчасти можно распространить и на процессы его оперного творчества, отраженные в совокупности нотных манускриптов «Орестеи».

¹ Савоскина Г.А. Заметки о стиле Шестого квартета С.И. Танеева. С. 52, 53.

² Савоскина Г.А. Работа Танеева над Вторым квартетом. С. 177, 178, 180.

³ Там же. С. 181.

Их общее число колеблется между пятью и шестью с лишним десятками; приблизительность подсчета связана с тем, что некоторые архивные единицы неоднородны и включают эскизы разного времени, однако точно распределить их по этапам работы над оперой невозможно. Все изученные источники хранятся ныне в пяти отечественных собраниях: в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину (не менее 37), в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге (не менее девяти), в Российском государственном архиве литературы и искусства (не менее шести), в архиве Российского национального музея музыки (не менее двух) и в Музыкальном отделе Российской Государственной библиотеки (изданный клави́р первой редакции с авторской правкой) в Москве.

Из указанного количества переписчиками зафиксировано 12 манускриптов разного объема: восемь тетрадей сводного клави́ра второй редакции¹, три тома сводной партитуры, подготовленной к премьере², и партитура Антракта *c-moll*, сперва, скорее всего, предназначенного для открытия финального действия «Орестеи»³.

Остальные нотные материалы – это автографы Танеева. Если попытаться классифицировать их согласно «теоретической модели» приближения к окончательному тексту оперы, выяснится, что в данном случае невозможно отнести к раннему этапу сочинения возникновение лишь кратких разрозненных набросков. А иная, «нелогичная» версия последования событий, сложившаяся выше, здесь закономерно получает подтверждение.

Как уже говорилось, наиболее ранний из сохранившихся эскизов музыкального материала «Орестеи» охватывает большой раздел (примерно треть) первой картины «Хоэфор» Эсхила. Возможно, впервые в жизни Танеев начал сочинение с записи не мелких тематических ячеек, а развернутых поэтических структур. Обаяние шедевра, в переводе которого удалось сохранить смысловую глубину, контрастные сопоставления разных эмоциональных состояний и энергетику сильных страстей, властно захватило композитора и обусловило непривычный для него порядок создания музыки. Испытав прилив вдохновения в процессе работы над имевшимися литературными текстами, следующую развернутую сцену (заговора Эгиста и Клитемнестры) Танеев придумывал уже сам, без помощи Эсхила, и не удовлетворился, пока не переписал ее множество раз, при содействии и без содействия либреттиста.

Обдумывание и фиксация объемных разделов с первых недель сочинения «Орестеи» соседствовали с традиционным для композитора накоплением кратких тематических образований – ярких и запоминаемых мелодических, ритмических, гармонических оборотов. Следовательно,

¹ ГМЗч. Ф. 5. В¹. № 136, 140–142, 144, 148, 151, 152.

² ОР РНБ. Ф. 761. № 3, 6, 7.

³ ГМЗч. Ф. 5. В¹. № 147. Рукопись переписчика без авторских и дирижерских помет, чистовик. Не датирована. Подробнее о ней см.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор. С. 17–21.

«концентрический» метод, которому Танеев летом 1891 года уделил столь важное место в своих письмах Чайковскому¹, сформировался значительно ранее, причем в сфере работы не только с музыкальным, но и с литературным текстом «Орестей».

¹ См. Приложение 10. Письма № 11 и 14.



This image shows the second part of a handwritten musical score. It consists of five staves of music. Below the staves, there is extensive handwritten text in Russian, which appears to be the lyrics for the piece. The text is written in a cursive hand and includes several lines of dialogue or lyrics. There are also some handwritten annotations above the staves, including the word "Allegro" and some illegible notes. The paper shows signs of age and wear.

Илл. 7–8. Первоначальные наброски тематизма и либретто для 2-й картины II действия Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского, Клин. Ф. 5. В¹. № 164. Л. 12 об. и 18

Если не сразу летом, то скорее всего осенью 1882 года композитор завел первую нотную тетрадь, предназначенную специально для эскизов этого произведения¹. За 11 с лишним лет, прошедших до начала отсылки материала трилогии в Мариинский театр², таких тетрадей набралось девять и еще две более общего характера, содержащие в том числе фрагменты тематизма будущей оперы³.

Облик «специальных» тетрадей легко узнаваем; чувствуется, что к ним автор относился более трепетно, чем к отдельным листам и разрозненным наброскам. Семь из девяти источников на титульных страницах имеют названия, принадлежащие всей композиции либо тем ее частям, над которыми размышлял тогда Танеев. Иногда он даже старательно выписывал основной заголовок греческими литерами: Ορέστεια.

Тетради 1880-х и 1890-х отличаются по объему и внешнему виду: первая партия включает корпуса из 48 листов с яркими, причудливыми расцветками переплетов (светло-зеленые либо темно-синие «кляксы» на черном и черно-белом фоне); вторая партия (все пять источников) выдержана в спокойных светло-коричневых тонах обложек, а количество листов здесь колеблется от 24 до 48⁴. Нетрудно вообразить себе молодого Танеева, покупавшего тетради экстравагантных расцветок для собирания тематизма в копилку весьма экстравагантного сочинения; и повзрослевшего, давно привыкшего к работе над «бесконечно тянущейся» оперой, как привыкают к обыденностям годового распорядка, а к тетрадям – как к неизменным спутницам любых путешествий, и какая разница, как выглядят эти надежные, стареющие вместе с хозяином спутницы.

К тем записям, что были сделаны в первой половине 1880-х, автор продолжал обращаться и позднее; а в 1890-е, намереваясь поработать над завершением «Орестей», нередко вновь добирался до ее начал. Круг источников, куда новые добавлялись, во многом не замещая, а дополняя более ранние, становился все обширнее; варианты номеров, разделов, фрагментов, интонаций, красок, нюансов множилось, не заслоня друг друга, и выбрать наиболее подходящие становилось все сложнее.

К лету 1891 года, то есть к очередным консерваторским каникулам, музыки «Орестей» набралось лишь на два неполных акта (в каждом из них пока отсутствовало вступление). Тем не менее Танеев принял волевое решение свести разрозненные фрагменты в единый развернутый эскиз всего написанного материала. Это решение представляется единственным, позволившим композитору в той ситуации вырваться хотя бы ненадолго из круга бесконечных изменений.

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 153.

² Первая картина клавираусцуга «Орестей» была выслана автором в театр 17 февраля 1894 года. См. Приложение 10. Письмо № 39.

³ В списке архивных материалов, помещенном ниже, эти тетради, различающиеся по своим функциям, по совету П.Е. Вайдман названы соответственно «тетрадами эскизов “Орестей”» и «эскизными тетрадями».

⁴ См.: Петухова С.А. Перечень и описание источников... С. 266–306.

В компоновке трехтомного клавира ярко проявилось тяготение его автора к созданию во всех отношениях законченного опуса – не только либретто и музыки, но и фундаментальных *томов*, содержащих текстовый корпус.

Усилия, затрачиваемые Танеевым на изготовление подобных документов, никогда не отмечались исследователями; между тем вряд ли удастся найти второго композитора, который бы в эпоху развитого промышленного производства столь же скрупулезно и систематически занимался склеиванием и сшиванием вручную своих манускриптов.

Наличие или отсутствие результатов такой деятельности, вероятно, может служить одним из показателей важности рукописей для автора. Подбор листов сходного формата и их соединение осуществлялись для формирования не только объемных разделов клавира (действий и картин), но и отдельных номеров и эскизов¹. При этом создание тщательно сшитых и иногда даже переплетенных манускриптов совершенно не было связано с ощущением Танеевым завершенности их музыкального текста: даже рукописи, осуществленные переписчиками, рассматривались композитором в качестве не чистовиков, а основы для внесения очередных правок, то есть не итоговых, а промежуточных результатов труда.

В танеевской «книжной мастерской», где царствует его единственная опера, один источник даже на фоне остальных выглядит очень эффектно. Это эскиз первой картины II действия («Сон Клитемнестры»), зафиксированный без оркестрового вступления. Листы, сшитые вручную ярко-красной шерстяной нитью, собраны под аккуратным наклеенным корешком из «позолоченной» бумаги; в автографе можно отметить как минимум пять слоев текста, сделанных черными и синими чернилами и простым, синим, коричневым и красным карандашами. О том, что все сооружение является результатом многолетних штудий, свидетельствует авторская помета, оставленная на последней странице: «29 ноября [18]90 (по эскизам 1887 года)»². Поскольку в трагедии Эсхила эта сцена отсутствует, а либретто для нее, написанное Венкстерном, до сих пор не обнаружено, то вполне возможно, что известный ныне текст целиком принадлежит композитору. И завершение соответствующего раздела явилось для него важной вехой, отмеченной в том числе и внешним видом документа.

Итоговый этап собирания цельного клавира «Орестеи» (1891–1893) озаглавлен работой, происходившей параллельно над *первым сводным эскизом*, написанным автором, и *вторым сводным эскизом*, зафиксированным переписчиком. Оба источника – *черновики*, одно из отличий которых состоит в названии разделов трилогии: в первом случае Танеев еще использовал традиционное определение «действие», во втором заменил

¹ Петухова С.А. Перечень и описание источников... С. 279, № 13; с. 285, № 20; с. 290, № 24; с. 301, № 34, Автограф IV.

² Развернутое описание источника см.: Там же. С. 282, № 17.

его на «часть»¹. Датировка² материалов дает адекватное представление об интенсивности сочинения в этот период.

Первый черновой эскиз: действие I целиком	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 137. Л. 165.	«Конец "Агамемнона" 2 VII [18]91»
Первый черновой эскиз: действие II, картина 2	Там же. № 141.	До 10 апреля 1892
Первый черновой эскиз: действие II картина 3	Там же. № 139. Л. 70.	«Конец Хоэфор 29 ноября 1892 Москва»
Второй черновой эскиз: часть II, картина 3	Там же. № 142. Л. 1	«К 1-му марта [1893] сдано 2) два первых акта»
Второй черновой эскиз: часть III, картины 1–2	Там же. № 148. Л. 1	«2 марта [1893] сданы 2 акта и 2 картины 3-го акта»
Второй черновой эскиз, первый вариант: часть III, картина 3	Там же. № 151	До 19 марта 1893
Второй черновой эскиз, второй вариант: часть III, картина 3	Там же. № 152. Л. 11	«<...> 3 авг[уста] 1893» (дата не относится к созданию оперы)

С точки зрения цельности воплощения замысла достаточно гармоничное впечатление производит и полная (трехтомная) партитура «Орестеи», в которой листы с купюрами иногда не склеены, как это делалось обычно, а скреплены тонкими тесемками, продетыми через отверстия в бумаге. Если развязать эти тесемки, изъятый для премьеры текст без иных усилий займет свое место в структуре целого в точности так, как мыслил его автор.

В списке архивных источников «Орестеи» нотные материалы, которые можно со спокойной совестью назвать чистовыми, занимают *четыре позиции*. Это упомянутая партитура Антракта *c-moll*, не содержащая не только авторских, дирижерских, но и любых других помет более позднего времени по отношению к первоначальному тексту; дуэт Электры и Ореста «О, отец, пошли нам помощь», записанный автором в *C-dur* вместо окончательного *B-dur*³; квартет «Войди в наш дом», специально приготовленный Танеевым для подарка М.И. Чайковскому⁴, и сводный клави́р двух первых картин II части «Орестеи»⁵.

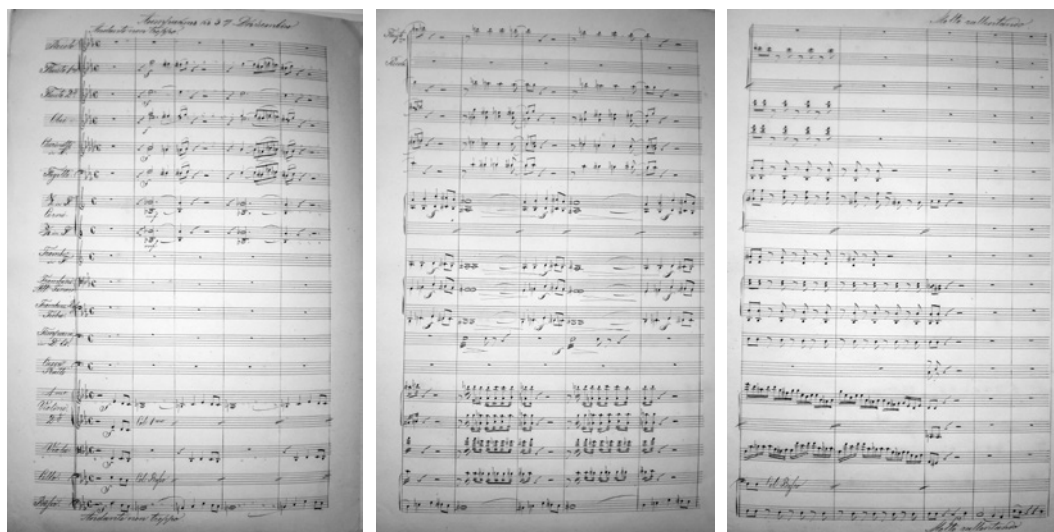
¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. Черновой эскиз I–II действий (первый черновой эскиз): № 137 (д. I), 138 (д. II к. 2), 139 (д. II к. 3). Черновой эскиз всей оперы (второй черновой эскиз): № 136 (ч. I), 140 (ч. II к. 1), 141 (ч. II к. 2), 144 (ч. II к. 1–2), 142 (ч. II к. 3), 148 (ч. III к. 1–2), 151 (ч. III к. 3 – первый вариант), 152 (ч. III к. 3 – второй вариант). Описание см. там же. С. 283 и далее.

² Далее в таблице в кавычки помещены авторские датировки, ранее приведенные в «Перечне и описании источников...», а без кавычек – даты, взятые из переписки композитора.

³ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 169. Авторская датировка: «4 апреля [18]92».

⁴ Там же. № 143. Авторская датировка: «<...> 19 февраля 1893 года»

⁵ Там же. № 144.



Илл. 9–11. Фрагменты Антракта с-толл, первоначально предназначенного для III действия
Рукопись переписчика

Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского,
Клин. Ф. 5. В¹. № 147. Л. 2 об., 5 об., 7 об.

Посвящение Модесту Ильичу Чайковскому – хронологически первое в истории этой оперы, целиком посвященной, как известно, Антону Рубинштейну, о чем подробнее будет сказано далее. Но если второй *hommage* имеет скорее концептуальный характер и сложно выявляемую совокупность причин, то подобное подношение Модесту Чайковскому представляется решением совершенно естественным и органичным для Танеева. Его связывали с братом любимого учителя взаимное уважение и искренняя дружба, в этом случае не омрачаемая расхождениями творческого порядка.

В партитуре «Орестей» квартет «Войди в наш дом» располагается в значительной степени особняком, являясь намеренной и мастерской стилизацией моцартовского стиля. И хотя этот «ансамбль разногласия», предвосхищающий мрачные и трагические события, тематически с ними совсем не связан, а содержательно – лишь отчасти, ни у одного постановщика за 120 с лишним лет не поднялась рука купировать данный достаточно протяженный и трудный для певцов номер. Его светлый тонус и легкость подачи обеспечивают ему функцию своеобразного «лирического островка», старинной пасторали, которая многое могла напомнить адресату посвящения, тоже моцартианцу.

Судя по всему, квартет остается одним из немногих номеров трилогии, сложившихся в непродолжительные сроки, – его краткие наброски пока обнаружить не удалось. В обоих черновых эскизах третьей картины II акта материал квартета пестрит разного рода мелкими правками, однако здесь автор явно не собирался делать более крупные изменения. В чистовом

автографе для Модеста Ильича также есть незначительные отличия и от предварительных вариантов, и от окончательного.

Более сложный случай представляет чистовой клавир первой и второй картин той же II части, зафиксированный переписчиком *не целиком*. Начиная с ариозо Ореста «Не хотела судьба, чтоб рукою врага / Пал он на поле чести, убитый»¹, в процессе подготовки премьеры купированного вместе с последовавшим разделом, текст записан авторской рукой, и в нем появляются правки, до того отсутствовавшие. Это не только единичные вычеркивания и вставки нот в партиях певцов, традиционные для Танеева, но и обширные вклейки и купюры преимущественно в сопровождающих голосах.

Скорее всего, данный источник создавался не быстро, а на протяжении какого-то времени, прошедшего с момента написания второго чернового эскиза тех же картин. Прежде всего об этом может свидетельствовать появление оркестрового вступления к первой картине. Крайняя дата его завершения – февраль 1893 года; следовательно, чистовой корпус возник позднее. А факт остановки работы переписчика над финальными разделами части, конечно, говорит о том, что Танеев задолго до премьеры сомневался в необходимости перенесения в чистовик соответствующего текста – однако все-таки поместил его туда самолично². Финальный дуэт «О, отец, пошли нам помощь» композитор, вероятно, переписывал с чистовика, параллельно транспонируя в окончательную тональность *B-dur*, – и все равно сделал правки, не связанные с возможными ошибками транспозиции.

В июле 1891 года, в разгар работы над первым черновым эскизом первой редакции трилогии, Танеев писал Чайковскому: «Я буду весьма огорчен: а) если моя опера не будет поставлена, б) если при постановке ее ко мне будут <...> недружелюбно относиться <...> и с) если она не будет иметь успеха и пройдет незамеченною. Хотя я не избалован успехом своих сочинений, но я столько на нее положил труда, что упомянутые обстоятельства могут быть для меня весьма неприятны»³.

Позднее, когда «Орестея» уже была принята для постановки на Мариинской сцене и от автора требовалось в установленные сроки предоставить либретто, клавир и партитуру, многократные откладывания Танеевым их присылки воспринимались в конторе Императорских театров как свидетельства

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. Вл. № 144. Л. 88.

² В этот раздел вошли упомянутое ариозо Ореста «Не хотела судьба», хор «Вы дети того, кто коварно убит, / От вас ожидает он мщенья», ариозо Ореста «О, когда же, Зевс могучий, / Ты свою поднимешь руку и злодеев поразишь?» и хор «Есть закон, что за кровь пролитую кровью своею заплатит убийца». Территориально купированный текст располагался между ц. 190–191 второй редакции. Если добавить сюда ранее изъятые автором еще одно ариозо Ореста «Зачем же в бою у Скамандра реки», можно себе примерно представить, какая протяженность планировалась для этой картины, и после изменений оставшейся достаточно объемной.

³ В Приложении 10 републикована значительная выдержка (№ 14) из этого письма от 14 июля 1891 года.

его медлительности и неготовности. Попытавшись сейчас рассмотреть создание этих завершающих текстов в качестве одного из звеньев танеевского творческого процесса в целом, приходится скорректировать эту точку зрения и осмыслить хорошо известные качества композиторского метода Танеева как следствие проявления глубинных свойств его натуры.

За десять с лишним лет¹ систематического общения с сюжетом автор создал не только приличную часть либретто оперы и ее музыку, но постепенно воздвигал здание ее художественного текста в совокупности его проявлений, от фиксации набросков до сшивания сводных клавиров и партитур. Все это, конечно, он мыслил в качестве всеобъемлющей деятельности, необходимой для возникновения целого. И медлил, и опасался, и страшился доверить результат административной машине по производству зрелищ, которой был Мариинский театр – первая, наиболее статусная и самодостаточная оперная сцена страны. Танеев подозревал и боялся думать о том, что рукотворный памятник его прекрасным порывам окажется разрезанным, а то и перемолотым в недрах этого промышленного гиганта, нередко загонявшего живое дыхание музыки в железные рамки и стандарты.

Пытаясь сейчас представить не только творческие алгоритмы, но и психологическую атмосферу создания «Орестеи», трудно не удивиться взаимодействию событий и фактов, которые привели к тому, что этот столь трогательно лелеемый «памятник», как и множество иных, предшествовавших, оказался доступным исследователям. Ведь право собственности Мариинского театра на исполняемые там партитуры, словно пресловутый «закон» в трагедии Эсхила, не ведало исключений. И только то обстоятельство, что Танеев, опасавшийся за свое детище, перед премьерой не подписал договор («Условие») с Дирекцией, позволило Беляеву изъять трехтомную партитуру «Орестеи» для осуществления издания и затем, сообразуясь с невысказанным, однако, видимо, достаточно ощутимым желанием композитора, не возратить рукопись в библиотеку театра, а отдать ее в Публичную библиотеку.

Эпистолярный Беляев доказывает, что так случилось не по его неведению, а по сознательному намерению. «Не одобряю тех капельмейстеров, которые готовы чужим детям обрезать уши, а своим жалеют даже подстричь волосы, и <...> даже гениального “Руслана и Людмилу” мы по сих пор не слышали целиком», – заявил он Всеволожскому в ноябре 1896 года², когда память о недавней постановке и ее воздействии на композитора была еще свежа.

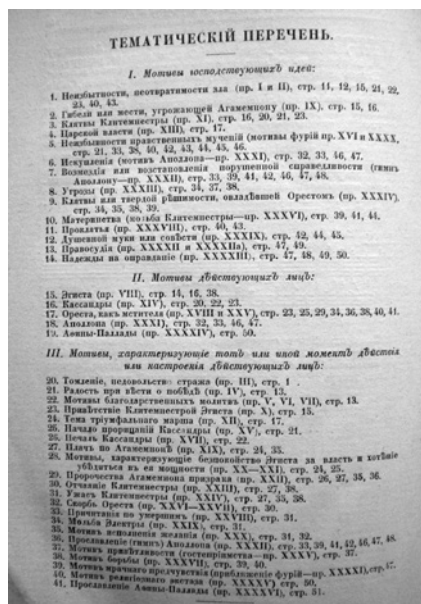
Конечно, предложения Направника имели свои резоны. Однако в мире танеевских замыслов этим деловым и рациональным соображениям не место. Здесь истинна лишь авторская воля, пленяющая исследовательскую мысль, как некогда произведение гениального мастера пленило самого Танеева.

¹ Первое письмо с просьбой «передать Дирекции клавираусцуг и все вокальные, сольные и хоровые партии для раздачи первым солистам» было написано Танееву Направником 22 января 1893 года. См. Приложение 10. № 24.

² Приложение 10. Письмо № 195.

ТЕМАТИЗМ И ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ

Первым подробным разбором тематизма «Орестей», как упоминалось выше, стал большой очерк Игоря Глебова, опубликованный в 1915 году в четырех номерах журнала «Музыка»¹, а в следующем году изданный отдельно². Здесь автор отобрал и назвал 46 тем, мотивов, фраз и реплик, которые разделил на три группы по содержательному признаку.



Илл. 12. Игорь Глебов
Орестей. Музыкальная
трилогия С. Танеева
1916. С. 52

¹ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Орестей. Музыкальная трилогия С. Танеева. Сюжет заимствован из трилогии Эсхила. Слова А. Венкстерна // Музыка. 1915. № 233, 21 ноября. С. 492–503; № 235, 5 декабря. С. 539–548; № 236, 12 декабря. С. 555–572; № 237, 19 декабря. С. 579–587.

² Глебов И. Орестей. Музыкальная трилогия С. Танеева. Слова А. Венкстерна. (Сюжет заимствован из трилогии Эсхила). Анализ музыкального содержания с 47 нотными примерами в тексте и портретом С.И. Танеева вне текста / Обл. Ф.Ф. Федоровского. М.: Изд-е Н.Г. Райского, 1916.

Естественно, что основными критериями для Асафьева стали не только яркость, запоминаемость материала, но и неоднократность его появлений в партитуре, отмеченная в следующих случаях:

- № 1 (номер мотива в списке) – тема Вступления;
- № 3 – мотив «Свершится суд рока» из дуэта заговорщиков;
- № 5 – обе темы фурий;
- № 6 и 36 – обе темы Аполлона (из дуэта Ореста и Электры);
- № 8 – тема угрозы в завершении реплики Ореста («Моя рука убийц не пощадит»);
- № 11 – тема проклинающей сына Клитемнестры;
- № 15 – мотив Эгиста (начало четвертой картины);
- № 17 – тема Ореста-мстителя (из второго ариозо Кассандры);
- № 27 – плач хора по Агамемнону («Царь наш»);
- № 29 – тема Агамемнона-призрака;
- № 31 – тема ужаса Клитемнестры (начало сцены Клитемнестры и Электры с хором).

Из остальных тем немногие охарактеризованы как получившие «некоторое развитие»:

- № 2 – хроматический басовый подголосок из монолога Эгиста («О, страшный пир Тиэста»);
- № 28 – два мотива Эгиста (из десятой картины);
- № 32 – начало ариозо Ореста «О, отец, не рыдал я над трупом твоим».

Наконец, иногда оставлены указания на тематизм, не развиваемый композитором:

- № 4 – начальные такты появления Агамемнона;
- № 33 – мотивы причитания плакальщиц по Агамемнону.

По-видимому, ученый не считал нужным отмечать все структурные составляющие, возникающие на сравнительно кратких временных отрезках. А таких составляющих в опере большинство; лейтмотивов же – всего 21, если учитывать контрастные элементы и варианты – 33, причем некоторые из них (например тема огня в № 1 и 3) возникают только по два раза¹.

Названия лейтмотивов, присутствующие в настоящем исследовании, опираются как на асафьевские определения, так и на те немногие, что были даны ранее Николаем Финдейзенем². Авторы более поздних работ (Бернандт, Туманина, Корабельникова, Лукина) в этой области также цитируют предшественников. В целом смысловые коннотации, присущие трактовкам танеевского тематизма в разные времена, не приводят к противоречиям в научном восприятии.

¹ См. Приложение 4.

² Это лейтмотивы Судьбы или Испытания Клитемнестры (Вступление), Эвменид (№ 8 с. 88 т. 1–3), Ореста или Возмездия (№ 8 с. 104), Аполлона или Прощения (№ 17 с. 182). См.: Ник Ф. [Финдейзен Н.Ф.] С.И. Танеев и его музыкальная трилогия «Орестея» // Русская музыкальная газета. 1900. № 47, 19 ноября. Стб. 1143–1145; № 52, 24 декабря. Стб. 1297–1301).

Строение музыкальной партитуры «Орестей» обусловлено прежде всего содержанием мифологического первоисточника, охватывающего несколько сюжетов, выстроенных подряд: Победа Агамемнона и его триумфальная встреча – Заговор Клитемнестры и Эгиста – Пророчество Кассандры – Убийство царя – Его проклятье – Заговор Электры и Ореста – Убийство Клитемнестры и Эгиста – Проклятье Клитемнестры и явление фурий – Странствования Ореста в поисках защиты – Вмешательство Аполлона – Правосудие Афины.

«Ряд злодейств ужасных» приводит к постепенному исчезновению героев; вместе с ними покидает повествование и соответственный тематизм. По этой причине грань между лейттемами/лейтмотивами и другими повторяющимися последованиями достаточно прозрачна, а сами определения – условны. Ведь многие элементы, связующие или обрамляющие сцены, каждая из которых совпадает с размерами единственного номера, лейтмотивами не являются. И напротив, когда сцена охватывает несколько номеров, подобный материал принято называть лейтмотивным.

Пути его формирования достаточно отчетливо прослеживаются в процессе разбора и (в некоторых случаях) атрибуции сохранившихся музыкальных эскизов. Выше подчеркивалось, что работа композитора над музыкой оперы сперва началась со сцены встречи Электры и Ореста, а затем – с разработки сферы мести заговорщиков Клитемнестры и Эгиста. Их лейтмотивы, позднее вошедшие во вторую картину I части, определяют *h-moll* в однозначном качестве «тональности мести». Во второй картине II части линия заговора получает зеркальное отражение: здесь будущий убийца (Орест) и его вдохновительница (Электра) также объединены мрачным и одновременно элегичным *h-moll'ом* – в нем написаны хор «Но возлияньями пятна кровавые» (ц. 163), начало следующей сцены (ц. 165) и отдельные реплики брата и сестры после дуэта их встречи (ц. 180, 185, 186).

Однако необходимо учитывать и то обстоятельство, что главной «тональностью трагедии» Танеев сперва планировал сделать *c-moll*. В наиболее ранних набросках оставлен тритоновый мотив *c-fis*, связанный автором со сценой бури и «темой стражей»:

Пример 6. «*N Во время бури военный орк[естр] на сцене (тема стражей)*»¹

The image shows a musical score for a bass instrument and a cello part. The bass line is written on a single staff with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat major). It features a tritone motif (C-F#) in the first measure, followed by a long note with a fermata. The cello part is written on a single staff with a cello clef and a key signature of two flats. It features a similar tritone motif (C-F#) in the first measure, followed by a long note with a fermata. The score is in 3/4 time and B-flat major.

¹ ГМЗч. Ф. 5. В¹. № 154. Л. 2.



Поскольку буря в трилогии открывает драматичную картину Ореста и фурий – ту самую, что, согласно танеевской характеристике, представляет «кульминационный пункт ужасного», – резкий тритоновый зачин, по-видимому, традиционно мыслился композитором в качестве основы для тематизма этой сферы. С ним связаны и многочисленные варианты начальной темы (общеизвестное название – «тема рока»), из которых наиболее эффектным получился *c-moll'*ный в контрапунктическом сочетании с темой Ореста-мстителя:

Пример 7. Тема рока и тема Ореста-мстителя
(вошла во второе ариозо Кассандры, ц. 104)¹



В сферу поистине бетховенского *c-moll'a* закономерно попал и один из вариантов лейтмотива «мести заговорщиков»:

Пример 8. Контрапунктическое сочетание лейтмотивов Ореста-мстителя и мести заговорщиков (*c-moll'*)



В эскизных тетрадах встречается и зафиксированный в той же тональности первый элемент лейтмотива Эриний, производный от «темы рока». Симптоматично, что в опере он впервые появляется в «тональности мести» *h-moll'*.

Тем не менее в окончательно сложившейся музыкальной драматургии «Орестеи» основной трагической тональностью стал *d-moll'*, а главенство

¹ Здесь и далее в качестве ссылок на местонахождение архивных источников см. Приложение 5 и Список архивных материалов

c-moll'a (и его светлого отражения – *C-dur'a*) позднее воплощено в тематизме Четвертой симфонии¹.

Пример 9. Первоначальные наброски тематизма и либретто для ариозо Ореста во 2-й картине II действия²

он призывал меня или или грозил, что я мученья почувствую в груди

tromb (отворяй все двери)

Пример 10. Симфония № 4. Ч. I. Т. 1–6

sul G

ff ff

Несомненно, в памяти Танеева четыре соседние минорные тональности (*h*, *c*, *d* и примкнувший к ним *e-moll*, в котором написана Увертюра ор. 6) связывались с теми «трагическими» и «драматическими» коннотациями, что уже принадлежали другим композиторам. Минорные тональности лейтмотивов в принципе преобладают в трилогии – из 33-х в минорах написано 19; еще одна значимая совокупность, представляющая мрачную сферу рока, мести и жестокости, – также соседние *f-moll*, *fis-moll* и *g-moll*. Две последние разнообразно представлены, к примеру, в сцене встречи Электры и Ореста, в которой *c-moll* отсутствует вовсе.

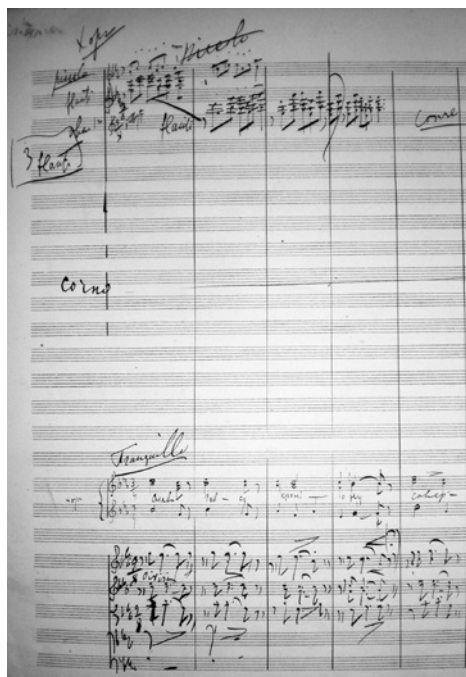
Светлая сфера добра и справедливости разработана более скромно в плане не только количества лейтмотивов, но и их смысловой многозначности. Здесь использованы интонационные решения, в целом более традиционные и комфортные для слуха, а основные тональности бемольного (*As*, *B*, *Es*) и диезного (*H*, *E*) рядов группируются вокруг отчетливо ощутимого центра (*C-dur*).

Однако рассматривать лейтмотивы в качестве основного строительного материала данной партитуры невозможно – их слишком мало по сравнению с тематизмом, нередко появляющимся на протяжении какого-либо одного номера или раздела в качестве связующего и цементирующего музыкальную ткань. Использование различных повторяющихся структур как имманентную черту мышления композитора впервые отметила Изольда Цахер в своей диссертации о его камерном творчестве. Исследователем выделены, в частности, «лейтформулы разного типа», среди которых находится и «свободная автоцитата, выполняющая лейтфункцию»³.

¹ См.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор. С. 5–12.

² ГМЗч. Ф. 5. В¹. № 164. Л. 18.

³ Цахер И.О. Типология музыкального мышления С.И. Танеева (на примере камерных инструментальных ансамблей). С. 10.



Илл. 13. Начало первоначального варианта хора «Слава Зевсу Крониону» для 1-й картины I действия Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского, Клин. Ф. 5. В¹. № 167. Л. 7

Тематизм такого рода составляет несколько уровней в иерархии смысловой важности. Первый из них действует в формате номеров, к которым относятся:

- № 5 (торжественная встреча Агамемнона), объединяемый мотивами и тональностью марша *Es-dur*;
- № 7, где, наряду с лейтмотивами, в сцене царственных супругов активно участвует постепенно формирующаяся тема «настойчивости» Клитемнестры (ц. 70 с т. 3, ц. 72, 74);
- № 8, общую структуру которого, также помимо лейтмотивов, поддерживает комплекс тем первого ариозо Кассандры с хором (ц. 79 т. 5–7, ц. 80, ц. 90 т. 1–3, ц. 91, ц. 93 т. 2–3);
- № 10 с двумя воинственными темами торжествующего Эгиста (ц. 117 и 125, ц. 121 и 124);
- № 19 (длинный квартет «Войди в наш дом»), где развитие обеспечено энергичным мотивным обновлением и внутренним полифоническим взаимодействием элементов;
- № 30 (апофеоз), обрамленный ярким секвенционным построением по звукам целотонной гаммы (ц. 320: *E–B, Ges–C, As–D*; ц. 326: *As–D, B–E, C–Fis*), связанным с образом Афины и явно отсылающим к сказочным страницам русской оперной классики.

Второй уровень – это немалое количество выразительного тематизма, влияние которого распространяется на локальные разделы. Иногда это темы или мотивы, возникающие в качестве подголосков, противосложений, контрастных реплик по отношению к другим, занимающим более

значительное место в общей иерархии. В некоторых случаях такие «побочные» элементы воспринимаются в качестве импульсов для создания так называемых «номеров замкнутого строения». Среди них:

- большая сцена Клитемнестры с хором (ц. 19–25), почти целиком проходящая на фоне темы огня;
- активный аккомпанемент из монолога Эгиста (ц. 31 т. 13, 15 и далее), затем унаследованный бравурным (первым) дуэтом заговорщиков (ц. 42);
- «проходная» интонация из ариозо Электры (ц. 168 т. 3), ставшая основной для следующего затем хора (ц. 169);
- один из вариантов лейтмотива Зевса, подобным образом развитый в дуэте Электры и Ореста с хором (ц. 177 т. 9–10 и ц. 179 т. 4–5; ц. 178 т. 2 и далее);
- завершающий ту же картину маленький хорик, возникший в качестве противосложения лейттеме возмездия (ц. 198 т. 3 и далее);
- подобный «резюмирующий» хор в конце всей второй части, оттеняющий первый элемент лейтмотива мольбы Клитемнестры (ц. 231).

Илл. 14. Фрагмент
сцены Клитемнестры
с хором из 1-й картины
I части
Партитура
переписчика
с правками автора
Отдел рукописей
Российской
национальной
библиотеки,
Санкт-Петербург.
Ф. 761. № 3. Л. 32 об. – 33



Применение того же приема позволяет чрезвычайно эффектно ввести хоровой речитатив фурий (ц. 257) в картину-сцене, посвященной им почти целиком (№ 23). Реплики, построенные на многократных репетициях одного звука (*des* на протяжении 18 тактов почти без перерывов), концентрируют состояние ужаса, бездушной застылости еще до того, как его носительницы выступают наконец со своей «выходной серенадой» – хором «Ночь нас темная родила» (ц. 261).

Третий уровень представлен в дуэте Клитемнестры и Электры с хором в завершении первой картины второй части. Здесь из плотного плетения музыкальной ткани, в основном построенной на лейтмотивах, композитор вычленил две яркие реплики Электры связующего типа: первую, помещенную между двумя элементами лейтмотива отчаяния Клитемнестры (ц. 147 т. 2–6), и вторую, возникающую в качестве противосложения теме ее ариозо (ц. 152 т. 8–9, ц. 154–155) и в результате завершающую всю

картину. Оба элемента опираются на интонации скорее «общего характера», однако из-за многократных повторений они претендуют уже на роль главенствующих.

Разумеется, подобный принцип использован Танеевым и в развитии звеньев собственно лейтмотивной сферы, где яркий пример – первый элемент темы фурий, прорастающий в качестве противосложения ко второму в монологе Кассандры «Добыча фурий этот дом» (ц. 88).

С появлением тематизма, влияние которого распространяется на небольшие временные отрезки музыкального текста, тесно связан бемольный тональный круг, воспринимающийся в качестве типичного преимущественно для сольных оперных номеров элегического характера. Танеев, однако, расширяет смысловое поле использования таких тональных красок:

– *es-moll'a* в трех совсем различных ариозо – Кассандры (ц. 99: «Как ветер предрассветный»), Клитемнестры (ц. 135: «О, услышь мое моление») и Ореста (ц. 159: «О, отец, не рыдал я над трупом твоим»);

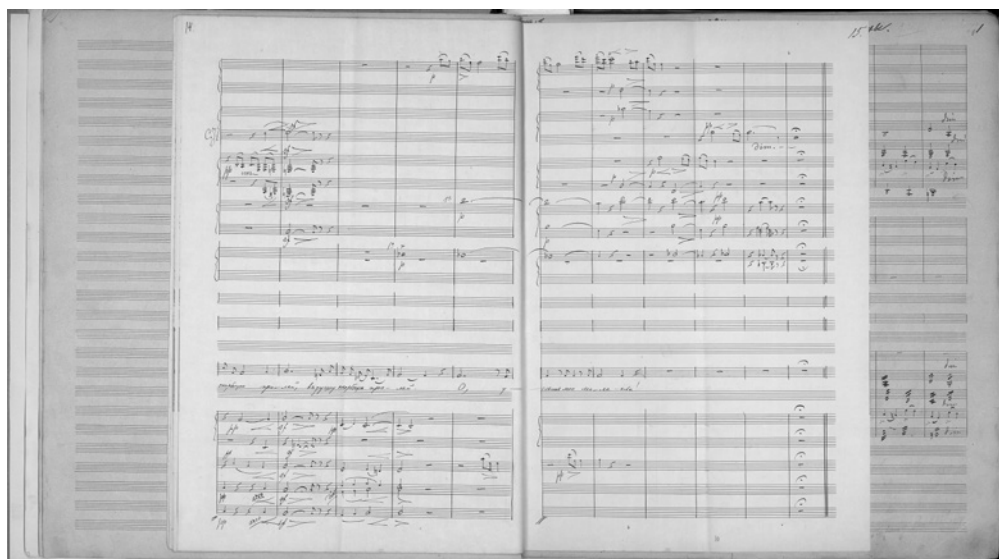
– единичного *as-moll'a*, трактуемого в ариозо Ореста как «тональность ужаса» (ц. 268: «Ужас смертельный объял мое сердце»);

– *B-dur'a*, объединившего леденящее кровь торжество монолога Клитемнестры (ц. 111: «Кровавое, давно задуманное дело»), начальные проведения моцартовского по стилю «квартета разногласия» (ц. 206: «Войди в наш дом») и первые такты заключительного ариозо Афины (ц. 328: «Пусть отныне и до века»);

– *As-dur'a* и *Es-dur'a*, пронизывающих оперу от первого ариозо Клитемнестры с хором (ц. 14: «Бог могучий») до сцены Афины (ц. 326) через цепочку также разных по смыслу ариозо, самое красивое из которых выражает ужас убийцы (ц. 151: «Как только день зардеет на востоке»).

Нетрудно заметить, что указанные ответвления нередко связаны с бемольными тональностями, в которых написаны лейтмотивы.

Илл. 15. *Завершение ариозо Клитемнестры из 1-й картины II части в тональности f-moll* (сценическая редакция, 1895) Партитура переписчика Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург. Ф. 761. № 6. Л. 9 об. – 10



Думается, именно отношение автора к основным и эпизодическим составляющим тематизма приводит к запутанности восприятия слушателя, настроенного на то, что в первом и втором случаях это отношение будет различным. Такой подход, скорее всего, через поколения и поколения унаследован от 1890-х, когда известные критики называли Танеева вагнеристом. Это определение тогда означало в том числе и мастера, сумевшего создать хорошо определяемую на слух систему тем и мотивов¹. У Вагнера она опиралась преимущественно на *лейт*мотивы, а у Танеева – нет, и все равно не избежала сравнений с вагнеровской.

Между тем лейтмотивный каркас здесь слишком слаб для поддержки разветвленной постройки – он разрежен, изобилует лакунами и потому ненадежен для того, чтобы сохранять состояние необходимой прочности и стройности. Обилие тем, мотивов, фраз и их комбинаций, которые с необыкновенной легкостью создавал Танеев, сослужило данной партитуре все-таки нехорошую службу. От множественности возможных вариантов у композитора, что называется, «разбежались глаза»: он не смог заставить себя отделить главное от побочного, основное от вспомогательного и распределить тематическую нагрузку исходя из этого критерия. «Несмотря на формально присутствующие обозначения номеров, композиция “Орестей”, по существу, сквозная, – пишет Корабельникова. – Композиционная основа – не номер традиционного типа (законченная ария, хор, ансамбль), а более или менее свободно построенная сцена с чередованием сольных и хоровых, кантиленных и декламационных эпизодов»².

Цитированное утверждение, конечно, относится далеко не к каждому разделу трилогии. В некоторых из них, действительно, сквозное развитие превалирует, но в других материал «промежуточного» характера отчетливо сгруппирован вокруг «замкнутых» номеров. В «Орестее» немало красивейших ариозо, ярких фрагментов, эффектных реплик, интонационно не связанных с упомянутым каркасом, с общим развитием музыкальной драматургии. Их возникновение и ротация приводят к ощущению мельтешения, слишком поспешной или даже произвольной смены событий, состояний, настроений, тональностей, и все это обилие очень быстро притупляет восприятие, ну и, конечно, заставляет постановщиков задуматься о купюрах.

Вдобавок создание многослойных интонационных связей, в принципе (не только в этом сочинении) являвшееся целью автора, в партитуре «Орестей» не всегда приводит к пониманию их смысловой природы и обусловленности. Отчетливые интонационные сходства некоторых фрагментов представляются случайными, бессознательными. Такова, например, близость интонаций реплики Стража «Чтоб возвестить победу наших войск» (*D-dur*).

¹ В подобном ключе отзывалась о трилогии и Роза Ньюмарч: «“Орест” – во многих отношениях чисто вагнеровская опера. *Лейт*мотивы используются свободно, хотя и менее систематично, чем в более поздних вагнеровских музыкальных драмах» (*Newmarch R. The Russian Opera*. London: Herbert Jenkins Limited, 1914. P. 377).

² Корабельникова Л.З. «Орестей». С. 120.

Пример 11. «Орестея» (клавир). № 1 (ц. 8, т. 2–5)



и ариозо Ореста, звучащего сразу после его расправы с матерью (снова *D-dur*).

Пример 12. «Орестея» (клавир). № 22 (ц. 233, т. 1–3)



Или фраза Эгиста «Погибнуть должен он» в его рассказе (*c-moll*),

Пример 13. «Орестея» (клавир). № 4 (ц. 42, т. 14–16)



во многом совпадающая с лучезарной второй лейттемой Аполлона, проводимой, разумеется, всегда в мажоре.

Пример 14. «Орестея» (клавир). № 17 (ц. 182 и далее)



Самостоятельную разновидность интонационных связей осуществляет комплекс стремительно «бегущих» фигураций, опирающихся на резкие и хроматические интервалы и пронизывающих музыкальное пространство оперы от вступительных ее периодов вплоть до финального хора. Этот материал возник первоначально в качестве подголоска к теме рока (ц. 3), неотделимый от проявлений «кровавого и страшного». Затем многочисленные варианты таких интонаций сопровождают героев, по крупницам уступая «сферу влияния» фону принципиально иного типа – арпеджированному; достаточно отчетливо это можно наблюдать, в частности, в сцене явления Аполлона «в венце из золотых лучей» (ц. 292 т. 8 и далее).

Кульминацией и концентрацией развития описываемого комплекса является № 23 (Орест и фурии) – единственный в трилогии, границы которого совпадают с границами не только сцены, но и целой картины. Зона фигураций здесь построена концентрически – они постепенно расширяют,

а затем (по мере приближения к коде) сжимают свой интонационный и фактурный диапазон (ц. 241, 246 т. 1–2, 7–10 и далее; ц. 251–255, 268 т. 7–270, 273–276, 278 т. 2–7, 283 т. 7–16).

Различные варианты сопоставления двух указанных типов фигураций – гаммообразных (скорее хроматических) и арпеджированных (скорее диатонических) отражают несомненно значимую для автора антитезу двух тематических сфер – «темной» хроматической и «светлой» диатонической.

В рамках развития той и другой Танеевым использованы наиболее яркие и эффектные выразительные приемы из традиционного классико-романтического арсенала. Здесь, как и в принципе в области музыкального мышления, композитор не стремился предстать новатором. Его прежде всего заботил выбор наиболее броских, запоминаемых решений – ведь именно такого рода материал привлекал его самого в сочинениях предшественников.

«Темную» сферу «Орестей» составляют уменьшенные аккорды, скачки на характерные интервалы (чаще всего на тритоны, уменьшенные кварта и септиму), хроматические нисходящие и восходящие последования, пунктирные ритмы и репетиции на отдельных звуках, объединяющие различные (в том числе и полярные) ситуации и настроения.

Лейттема Эгиста (ц. 28) представляет цепь «сходящихся» хроматических мотивов, а последующий его монолог пронизан чередованием тревожных опеваний и репетиций (ц. 28 т. 7 и далее), неминуемо напоминающим грозные шорохи альтов во вступлении к четвертой картине «Пиковой дамы». Все это хроматическое изобилие резко обрушивается на слушателя, до того мирно внимавшего диатонике спокойных и величественных хоров, и уже не отпускает его до финальных страниц трилогии.

В сцене Эгиста впервые подчеркнуто использование хроматических нисхождений в басу – катабасиса (ц. 31 т. 17–18, ц. 34 т. 5–6). Далее в партии Клитемнестры его сопоставление с репетициями в солирующих голосах стало наиболее эффективным из такого рода приемов. В образе царицы, с ее тщательно и долго вынашиваемой мстью, впервые в трилогии Эсхила проявляется состояние одновременно ледяное и страстное, что, несомненно, глубоко ощущалось Танеевым и затем воплотилось в его попытке сконцентрировать свои впечатления в изображении фурий.

«Ударная» реплика Клитемнестры, завершающая сцену триумфальной встречи Агамемнона – «Пусть этот путь, багряный будто кровь, путем твоим последним будет» (ц. 77), – тщательно готовилась композитором. В подобной технике им решены фрагменты предшествовавшего спора супругов, в котором настойчивость уговоров царицы (ц. 69) перенимает и Агамемнон (ц. 76: «Исполню я желание твое»). Состояние застылости, остановки жизни между прошлым и будущим не прекращает мучить Клитемнестру и после совершения «давно задуманного дела» – рассказ о ее ночных кошмарах также начинается с репетиций (ц. 130), и снова их подхватывает Агамемнон, только теперь он призрак, у которого не выпросить пощады (ц. 138).

4-я Сцена. Таврида. Антина. Таврида

Вот мы с тобой расставились
 Ты мне вразуми бы. се. Ты. ж. не. ст. же. не.

Вот. то. Антина. ра. Таврида. не. ст. же. не. ст. же. не.

о. Антина. не. ст. же. не. ст. же. не. ст. же. не. ст. же. не.

4-я Сцена. Таврида. Антина. Таврида

Вот мы с тобой расставились
 Ты мне вразуми бы. се. Ты. ж. не. ст. же. не.

Вот. то. Антина. ра. Таврида. не. ст. же. не. ст. же. не.

о. Антина. не. ст. же. не. ст. же. не. ст. же. не. ст. же. не.

4-я Сцена. Таврида. Антина. Таврида

Вот мы с тобой расставились
 Ты мне вразуми бы. се. Ты. ж. не. ст. же. не.

Вот. то. Антина. ра. Таврида. не. ст. же. не. ст. же. не.

о. Антина. не. ст. же. не. ст. же. не. ст. же. не. ст. же. не.

Илл. 16–18. Начало 4-й сцены I части
 в 1-й редакции

Литографированный клавир. 1894
 (с. 34–36)

В характеристике фурий и хроматические противодвижения, и репетиции являются уже закономерно сохраняемыми, имманентными структурами. Сопоставление двух элементов лейттемы фурий на протяжении довольно длительного отрезка появляется в партитуре дважды и демонстрирует ее наиболее эффектную тематическую арку (ц. 88–89 и 281–282). Но если в первом случае реплика Кассандры положена на нисходящий хроматический ход («[Кровь пролитую] жадно пьют и злодеям гимн поют»), то во втором сами чудовища адресуют Оресту уже интонационно восходящий возглас («Убийца, убийца, проклятье тебе!»), уравновешивая развитие образа. В то же время зона репетиций, помимо бесконечно

долбящего *des* (ц. 257, 258: «Добычи мы не выпустим из рук, всю кровь твою мы высосем по капле»), предваряющего хор фурий, представлена далее секстой *g-es* (тенора и сопрано) со словами «Вопль Эриний, чуждый лире, иссушающий людей» (ц. 264 и 267), а в следующей картине на фоне повторяющегося *cis* («Мы отыщем его») угрюмо ползает вверх-вниз тяжелый хроматический комплекс аккомпанемента (ц. 291).

В процессе музыкального развития нисходящие и восходящие хроматические последования постепенно сближаются по смыслу. Состояние ужаса перед смертью Клитемнестры иллюстрируют расходящиеся линии мелодии и баса (ц. 214–215: «Тот странник сын мой!»), а во второй редакции рассказа Эгиста, написанной уже после премьеры оперы, нейтральное решение реплики «А сам умертвил его малых детей» заменено сходным комплексом (ц. 35), явно отсылающим к энергичному рефрену баллады Томского («Пиковая дама», № 5, ц. 30 т. 7–12).



Илл. 19. Начало хора фурий из 1-й картины III части
Партитура
переписчика с
правками автора
Отдел рукописей
Российской
национальной
библиотеки,
Санкт-Петербург.
Ф. 761. № 7.
Л. 20 об. – 21

Музыкальные решения образов «светлой» сферы основаны на использовании высоких регистров, диатонических интервалов (преимущественно терций, кварт, квинт и секст), мажорных тональностей с преобладанием отклонений в близко родственные области¹, арпеджированных фигураций и обязательных секвенций. Все это необходимо Танееву для выхода в идеальное пространство, овеванное духом божественного присутствия.

Важная составляющая его характеристики – преобладание *C-dur'a*; еще раз подчеркнем здесь, что от «трагического» *c-moll'a* композитор в итоге отказался, тем не менее сохранив его «светлое» отражение.

¹ Танеевские представления о родстве тональностей были более свободными в сравнении с нынешними. См. об этом: Яворский Б.Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве. С. 189–192.

Также значительная особенность оформления данной сферы – использование не только диатоники и арпеджио, но и целотоновых последований, очевидно контрастирующих хроматизмам «темного» мира¹. Первая лейттема Аполлона (ц. 181) представляет собой трехзвенную секвенцию (C–As–E), целотонность перемещений которой так или иначе сохранена во всех проведениях и частично распространяется на вторую лейттему Аполлона, в первом предложении принципиально белоклавишную (ц. 182). К этому материалу примыкает выразительная палитра Афины (ц. 320 и далее), также основанная на торжествующей мажорности с подчеркнутыми целотонными соотношениями элементов. *C-dur'*ная и белоклавишная лейттема правосудия открывает заключительную картину, где представлен весь спектр главных мажорных тональностей оперы. И только появление реплик Ореста закономерно возвращает действие в минорную сферу, изобилующую эмоциональными порывами и резкими скачками.

Партия Ореста – персонажа, балансирующего на грани «светлого» и «темного» миров, – в принципе является наиболее сложной с точки зрения как смысловой, так и выразительной нагрузки. Закономерно заложенный в образе дуализм отражен уже в выборе музыкальной характеристики для первого появления Ореста – лейтмотива мстителя, здесь помещенного в ситуацию тональной и ладовой неопределенности (ц. 156 т. 1–4). И далее в процессе развертывания сцены музыкальное высказывание героя постепенно модулирует от благородных интонаций его первого ариозо «О, отец» (ц. 159), выдержанных преимущественно в диатоническом ключе, к усложненному языку второй ее части (начиная примерно с ц. 180).

Экзальтированный тонус этих и последовавших разделов Орест явно унаследовал от Электры, партия которой в данной сцене уже с первых тактов (ц. 165) достаточно (и порой неоправданно) интонационно сложна. Однако и кульминация этой роли находится здесь, так как после выступления в квартете следующей картины («Войди в наш дом») Электра покидает сюжет, сформировав гармоничное впечатление развития образа. Орест же остается на сцене (за исключением двух совсем небольших перерывов) на протяжении *пяти* картин, и ему еще очень повезло, что последние четыре коротки по сравнению с предыдущей. После эмоционально насыщенного, полного разнообразного материала дуэта с сестрой градус высказывания Ореста, по замыслу Танеева, видимо, должен был еще повышаться, и в итоге партия написана как волнообразное движение от кульминации к кульминации, достоверно передавая метания героя от надежды к отчаянию и обратно. Такая амплитуда создает замкнутый круг

¹ Здесь идея композитора воплощена в стороне от традиции использования целотонности в русской музыке, складывавшейся начиная от «гаммы Черномора» Глинки. См.: Головинский Г.Л. Об одной семантически устойчивой звуковой последовательности в музыке XIX–XX веков («роковая» гамма) // Головинский Г.Л. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. И.Г. Головинская, М.С. Капнист, Н.Г. Шахназарова. М.: Композитор, 2005. С. 142–151.

существования персонажа, его пребывание словно бы на одном и том же месте, ограниченном контрастными полюсами.

Смысловое наполнение роли Ореста колеблется от амплуа благородного мстителя до злодея. Мститель присваивает лейттемы, характеризующие светлую сферу и принадлежащие Аполлону, а злодей – «роковые» проявления темной сферы. Воззвание героя к Зевсу (репетиции в ц. 164 т. 4–12) затем обернется – при сохранении интонационного решения – своей смысловой противоположностью в хоре эриний. Первое проведение первой темы Аполлона создает фон для еще одного подобного эпизода (ц. 181 т. 2–8), после чего взвинченные реплики Ореста (ц. 191 т. 8–11) уже опираются на нисходящие хроматические последования, а первое появление самого Аполлона поддержано «роковой» гаммой «тон-полутон» в басовых голосах (ц. 292 т. 5–8 и далее). Танеев использует здесь те же приемы, что с успехом апробировал в изображении «темного» мира трилогии.

Партия Кассандры в ее единственной сцене, сложная и энергетически затратная для певицы, в основном объединяет лейтмотивы «рокового» ряда. Собственный же материал героини – тематизм ариозо «Неизменная воля рока» (ц. 90) – составляет самостоятельную «сцену внутри сцены», отчетливо обособленный от окружающего не только интонационно, но и тонально (*a-moll–A-dur*). Несомненно, он принадлежит «светлой» сфере, демонстрируя еще одно смысловое ответвление от ее основного мажорного русла – прозрачно-ностальгическое воспоминание, не имеющее никакого значения для событий, происходящих и до, и после него.

После премьеры танеевской «Орестеи» критика приложила немало усилий, доказывая как невозможность адаптации для оперной сцены столь специфического сюжета, так и неспособность к этому именно авторов оперы. Однако думается, что мифологическая структура, развитие которой состоит в *ротации персонажей при сохранении неизменной модели последования событий*, была как никакая иная близка мышлению Танеева, вариативному в самой своей основе. Он честно попытался отобразить особенности строения сюжета такого типа средствами, которые считал наиболее для этого подходящими. В представлении тогдашней публики – не преуспел, однако бесспорно, что создал сочинение, единственное в своем роде.

ОРКЕСТР «ОРЕСТЕИ»

В совокупности рукописных материалов, принадлежащих истории создания «Орестеи», зафиксированные в партитурном виде занимают совсем небольшое место. Таких источников сохранилось из шестидесяти с лишним не более одиннадцати, причем три из них непосредственно относятся к сочинениям, не вошедшим в состав оперы. Это развернутый эскиз и дирижерская партитура Увертюры *e-moll*¹, а также Антракт *c-moll*², первоначально, по-видимому, предназначавшийся для вступления к III действию и позднее замененный на Антракт *d-moll*.

Остальные восемь источников представляют наброски материала разных картин и сцен в разной степени приближения к окончательным вариантам. Это фрагменты сцен Ореста для III акта – монолога «За смерть отца ты мстить мне повелел» (№ 25)³ и финальных ариозо (№ 27, 29)⁴, сцены Стража и первого хора (акт I № 1–2)⁵, сцены Клитемнестры с хором (акт I № 3)⁶, хора из сцены Кассандры «Твой дар известен нам, пророчица» (акт I № 8) и финального хора оперы «Слава Афине» (акт III № 30)⁷, а также разрозненных номеров и сцен актов I (картина 2 № 5, 6, 8, 10) и II (№ 12)⁸.

Большой процент материала почти всех перечисленных источников оставлен в виде редуцированной партитуры. Подобных разделов, только более кратких, содержится немало и в корпусах других танеевских автографов; единичные указания инструментов нередко зафиксированы на

¹ ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 127. Автограф. 32 л. с об.; ОР РНБ. Ф. 761. № 1. Автограф. 31 л. с об.

² ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 147. Л. 2–7 с об. О нем подробнее см.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор. С. 17–21.

³ Там же. № 162. Автограф II. [2 л. с об.] Предположительная датировка: лето 1890 – весна 1892 годов.

⁴ Там же. № 166. 4 л. Предположительная датировка: 1893 – лето 1894 годов.

⁵ Там же. № 167. Автограф I. 8 л. Предположительная датировка: весна–лето 1891 года.

⁶ Там же. № 165. Автограф. [5 л.] Предположительная датировка: лето 1891–1893 годов.

⁷ Там же. № 170. Автограф II. Л. 1–2 и 3–6. Записан с неравномерной плотностью системами по 2–12 строк. Датировка не установлена.

⁸ Там же. № 170. Автограф IV. 18 л. Записан с неравномерной плотностью системами по 2–6 строк. Датировка не установлена.

страницах даже наиболее ранних манускриптов. Однако эти разрозненные пометы, к сожалению, невозможно свести в какую-либо систему.

Танеев начал обдумывать оркестровку будущей оперы в июле 1887 года, а писать партитуру – в середине 1892-го. Наиболее объемный документ, непосредственно предшествовавший ее созданию, – дирижерская партитура Увертюры *e-moll*, откуда перенесены в оперу семь разделов, нередко в максимально близких оркестровых вариантах. Это тема рока, обе темы фурий, тема дуэта заговорщиков, обе темы Аполлона и тема заключительного хора.



Илл. 20–21. Фрагменты партитуры Увертюры ор. 6 с пометами Чайковского
Отдел рукописей
Российской национальной библиотеки,
Санкт-Петербург.
Ф. 761. № 1. Л. 20 об.¹
и 22 об.²

Более никаких материалов, примыкающих к написанию инструментовки «Орестей», не обнаружено. Остается принять тот факт, что автор оркестровал оперу сразу большими разделами, начав с первой картины и далее вразброс, как об этом свидетельствуют даты, проставленные в нотах³.

Том I	Часть I	Картина 1	Л. 61	«Останкино / 1 Января 1893 / С. Танеев»
		Целиком	Л. 3	«Окончена 12 ^{го} Июля 1894 года»
Том II	Часть II	Картина 1	Л. 43 об.	«С. Танеев. 10 Янв[аря 18]94. Черниговский скит близ троицкой Лавры»
		Картина 2	Л. 94	«22 Августа 1893. Архидиаконский погост, близ Мстеры Влад[имирской] губ[ернии]»

¹ Помета Чайковского внизу листа следующего содержания: «Пожалуйста выпиши мне в виде переложения на ф[орте]п[иано] не выписанные такты».

² Помета Чайковского сверху листа: «Флейты и р[исоло] кларн[еты] и гобои».

³ ОР РНБ. Ф. 761. № 3, 6 и 7. Партитура оперы в 3 т.

Том III	Часть III	Картина 2	Л. 72 об.	«С. Танеев, 12 Июля 1894 / Пятигорск Верхний бульвар д[ом] А.Е. Каневской»
		Картина 3	Л. 109 об.	«Конец. / 8 Августа 1893 года Владим[ирской] губернии, близ Мстеры, архидиаконский погост»

Трехтомная партитура, получившаяся в итоге, ныне демонстрирует компендиум из нескольких оркестровых редакций: первой, представленной автором в Мариинский театр за период с 21 июня по середину июля 1894 года; второй, сделанной для премьеры и состоящей в сокращении не только разделов текста, но и плотности инструментального полотна; третьей, предназначенной для издания, осуществленного Беляевым (1900), где большинство постановочных купюр раскрыто, а партии некоторых инструментов еще и дополнительно усилены.

Это та самая партитура, что была взята Беляевым из театральной библиотеки и после публикации не вернулась обратно. Она зафиксирована переписчиком черными чернилами, а под ней на большинстве страниц вписано красными и синими чернилами двухстрочное переложение оркестрового сопровождения (иногда отсутствующее из-за недостатка места).

Многослойность текста манускрипта – следствие невыполненного обещания театра копировать эти ноты для сценических репетиций, оставив автору оригинал, особенно ему дорогой из-за замечаний Чайковского, сохраненных на страницах второй картины II части. О них Танеев специально уведомил коллег на титульном листе второго тома партитуры: «NB. Во 2^й картине на стр. 76, 77, 78, 87, 96, 105, 167 находятся отметки карандашом, сделанные П.И. Чайковским. Прошу сохранить их в целости. С[ергей] Т[анеев]»¹.

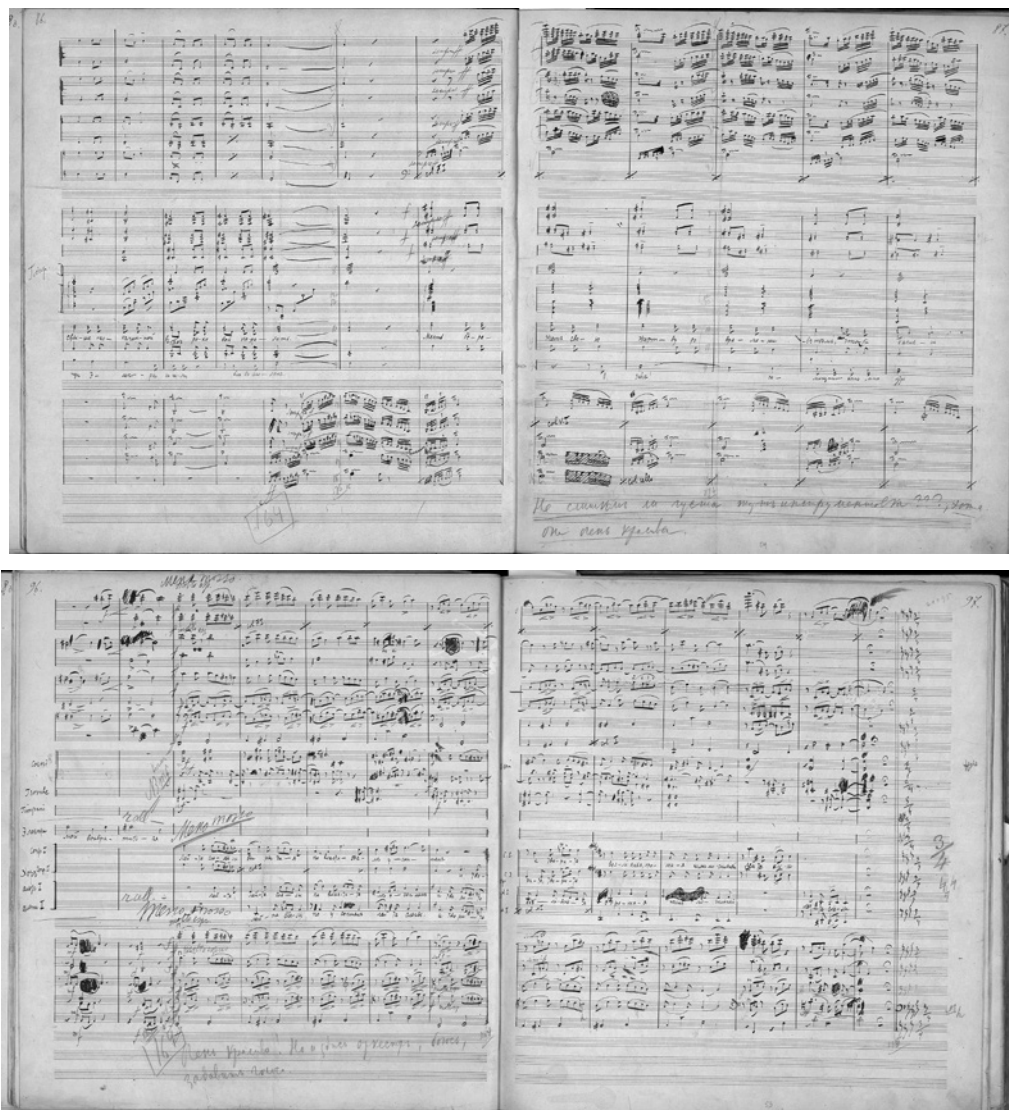
Чайковский оставил три мелкие пометы возле обозначений некоторых знаков и штрихов в ариозо Ореста «О, отец» (ц. 159)² и четыре реплики. Из них две посвящены избыточной плотности инструментовки.

Раздел	Помета Чайковского
Хор невольниц, строфа 2 «Месь березет свою жертву до времени» (ц. 163 с т. 13)	<u>Не слишком ли густа тут инструментовка???</u> , <u>хотя она очень красива»</u>
Хор невольниц «Лейте слезы вы, рыдая» (ц. 169)	«Очень красиво! Но и здесь оркестр, боюсь, задавит голос»
Дуэт «Милые черты мне боги дали видеть» (ц. 174)	«Мне кажется, что это никак не <i>adagio</i> »
Дуэт «О, отец, пошли нам помощь» (ц. 194)	«Весьма одобряю!» ³

¹ ОР РНБ. Ф. 761. № 6. Л. 1.

² Там же. Лл. 48 об., 49, 49 об. арх. паг. Указанные Танеевым выше номера листов относятся к его собственной пагинации.

³ Там же. Л. 54, 58 об., 63, 94 арх. паг. = л. 87, 96, 105, 167 авт. паг.



Илл. 22–23. Листы II части партитуры переписчика с замечаниями Чайковского

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург. Ф. 761. № 6. Л. 54 и 58 об.

Не только Чайковский, но и другие коллеги-композиторы в основном не скрывали от Танеева ни своих похвал, ни порицаний. В особенности Аренский и Римский-Корсаков, принимавшие большое участие в судьбе «Орестеи», неоднократно указывали ее автору на необходимость все того же – купюр и облегчения оркестра. Танеев, прилежно занеся в дневник все замечания¹, не прислушался ни к одному.

¹ Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. С. 131, 133.

Скорее всего, именно премьера «Орестей» привлекла к Танееву внимание Беляева¹, постепенно ставшего монопольным издателем произведений композитора. Среди них находится и комплект нот трилогии: переложение для пения с фортепиано и, главное, партитура. «Он [Беляев] издал мою оперу в партитуре – преимущество, которого были лишены наши главные оперные композиторы Глинка, Даргомыжский, Серов². Вообще, для меня было большою удачею в жизни, что сочинения мои издавались Беляевым», – писал Танеев после его смерти³. Благодаря Беляеву не только стал доступным для исследователей трехтомный манускрипт, но и переделка его для издания возвратила Танееву *ощущение авторства* «Орестей», сильно поколебленное ее печальной постановочной историей. Композитор взялся за исправления с энтузиазмом не позднее февраля 1898 года, однако на их качество, думается, повлияло отсутствие коллегиальной критики. И обидно, конечно, что ныне анализ оркестровки оперы ограничен лишь ее второй – цельной и опубликованной – редакцией.

Ее основное отличие от первой редакции подчеркнуто в воспоминаниях Глазунова: «...еще до напечатания “Орестей” Танеев, оркестрируя оперу, воздержался от введения тромбона в первые два действия. Он особенно сэкономил в эффектах и приберег тромбон для более сильных красок. Будучи горячим и страстным поклонником культа Моцарта, Танеев совершенно инстинктивно в “Орестейе” руководился советом творца “Дон Жуана” и хотел обойтись без тромбона, но ввел его значительно позже в 1-е действие»⁴. Здесь память, по обыкновению, подвела мемуариста⁵. Действительно, мрачную и резкую тромбовую краску Танеев приберегал для появления фурий, однако сделал исключения: в сцене торжественной встречи Агамемнона с самого начала участвовали три теноровых тромбона (№ 5 с ц. 53 до конца), а в эпизоде явления его тени к ним был добавлен басовый тромбон (№ 12 ц. 137–139). Затем, уже в процессе подготовки издания, в нотный текст первой и второй частей (до ц. 238) автором вписаны партии тромбонов и даже иногда труб. Поскольку наличие и отсутствие тромбонов в данном случае являлось принципиальным для Танеева, отметим их появление в следующих номерах:

– № 8 (сцена Кассандры с хором) – три теноровых тромбона в ц. 80–83, 86, 96–98, 100;

¹ Переписка Танеева и Беляева началась 17 января 1896 года и содержит 310 сохранившихся документов и семь пока не обнаруженных.

² Как известно, первой оперой русского композитора, изданной в России в виде партитуры, стал «Евгений Онегин». См.: Евгений Онегин. Лирические сцены в 3-х действиях. Текст по Пушкину, музыка П. Чайковского. М.: у П. Юргенсона, [1879].

³ Приложение 10. Письмо № 443, начало января 1904 года.

⁴ Глазунов А.К. «Орестейя» С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1915. 19 октября.

⁵ О капризах глазуновской памяти см.: Булычева А.В. Бородин. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 400, 403. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

- № 9 (сцена Клитемнестры с хором) – с ц. 114 до конца;
- № 10 (Эгист, Клитемнестра и хор) – в ц. 121, 125–127;
- № 21 (Клитемнестра, Орест и хор) – теноровые и басовый тромбоны в ц. 217, 219, 222, 229;
- № 22 (Орест и хор) – три теноровых тромбона в ц. 230 и 232, а далее (ц. 238) – уже в связи с фуриями.

К этому необходимо добавить, что как только оркестровая интрига явления фурий осталась позади, ничто уже не сдерживало Танеева в применении тромбонов как в «роковых», так и в «лучезарных» ситуациях. Начиная с завершения № 22 эти инструменты в разных комбинациях участвуют во всех сценах, кроме № 26 (Хор афинян).

Еще одно отличительное качество партитуры также обсуждалось в пред-премьерный период – это сложность партии арф, отмеченная солистом оркестра Императорской русской оперы Альбертом Цабелем. Ныне представляется, что дело здесь не в невозможности извлечения звуков, а в их обилии и непрерывности. По мере продвижения к финалу трилогии присутствие арф становится все более плотным и насыщенным, традиционно иллюстрируя эпизоды торжественного гимнического характера. И если в № 2, 6, 15 играет только одна арфа, то начиная с № 17 (и первой темы Аполлона в ц. 182) к ней нередко добавлена вторая, и далее все разделы, связанные с образами Аполлона, Афины, справедливости и спасения, проходят на фоне соответственного сопровождения (№ 23 ц. 255–256 и 282, № 24–25 и 30 почти целиком).



Илл. 24. Фрагмент финального хора оперы

Партитура переписчика с правками автора

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург. Ф. 761. № 7. Л. 105 об.–106

Танеев, и до подготовки спектакля неоднократно переделывавший партии арф, теперь отметил кое-где небольшие купюры, после чего два исполнителя иногда могли по очереди отдыхать. Однако в сравнении с общей протяженностью и насыщенностью данных партий сокращения оказались незначительными, а позднее и вовсе отмененными. И удивительно, что композитор, с готовностью вступающий в полемику по поводу тромбонов, гораздо более спокойно отнесся к замечаниям, касавшимся арф.

Ведь по существу их тембр выполняет функцию единственного полноценного *лейттембра* этой огромной оперы, присутствие которого легко проследить от ее начала к завершению. И ни тромбоны, ни достаточно много играющие здесь трубы, ни интересные акустические решения в области использования ударных не в силах конкурировать с арфами в плане смысловой нагрузки.

При этом в результате прочтения авторского эпистолярия, тесно связанного с историей «Орестеи», может возникнуть ложное впечатление, что в основе ее оркестра находятся преимущественно медные духовые, и именно поэтому певческие партии потребовали от артистов немислимых усилий. Но здесь стоит учесть, что различные словесные аргументы были потрачены Танеевым на описание только тромбовой краски.

Основа оркестра «Орестеи» – струнные, чаще всего поддерживаемые деревянными духовыми. Партитура изобилует различными вариантами звукоизвлечения инструментов смычковой группы, от обычных *détaché* или тремоло до трелей, форшлагов (ц. 70–71, 88–89), мордентов (ц. 153 т. 7 и далее), флажолетов (ц. 284); от традиционных *tutti* и репетиций-*ostinato* до виолончельных и альтовых *divisi a 3* (ц. 174, 96–97, 256), что, как известно, встречается нечасто. Виртуозность низких струнных партий, в особенности виолончелей, свидетельствует не только о выдающейся технической оснащённости оркестровых музыкантов Мариинского театра, но и о показательной безжалостности композитора, распространившейся, как нетрудно убедиться, не только на певческую сферу.

Среди значимых смычковых тембров на первом месте, разумеется, скрипичный. Из Увертюры *e-moll* во вступление (тема рока в ц. 3) и затем в сцену Кассандры (реминисценция в ц. 97) перенесено меланхоличное и тревожное соло высокой скрипки, напоминающее о томительной и таинственной атмосфере вагнеровского «Лоэнгрин» и предвосхищающее невесомые скрипичные подголоски скрябинских симфоний. Это воздушное соло, несомненно, могло бы стать одним из главных лейттембров оперы, если бы Танеев до конца сохранил его в качестве краски, характеризующей именно «роковую» линию. Однако в сходных обстоятельствах солирующая скрипка появляется в рассказе Эгиста (ц. 35 – «А сам умервил его малых детей») и в сцене Ореста с фуриями (ц. 243), в остальных же случаях инструментальное убранство темы теряет отчетливость, размываемое многими тембрами.

В партитуре два относительно самостоятельных раздела, в которых почти все струнные молчат, производят сильное впечатление. Это начальные пять тактов хора «Царь наш, кто тебя оплачет» (ц. 114), где сопровождение

состоит из дублирующих голоса́ трубы и тромбонов, хора́ла деревянных и двух вздохов засурдиненных виолончелей – единственного напоминания о смычковых. А в хоре ареопагитов «Волю богини мы совершили» (ц. 313) в первых тактах оркестр присутствует в виде двух октавных педалей у валторн, затем добавляются деревянные, и лишь слова «за осужденье» еле слышно отмечены виолончелями и контрабасами. Оба номера демонстрируют яркое воплощение идеи «греческого хора» в понимании Танеева – как комментатора, отстраненного не только от возможных переживаний героев и публики, но и от традиционного эмоционального «тепла» оркестровых красок.

В целом же возникает впечатление, что способы передачи в партитуре градаций холодного и теплого, светлого и темного, изобразительного и выразительного, по-видимому, прежде всего занимали автора, а вовсе не более локальное «деление» на основные и второстепенные тембры и оттенки.

Наиболее запоминаемой краской «холодной» палитры является самая первая характеристика фурий (ц. 88–89), также перенесенная из Увертюры *e-moll (Allegro vivace e con fuoco)*: свистящие трели флейты-пикколо и кларнетов, дублируемые скрипками, на фоне коротких стремительных пунктиров низкого дерева, сопровождаемые ударами мягкой палочки от литавр по краям свободно подвешенных тарелок. Удачно найденный прием Танеев повторил, как и соло высокой скрипки, на значительном расстоянии, создав еще одну смысловую арку (ц. 280–281). А необычное использование тарелок было продолжено в кардинально противоположных обстоятельствах. Явление алтаря храма Аполлона, где сквозь дымку жертвенных светильников пробиваются золотые лучи, иллюстрировано струнными, деревянными и валторнами *legato*, на фоне которых трель трех пар тарелок, расположенных за сценой, производится теми же мягкими палочками, но в оттенке не *mf*, как в первом случае, а *pp* с последующим усилением звучности. Об этом автор оставил подробное уведомление в партитуре: «На сцене 6 тарелок, расположены следующим образом: I^я пара – в глубине сцены (в Святилище храма) / II^я пара за средними кулисами (одна тарелка направо, другая налево от зрителя) / III^я пара за передними кулисами (“ “ “) / Каждый из 6^{ти} исполнителей имеет по 3 палочки от литавр»¹.

Редчайший прием звукоизвлечения, использованный здесь Танеевым, позднее попал в энциклопедию Дмитрия Роголя-Левицкого «Современный оркестр», куда автор, как известно, стремился включить наиболее новаторские и необычные акустические находки композиторов. Разницу между громким и тихим ударом палочки по тарелке выдающийся знаток оркестра прокомментировал специально: «В *forte* удар мягкой палочкой звучит остро и резко, в *piano*, напротив, – таинственно и чарующе-прекрасно. В *forte* это звучание своею неожиданностью способно произвести ошеломляющее, даже несколько устрашающее впечатление. Оно уместно в особо драматических или наиболее динамически насыщенных местах произведения. Наоборот, в *pianissimo* удар мягкой палочкой <...> производит чарующее

¹ ОР РНБ. Ф. 761. № 7. «Орестея». Партитура. Т. 3. Ч. III. Л. 43 об. арх. паг.

впечатление. <...> Тот же звуковой прием использовал Клод Дебюсси в своих симфонических эскизах *Море*. Здесь тарелка, оставленная без сопровождения, производит <...> впечатление повисающего в воздухе облачка золотистой пыли»¹. Несомненно, нечто подобное представлял и Танеев, однако таинственные трели тарелок сначала практически не слышны – как и во многих других случаях, изысканную краску давит оркестровый массив, в котором струнные и дерево традиционно дублируют друг друга.

Различные варианты смешения оттенков «холодной» палитры демонстрируют сцены явления Аполлона и Афины. Судя по слоям авторской правки в партитуре, декоративное убранство этих разделов стало более очевидным уже в процессе подготовки издания, что, скорее всего, было вдохновлено изучением партитуры «Садко», приобретенной композитором 22 августа 1897 года. Другие сказочные оперы Корсакова Танеев тоже знал хорошо, и фантастические, «волшебные» характеристики трилогии, связанные с «божественной» образностью, по-видимому, воспринимал как нечто само собой разумеющееся, хотя ныне они кажутся несколько избыточными и даже эклектичными на фоне мрачной мифологической сюжетной подоплеки.

Формирование «аполлонического» оркестрового комплекса начинается с характеристики Ореста, в которой бог предстает сперва «в венце из солнечных лучей» под арфовые флажолеты (ц. 182), а затем «в одежде золотой и грозен, и велик» (ц. 183) – уже в сопровождении глissандо арфы, тремоло литавр, колокольчиков, треугольника, тарелок и челесты (все это, разумеется, вдобавок к вездесущим струнным и дереву).

Явление Аполлона происходит на фоне двух расходящихся линий гаммы «тон-полутон», исполняемых соответственно высоким деревом – и фаготами, тромбонами, низкими струнными пиццикато на фоне глissандо двух арф. Во время дуэта бога с Орестом от этого неземного великолепия остаются только арфы, сопровождающие диатонично гармонизованную вторую тему Аполлона вместе со смычковыми и деревом.

Сходный «сказочный» комплекс характеризует Афины, возникающую на фоне сложно организованного целотонного последования. Главное (и наиболее неожиданное) в обрисовке ее облика – его преемственность от генерации корсаковских «прекрасных царевен» – Панночки (1880), Снегурочки (1881) и Волховы (1896), – обладающих чистыми, холодно-ватными, инструментально интонирующими сопрано. «Фантастический девический образ, поющий и исчезающий»², в данном случае обернулся чудесно *возникающей* богиней³.

¹ *Рогаль-Левитский Д.Р.* Современный оркестр. Тарелки. М.: Музгиз, 1956. Т. 3. С. 250, 252, 253.

Пример из «Орестей» (ц. 286) см. на с. 266.

² «Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке, фантастический девический образ, поющий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку» (*Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 319).

³ Стоит добавить, что параллельно созданию окончательной редакции «Орестей» над ролью Волховы работала Надежда Забела-Врубель, репертуар и манера которой затем стали неотделимыми от воплощений такого рода персонажей.

Из красок «теплой», или «выразительной» палитры духовых необходимо отметить использование гобоя в качестве лейттембра для тематизма, связанного с ариозо Кассандры «Неизменна воля рока». Вступление первой темы ариозо в самом начале сцены пророчеств (ц. 78 т. 2) придает ей явное лирическое наклонение, а собственно ариозо – развернутое соло с хором – не в последнюю очередь именно инструментовка делает единственным однозначно лирическим центром сочинения. Как уже говорилось выше, эта огромная сцена драматургически чрезвычайно сложна, а в плане формы представляет собой несколько различных конструкций, прославляющих друг друга. Здесь «теплый» оркестр светлых воспоминаний Кассандры противопоставлен «холодному», связанному с образами фурий, крови и мести, – причем в том и другом занят *сходный состав* (смычковые и дерево), в использовании которого кардинально различаются штрихи и оттенки звукоизвлечения.

В этой важнейшей сцене, первой и единственной для ее героини, значителен не только лейттебр гобоя, но и нисходящий хроматический ход в партии хора (ц. 93 т. 1–2). Обе характеристики затем усилены и расширены в столь же сложных сценах Клитемнестры и Электры с хором (№ 13 с ц. 146) и Электры с хором (№ 16). В «дуэте разногласия» матери и дочери вздохи гобоя дополнены соло английского рожка (ц. 147); в сцене возлияний на могильный холм Агамемнона на хроматическом ламентозном мотиве построен хор «Лейте слезы вы» (ц. 169).

Описание и анализ замечательных оркестровых находок, предпринятые в данном разделе, невозможны без обращения к партитуре оперы. На слух интересные детали и подробности почти что не определяются, и неудивительно, что после премьеры отдельные критики обозвали эту оркестровку «однообразной, тусклой и серой», в которой струнные и духовые инструменты «играют постоянно», напоминая «белку в колесе».

Действительно, здесь автор злоупотребил как обычными средствами, так и «сильными» эффектами, такими, например, как педали медных (преимущественно труб), вихревые взлеты высоких струнных или тремоло литавр. Впервые оказавшись обладателем столь огромного состава, Танеев не смог справиться с искусом попробовать если не все, то *большинство* комбинаций, отыскивавшихся в его арсенале чрезвычайно образованного музыканта. Не обладая опытом создания театральных произведений как таковых, он из характера каждого персонажа пытался вырастить ту бесконечную диалектическую сложность, что присуща реальным людям, но может погубить любой сценический образ. Эта сложность в партитуре превращалась в размытость, в аудитории – в одинаковость. Очевидцы принимали ее за следствие мифологической а-эмоциональности, обусловленности всех деяний героев исключительно велениями безжизненного рока. В то время как для композитора тотальное стремление не упустить ни одного оттенка, думается, являлось отражением именно человечности, чувственности и гуманизма, которые он привнес в толкование старинного сюжета.

ЕЩЕ О ПОСТАНОВОЧНОЙ ИСТОРИИ

Путь трилогии Танеева к театральным подмосткам начался задолго до ее завершения композитором. 3 ноября 1892 года Чайковский, сообщая Танееву о своем разговоре с директором Императорских театров Иваном Всеволожским и его интересе к «Орестее», добавил: «Пользуйся необыкновенно счастливым стечением обстоятельств: на будущий сезон нет в виду ни одной русской оперы, кроме твоей»¹.

19 марта 1893-го Танеев показал оперу в Мариинском театре, где специальная комиссия приняла ее к постановке с условием сокращений и других исправлений, о чем автору было сообщено 24 апреля того же года официальным письмом².

К этому времени композитор находился в чрезвычайно утомленном состоянии: ведь с июня 1891-го он параллельно переделывал I и II части трилогии в соответствии с новой редакцией либретто, писал III часть, а потом стал постепенно инструментовать те номера, что казались ему законченными в клавирном изложении. После показа данный наиболее интенсивный этап работы над сочинением стремительно сменился его непосредственной подготовкой к премьере.

По решению театральной комиссии из трилогии необходимо было изъять большую часть второй картины I части (№ 8–10, начиная с явления Кассандры), третью картину II части (убийство Орестом матери и Эгиста) и первую картину III части (Орест и фурии), не считая более локальных сокращений. Кроме того, рекомендовали облегчить фортепианное переложение с пением ввиду сложности его исполнения в первоначальном виде.

Танеев согласился с требованиями, но выполнять их не торопился – к февралю 1894 года переработанный клавираусцуг «Орестеи» еще не был готов. По поводу купюр композитор предпочел лично переговорить с Всеволожским во время его визита в Москву в мае 1893 года, после чего оставил на странице того же официального письма замечание: «Могу делать изменения – какие мне угодно, не следуя указаниям комиссии».

¹ Приложение 10. Письмо № 21.

² Там же. Письмо № 29.

«Какие угодно» сокращения заняли значительно меньший объем, чем требовалось театру. В этом решении проявилось не столько пресловутое танеевское «упрямство», о котором немало говорилось впоследствии в театральных кулуарах. Гораздо большую роль здесь сыграла неопытность композитора, отсутствие сценического чутья, обычно диктовавшего авторам, что именно нужно публично «сказать», а о чем – эффектно умолчать. Приоритет *произнесенного слова*, его вписанность в общую драматургию и логическая связь с *другими словами* были основными в трактовке Танеева, отвергавшего иной подход к театральному тексту¹.

И позднее при любых напоминаниях о необходимых изъятиях композитор продолжал апеллировать к личному разрешению Всеволожского. Однако кулуарные договоренности, столь привычные для деловых представлений второй столицы, не работали в системе петербургских Императорских театров. Заручившись поддержкой такого рода, Танеев не только демонстрировал себя в, мягко выражаясь, невыгодном свете, но и пытался противопоставить авторитет директора – дирижерскому, Всеволожского – и Направника. Это обусловило решение последнего не участвовать в премьерных спектаклях, которыми дирижировал второй капельмейстер Эдуард Крушевский.

Механизм взаимных претензий Танеева и Направника был запущен в феврале 1895-го. С этого перекрестка в биографии оперы вступает сюжетная линия, поныне не завершенная, интригующая как специалиста, так и рядового посетителя театра. Насколько рискованным окажется поставить на сцене «Орестею» вообще без купюр? Подтвердится ли в современных нам условиях ее репутация сочинения сильно затянутого и скорее

¹ «Для Танеева на первом месте стоит слово – не характерная интонация, как у Даргомыжского и у Мусоргского, а именно содержание слова, то понятие, которое им выражено, тот объект, который стоит за словом и выражен им; иначе говоря, важен смысл слова. Что же касается эмоциональной окраски слова, то она является функцией смысла, а не чем-то самодовлеющим, выражая лишь связь с предметом, отношение воспринимающего субъекта к воспринимаемому объекту. Музыка усиливает этот прямой смысл слова, и в особенности его эмоциональную значимость. <...> Вокальная мелодия имеет перевес над инструментальной, и, следовательно, появление одной и той же мелодии сначала у голоса, а затем в оркестре означает ослабление, а не усиление выразительного эффекта. Следующим ограничением служит требование одновременности применения выразительных средств оркестровой партии и голоса. Музыка должна покорно следовать за выразительным значением слова, усиливая его смысл одновременно с произнесением слова певцом. Всякие “сдвиги” – предвосхищения или запаздывания – неприемлемы для Танеева. Вообще большая часть замечаний Танеева вызвана несоблюдением основного требования – прямого, непосредственного и синхронного соответствия музыки словам, сценическим ситуациям и лицам, действующим и говорящим в данный момент» (*Альшванг А.А. Заметки С.И. Танеева на полях клавира «Пиковой дамы» // Альшванг А.А. П.И. Чайковский. М.: Музыка, 1967. Изд. 2-е. С. 875, 869, 871*). См. также: П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М.: Госкульт-просветиздат, 1951. Изд. 2-е, испр. и доп. С. 22–29 (дискуссия о «Евгении Онегине»).

однообразно-скучного по музыке?¹ И возможно ли средствами нынешней машинерии адекватно воплотить ту «концентрацию ужасного», которая, как известно, не удалась постановщикам премьеры?

Вопросы эти, конечно, могут существовать лишь в качестве риторических до тех пор, пока отважный союз каких-либо режиссера и дирижера не возьмется за такую работу. Но по результатам подготовки и бытования первых спектаклей «Орестей» в Мариинском театре совершенно ясно: не индивидуальные качества музыкальной партитуры, какими бы они ни были, стали причиной ее удаления из репертуара, а поведение автора, в данном случае мало соответствовавшее его репутации «совести музыкальной Москвы».

Танеев провел на репетициях в Мариинском театре почти три недели с 29 сентября по 21 октября 1895 года². Впечатления композитора содержат его дневники и записные книжки, где оставлены заметки, скорее нейтральные по стилю. Однако и до, и после этого времени в биографии оперы происходили различные изменения, подробно описанные прежде всего на страницах эпистолярия. Он обширен по количеству документов или их фрагментов (всего не менее 145) и охватывает длительный период с января 1893-го по май 1915 года, то есть завершается в то время, когда подробности премьеры «Орестей» уже обсуждались в связи с проектом ее возобновления к 20-летию. Перу композитора принадлежит менее половины текстов (около 60) в общем эпистолярном корпусе, который неоднократно публиковался по частям и в целом издан в значительном объеме³.

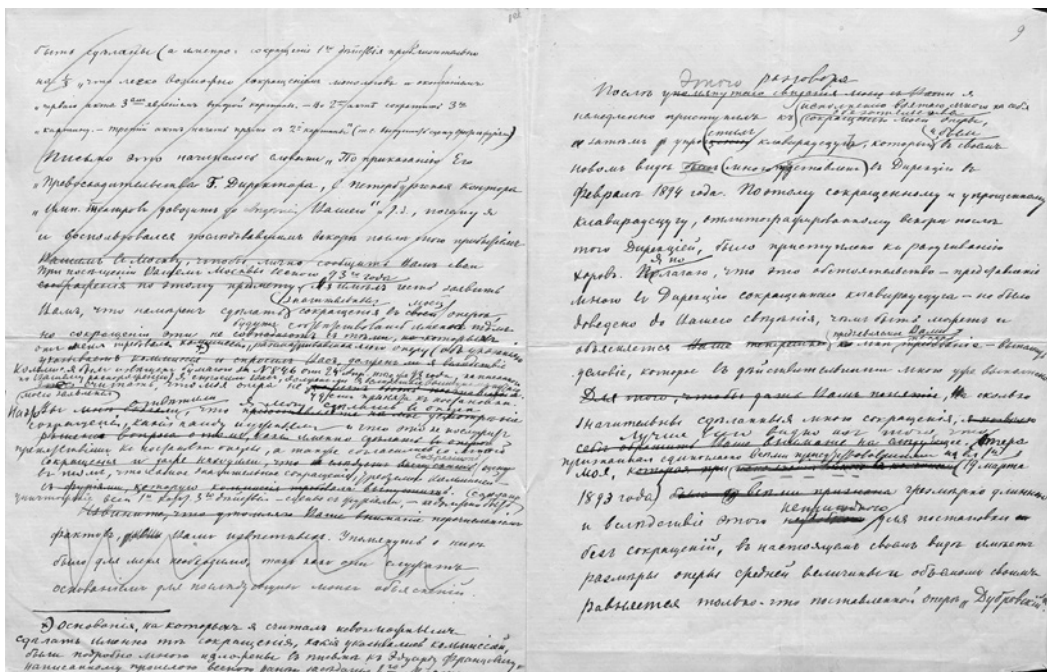
Танеев тратил на переписку очень много времени и чрезвычайно редко ограничивался краткими замечаниями даже в сфере деловых вопросов. Его письма, обсуждаемые здесь, в большинстве многостраничны и содержат массу повторов, в основном посвященных борьбе против купюр. Процесс последовательного прочтения документов согласно хронологии их появления оставляет ощущение, что «крючкотворство» и «чисто юридический, казуистический склад ума», некогда неприятно поражавшие Леонида Сабанеева в братьях Танеева⁴, в данном случае и в его действиях проявились достаточно отчетливо.

¹ Здесь уместно привести зафиксированное в недавнем письме впечатление филолога и переводчика Анны Ивановой-Дятловой от концертного исполнения оперы весной 2001 года без купюр под управлением Михаила Плетнева: «Я просто погибла там под обилием музыки. По-моему, там музыкальных идей на десять нормальных опер. <...> Это просто не та музыка, к которой мы привыкли. Я думаю, что Танеев здесь решал свою чисто личную задачу – ну что-то вроде возведения храма для всемирного сеанса игры в бисер. Всемирного и, так сказать, всевременного. Не знаю, существует ли в природе слушатель, который в состоянии это адекватно оценить».

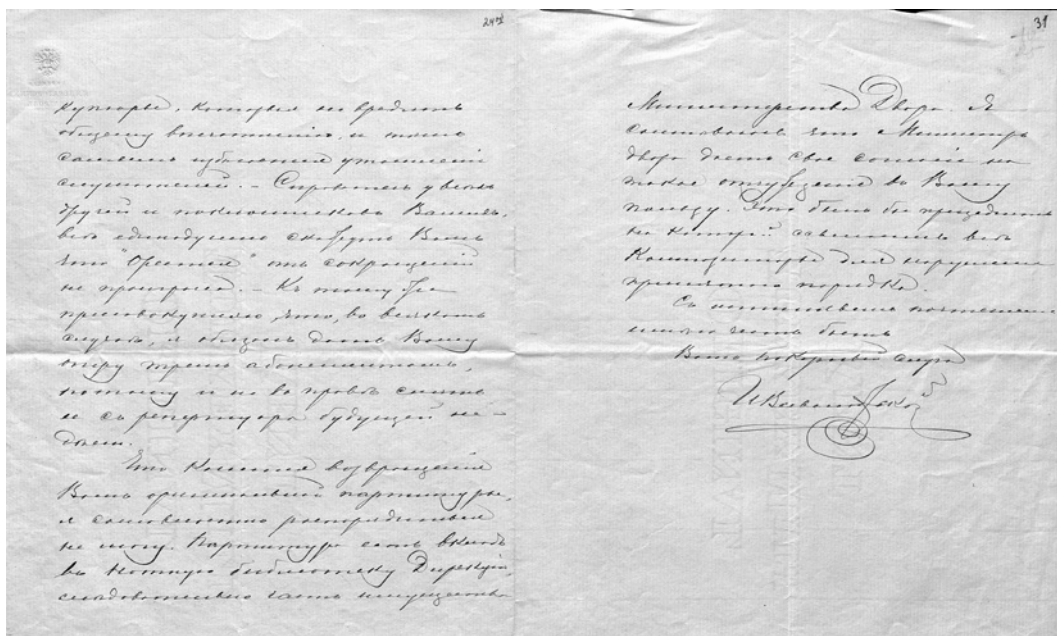
² Премьера сперва планировалась на 13 октября 1895 года (пятницу). После переноса этого срока генеральная репетиция состоялась 14 октября в 12-00.

³ Выходные данные публикаций эпистолярия см.: Приложение 10. Примечания.

⁴ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве / Послел., коммент. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2003. С. 89.



Илл. 25. Фрагмент письма Танеева от 17 февраля 1895 года. Автограф, черновик
 Российский государственный архив литературы и искусства, Москва. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 8 об.–9



Илл. 26. Фрагмент письма Всеволожского от 25 ноября 1895 года. Автограф, чистовик
 Российский государственный архив литературы и искусства, Москва. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 24 об.–31

По обыкновению нервную ситуацию подготовки премьеры подогрели и другие обстоятельства: кончина Александра III 20 октября 1894 года, после которой театры закрылись до 1 января 1895-го; отказ ведущих теноров исполнять чрезвычайно трудную и неудобную партию Ореста; наконец, заявления первого арфиста Цабеля о том, что партия арф неисполнима, как и ответная реакция активной претендентки на ее исполнение «девицы Кюне»¹, создавали типично «оркестровую» интригу. Однако среди этих обстоятельств, подобные которым нередко сопровождали появление и иных театральных премьер, необходимо выделить, так сказать, особое: включенность петербургских друзей и прежде всего родственников Танеева в постановочный процесс.

Прямых доказательств того, как именно они «хлопотали» (выражение из переписки) для продвижения оперы Танеева на столичную сцену, отыскать не удалось. Однако эпистолярный Модест Чайковского и Павла Танеева (брата композитора и присяжного поверенного), относящийся к предпремьерному и послепремьерному периодам, сохранился и составляет содержательный корпус². Сомнения, советы, околотеатральные сплетни занимают в нем немалое место и побуждают «поверить на слово» Сабанееву, заметившему много лет спустя: «По-видимому, в хлопотах по постановке много помогли Сергею Ивановичу его петербургские друзья <...> в особенности <...> гофмейстер и главноуправляющий Его Величества канцелярией Александр Сергеевич Танеев. Сергей Иванович терпеть не мог обращаться с “протекциями”, но, по-видимому, без этого постановка была совершенно неосуществима, а Сергей Иванович тогда считал, что “Орестея” есть главное дело его жизни»³.

Чуждавшийся «протекций» композитор, тем не менее, очень хорошо ощущал выгоду своего положения и использовал ее – в частности, периодически обращаясь напрямую к Всеволодскому с жалобами на Направника. Вдобавок Танеев уже после премьеры отказался подписать так называемое «Условие» – по существу договор с Императорскими театрами. В воспоминаниях Сабанеева данная история предстает в качестве анекдотической. «Сергей Иванович прежде всего, со свойственным ему педантизмом и “дотошностью”, пожелал познакомиться с текстом контракта <...> и, усвоив его содержание, выразил мнение, что там есть несколько статей, которые он решительно *отказывается* подписывать. В частности, он категорически отвергал право дирекции делать купюры по своему желанию. Тщетно уговаривали его друзья, доказывая ему, что *все* подписывали такие же контракты и что “не так страшен черт, как его малюют”, что на практике все это делается по соглашению, но нельзя менять формы контракта казенного театра <...> – Сергей Иванович был непреклонен. Эту историю свою с контрактом и лишением тантъемы сам Танеев оценивал совершенно иначе, чем все прочие.

¹ Приложение 10. Письма № 92 и 100.

² Приложение 10. М.И. Чайковскому принадлежат документы № 65, 73, 76, 79, 83, 98, 101, 109, 145, 154, 163, 168, 196, П.И. Танееву – № 96, 100, 142, 153, 159, 162, 416, 446, 447, 462.

³ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве. С. 129.

– Ну зато я им и *отомстил же*. <...> Я *отказался от ихних денег*.

По-видимому, он был искренне убежден, что это была действительно “страшная месть” для Дирекции...»¹.

Удивительно, что Сабанеев, в другом разделе того же текста акцентировавший любовь и умение Танеева «выискивать казусы и заковыки во всех областях», его «склонность “придираться к словам”»², не увидел логической связи между названными качествами и возникновением «курьезной» истории с контрактом. Между тем собственно юридический подход к ней очень прост: не подписав «Условие», обе стороны имели полное право в любой момент отказаться от постановки. Но если театр в этом случае рисковал потерей немалых средств, то автор музыки не терял ничего и в ходе возможного судебного разбирательства, несомненно при поддержке родственников-юристов, гипотетически мог еще выиграть дело о возмещении «морального вреда».

Для четвертого представления в спектакле, получившем не блестящий прием у публики и скорее отрицательный у критики, в театре традиционно сделали купюры: изъяли рассказ Эгиста, дуэт Ореста и Электры «О, услышь, отец, стоны скорбные» и обрамлявшие его реплики, сократили монолог Агамемнона «Слава бессмертным» и финал II части, а также многое в первой картине III части. Узнав об этом, Танеев направил Всеволодскому очередное увесистое письмо-меморандум, в заключение которого потребовал «Орестею» более «не давать», а партитуру – вернуть автору³.

В ответном документе Всеволодский напомнил композитору, что «... дирекция, затратив значительные деньги на постановку Вашей оперы, приобрела тем самым некоторые неоспоримые права на дальнейшее пользование Вашим произведением. Единственный шанс привлечь публику и покрыть до некоторой степени наши расходы являются купюры, которые не вредят общему впечатлению, и тем самым избегается утомление слушателей. Справьтесь у всех друзей и поклонников Ваших, все единодушно скажут Вам, что “Орестейя” от сокращений не проиграла. Что касается возвращения Вашей оригинальной партитуры, я самовластно распорядиться не могу. Партитура есть вклад в нотную библиотеку Дирекции, следовательно часть имущества Министерства Двора»⁴.

Вследствие привлечения «однозначно юридических» аргументов дальнейшее общение со стороны Танеева стало более сдержанным. Однако в процессе многолетней «казуистической» переписки композитор, по-видимому, почувствовал себя борцом за права *всех* русских художников, о чем свидетельствуют его апелляции к великим примерам – Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского и даже Льва Толстого.

Помимо обширного эпистолярия, живым доказательством перипетий этой постановочной истории служит обсуждавшаяся выше рукописная

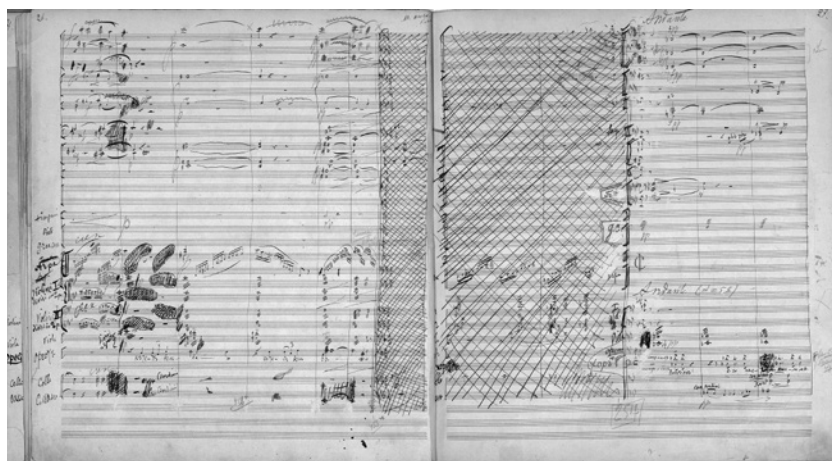
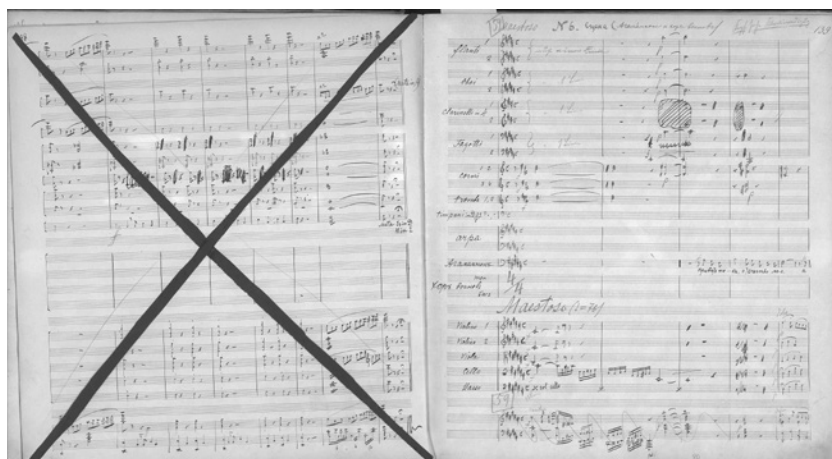
¹ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве. С. 130, 131.

² Там же. С. 89.

³ Приложение 10. Письмо № 158 от 21 ноября 1895.

⁴ Там же. Письмо № 160 от 25 ноября 1895.

партитура «Орестеи». Не все слои правок, оставленных в нотах, принадлежат автору. Изменения, сделанные им в процессе оркестровки и редактур, отмечены черными чернилами и простым карандашом. Купюры, осуществленные после первых трех представлений, недостающие указания репетиционных цифр, динамики, оттенков добавлены, по всей видимости, строгим синим карандашом дирижера – если не Направника, то Крушевского. В целом же этот корпус изобилует различными вычеркиваниями, вставками, вариантами, затертостями, многочисленными вклейками разного размера (иногда по полстраницы) и купюрами, нередко обозначенными при помощи связанных тесемками или заклеенных крест-накрест листов. На многих из них буквально «нет живого места», и к истории, с большей или меньшей объективностью рассказанной эпистолярно, они добавляют материальные свидетельства того, как лелеемое Танеевым детище театральная машина давила, сжимала и резала.



Илл. 27–28. Примеры изменений в партитуре, осуществленных для постановки. 1895

Рукопись переписчика с правками

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург. Ф. 761.

№ 3. Л. 79 об.–80; № 7. Л. 16 об. – 17

Так что вряд ли стоит удивляться тому, что реакция композитора на эти безжалостные хирургические процедуры была далекой от глянцевой политкорректности. Особенно угнетенное состояние ожидаемо вызвало вмешательство Направника, с которым в результате совместной работы были испорчены прекрасные до того отношения. 18 ноября 1895 года Танеев писал Модесту Чайковскому: «Я с приезда из Петербурга и по сие [время] почти ровно ничего не делал <...>. По всей вероятности, возбуждение, испытанное мною во время постановки оперы, было более значительным, чем я предполагал, и оно выразилось в упомянутом упадке сил»¹.

Модест Ильич был одним из тех благодарных зрителей «Орестеи», кто не сделал ее автору ни одного профессионального замечания и поддерживал его на протяжении многих месяцев театрального бытования оперы. Именно этот человек высказал Танееву наиболее трогательное сочувствие и щедрю похвалу. И обращение композитора к дневнику после месячного пропуска ровно в тот день 17 ноября 1895 года, когда Модест Чайковский написал и отправил слова поддержки, безо всякой мистики может свидетельствовать о том, что мысль материальна. Правду ли высказал в своем послании Модест Ильич, называя «Орестею» «одной из самых лучших русских опер»², уже не узнать, но необходимый елей на израненное авторское чувство он пролил очень своевременно.

Танееву пришлось смириться с тем, что «Орестея» прошла на сцене Мариинского театра заранее установленное число раз.

Даты представлений	Сборы в рублях
17 октября 1895, вторник	3159 р. 50 коп.
19 октября 1895, четверг	2943 р. 20 коп.
30 октября 1895, понедельник	2938 р. 70 коп.
7 ноября 1895, вторник	1780 р. 00 коп.
3 января 1896, среда	2940 р. 20 коп.
18 сентября 1896, четверг	959 р. 45 коп.
23 сентября 1896, вторник	3591 р. 30 коп.
24 октября 1896, пятница	3597 р. 50 коп. ³

¹ Развернутую публикацию письма см.: Приложение 10. № 156.

² Приложение 10. Письмо № 154 от 17 ноября 1895.

³ Эти сведения отмечены в дневнике главного режиссера Русской оперы Геннадия Кондратьева наряду с разного рода замечаниями и впечатлениями от спектаклей. См.: Приложение 10. № 140, 141, 147, 151, 169, 177, 178, 185.

Первый премьерный спектакль стал событием в том числе и потому, что его посетили лучшие представители российского музыкального мира: Николай Римский-Корсаков, Александр Глазунов, Анатолий Лядов, Эдуард Направник, Антон Аренский, Николай Соколов, Наталия Ирецкая, а также специально приехавшие из Москвы Сергей Рахманинов, Анатолий Брандуков, Арсений Корещенко, Борис Шлёцер, Александр Гольденвейзер, Юрий Сахновский, Георгий Конюс, Мария Климентова-Муромцева, Надежда Мазурина и многие другие¹. «Музыка Танеева произвела сильное впечатление на Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова и других петербургских композиторов; это был спектакль для избранных, а не для массы слушателей», – заметил позднее Владимир Направник².

Выручка от каждого из пяти представлений сезона 1895–1896 годов в среднем сопоставима с цифрами сборов от других произведений, зачастую весьма отличными³. На первых четырех спектаклях «Орестей» публика заполняла зал примерно наполовину – картина скорее типичная, чем из ряда вон выходящая. Сделав купюры перед «тем самым» ноябрьским показом, дирекция почему-то решила дать его «по возвышенным ценам», что привело к значительно меньшей прибыли. «Они не довольны сбором», – констатировал Аренский в письме Танееву⁴. В следующий раз опера должна была пройти 21 ноября, однако этот спектакль не состоялся. И несмотря на то, что единственное январское представление 1896 года оказалось достаточно успешным, с «Орестеей» распрощались до следующего сезона, а о возобновлении речь зашла уже при новой дирекции и в новом столетии.

Конечно, Танеев постепенно подчинился ходу вещей, который принято считать естественным. Тем не менее хладнокровный «порядок мыслей» композитора, немало восхищавший Модеста Чайковского, не повлиял и на эмоциональное решение 1895 года отказаться от гонорара за спектакли, и на более продуманное, относящееся к январю 1905-го, – напротив, напомнить конторе театров о задолженности. 4 сентября 1903-го Танеев писал Феликсу Blumenfeldу: «Несмотря на то, что со времени первого представления “Орестей” скоро минет 10 лет и что я до сего времени не предъявлял Дирекции требований относительно следуемого мне вознаграждения за бывшие в [18]95 и [18]96 году представления, я тем не менее не отказываюсь от своих прав на это вознаграждение. Я полагаю, что и Дирекция вряд ли признает удобным не платить денег композиторам, оперы которых она ставит. На этих основаниях я намереваюсь до истечения 10-летней давности обратиться

¹ Сохраненный в архиве Танеевых в РГАЛИ корпус писем и записок с просьбами оставить билеты на спектакль и с благодарностями за это содержит десятки документов. См.: Приложение 10. Письма № 112–117, 119, 121–125, 128–137 и соответствующие примечания.

² *Направник В.Э. Э.Ф. Направник и его современники*. Ч. 2: 1881–1899. Гл. XIII: 1895–1896. Л.: Музыка, 1991. С. 335.

³ Приложение 6.

⁴ Приложение 10. Письмо № 152 от 14 ноября 1895 года.

к Дирекции с просьбой выдать следующее мне за состоявшиеся представления “Орестей” вознаграждение»¹.

Как видно, Танеев оставлял за собой право не только на вознаграждение, но и на обеспечение занятых людей лишним трудом по поиску и легитимизации давно отправленных «в запасники» документов. Несомненно, в этом ощущается острая («детская») обида, за десятилетие не утеревшая накала и, возможно, вообще не предполагающая истечения срока давности.

¹ Приложение 10. Письмо № 438.

КРИТИКА О ПРЕМЬЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

«После первого представления “Орестей” на второй день я его [Танеева] застал за чтением рецензий, как водится у нас в России, в большинстве не только неодобрительных, но язвительных и насмешливых, – вспоминал Модест Чайковский 20 лет спустя. – Сергей Иванович предложил перечсть мне вслух исключительно злое. Я, конечно, отказался. “Отчего? – спросил он, как будто дело шло не о его десятилетнем труде. – Порицания интереснее похвал. В них бывает часто много поучительного. Если же нет, то неужели нельзя перенести спокойно несправедливости и порицания, когда мы столько раз в жизни выслушиваем с радостью незаслуженные похвалы?” И он прочел мне самые ругательные статьи, такой же простой и ясный, как всегда, добродушно смеясь над наиболее ехидными. И это не была поза; всякому, кто знал этого человека, нельзя себе представить его “ломающимся”. Это было проявление того мужества, о котором говорит Спиноза, что оно “стремится сохранить в человеке существование по одному предписанию разума”¹.

Танеев вклеил газетные листки с отзывами в специальную тетрадь, затем сохраненную в его архиве². В источнике представлено 20 материалов 1895 года; из них наиболее объемные публиковались «с продолжениями» – не в одном, а в двух-трех номерах изданий. Открывает собрание краткое объявление о подготовке спектакля (13 октября), а закрывает – сообщение под названием «В Париже уже обратили серьезное внимание на новую оперу г. Танеева» (17 ноября). Последнее пришло в Россию Мишелем Делинем (М.О. Ашкинази) – переводчиком либретто «Орестей» на французский язык (1895–1900) и ее активным пропагандистом³.

¹ Чайковский М.И. О Сергее Ивановиче Танееве [8 октября 1915] // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни (1925). С. 88.

² ГЗМЧ. Ф. 5. В⁹. № 1. Тетрадь с откликами на постановку «Орестей». (13 октября 1895 – 1903). Л. 1–10, 12–26.

³ Хронологически последняя вырезка, наклеенная в тетрадь, датирована 1903 годом. Она содержит рецензию немецкого обозревателя на беляевское издание оперы. См.: Библиография. № 143.

Содержание хронологически первого и последнего отзывов маркирует два симптоматичных полюса, охватывающих обширную совокупность мнений тех, кто слышал эту оперу.

1. «Сюжетом для новой оперы “Орестейя” Танеева послужил древний миф – история Ореста, убившего свою мать и за то преследуемого фуриями, чертями и т.д. Опера сплошь речитативная и даже у хора нет красивых мест. Теноровая партия очень трудна и высока; поручили ее молодому тенору г. Ершову. Обстановка великолепна. Особенно хороша декорация последней картины – вид древнего ареопага»¹.

2. «Как только мы проиграли интродукцию к “Орестейе”, и Доре², и Жеен [Жеан]³ тотчас сказали: “Тот, кто написал этот прелюд, несомненно, большой композитор”. Успех всего произведения был до того велик, что Жеен тотчас решил познакомить публику, в одном из своих февральских интернациональных концертов в Монте-Карло, с этим произведением. Доре также будет играть отрывки из “Орестейи” в Женеве. Ламурё⁴, которому уже говорили об “Орестейе”, с своей стороны, намерен исполнить прелюд к картине “В храме Аполлона”»⁵.

Уже первые сценические репетиции оперы вызвали скорее недоброжелательную реакцию анонимного корреспондента «Петербургской газеты» – издания, которое последовательно критиковало сочинение в достаточно резких выражениях на протяжении почти всего «премьерного» октября. В этом месяце состоялось три представления «Орестейи», а откликов в «Петербургской газете» вышло семь. Среди них – рецензия Владимира Баскина «с продолжением» (опубликована в № 286–288) и рубрика «Театральные негативы» с язвительными стихами и анекдотами (№ 288 и 290).

В кратком объявлении от 13 октября тезисно намечены основные направления будущих материалов: противопоставление «некрасивой музыки» и «трудной» партии Ореста великолепию готовящегося зрелища; ироническое, фамильярное отношение к избранному композитором сюжету. Со времени появления этой публикации пресса продолжала писать об «Орестее» на протяжении года, охватившего также и возобновление спектакля в сентябре–октябре 1896-го (три представления).

¹ [«Орестейя»] // Петербургская газета. 1895. № 281, 13 октября.

² Доре Гюстав (Doret Gustave, 1866–1943) – швейцарский композитор и дирижер, музыкальный критик, писатель и педагог, в то время как раз ожидавший назначения главным дирижером Женевского национального выставочного оркестра (Orchestre de l'Exposition nationale de Genève, с 1896).

³ Жеан Леон (Jehin Léon, 1853–1928) – дирижер и композитор, музыкальный руководитель Opéra de Monte-Carlo (1889–1928), где при его участии поставлены оперы Ж. Массне («Жонглер Богоматери», «Херувим», «Тереза», «Дон Кихот», «Рим», «Клеопатра», «Амадис»), С. Франка («Гульда», «Гизелла»), Форе («Пенелопа») и др.

⁴ Ламурё Шарль (Lamoureuux Charles, 1834–1899) – дирижер, скрипач, музыкальный деятель, организатор фестивалей и коллективов, основатель цикла концертов Société des Nouveaux (позднее Concerts Lamoureuux) и их главный дирижер (1881–1897).

⁵ Франко-Русс [Делинь М.] В Париже... // Новости и Биржевая газета. 1895. № 316, 17 ноября.

За рассматриваемый период вышло в целом не менее 40 отзывов, из которых львиная доля (33) принадлежит, разумеется, петербургским авторам и включает рецензии профессиональных критиков, небольшие объявления и мелкие реплики, а также уже упоминавшиеся пародии, анекдоты и иронические стихи.

Наиболее отчетливое направление в содержании большинства рецензий представлено анализом соответствия выразительных средств современного для того времени оперного сочинения – стилю и нюансам избранного сюжета. Его подробности, в более или менее сжатом изложении, пересказало большинство столичных критиков, утверждавших его значительную отдаленность от театральных интересов тогдашней публики.

«Трагический сюжет “Орестейи”, построенный на мотиве кровавого мщения ее героев, с одной стороны, и их слепого повинования воле рока, с другой, едва ли симпатичен и не в состоянии тронуть сердца современных людей, отделенных целыми тысячелетиями от этой седой эпохи, действующими лицами которой являются какие-то полумифические существа»¹.

«Сюжет из древней истории, вдобавок с участием в нем греческих богов, вызывал опасение скуки, а имя композитора, известного в качестве ученого и строгого контрапунктиста, в свою очередь, не располагало к нему оперную публику. Действительно, предвзятая точка зрения публики не была лишена основания. Как оперное произведение, “Орестейя” едва ли может рассчитывать на большое сочувствие публики вообще, а современной в частности. Сюжет трагедии Эсхила, послуживший канвой либретто, не может вызывать к себе ни малейшего нашего сочувствия»².

«Г. Танеев, взявши малознакомый или основательно всеми позабытый сюжет античного мира, шел прямо против привычек нашей театральной публики. Мы не немцы в самом деле, которые и Эсхила знают, и Софокла читали, и музыкою Мендельсона или Цельтера к греческим трагедиям восхищаются. Я, например, даже не могу представить себе, как, несмотря на существование в Москве катковского лицея и гимназии г-жи Фишер, можно было бы дать “Орестейю” в первопрестольной столице. Очевидно, и сам г. Танеев на своих сограждан не очень-то надеялся, почему и обратился с своею оперою в Петербург»³.

И «Катковский лицей» (официальное название: Московский Императорский лицей в память Цесаревича Николая Министерства народного просвещения, 1868–1918), и Женская классическая гимназия С.Н. Фишер (1872–1912), о которых здесь упомянуто, входили в ряд учреждений,

¹ [Ладов В. = Фролов В.К.] Театральный курьер. «Орестейя». Музыкальная трилогия С. Танеева // Петербургский листок. 1895. № 287, 19/31 октября.

² Веймарн П.П. Театр, музыка и зрелища. Мариинский театр. «Орестейя», опера г. Танеева // Сын Отечества. 1895. № 283, 19/31 октября.

³ Иванов М.М. Орестейя, музыкальная трилогия. Слова А.А. Венкстерна. Музыка С. Танеева. 1-е представление 17-го октября // Новое время. 1895. № 7066, 30 октября / 11 ноября.

пропагандировавших сочинения античной литературы¹. Вообще в первой половине 1890-х любительские постановки древнегреческих трагедий силами гимназистов и их преподавателей были, по-видимому, делом достаточно распространенным, и не только в Москве, как это подчеркивал Иванов².

Такая тенденция явилась прямым следствием пересмотра в 1871 году Устава гимназий, согласно которому в программы преподавания вернулись «древние языки» – греческий и латинский. Другой вопрос, что основой для изучения первого из них стали произведения Софокла и Эврипида, в принципе в XIX столетии более востребованные в России, чем предвосхитившие их эсхиловские шедевры. Скорее всего именно по этой причине, а не только из-за стремления соответствовать определенному «канону» развертывания рецензий, сюжет «Орестей» многократно пересказывался в прессе, сопровождаемый констатациями его несовременности.

В оценках достоинств и недостатков «либретто г. Венкстерна» критики не пришли к единому мнению. Большинство их посчитало работу литератора, при всех сложностях обращения к первоисточнику, сделанной скорее добротной и качественно. В частности, Баскин, первым похваливший Венкстерна, оставался при сходном мнении и далее: «Либретто составлено, во всяком случае, умелой рукой; язык (т[о] е[сть] русский) в большинстве случаев прекрасный, стих плавный; в одном только месте мы заметили неправильность размера: в трех строчках – три размера: “Счастья полного зря” (хореи), “На крыльях надежды” (амфибрахий), “В город Паллады лечу” (дактили)»³; «Либретто составлено хорошо г. Венкстерном, со знанием сценических условий как древнего, так и нового театра; язык его везде плавный (впрочем, исключение составляет одно место <...>), стих звучный, иногда с соблюдением размеров подлинника. Если бы последняя сцена не была так произвольно переделана и притом без всяких мотивов, мы могли бы считать труд г. Венкстерна прямо-таки новым переводом “Орестей”, конечно, в сокращенном виде»⁴.

Тем не менее о несообразностях строения завершающей картины критик также написал дважды: «Эта сцена <...> значительно переделана и без строго логических оправданий: здесь, по либретто, не являются Эриннии, главные обвинительницы Ореста пред судом; с другой стороны, здесь нет защитника Ореста Аполлона – и таким образом совершенно пропадает

¹ Еще одним из подобных объединений являлась знаменитая Мужская классическая гимназия Л.И. Поливанова (1868–1923), выпускником которой был либреттист «Орестей» А.А. Венкстерн (о чем подробнее написано во втором разделе настоящей работы).

² Так, например, в мае 1891 года в Павловском театре прошли спектакли «Антигоны» и «Царя Эдипа» Софокла, подготовленные обитателями Царскосельского лицея, на языке оригинала и в сопровождении ученических хора и оркестра.

³ Баскин В.С. [«Орестей»] // Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.

⁴ Баскин В.С. Наша музыкальная жизнь. А. Театры. 1) Мариинский // Наблюдатель. 1896. № 7, июль. С. 164.

смысл мифа о правом, беспристрастном суде, учрежденном Афиной Палладой. Кончая же либретто одним только прославлением Афины Паллады, составитель либретто уклоняется в сторону, отвлекая внимание зрителей от судьбы Ореста, по имени которого озаглавлены все три трагедии, объединенные одной руководящей мыслью, – мыслью об избавлении от тяготеющего над людьми Рока и водворении более разумных, светлых начал о правосудии, любви и кротости»¹. «Суд над Орестом составляет содержание последней картины, которая в либретто вышла очень скромной и прямо вредит идее и цельности трилогии. По опере <...> Афина кладет только белый шар в урну, оправдывает Ореста и пьеса кончается прославлением богини. Таким образом, не только не оправдывается название трагедии “Эвмениды” (для большинства, полагаем, даже непонятно это заглавие), но теряется смысл мифа о беспристрастном суде. Мало того, Орест со всей его историей отходит как-то на второй план, уступая свое место Палладе, и нарушается единство интереса трилогии, именуемой “Орестейей”, а единство действия – одно из первых и главнейших требований классической трагедии»².

Последовательными критиками «переделки Эсхила» стали Павел Веймарн, Николай Соловьев и Николай Финдейзен. Первый из них рассматривал недостатки получившейся оперы в качестве логичного продолжения имманентных свойств собственно трагедии: «С внешней стороны планировка драмы <...> неудачна и не вызывает никакой цельности впечатления, ибо здесь мы опять имеем дело не с характерами действующих лиц, психологически развивающимися и определяющимися к концу драмы, но опять с одним лишь чувством мести, жертвой которого, по указанию богов, делается то одно, то другое действующее лицо»³.

Соловьев и Финдейзен, напротив, возлагали ответственность за многочисленные неувязки драматургии оперы прежде всего на ее авторов: «Античная сцена, весь сценический механизм трагедии, глубокие мысли, высказываемые хором и действующими лицами, широкие формы, в которые вмещены перлы красноречия, все это вместе взятое и составляет неувядаемую прелесть древней трагедии. Перенесите сюжет такой трагедии в сокращенном виде на современную сцену <...> и вы получите какую-то пародию. Так поступил г. Танеев с отцом трагедии – Эсхилом. То, что в трагедии имеет свою прелесть, при обширных монологах, полных глубины мысли, то в кратком либретном <так!> тексте г. Венкстерна получило характер скучного повествования. Опера требует действия или лирических излияний, продолжительные же рассказы, подчас заурядно изложенные в либретто, с которыми приходится иметь дело композитору, взявшемуся за античную трагедию, никак не могут считаться благодарным элементом в опере. Слова рассказа, мозаично иллюстрируемые музыкой,

¹ Баскин В.С. [«Орестейя»].

² Баскин В.С. Наша музыкальная жизнь. С. 164.

³ Веймарн П.П. Театр, музыка и зрелища. Мариинский театр. «Орестейя», опера г. Танеева // Сын Отечества. 1895. № 283, 19/31 октября.

большей частью не долетают до слушателей, на которых длинная вереница звуков, не имеющая округленной формы, навевает скуку, действует удручающе. Понятно, что многое, составляющее, однако, суть трагедий Эсхила, не нашло места в либретто, и пришлось удовольствоваться лишь одной фабулой страшных преступлений нескольких поколений царей Аргоса, преследуемых роком»¹.

«Эта дивная трагедия мало отвечает обычным требованиям общих оперных форм, потому переработка ее в оперное либретто не удалась и является лишь искажением великого классического подлинника. Композитор “Орестейи” <...> единства между сюжетом и его музыкальным пояснением дать не сумел»².

Анализ конкретных музыкальных решений, таким образом, становится закономерным продолжением разбора особенностей пьесы Эсхила и ее литературной обработки. О премьере «Орестейи» написали крупнейшие столичные критики (помимо вышеуказанных еще Александр Кугель и музыкальные корреспонденты газет «Новое время», «Нувеллист», «Санкт-Петербургские ведомости», «St. Petersburgische Zeitung» и «St. Petersburger Herold»). В оценке музыки Танеева они выступили почти что единодушно: опера была признана скучной, монотонной и бесцветной прежде всего потому, что музыкальное высказывание композитора воспринималось как безжизненное, лишенное оригинальности, чуждое «сценическому движению», а характеристики персонажей – как далекие от индивидуальных.

Язвительность и резкость критических суждений может показаться обусловленной «партийным отношением» петербургских рецензентов к московскому музыканту, вдобавок дебютанту, родственнику высокопоставленного столичного чиновника и, наконец, «ученому» знатоку старинных стилей. Однако, думается, жесткость и бескомпромиссность имеют в данном случае иной исток: *ощущение безысходности, раздражение и сарказм* слушателей, которые провели в креслах Мариинского театра отнюдь не лучшие часы своей жизни – однако по роду деятельности даже не могли покинуть надоевшее представление. «Я, кажется, по обязанности критика привык подолгу слушать музыку, но, признаюсь, “Орестейя” меня одолела, в особенности ее вторая часть – “Хозфоры”, которая длилась почти полтора часа, – признавался Соловьев уже в сентябре 1896 года. – В трилогии г. Танеева столько лишнего и утомительного, что когда слушатель доходит до места, заслуживающего большого внимания, то он воспринять его не может, как не может вода, насыщенная солью, растворить ее излишек»³.

¹ Соловьев Н.Ф. Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» – музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

² Финдейзен Н.Ф. Хроника. «Орестейя». Музыкальная трилогия. Муз[ыка] С.И. Танеева // Русская музыкальная газета. 1895. № 11, ноябрь. Стб. 730, 731.

³ Соловьев Н.Ф. Возобновление музыкальной трилогии «Орестейя» Танеева // Биржевые ведомости. 1896. № 260, 20 сентября.

А поскольку «суть в опере все-таки в музыке» (Баскин), то ее качества – сообразно их значению – и удостоились наиболее сильных определений.

«Орестейя» была названа «мертворожденным детищем», «убийственно скучным» (Баскин), избилующим «общими местами» (Фролов, Иванов), в котором «нет цельности, вернее, ее цельность чересчур бледная, невыдающаяся» (Финдейзен), зато присутствует «больше кропотливой, сухой, гладкой, добросовестной работы, чем вдохновения <...> больше напускной важности и претензий на что-то в высшей степени серьезное, чем глубокого проникновения идеей написать оперу, достойную соприкоснуться с великим творением Эсхила»¹.

Отдельно была отмечена в некоторых отзывах первая картина, забравшая у автора более всего времени и напряжения сил, как «однообразная, длинная, монотонная» (Фролов), содержащая «страницы сухие и прямо скучные» (Веймарн).

Несмотря на известную бескомпромиссность петербургской критики в принципе, среди ее премьерных рецензий немного таких, которые бы прямо и развернуто обсуждали *недостаточность уровня дарования композиторов*². Совокупность откликов на постановку «Орестейи» представляет здесь симптоматичное исключение: большинство рецензентов отметило несоответствие намерений автора его творческим возможностям и оперному опыту. «Сильные порывы человеческой души несвойственны г. Танееву. Музыку он приладил приличную, дал несколько милых лирических номеров там, где кровавая драма уступает место более мягким чувствам. Всю эту музыку написал г. Танеев правильно, со всеми ухищрениями теоретика и любителя контрапункта. Забыл только об одном, что сильно драматические сцены требуют и сильного таланта, которого музыкальная речь жгла бы сердца людей. За прилежание можно поставить г. Танееву – 5, за лирические места 3 ½, а за большинство драматических сцен – двойку. Недостаток произведения г. Танеева заключается в том, что автор взял на себя задачу не по силам. Драматического движения он не чувствует, а с этим, как

¹ Соловьев Н.Ф. Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» – музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

² Среди материалов подобного рода, посвященных более ранним постановкам Мариинского театра, отметим отклики на премьеры «Сарданапала» А.С. Фаминцына (23 ноября 1875), «Анджело» (1 февраля 1876) и «Кавказского пленника» Ц.А. Кюи (4 февраля 1883), «Тараса Бульбы» В.В. Кюнера (12 декабря 1880), «Корделии» («Мести») Н.Ф. Соловьева (12 ноября 1885), «Тамары» (22 апреля 1886) и «Жуана де-Тенорио» (21 октября 1888) Б.А. Фитингофа-Шеля, «Князя Серебряного» Г.А. Казаченко (21 апреля 1892). Перечисленные сочинения слабы и даже названия их ныне неизвестны меломанам (за исключением «Пленника», неожиданно возобновленного в Красноярске в 2017 году). Однако необходимо заметить, что среди прочно забытых опер находятся и те, что были уровнем выше и критику получили, что называется, противоречивую. Это, в частности, «Гарольд» (11 ноября 1886) и «Дубровский» (3 января 1895) Направника, а также «Горюша» А.Г. Рубинштейна (21 ноября 1889).

назла, г. Танееву приходится иметь довольно часто дело в “Орестей”»¹; «Автор прежде всего не обращает внимания на необходимость контрастов, на эффекты света и теней, в отношении сценических эффектов он прямо неопытен. Сверх того, в его музыке, как замечено, слишком много общих мест <...> Не всякий гладкий ряд звуков следует считать мелодическим, такие мелодии годятся для учебников гармонии и контрапункта, но не для сцены, не для слушателей <...> Его мелодии благозвучны, но бессодержательны и неоригинальны. Нужен, в самом деле, выдающийся талант, чтобы написать огромное произведение, длящееся 4 – 4 ½ часов, в котором не ослабевал бы интерес, а следовательно, и внимание слушателей»².

К числу недостатков музыкального решения трилогии были отнесены также сложности вокальных партий, и прежде всего – теноровой партии Ореста. Единственным критиком, который нашел ее «для голоса написанной чрезвычайно благодарно», стал Веймарн, впрочем, далее добавивший оговорку: «...музыкальное содержание ее сплошь красиво и выразительно, вообще вся эта удачно иллюстрированная музыкой партия заставляет сожалеть о том, что внесена она в оперу, отталкивающую своим ложным классическим сюжетом, тогда как материал, употребленный композитором для очертания фигуры Ореста, мог бы оказаться очень пригодным для другой оперы, с более правдивой драматической подкладкой»³.

В остальных материалах традиционное для выступлений прессы противопоставление неестественности музыкального языка мастерскому исполнению раскрыто зачастую в мало академичных выражениях. Ивана Ершова, чья карьера мощного драматического тенора началась именно с участия в «Орестее», Баскин назвал «главным мучеником новой оперы». Помимо высокой тесситуры данной партии, особенную трудность представляла ее громкость, необходимость почти постоянного напряжения голоса. Так происходило потому, что в этом сочинении в принципе господствовал «режим» форсирования звука: «Для выражения <...> страсти г. Танеев прибегает <...> к forte, к крику; и вот кричит Кассандра о судьбе дома Атридов, кричит Орест (всегда и везде), кричит Электра, когда видит брата, кричит Агамемнон, когда его убивают, кричит Аполлон, обещая защиту Оресту, – словом, все кричат. От этого вся опера получает монотонную окраску, а так как каждый акт длится час с четвертью, то нетрудно себе представить, что выносит слушатель <...>»⁴; «Жалко артистов, потративших свои силы и время на изучение (для нескольких всего, вероятно, раз) таких трудных и неблагодарных для певцов партий. Венок не автору надо было поднести, а каждому исполнителю, до членов хора включительно, за самопожертвование. <...> Все содействовали успеху оперы и этим

¹ Н.С. [Соловьев Н.Ф.] Театр и музыка // Свет. 1895. № 247, 19 октября.

² Иванов М.М. Орестейя, музыкальная трилогия.

³ Веймарн П.П. Театр, музыка и зрелища. Мариинский театр. «Орестейя», опера г. Танеева // Сын Отечества. 1895. № 283, 19/31 октября.

⁴ Баскин В.С. [«Орестейя»] // Петербургская газета. 1895. № 288, 20 октября.

еще более подчеркнули негодность последней, ибо если наши артисты не спасут ее от упадка, то где же она может иметь успех?»¹.

В таких условиях обычные выступления солистов приобретали репутацию героического подвига, вошедшего, в частности, в собрание газетных сплетен и анекдотов: «Правда ли... <...> Что г. Танеев намерен поставить за “Орестейю” памятник г-же Славиной, который будет изображать: на пьедестале эту артистку в роли Клитемнестры, а у подножия – коленопреклоненного пред нею композитора, воспевающего романс “Тебе одной”?»².

В завершение обзора петербургской прессы необходимо указать на те стороны обсуждаемого спектакля, которые она похвалила. На первом месте здесь находятся хоры, отмеченные большинством рецензентов как «лучшие страницы обширной партитуры», «наиболее сильные» («Нувеллист», Фролов), «рельефные» («Новое время»), «звучащие очень красиво и эффектно» (Веймарн). Особенно положительное впечатление произвели женские хоры: «Свежи, мелодичны, красивы и хорошо звучат; они выдержаны по своему настроению и довольно поэтичны»³.

Вместе с тем сам прием использования хора в функции, близкой установкам древнегреческой трагедии, все-таки вызвал критику: «Перенеся хор с античной сцены на нашу современную оперную и сохраняя при этом в большинстве случаев характер созерцательный, г. Танеев придал ему этим фальшивый характер. В опере, при новейших требованиях, хор – это действующее лицо, тесно связанное с ходом драмы. Между тем, в “Орестейе” г. Танеева, например, сын убивает свою мать на глазах хора, не пытающегося даже защитить свою царицу, а ограничивающегося после катастрофы пением на следующие слова: “Оплачем погибших судьбу” и т.д.»⁴.

В рецензиях отмечены как удавшиеся следующие музыкальные разделы и номера: II часть, две первые картины которой «имели наибольший успех» (Фролов), в особенности вторая из них, с «красотою мелодического содержания» (Веймарн); ариозо Агамемнона, Кассандры («Неизменна воля рока») и Клитемнестры («Укроти души тревогу») (Баскин); сцена с фуриями (Фролов, Веймарн); развернутый дуэт Электры и Ореста (почти все); знаменитый в будущем антракт ко второй картине последней части (Веймарн) и завершающая оперу картина в храме Паллады (Баскин, Фролов).

В системе выразительных средств рецензенты выше всего оценили гармоническую сторону музыки, в особенности – легкость, плавность

¹ Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.

² ГЗМЧ. Ф. 5. В⁹. № 1. Л. 2, стб. 2. Название и выходные данные издания, из которого взята вырезка, не установлены. «Тебе одной» – романс И.О. Рыбасова на слова О. Кареева (не позднее 1874).

³ [Ладов В. = Фролов В.К.] Театральный курьер. «Орестейя». Музыкальная трилогия С. Танеева.

⁴ Соловьев Н.Ф. Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» – музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

и мастерство модуляций: «Гармония <...> несмотря на сложности, всегда благозвучна и часто безусловно интересна; модуляция ведется искусною рукою в самые отдаленные тональности, не задевая слуха никакой резкостью и неожиданностью»¹.

В некоторых отзывах наряду с подобными похвалами присутствуют оценки полифонического мышления «Орестей» как представляющего «значительную сложность» и «разнообразие» (Веймарн). Эти заключения, по всей видимости, были обусловлены репутацией композитора, ожидаемо написавшего очередную «профессорскую» музыку», против чего, подытоживая мнения коллег, высказался корреспондент «Нувеллиста» примерно месяцем позднее премьеры: «Лучше всего в опере – ее модуляционные планы и приемы; как бы ни были далеки тональности, в которые собирается идти г. Танеев, он делает это легко, естественно и с большим благозвучием, никогда не оскорбляя слуха слушателя. Но тут впрочем и останавливаются его ученые приемы, потому что ни контрапунктом, ни вообще сколько-нибудь сложным полифоническим письмом г. Танеев в “Орестейе” вовсе не щеголяет. Фактура оперы аккуратна, тщательна, но зачем искать в ней учености только потому, что автор занимает место профессора и слывет ученым теоретиком?! Самыми лучшими местами оперы следует признать ее хоры. В них нет учености ни с какой стороны; напротив, в противность уверениям гг. критиков, они все очень просты. Но зато в них преобладает естественное благозвучие ординарных гармоний, которое слух утомленного слушателя начинает признавать за нечто уже особенное в музыкальном смысле»².

В оценках инструментовки оперы расхождение мнений, по-видимому, явилось максимальным – от «превосходной, полной вкуса и разнообразия» (Веймарн) до «заглушающей певцов» («Санкт-Петербургские ведомости»), «бесцветной» (Иванов), «однообразной» (Фролов), «тусклой и серой» («Нувеллист»). Последние впечатления тот же корреспондент объяснил так: «Партитура сплошь одинакова и потому сплошь бесцветна, независимо от ее серой оркестровки. <...> Инструменты – струнные и духовые – играют постоянно. Но от этого-то постоянного их употребления и происходит тот однообразный колорит, отсутствие разнообразия, которое действует таким угнетающим образом на слушателей. Белка, которая вертится на колесе, не двигаясь с места, – вот как можно определить “Орестейю” и по ее музыкальному содержанию, и по ее инструментовке»³.

Одной из сквозных тем в отзывах столичных критиков стало наличие многих – слишком многих – убийств в постановке Мариинского театра. Хотя сейчас и кажется, что к подобной особенности оперного представления, тем более на сюжет древнегреческого мифа, отечественной

¹ Иванов М.М. Орестейя, музыкальная трилогия.

² Музыкальное обозрение // Нувеллист. Музыкально-театральная газета. 1895. № 7, ноябрь. С. 2.

³ Там же. С. 2, 3.

публике нетрудно было привыкнуть к 1890-м годам¹, реальная ситуация, по-видимому, складывалась по-иному. «В некоторых спектаклях гибли целые войска, соперники травили и мучили друг друга, изощряясь в выборе наиболее безжалостных способов, – и тем не менее это не вызывало такого резонанса, как мизансцена, в которой “на глазах у хора убивают Клитемнестру, а в нем хотя бы один человек шевельнулся”»².

Тем не менее «кровавые ужасы» (Фролов) описаны с иронической точки зрения во многих публикациях даже «серьезного» характера. И разумеется, что приключения «героев драмы, постепенно сокращающихся до минимума по мере превращения их в трупы»³, стали богатой пищей для пародий разного рода. Небольшие стихотворения традиционно печатала «Петербургская газета»:

Все трупы, трупы... сколько их,
Не сосчитать. Едва одних
Со сцены с воплями уносят,
Уже других готов запас...
Про эту оперу как раз
Сказать (смотря, как смерть в ней косит
Несчастных жертв): сочинена
Вполне «убийственно» она!⁴

¹ Тема ритуальных и иных убийств, в общественном представлении традиционно связываемая с греческой мифологией, при подробном рассмотрении сюжетов оказывается в разной степени рассредоточенной между их частями, вошедшими в трагедии. Видимо, по этой причине наиболее «жестокими» и «кровавыми» считаются те сочинения, где несколько убийств совершено одним персонажем. Первую позицию здесь, судя по всему, занимает миф о Медее, которая, по самым скромным подсчетам, разубила на куски родного брата (по другой версии – зарезала двух своих сыновей), сожгла соперницу-царевну, ее отца, их приближенных и обманом устроила еще одно убийство. Симптоматично, что востребованность этого сюжета музыкальным театром, некогда значительная (И.З. Куссер, 1692; М.А. Шарпантье, 1693; Ж.Ф. Саломон, 1713; Г. Гебель, 1752; Г.А. Бенда, 1775; Г. Андреоцци, 1785; И.Г. Науман, 1788; Л. Керубини, 1797; Ж. де Фонтенель, 1800), в XIX столетии исчезла, а единственная сохранившаяся в репертуаре «Медея» – Луиджи Керубини – не ставилась в России вплоть до последней четверти XX века. Напротив, пятиактная трагедия «Медея» А.С. Суворина и В.П. Буренина с музыкой М.М. Иванова была впервые показана в столичном Михайловском театре 13 февраля 1883 года, а возобновлена 10 ноября 1895 года, спустя три с небольшим недели после первого премьерного спектакля танеевской «Орестей». Достаточно прочная связь двух мифологических сюжетов – «Медеи» и «Орестей» – подтверждается постановкой трагедии «Медея» Еврипида с музыкой оперы и Увертюры ор. 6 Танеева в Московском драматическом театре имени Вл. Маяковского 10 декабря 1961 года – см.: *Наумов А.В. Античные эпиграфы. «Орестей» С.И. Танеева в «Медее» Н.П. Охлопкова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сб. статей по материалам I Междунар. науч.-практ. конф. № 7(50) / Отв. ред. А.И. Гулин. Новосибирск: СибАК, 2015. С. 107–124.*

² *Квидам* [Кугель А.Р.] Петербург. (От нашего корреспондента). 19-го октября // *Новости дня*. 1895. № 4442, 21 октября. С. 3.

³ *П.В.* [Веймарн П.П.] Театр, музыка и зрелища. Марининский театр. «Орестейя», опера г. Танеева // *Сын Отечества*. 1895. № 282, 18/30 октября.

⁴ *И.Д.* Театральное эхо. Театральные негативы. *Орестейя* (опера г. Танеева) // *Петербургская газета*. 1895. № 288, 20 октября.

Театральная пьеса «Ахинея. Музыкальная какофония будущего» на «слова А.А. Зерскверна» и «музыку С.И. Злодеева» принадлежит перу Сергея Яковлевича Уколова (1864–1897) – известного в журналистских кругах того времени создателя опереточных текстов и литературных пародий, публиковавшихся в газете «Петербургский листок»¹. В «Ахинее»² отметим многослойность ассоциаций и «отсылок» – от наиболее прямолинейных (имена персонажей «Орестей» и даже ее дирижера Эдуарда Крушевского здесь сохранены) до достаточно сложных, связанных с некоторыми музыкальными, театральными и (отчасти) идеологическими контекстами.

Закономерно, что по мере отдаления от этой премьеры постепенно исчезали не только подобные пародийные выступления, но даже более или менее иронические характеристики «ужасов». В позднейшей литературе, в основном принадлежащей авторам, не заставшим «Орестею» на сцене, превалируют строго академичные оценки с креном в сторону серьезного восприятия и обсуждения «страшного». В данном случае социум расставался с историей постановки оперы вопреки классическому алгоритму – сперва «смеясь», а затем, по-видимому, «печалась».

В противовес петербургской, московская критика, представленная развернутыми статьями Арсения Корещенко, Николая Кашкина (две) и примкнувшего к ним Германа Лароша (тогда писавшего для изданий обеих столиц), единодушно выступила в поддержку Танеева и его оперы. Цель добиться ее реабилитации *во что бы то ни стало* отчетливо прослеживается в данных материалах, которые, как большинство «оправдательных» текстов любого рода, перегружены казуистическими рассуждениями, «общими местами» и потому временами становятся несколько (хотя и не «убийственно») скучными.

Отклик Корещенко открывается экскурсом в биографию Танеева, с упоминанием «покойного Петра Ильича как профессора». Особенности постановки, подвергшиеся критике столичных коллег, здесь рассмотрены в качестве своеобразных и даже новаторских: «С.И. Танеев выбором означенного сюжета объявил, так сказать, войну против успевшей уже давно приесться пошлой рутины и банальных приемов обыкновенных, освященных традициями, оперных либретто, с их обязательными оперно-любовными интригами, танцами по приказу какого-нибудь важного персонажа и т.д. Все в либретто оригинально, а разные сцены, рисующие быт древней Греции, сообщают ему исключительный интерес, благородство и свежесть. <...> В нем [сочинении] необходимо отметить интересную и богатую гармонию, умную, обдуманную декламацию и отличную

¹ Почти все отысканные на ее страницах образцы уколовских штудий так или иначе связаны с театром. (См.: *Бедный Ионафан* [Уколов С.Я.] На выставке цыплят // *Петербургский листок*. 1895. № 276, 8/20 октября; *Он же*. Наводнение // *Петербургский листок*. 1895. № 304, 5/17 ноября).

² *Бедный Ионафан* [Уколов С.Я.] Ахинея. Музыкальная какофония будущего // *Петербургский листок*. 1895. № 290, 22 октября / 3 ноября. См. Приложение 7.

инструментовку. В вокальных формах автор также отступил от общепринятых: у него почти нет обыкновенных, законченных оперных номеров. В пользовании большими и сложными вокальными формами замечается огромная техника; о мастерском владении всеми тайнами контрапунктической техники, образцовом голосоведении в ансамблях – нечего и говорить»¹.

Интересно, что молодой коллега Танеева дипломатично обошелся без подробных рассуждений о степени цельности и оригинальности его музыкального высказывания, ограничившись лишь следующим пассажем: «В таланте С.И. Танеева как композитора достойно внимания то, как в одном гармоническом целом умеют ужиться его симпатии к великим классикам и увлечение Вагнером. На первый взгляд это кажется непонятным и трудно допустимым – на деле же именно уживчивость указанных противоположностей и сообщает дарованию автора в высшей степени интересную и оригинальную окраску»².

Необходимый стилевой анализ ожидаемо принадлежит значительно более опытному и закаленному бойцу журналистского фронта. В рецензии Лароша вступительный экскурс совершается в историю оперы, а сравнение с Чайковским оставлено напоследок. К возражениям столичным критикам, нашедшим в «Орестее» различные музыкальные заимствования у многих (не только театральных) композиторов, автор добавил несколько неожиданную оценку тесситуры вокальных партий: «Музыка <...> оперы – благородная, изящная, обильная прекрасными мелодиями, как нельзя лучше подходит к характеру избранной <...> поэзии и передает ее оттенки с замечательной правдивостью и теплотой характеристики. Прекрасное контрапунктическое образование, которым г. Танеев едва ли не превосходит всех ныне живущих русских композиторов, сказалось в его опере тем последствием, что она проникнута замечательным единством стиля, и что стиль этот совершенно самостоятелен. Я редко слышал новое произведение, в котором было бы так мало “воспоминаний”, как принято называть невольные заимствования у предшественников. <...> Соло в значительной части партитуры трудны и мало благодарны, главным образом потому, что написаны в слишком низком регистре (партии Клитемнестры, Аполлона, отчасти Эгиста и даже Ореста). Как известно, неумение писать для певцов – такой недостаток, в котором упрекали также и учителя г. Танеева, Чайковского. Порок этот не помешал всемирной славе “Евгения Онегина”; будем надеяться, что он точно так же не помешает нам чтить и любить “Орестейю»»³.

Кашкин, подчеркнув первенство композитора в обращении к «далекому» античному сюжету, высказался о стилевой стороне музыкального

¹ Корещенко А.Н. Орестейя на сцене Мариинского театра в Петербурге // Московские ведомости. 1895. № 288, 19 октября.

² Там же.

³ Ларош Г.А. Театр и музыка. Мариинский театр. «Орестейя», музыкальная трагедия, слова Венкстерна, музыка С.И. Танеева // Новости и Биржевая газета. 1895. № 288, 20 октября.

решения более подробно: «Стиль композиции С.И. Танеева совершенно самостоятелен и вполне выдержан с начала до конца в своей однородности. Под самостоятельностью в данном случае мы не разумеем какого-либо совершенно нового изобретения, напротив, мы встречаем здесь элементы, знакомые нам по произведениям мастеров и прошлого столетия, и самого последнего времени; самостоятельна та форма слияния этих элементов, в какой мы их видим в музыке “Орестейи”. В “Орестейе” оркестр не имеет такого преобладающего значения [как у Вагнера], автор даже уменьшал преднамеренно блеск его звучности, чтобы вокальные партии выступали яснее и ярче. Такая преднамеренность однако едва ли не была ошибочной, потому что тусклый оркестр менее хорошо оттеняет голоса, нежели ясный и даже яркий, лишь бы не очень загроможенный. Красивых мелодий в “Орестейе” немало, хотя мелодии эти лишены того индивидуально-пластического облика, какой они имеют у истинных творцов-мелодистов, какими, напр[имер], были Моцарт, Шуберт, Глинка или Чайковский»¹.

Обсуждение музыкального языка дебютной оперы как «самостоятельного слияния [неавторских] элементов» происходило, в общем, в хорошо знакомом Кашкину и (в особенности) Ларошу смысловом русле. Двадцатилетием ранее в сходных выражениях последний характеризовал сочинения Чайковского (1869–1874)², о чем тот с обидой писал брату: «С какою любовью он говорит, что я подражаю и Литольфу, и Шуману, и Глинке, и Берлиозу, и еще кому-то. Точно будто я только и умею, что компилировать где попало. <...> Мне неприятна общая моя характеристика, из которой явствует, что у меня есть захваты от всех существующих композиторов»³.

Постепенно выработав критерии определения универсальности, открытости музыкального высказывания Чайковского, Ларош затем тиражировал свое замечательное наблюдение неоднократно, в наиболее законченной форме – незадолго до премьеры «Орестейи» (1894): «Нет сомнения, что напевы Ленского, Евгения и Татьяны, на первый взгляд, изобилуют оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других, что эта, по-видимому, пестрая смесь не порождает никакой бесстильности, что она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только самобытный творец. <...> Громадный успех этих мелодий в наши дни настолько контрастирует с почтительною вежливостью, некогда встретившею их, что пророчит композитору еще вящие лавры.

¹ Кашкин Н.Д. «Орестейя» на сцене Мариинского театра. Орестейя. Музыкальная трилогия. Слова А.А. Венкстерна. Музыка С.И. Танеева // Русские ведомости. 1895. № 294, 24 октября.

² В частности, в статье о «Воеводе» назвал «музыку г. Чайковского колеблющейся между немецким (преобладающим) и итальянским стилями» (Музыкальная хроника // Современная летопись (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»). 1869. № 6, 10 февраля. С. 10).

³ Чайковский П.И. Письма к родным / Ред. и примеч. В.А. Жданова. М.: Музгиз, 1940. С. 210. Письмо М.И. Чайковскому от 26 ноября 1874 года.

А тогда многое из того, что они “напоминают”, успеет выйти из моды и будет предано забвению»¹.

Конечно, цитированное выше сравнение «Онегина» и «Орестеи» не было случайным. Однако вопрос о том, *верил ли* Ларош в будущие триумфы танеевского произведения в связи с «выходом из моды» содержащихся в нем музыкальных «напоминаний» и «воспоминаний», разумеется, остается открытым.

Нюансы понятия «эkleктизм», также хорошо знакомого специалистам по рецензиям на музыку Чайковского, в данном случае отважно обсуждаются во втором отклике Кашкина: «Русская опера явилась тогда, когда европейская музыка в этом отделе композиции завершила уже очень большой круг развития, и народившаяся русская школа получила богатое наследие в образцах итальянских, французских и германских композиторов, так что русским в силу необходимости пришлось сделаться эkleктиками, по крайней мере до известной степени, дабы усвоить все сделанное их предшественниками. Свойственный русским композиторам эkleктизм <...> проявляется и в *Орестее* в очень сильной степени. Впрочем, эkleктизм не следует понимать в смысле подражательности различным образцам, он есть лишь самостоятельное применение выработанных ранее приемов. Иногда такое пользование наследием предшественников обнимает почти всю известную тогда область музыки <...> У нас эkleктиками в подобном смысле были и Глинка, и Чайковский, у которых слияние элементов европейской музыки дополнялось национальным характером и мирозерцанием. В данном случае огромную важность имеет однородная выдержанность стиля, а степень силы самостоятельного творчества композитора определяет его высоту. С.И. Танеев в *Орестее* является, по нашему мнению, эkleктиком, глубоко изучившим европейскую музыку и успевшим на основе такого изучения выработать собственный стиль, вполне выдержанный на всем протяжении его композиции»².

Нечасто встречающееся единодушие оценок, продемонстрированное здесь московскими критиками и подкрепленное столь фундированными «общими» рассуждениями, разумеется, не было оставлено без внимания петербургской прессой. Внятно сформулированные «ответы» практически по каждому обсуждаемому «пункту» содержит материал «Нувеллиста»: «Музыка “Орестеи” скучна и не потому, что автор ее – ученый контрапунктист, на что ссылались его друзья в печати и в театре, а просто потому, что у г. Танеева нет живого, непосредственного музыкального дарования, или ему не удалось выразить этого дарования в его первой опере. <...> Публика всегда слушает в опере прежде всего только музыку и уж

¹ Ларош Г.А. П.И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893–1894 годов. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. театров, 1895. Приложения. Кн. 1-я. С. 151.

² Кашкин Н.Д. Музыкальное обозрение. Две новые русские оперы [«Орестейя» и «Ночь перед Рождеством»] (нач.) // Русское обозрение. 1895. Т. 36. Кн. XII, декабрь. С. 951, 958, 959.

потом начинает разбирать – за недостатком музыки – недостатки либретто. Беда в том, что на этот раз большого размера дарования у автора не оказалось и в этом вся суть дела, которое не помогут сгладить никакие разглагольствования. <...> Совершенно излишне толковать, как сделал критик одной московской газеты, разведший длинные рацеи об единстве стиля, замеченном им у г. Танеева, несмотря на видимые увлечения последнего – по словам того же критика – то принципами Моцарта, то Вагнера. Какое тут единство стиля! Тут можно найти только единство скуки и бессилия! Что касается до независимости г. Танеева от чужих влияний, то и в этом отношении истина не на стороне расположенных к нему рецензентов. Один из них, г. Ларош, уверяет, напр[имер], что редко слышал произведения, “в которых было бы так мало *воспоминаний*, как принято называть невольные заимствования у предшественников”. На это можно заметить, что у г. Лароша плоха музыкальная память – вот и все. Если он забыл характерные черты музыки напр[имер] Чайковского, которая временами, кажется, совсем переселилась на страницы “Орестеи”, – тем хуже для него; музыка г. Танеева от забывчивости г. Лароша не делается более самостоятельной»¹.

Как уже упоминалось, в корпусе откликов, собранных Танеевым, не хватает примерно половины от общего их числа. И потому неизвестно, видел ли он вообще некоторые там отсутствующие, в частности – данный материал «Нувеллиста». Однако, думается, и прочтения тех, с которыми композитору удалось ознакомиться, было ему вполне достаточно для испытания «существования по одному предписанию разума», продиктованному Спинозой.

В личных документах Танеева отражены сильнейшие психологические потрясения, связанные с постановкой «Орестеи» и не имеющие аналогов среди иных сюжетов его биографии. Хронологически первое из них распространилось почти на месяц, охватив предпремьерную декаду (с 8 октября 1895 года), собственно вечер премьеры (17 октября) и следующие три спектакля, в числе которых «роковой» (7 ноября), прошедший с купюрами.

В этот период Танеев за два с половиной месяца (с 17 октября 1895-го до 5 января 1896-го) обратился к своему дневнику единожды – 17 ноября. Подобным образом завершает 1896 год и цитированная выше запись о «безжизненных призраках», после которой был сделан еще более радикальный перерыв – почти на 16 месяцев (с 7 сентября 1896-го до 31 декабря 1897-го). И хотя в это время намечались и осуществлялись новые творческие проекты, а сотрудничество с Беляевым оказалось не только плодотворным, но и психологически комфортным для Танеева, удар, полученный им от премьерного процесса «Орестеи», по-видимому, был очень силен.

Тем не менее в результате анализа прессы можно сделать однозначный вывод. Какова бы ни была опера Танеева, московского

¹ Музыкальное обозрение // Нувеллист. Музыкально-театральная газета. 1895. № 7, ноябрь. С. 1, 2.

композитора и педагога, до того мало известного в столице, резонанс она обеспечила очень значительный. И в этом смысле получившийся труд, плод 13-летней работы, воплотил авторское *желание ошеломить*, то есть добиться эффекта, сходного с тем, который жарким летом 1882 года произвела на композитора (причем при его огромном читательском опыте в этой сфере!¹) сумрачная, строгая и гипнотическая атмосфера античной трагедии.

¹ С этой точки зрения симптоматичным представляется, помимо прочего, и содержание корпуса трагедий Шекспира, сохранившихся в танеевской библиотеке ГМЗЧ: «Ричард III», «Гамлет» (изданы в Милане), «Отелло» и «Макбет» (изданы в СПб.).

ТРИЛОГИЯ ТАНЕЕВА В «АНТИЧНОЙ» АТМОСФЕРЕ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Литература, посвященная биографии «Орестеи», охватывает протяженный период (1895–2020), достаточно обширна и по большей части монолитна в отношении античной темы. Ее обсуждение, начатое современными Танееву критиками, продолжилось и позднее, однако XX век по существу мало что внес в устоявшиеся представления.

Музыковеды, не ставившие целью пристальное рассмотрение авторских эскизов и черновиков, продолжали исследовать контексты сочинения и в результате пришли к единому выводу: в России в те времена, когда создавалась «Орестея», огромный интерес к античности в изобразительном искусстве и в особенности в литературе не нашел сопоставимого отклика в музыкальной области. Эта ситуация не могла не повлиять на прием оперы и обеспечила ей в целом скорее негативную репутацию.

Однако прошедшие годы XXI столетия привнесли новые подходы в исследование темы «Танеев и античность».

Значительный интерес композитора к этой области Валентина Пермина объясняет прежде всего влиянием отца, Ивана Ильича (1796–1879), автора стихов, исторических статей и диссертации на соискание степени магистра словесности «О трагедии вообще, ее начале, происхождении, качествах и усовершенствовании у новейших народов» (1827)¹. Описание сходств идейно-эстетических и научных основ мировоззрения отца и сына в данной статье подчеркнуто и посредством обращения к истории «Орестеи». Неслучайность выбора ее сюжета, особенности его трактовки и вложенный в нее нравственно-этический смысл исследователь рассматривает не только как закономерную составляющую композиторской эволюции автора, но и как продолжение (и «прораствание») идейных установок в предметном поле музыкального текста.

¹ *Пермина В.Г.* Отец и сын Танеевы: эстафета поколений в науке и искусстве // *Наследие: XVIII–XIX века. Сб. статей, материалов и документов. Вып. II / Сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. М.: НИЦ МГК, 2013. С. 487–503.*

В книге Галимы Лукиной¹ «Орестее» посвящена не только отдельная глава, но и специально составленная хронологическая таблица «Античная тема в художественной культуре России 2-ой половины XVIII – начала XX века»². По этой сжатой таблице хорошо видно, что именно тема «Орестей» оставалась до Танеева почти не востребованной не только в русской музыке, но и в русской культуре в целом, причем чуть ли не единственная из принадлежавших наиболее известным мифам. Обособленное положение занимали как таковые и переводы Эсхила, которого в XIX столетии уже справедливо считали основоположником жанра: довольно долго они оставались фрагментарными³, а полные появились значительно позднее⁴, чем переводы всех семи сохранившихся трагедий Софокла⁵ (эсхилиовских дошло столько же, если считать части «Орестей» отдельными сочинениями⁶). Трагедия

¹ Лукина Г. У. Творчество С. И. Танеева в свете русской духовной традиции. М.: Композитор, 2015.

² Там же. С. 316–328. К сведениям, собранным Лукиной, можно добавить по крайней мере несколько значимых фактов. Первый из них – постановка водевиля «Новые греческие бредни», написанного в качестве пародии на «Ифигению в Тавриде» Глюка (музыка Ф. Ж. Прота, либретто Ш. С. Фавара, К. А. де Фузе де Ваузенона и Ж. Н. Герена де Фремикур, премьера в Париже в 1779, в Москве в 1807). Второй – создание А. Н. Корещенко музыки к трагедиям Эврипида «Троянки» ор. 15 (1892) и «Ифигения в Авлиде» ор. 18 (1894). Оба сочинения считаются утраченными и могут быть упомянуты, так сказать, лишь для «чистоты картины»; сохранилась программа постановки «Ифигении» силами учащихся гимназии С. Н. Фишер при участии автора (РНММ. Ф. 158 (Корещенко А. Н.) № 277). Третий факт – появление симфонического отрывка А. А. Ильинского «Психея» ор. 14 (1896); изданная партитура этого произведения с дарственной надписью автора сохранилась в танеевской библиотеке в ГМЗЧ. Перечисление остальных событий, пропущенных в этой таблице, см. в двух следующих сносках.

³ Мрзляк А. [Мерзляков А. Ф.] Сцена из Эсхиловой трагедии, называемой: Семь вождей под Фивами // Вестник Европы. 1806. Ч. XXIX. № 17, сентябрь. С. 41–46; Он же. Кассандра в чертогах Агамемнона. Сцена из трагедии Эсхила // Амфион. 1815. Июль. С. 30–49; Он же. Электра и Орест при гробе Агамемнона. (Из Эсхиловой трагедии Хоэфоры) // Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1816. Ч. 5. С. 44–70; Ковалевский Е. П. Отрывок из Эсхиловой трагедии Фиваиды // Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1818. Ч. 1. С. 400–408.

⁴ Ордынский Б. И. Персы. Трагедия Эсхила // Москвитянин. 1856. Т. IV. № 13–16. С. 125–154.

⁵ Всего за два года (1823–1825) Иван Иванович Мартынов (1771–1833), высокопоставленный чиновник, эллинист, издатель и ученый-ботаник, выпустил переводы семи трагедий Софокла («Трахинянки», «Аякс» («Биченосец»), «Антигона», «Царь Эдип» («Эдип-тиран»), «Электра», «Филоклетта», «Эдип в Колоне») в виде отдельных изданий. А в целом его переводы греческих классиков составили не менее 20 томов (Феокрит, Гомер, Геродот, Анакреон, Дионисий, Каллимах Киринейский, Клеант, Плутарх, Софокл, Эзоп), в которые, тем не менее, тексты Эсхила не вошли.

⁶ «Персы» («Поражение Ксеркса»), «Просительницы» («Данаиды»), «Семеро против Фив», «Орестея: Агамемнон, Хоэфоры, Эвмениды», «Прометей прикованный».

«Орест» Еврипида была переведена целиком на польский язык еще в 1829 году¹, но не заинтересовала ни литераторов, ни композиторов². В 1830-м спектакль «Смерть Агамемнона» – адаптация Василием Каратыгиным одноименной французской пьесы – шел в московском Большом театре, также оставаясь единичным событием в истории русской драмы³. Данная тенденция подтверждается и при обращении к западноевропейскому оперному материалу, бытование которого (наряду с русским) отражено в таблицах, помещенных Ларисой Кириллиной в ее монографию о Глюке⁴.

Тем не менее фокусировка внимания исследователей на античных контекстах, связанных только с возникновением «Орестей» Танеева, приводит к искажению общей картины. Творчество и стиль Эсхила, по видимому, были достаточно сложными и плохо подходили для широкого распространения⁵, так же как «ужасы» и «жестокости» мрачных сюжетов, среди которых находился и орестеевский. Если отвлечься от этой тематики, нетрудно заметить, что в 1880–1890-е в отечественной музыке сложился «античный комплекс», основанный, напротив, на поисках и утверждении гармонии, объективности, истины.

Не случайно этот период стал кульминационным для развития жанра «большого имперского балета», в самой своей форме воплощавшего идеальную иерархию не только земных, но и небесных сфер. И концентрация на соответствующем временном отрезке активно работавших композиторов, в музыке которых эмоциональная непосредственность сменилась ощутимой холодностью в процессе наслаждения чистым мастерством, также представляется закономерной.

¹ *Orestes. Tragedia Euripidisa w pięciu aktach z Greckiego na Polski język wierszem przełożona.* Wilno, 1829.

² Сюжетно действие этой трагедии начинается после убийства Орестом Клитемнестры и завершается иным, чем у Эсхила, но также благополучным финалом. Таким образом преступлений там значительно меньше, чем в более раннем произведении.

³ Премьера пятиактной трагедии В.А. Каратыгина состоялась 9 февраля 1830 года в бенефици А.Д. Каратыгиной. Сюжет пьесы построен на содержании картины триумфальной встречи Агамемнона и его жестокого убийства. Оригинальное сочинение см.: [Lemercier L.J.N.] *Agamemnon, tragédie en 5 actes, par le citoyen Louis Lemercier, représentée au Théâtre de la République le 24 avril 1797.* Paris: J.-N. Barba, 1838.

⁴ *Кириллина Л.В.* Сюжеты реформаторских опер Глюка в музыкальном театре XVII – первой трети XIX веков (таблицы) // *Кириллина Л.В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика – XXI, 2006. С. 352–372. Прил. 2.

⁵ Симптоматичным с этой точки зрения представляется вывод современного исследователя, сделанный по отношению к бытованию трагедии уже в XX столетии: «“Орестея”, трилогия Эсхила, <...> никогда не принадлежала к числу репертуарных фаворитов. Единственный раз она представлялась целиком на русском языке в 1926 году во МХАТ-2 (реж. В. Смышляев, комп. В. Крюков), но сошла так быстро, что даже не была толком описана рецензентами» (*Наумов А.В.* Античные эпитафии. «Орестея» С.И. Танеева в «Медее» Н.П. Охлопкова. С. 108).

«Светлая античность», в противовес «темной», вдохновляла эксперименты прежде всего не с сюжетами, а с материалом, сперва распространявшимся на камерные жанры. Поиски Глазунова в этой области начались вполне традиционной «Вакхической песнью» (на стихи Пушкина, ор. 27 № 1, 1888) и привели в результате к появлению грациозной пасторали «Испытание Дамиса» (1900). В 1893 году Аренский создал фортепианный цикл «Опыты с забытыми рифмами» (ор. 28). В 1894-м Корсаков задумал оперу «Одиссей у царя Алкиноя, или Навзикая», и из атмосферы этого неосуществленного замысла постепенно выросли романсы «Я в гроте ждал тебя» (ор. 40 № 4, 1897)¹, «Нимфа» и «Сон в летнюю ночь» (ор. 56, 1898), вокальный дуэт «Пан» (ор. 47 № 1, 1897)², «орфически-одиссеевская» линия «Садко» (1897) и «Салтана» (1900), Прелюдия-кантата «Из Гомера» (1901) и, наконец, «Сервилия» (1902)³, единственная в своем роде (как и «Орестея»).

С другой стороны, наиболее раннее воплощение в русской романтической опере атмосферы «темной античности» осуществил Антон Рубинштейн в своем «Нероне» (1876). Заказанный и написанный в качестве «большой оперы» для парижской Grand Opéra, но там не поставленный, он был тепло принят в Германии (1879)⁴, а в России пять лет спустя заслужил, после премьеры столичного Итальянского театра, достаточно противоречивые отзывы критики⁵.

Вряд ли партитура или биография «Нерона» могли стать каким-либо примером для Танеева. Однако в аспекте обращения к «русской античности» не упомянуть об этом произведении представляется все же несправедливым. Посвящение Танеевым трилогии «Орестея» Антону Григорьевичу Рубинштейну, никогда не обсуждавшееся учеными, ныне интригует

¹ Подробнее о нем см.: Двоскина Е.М. Римский-Корсаков за работой // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 122–131. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/688/imti_2015_13_122_131_dvoskina.pdf (дата обращения 22.07.2024).

² Все романсы Римского-Корсакова, так или иначе связанные с античной тематикой, написаны на стихи А.Н. Майкова – убежденного продолжателя этой поэтической традиции.

³ Подробнее см.: Кириллина Л.В. Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. (По материалам конференции «Келдышевские чтения–2008») / Ред. сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2009. С. 11–18.

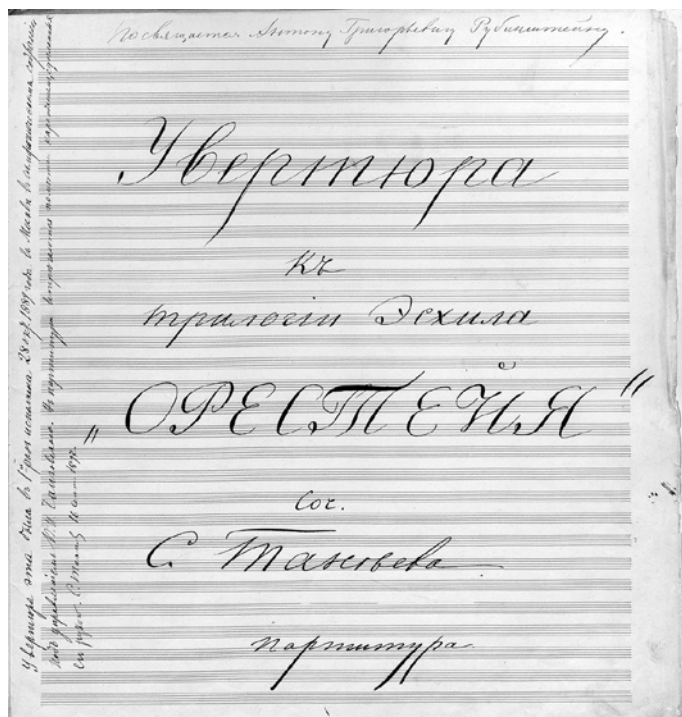
⁴ Премьера состоялась 19 октября / 1 ноября 1879 года в Гамбурге под управлением автора, который остался доволен постановкой. Рецензии см.: Hartmann L. Nero. Grobe Oper in vier Akten <...> Musik von Anton Rubinstein // Signale für die musikalische Welt (Leipzig). 1879. Nr. 59, October. S. 929–933; Ein Nero-Brief von Hans von Bülow // Signale für die musikalische Welt (Leipzig). 1879. Nr. 66, December. S. 1041–1045.

⁵ Премьера состоялась 29 января 1884 года. Рецензии см.: Фланер. «Нерон». (Опера А.Г. Рубинштейна) // СПб. ведомости. 1884. № 33, 2 февраля; *** [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. «Лалла Рук» Фелисьена Давида. – «Нерон» года. Рубинштейна // Неделя. 1884. № 6, 5 февраля. С. 198–202; Соловьев Н.Ф. Музыкальное обозрение. «Нерон» А.Г. Рубинштейна // СПб. ведомости. 1884. № 36, 5 февраля.

исследователя со многих точек зрения, в том числе и с той, что связана с античными интересами обоих композиторов.

Посвящение появилось не позднее лета 1891 года, а в конце 1894-го было выставлено на титульном листе литографированного переложения для пения с фортепиано первой редакции «Орестей»¹. 8 ноября 1894 года, когда ее рукопись уже находилась в типографии, Антон Рубинштейн умер. Поэтому в нотном комплекте второй редакции в издании Беляева (1900) формулировка посвящения изменена: «Памяти Антона Рубинштейна / À la mémoire d'Antoine Rubinstein».

Илл. 29. Титульный лист дирижерской партитуры Увертюры ор. 6 с посвящением. 1889
Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург
Ф. 761. № 1. Л. 3

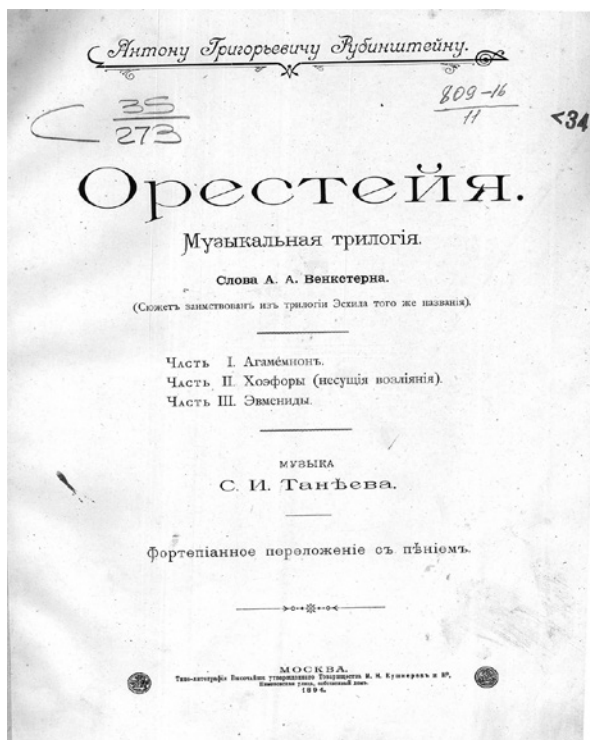


Представляется немаловажным и тот факт, что развернутая Увертюра *e-moll*, сперва предназначенная для «Орестей» и впервые исполненная под управлением Чайковского 28 октября 1889 года, в это время еще была посвящена тому же адресату, что и вся опера². Однако в декабре 1896-го, в период подготовки беляевского издания Уверюры, Танеев обозначил ее опусом 6 и изменил посвящение: «Прошу Вас на заголовке выставить имя Антона Степановича Аренского. Я у него в долгу: он посвятил мне несколько лет тому назад целый ряд своих произведений», – писал Танеев Беляеву 12 декабря 1896 года³.

¹ Антону Григорьевичу Рубинштейну. Орестейя. Музыкальная трилогия.

² ОР РНБ. Ф. 761. № 1. Л. 3: «Посвящается Антону Григорьевичу Рубинштейну».

³ Приложение 10. Письмо № 206.



Илл. 30. Титульный лист
литографированного клавира
с посвящением. 1894

Аренский был одним из немногих по-настоящему близких друзей и единомышленников композитора; тем не менее смена посвящения оставляет впечатление скорее прохладного «жеста вежливости». Увертюра тогда уже не относилась к трилогии, что Танеев подчеркивал в устных беседах и переписке и, вероятно, посчитал важным зафиксировать еще и посредством нового, «отдельного» посвящения.

Между тем Антон Рубинштейн и Танеев не были не только друзьями, но даже и приятелями. И в этом контексте упрямое тиражирование имени Рубинштейна наверняка имело более глубокий смысл, чем тот, что вложен в дружеский *homage* Аренскому.

Танеев услышал «Нерона» значительно позднее и его отечественной премьеры, и премьеры «Орестей»: 12 октября 1903 года опера Рубинштейна была поставлена Товариществом оперных артистов М.Е. Медведева в московском Зимнем театре «Аквариум»¹. Посещение спектакля композитор отметил в дневнике: ««Нерон» шел слабо, да и опера неважная. Написана упрощенным способом, нет следа контрапункта, все плохо, крикливо»². Однако *почти двадцать лет назад* Танеев, скорее всего

¹ Рецензию см.: Ю.Э. [Энгель Ю.Д.] Театр и музыка // Русские ведомости. 1903. № 282, 14 октября.

² Танеев С.И. Дневники. Кн. 3. 1903–1909 / Текстологич. ред. Л.З. Корабельниковой, коммент. Л.З. Корабельниковой и Л.И. Даренской, указатели сост. Н.Н. Григорович и Л.З. Корабельникова. М.: Музыка, 1985. С. 78. Запись от 12 октября 1903 года.

ознакомившись с сочинением по клавиру, мог увидеть в нем и нечто иное. «Опера эта <...> была рассчитана на чисто мейерберовские эффекты богатой внешней обстановки: есть большая сцена шутовской свадьбы Нерона с уличной красоткой; пожар Рима, во время которого Нерон воспеваает гибель Трои; сцены уличных мятежей; мученичество христианки; а в финале оперы в небе появляется метеор в форме креста, – позднее констатировал Всеволод Чешихин. – Такие пышные, с внешней стороны, оперы бываюи опасны для композиторов, не обладающих мейерберовским даром – тем более разгорячаться и писать тем более вдохновенную музыку, чем драматичнее сценическая ситуация. Эюю способностью лирик-Рубинштейн не обладает <...> музыка изменяет ему в самые драматические моменты, так что внутреннее содержание оперы не соответствует ее внешнему блеску и, в общем, “Нерон” производит впечатление дутого пафоса и ходульной музыкальной риторики... Однако лирические места оперы прекрасны»¹.

Вполне возможно, что и Танеева в первую очередь заинтересовало здесь сопоставление выразительной мелодики сольных лирических разделов – и торжественной гимничности развернутых хоровых сцен². В начальных интонациях аккомпанемента хора *c-moll*, предворяющего ту самую «уличную свадьбу» (седьмая сцена I акта), несложно заметить опору на излюбленный драматический интервал – уменьшенную кварту. Она присутствует и в Жалобе Ифигении «Какая жестокая судьба», исполняемой Нероном (также в *c-moll*; шестая сцена II акта), – в типично театральной ситуации, когда в перерыве между «сладкими» куплетами «артист» объявляет смертные приговоры. Напротив, в торжественном и даже ликующем настроении выдержан гимн Нерона «О Илион!» *A-dur* (вторая сцена IV акта), как отмечено выше, воспевающий гибель Трои.

А вот «Маккавеи» Рубинштейна (1875) – его вторая опера, примыкающая к тенденции отражения «темной античности»³, – по-видимому, не были прослушаны Танеевым в театре, хотя сценическая биография этого сочинения сложилась намного более благополучно, чем у «Нерона». «Маккавеи» ставились в России неоднократно, причем по крайней мере три московских спектакля – 23 февраля 1883 года, 17 или 19 октября 1895-го, одно из четырех октябрьских представлений 1899-го – Танеев гипотетически мог посетить.

Однако не посетил, чему причинами всякий раз оказывались совпадения. В конце февраля 1883 года Танеев был занят разбором

¹ Чешихин В.Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 год). [1902]. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1905. Изд. 2-е, испр. и доп. С. 380.

² Отчасти к ним относится и знаменитая Эпиталама Виндекса *Des-dur*, в оригинале исполняемая с хоровыми репликами, – единственный номер этой забытой оперы, ныне сохраняющийся в вокальном репертуаре.

³ В сюжете этой оперы храмы Зевса и Афины Паллады, в «Орестее» являвшиеся символами света, добра и справедливости, напротив, олицетворяют темные силы порабощения израильтян и их веры.

очередного консерваторского конфликта¹ и подготовкой своего Второго квартета *C-dur* к исполнению в квартетном собрании ИРМО 28 марта. В октябре 1895 года композитор находился в Петербурге, где 17 числа состоялась как раз премьера «Орестеи». На октябрь 1899-го пришлось горячая пора борьбы против Сафонова в связи с «делом Георгия Конюса».

Тем не менее трудно представить, что музыку «Маккавеев» – их величественные ораториально-хоровые номера, сцены-шествия, экспрессивные партии солистов и «античные» эпизоды (например терцет рабынь во II акте) – Танеев не знал вообще. В 1890-е произведения Рубинштейна – «Демон», «Маккавей», «Купец Калашников», «Нерон» и «Фераморс» – как раз начали вхождение в популярный репертуар оперных товариществ и антреприз, нередко привлекая многочисленную публику в столицах и провинции². В частности, «Маккавей» и в 1895 году, и в 1899-м прошли в Москве при полных залах.

Разумеется, и в драматических *c-moll'*ных разделах «Орестеи», и тем более в хоровых (в I части), при желании можно отыскать сходства с более ранними решениями Антона Рубинштейна. Однако поиски таких путей для выстраивания возможных аналогий все-таки представляются слишком однозначными. Думается, что Танеева в данном случае привлекли не конкретные сочинения Рубинштейна, а в принципе свойственная его театральному мышлению тенденция обращения к ярким, значительным событиям очень отдаленных эпох. В романтическом XIX веке, да еще на сцене, эти события воспринимались не столько в качестве исторических, сколько в качестве мифологических.

Рубинштейн первым из русских композиторов сочинил оперу на сюжет о поздней античности, однако в более развернутом контексте, охватывавшем и другие жанры музыкального театра, и другие периоды прошлого, интересы этого автора соответствовали складывавшейся тогда отечественной традиции. Анна Виноградова и Антонина Лебедева-Емелина определяют ее как разработку «тем ориентализма и ветхозаветной истории», осуществляемую в сочинениях очень разного профессионального уровня (в том числе и слабых, «конфузных»), количество которых, однако, говорит само за себя³. В процессе анализа хоровых произведений Мусоргского, в этой области также отдавшего дань старинной мифологической

¹ О конфликте дирижера симфонических концертов МО ИРМО М. Эрдманслерфера и директора Московской консерватории Н.А. Губерта см.: П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 93–95. Письмо Танеева от 23 марта 1883 года.

² Такой взлет интереса постановщиков и зрителей скорее всего был связан с наступлением 50-летнего юбилея деятельности автора (1889) и 20-летия жизни его наиболее известной оперы «Демон» (1891).

³ Оперы «Нидия, или Последний день Помпеи» Ю.К. Арнольда (1860), «Сарданапал» А.С. Фаминцына (1875), «Олоферн» Б.А. Фитингофа-Шеля (1883), оратории «Потоп» И.К.(Ф.) Гунке и «Иоанн Креститель» Н.И. Зарембы (1878), драматический отрывок «Смерть Самсона» Н.Ф. Соловьева (1877).

сюжетике, исследователи акцентируют те эстетические качества, что позволяют причислить стиль автора к более общему направлению.

«Сюжеты (“колоссальные сюжеты” – определение Мусоргского по отношению к Листу, но подходящее и к нему самому), которые композитор предназначал для хоровых сочинений, отличались от его же оперных; в них нет, казалось бы, столь характерной для композитора склонности к русской истории, но зато несомненен интерес к мистическим событиям древности, известным по литературным источникам. Но в подобной тематике Мусоргского интересовал не столько колорит, сколько глобальность идей. Возможно, он хотел конкретизировать полумифические события (не любил расплывчатость, неопределенность, нейтральность в музыкальной характеристике) за счет привнесения правды либо в ощущениях (переживаниях ужаса, катарсиса, присущих целой группе людей, народу), либо через национальный колорит, максимально приближенный к исторической истине.

В контексте сюжетов его собственного творчества тематика хоровых произведений выполняет роль зеркального отражения: это внеисторичная сторона исторических событий; это обобщение вечных сюжетов (сверхъестественное, мистическое спасение отдельного человека и всего народа), а не конкретизация путем достижения максимальной достоверности в деталях. Насколько в сюжетах из русской истории или драмы человеческой жизни он стремился к конкретике, “правде интонации”, настолько же в хорах по сюжетам из ветхозаветной и античной истории его привлекала таинственность, мистичность катастрофических легендарных событий древности»¹.

Эстетика чудесного и яркие катарсические реакции при переживании «пограничных» состояний, атмосфера неземных пророчеств и острые повороты судеб, по-разному отраженные в сочинениях западного музыкального театра, во второй половине XIX века стали востребованными и в России. Другое дело, что воплощение этих категорий в подавляющем большинстве случаев происходило, действительно, в рамках ветхозаветных сюжетов – хотя и «жестоких» по определению, однако овеянных «авторитетностью» библейского первоисточника и, самое главное, уже подпадающих под воздействие гуманистических основ цивилизационного мировоззрения.

В трилогии Танеева стиль подачи материала категорически выведен из сферы соответствия более ранним опытам – и это было сознательным решением композитора. Активное участие хора в действии, его оперативные отклики на происходившее, отличавшие не только рубинштейновские оперы и оратории, в «Орестее» сменились статуарной неподвижностью «греческого хора», о реакциях которого можно больше узнать из произносимого им словесного текста, чем из эмоциональной окрашенности музыки и сценических движений. Партии высоких теноров

¹ *Виноградова А.С., Лебедева-Емелина А.В.* Хоровые сочинения М.П. Мусоргского: обзор и контексты // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 2 (29). С. 160–161.

в сочинениях Рубинштейна, увенчанные изображением Христа в одноименной оратории (1893), экстатически (до крика) приподнятые над музыкальной тканью, получили продолжение в интерпретации образа Ореста. А декламационный стиль, подобный развиваемому Рубинштейном и в достаточной степени контрастирующему красивым и гармоничным мелодическим оборотам «замкнутых» номеров, был сознательно использован Танеевым для усиления индивидуализации высказывания практически каждого персонажа трилогии.

Наконец, не только преимущественное внимание, но и определенного рода коллегиальный пиетет могла заслужить у Танеева та безоглядная *ot-vaga*, с какой Антон Рубинштейн, уже очень известный исполнитель, но гораздо менее удачливый композитор, в 1855 году, после триумфальных гастролей по Европе, впервые вступил на поле старинных мистических и страшных сюжетов, до того веками обрабатываемое гениями западного музыкального мира. Примерно за год до рождения Танеева началась работа Рубинштейна над ораторией «Потерянный рай», ставшей первым звеном длинной цепи подобных опытов, заслуживших неоднозначные оценки современников. И судьбы этих сочинений, возможно, побуждали Танеева задуматься над участью его будущей оперы.

«Орестея» стала *четвертым* произведением европейского музыкального театра конкретно на этот сюжет. Первым обращением к нему является пятиактная трагедия Ганса Сакса (автора, в свою очередь, не намного менее легендарного, чем Эсхил) «Королева-убийца Клитемнестра», в виде драматического представления (только стихи) опубликованная в 1554 году¹. А второе сочинение, в свое время чрезвычайно популярное, в танеевской истории занимает место предшественника, с которым композитор случайно «разминулся» во времени. Это музыка Жюль Массне к «античной трагедии» Шарля Леконта де Лиля «Эринии», прозвучавшая в двух разных редакциях в парижских постановках: 8 января 1873 года в Théâtre de l'Odéon и 15 мая 1876-го в Opéra National Lyrique (Théâtre Gaîté). Вторая редакция, дополненная хоровыми и балетными номерами, была издана также в 1876 году².

Сейчас считается, что первый спектакль (в котором оркестром из 40 человек дирижировал Эдуар Колонн) способствовал быстрому обретению известности Массне во французской столице. «Эринии» выдержали тогда 24 представления, в отличие от второй постановки, которая ограничилась пятью и в конце октября 1876-го, когда в Париж приехал Танеев, конечно, уже не шла. По-видимому, в России в аутентичном виде эта пьеса не ставилась никогда, что, однако, совершенно не означает, что здесь вообще не знали собственно музыки Массне.

¹ Tragödie mit 14 Personen, die mörderisch Königin Clitemestra. Вторая редакция: Historia Clitemnestra, die Königin Micennarum, die mörderisch Ehebrecherin (1558). В написании названий сочинений сохранена орфография оригинальных изданий.

² Les Érinnyes. Tragédie antique en deux actes de Leconte de Lisle, musique de J. Massenet. Partition pour chant et piano. Paris: G. Hartmann, [1876].

Владимир Баскин в своей рецензии сравнил первое ариозо Кассандры «Неизменна воля рока» с «песней этой героини в “Эринниях” (так!) Массне» – и, как можно догадаться, не в пользу Танеева¹. Самым известным номером «Эриний» и ныне остается так называемый «Плач Электры» (№ 8 акта II, в оригинале *Invocation* – «Мольба») – аранжированная автором для солирующей виолончели в сопровождении оркестра фортепианная пьеса из цикла ор. 10 (1866; № 5, *Mélodie*). Получившая чуть позднее название «Элегия» и специально написанные слова Луи Галле (“*O, doux printemps d’autrefois*”²), она именно в своем втором, виолончельном, варианте мгновенно приобрела сумасшедшую популярность, принадлежавшую ей единолично до того времени, когда Федор Шаляпин заказал перевод французского текста на русский язык («О, где же вы, дни любви») и стал исполнять это сочинение.

Танеев несомненно мог слышать «Элегию» в трактовках выдающихся отечественных виолончелистов. Что же касается полного переложения второй редакции сочинения Массне, а также литературного текста де Лиля (опубликованного в 1873 году), никаких следов этих изданий ни в описаниях танеевской библиотеки, ни в иных источниках не обнаружено. Это тем более обидно, что аналогии в данном случае проступают очень отчетливо. Музыка первой редакции была инструментована Массне только для струнных, за исключением тех разделов II акта, которые представляли фурий при помощи тромбонов и литавр. А во второй редакции хоровые эпизоды, стилизованные в «греческой» манере, воспринимались как гораздо более близкие духу подлинных трагедий, чем многие иные решения тогдашнего музыкального театра.

Танеев услышал это произведение целиком (как и «Нерона») спустя годы после премьеры «Орестей». 11 декабря 1899 года он побывал в симфоническом собрании московского Филармонического общества. Музыка к «Эриниям» завершала концерт; его сохранившаяся в архиве программа – единственное, что остается ныне исследователю от интригующей (и столь перспективной!) истории знакомства русского композитора с французским музыкальным решением «античной трагедии».

Симптоматично, что возникновение «Эриний» Массне, иллюстрирующих сюжет, *аналогичный* тому, который десятилетием позднее избрал Танеев, не стало истоком для появления других сочинений на ту же тему. Напротив, за Танеевым достаточно оперативно последовали коллеги. Уже в 1900 году к избранным картинам трилогии Эсхила появилась музыка Макса фон Шиллинга для большого оркестра, хора, солистов и чтеца³. Премьера состоялась в Берлине в ноябре 1900 года; в прессе упоминалось, что постановку посмотрел Рихард Штраус, близкий друг автора, спустя

¹ Баскин В.С. [«Орестейя»] // Петербургская газета. 1895. № 288, 20 октября.

² «О, сладкая весна прошедших лет» (фр.)

³ Schillings M. v. Musik zu Aeschylus’ “Orestie” (op. 12) für Sprecher, Chor und Orchester / Textfassung H. Oberländer (nach der Übersetzung von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff). Berlin: in Comm bei Bloch, ca. 1901.

шесть лет взявшийся за воплощение «Электры» Софокла на оперной сцене (преьера 25 января 1909-го в Дрездене).

Неизвестно, интересовался ли Танеев сочинением Штрауса; думается, что скорее всего нет, если учитывать в принципе отрицательное отношение русского композитора к музыке немецкого. Однако Танеев совершенно точно *знал* и о премьере «Орестей» фон Шиллинга¹, и тем более об одноименной *опере-трилогии* Феликса Вейнгартнера, завершённой почти два года спустя.

В декабре 1898 года Вейнгартнер приехал в Москву для выступления в симфоническом собрании ИРМО в качестве дирижера. Танеев посетил репетицию 17 декабря и концерт 18 декабря, в котором наряду с другими сочинениями (Вторая симфония Бородина, «Мазепа» Листа, увертюра к «Альцесте» Глюка, «Приглашение к танцу» Вебера в оркестровке Вейнгартнера, увертюра к «Риенци» Вагнера) исполнялась и симфоническая поэма Вейнгартнера «Обитель блаженных» (в переводе того времени и в танеевском дневнике – «Горняя праведных»)². Отзыв Танеева об этом опусе, в общем, предсказуем: «Чрезвычайно нарядно и пестро. Точно слышишь карнавал и видишь людей разнаряженных с побрякушками. Звучит все превосходно, а содержания музыкального мало. Декадентское искусство»³.

Спустя три дня Танеева познакомили с Вейнгартнером: «Он тоже пишет “Орестею”. Мы стали друг другу рассказывать содержание. У него есть вставные сцены: Орест сходит в ад и встречает тень отца. Кл[итемнестра] видит во сне дракона. Сцена с Эгистом тоже есть, вставленная в начале»⁴.

Премьера трилогии Вейнгартнера состоялась в Лейпцигском городском театре 15 февраля 1902 года⁵. Танеев же получил издание оперы (с тех пор утраченное) еще до постановки, не позднее 12 декабря 1901-го⁶, однако никаких отзывов композитора на сочинение «конкурента» пока не обнаружено.

Стоит добавить еще, что «Электра» Штрауса – несомненно, наиболее значительная музыкальная интерпретация данного сюжета – может быть рассмотрена и как наследница иной «орестеевской» традиции – итальянской. 5 декабря 1905 года в болонском *Teatro Comunale* состоялась премьера двухчастной трагедии с прологом «Кассандра» Витторио Ньекки на либретто (по Эсхилу)⁷ знаменитого Луиджи Иллики – автора текстов

¹ См.: Танеев С.И. Дневники. Кн. 2. С. 213. Запись от 30 ноября 1900 года.

² См.: Weingartner F. Das Gefilde der Seligen. Symphonische Dichtung für Grosses Orchester. Op. 21 [1892]. Partitur. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1897.

³ Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. С. 277. Запись от 17 декабря 1898 года.

⁴ Там же. С. 278. Запись от 20 декабря 1898 года.

⁵ Рецензию см.: Stadttheater: “Orestes”. Eine Trilogie nach der Oresteia des Aeschylus, von Felix Weingartner. (I. Agamemnon. II. Das Todtenopfer. III. Die Erinyen). – Uraufführung unter Leitung des Componisten // Neue Zeitschrift für Musik. 1902. No 9, 26 Februar. S. 130–131.

⁶ Танеев С.И. Дневники. Кн. 2. С. 291, 402.

⁷ Сюжет ее традиционно охватывает пролог и первую картину трагедии Эсхила (как, например, значительно более ранняя пьеса Л. Лемерсье).

трех пуччиниевских опер («Богема», 1896, «Тоска», 1900, «Мадам Баттерфляй», 1904). «Кассандра» имела успех и удержалась в репертуаре; ее вторая редакция 29 февраля 1908 года прошла в Ферраре.

После премьеры «Электры» авторитетный композитор, исполнитель и ученый Джованни Тебальдини нашел многочисленные сходства ее музыкальных тем с написанными Ньекки. Статья Тебальдини¹ и ныне остается актуальной, демонстрируя не только современный интерес к теме, но и то оживление, которое сопровождало ее в Западной Европе начала XX столетия. Ныне неизвестно, как относился к этому Танеев, но совершенно ясно, что его детище в контексте тогдашней театральной практики уже воспринималось анахронизмом.

Среди российских современников Танеева необходимо отметить еще одну группу профессионалов, интересовавшуюся музыкальной античностью как таковой. Это представители музыкальной науки, работавшие в области исследования древних культур.

В первой половине 1890-х научный интерес к теме, по-видимому, достиг одной из своих кульминаций, чему способствовала серия археологических открытий, в частности, важнейших музыкальных находок («гимнов с нотацией»), сделанных при раскопках Дельф в 1892–1893 годах. Во всяком случае, «Журнал Министерства Народного Просвещения», где материалы по истории древнегреческого искусства издавались сперва (начиная с 1860-х) в «Отделе педагогики и наук», затем (в начале 1870-х) в «Отделе наук» и, наконец (с сентября 1873-го), – в специальном «Отделе классической филологии», с осени 1893 года начал публиковать развернутые статьи о музыке Древней Греции с расшифровками нотации и пространственными комментариями². Не отставал и журнал «Филологическое обозрение», в котором «Археологическую хронику эллинского Востока» вел Александр Щукарев – известный отечественный эллинист, к тому времени магистр всеобщей истории и приват-доцент Петербургского университета. В 1894 году в двух томах (из четырех) «Филологического обозрения» был опубликован перевод греческого подлинника под названием «Введение в гармонику» с приложением таблиц и подробными комментариями

¹ *Tebaldini G.* Telepatia Musicale. A Proposito dell' "Elettra" di Richard Strauss // *Rivista Musicale Italiana*. 1909. Vol. XVI. Fasc. 2. P. 400–412.

² См.: *Петр В.И.* Вновь открытые памятники античной музыки // *Журнал Министерства Народного просвещения*. 1893. Ч. CCLXXXIX (289), сентябрь. С. 3–32; Ч. CCXC (290), ноябрь. С. 33–54; *Булич С.К.* К вопросу о новонайденных памятниках древнегреческой музыки // Там же. 1894. Ч. CCXCIII (293), май. С. 73–80; *Саккетти Л.А.* О музыкальной художественности древних греков. (Реферат, читанный в Неофилологическом обществе 19-го марта 1893 года, в Археологическом обществе 18-го мая 1893 года, в С.-Петербургской консерватории 18-го марта и 8-го апреля 1894 года) // Там же. 1894. Ч. CCXCIV (294), июль. С. 326–347. В принципе, некоторые номера данного журнала за 1893–1895 годы можно приводить в качестве примеров интереса к античности почти что целиком (во всяком случае, большими секциями) – с их переводами, публикациями, исследованиями, комментариями и иллюстрациями.

Гавриила Иванова – профессора римской словесности, до указанного времени (1887–1893) занимавшего пост ректора Московского университета¹.

Наверняка некоторые специалисты подобной направленности посетили премьерные представления «Орестей». Как бы то ни было, в ряду критических отзывов особняком располагается объемная (более 17 тысяч знаков) статья Шукарева «По поводу обстановки “Орестей”, оперы Танеева», опубликованная в «Новом времени»². Ученый подробно разобрал декорации почти всех картин спектакля, параллельно указывая, как выглядели *реальные географические объекты, местности, постройки и помещения* в те времена, когда происходили изображаемые события. В процессе прочтения текста становится ясно, что интересы исследователя не ограничивались необходимыми ему для работы филологическими и археологическими открытиями, но простирались и в сопредельные области. В частности, Шукарев смотрел постановку «Аиды», которая пришла на русскую сцену почти двадцатилетием ранее (1875) и, к сожалению, не удостоилась подобного специального анализа, а также имел представление и о находках «гимнов с нотацией».

Разумеется, пристрастное внимание профессионала не может восприниматься в качестве тенденции, распространяемой на всю публику Мариинского театра. Однако нельзя игнорировать и тот факт, что четыре критика (Иванов, Корещенко, Соловьев и Ларош), не сговариваясь (в частности со Шукаревым), указали на несоответствие антуража и костюмов спектакля историческому периоду развития сюжета: «Клитемнестра в корсете, Акрополь более новейшего образца, который не мог существовать во время циклопических построек царствования Атридов <...> не могут быть отнесены к области точного отношения в постановке»³.

Кроме того, многие рецензенты отметили (вплоть до цитирования отдельных сцен и реплик) случаи расхождений в текстах трагедии Эсхила и либретто Венкстерна. Вполне возможно, что для этой цели критики обратились к первоисточнику в двух вариантах перевода Котелова. Однако естественность и легкость высказывания таких замечаний приводят к предположению, что их авторы (а значит, и некоторые иные представители просвещенной публики) просто *очень хорошо знали*, о чем и как именно идет речь в сюжете, положенном в основу трилогии Эсхила.

Размышляя о реформе гимназического образования, предпринятой в 1871 году Министерством просвещения Дмитрием Толстым, Лариса Кириллина отмечает: «Обычно эту реформу характеризуют как крайне консервативную: в гимназиях главными предметами становились латинский и греческий языки; на второй план отступали новые языки, история и литература, а естественные науки, в которых виделся источник

¹ Введение в гармонику. Греческий текст с русскими переводами и объяснительными примечаниями Г.А. Иванова // Филологическое обозрение. 1894. Т. VII. Кн. 1. С. 3–46; Кн. 2. С. 181–230.

² Шукарев А.Н. По поводу обстановки «Орестей», оперы Танеева // Новое время. 1895. № 7059, 23 октября.

³ Н.С. [Соловьев Н.Ф.] Театр и музыка // Свет. 1895. 19 октября.

материалистических умонастроений, резко сокращались или вообще изгонялись из курса. Многие гимназисты, испытав на себе все тяготы изучения греческой и латинской грамматики, возненавидели оба языка. Но нельзя не признать, что появление в России довольно большого количества людей, хорошо знакомых с древними языками и античной литературой, было чрезвычайно полезным явлением для культуры в целом»¹.

Поверхностному взгляду может показаться, что премьерная критика задавала об «Орестее» Танеева неожиданно специальные вопросы. Однако в результате вышеизложенного они представляются совершенно естественными для атмосферы усиления интереса к античности как таковой, научных открытий, ощущения разных полюсов притяжения старинной стилистики. Помимо тех подробностей, что касались визуального воплощения подлинного исторического колорита, это также было обсуждение возможного соответствия музыкального языка оперы настоящим древнегреческим образцам². И понятно, что в этой области ученые могли испытать лишь разочарование: «Нельзя не подметить, что композитор находился вначале в некотором затруднении, видимо не зная, какого стиля ему держаться, впрочем, не в смысле соблюдения музыкальной археологической правды: ее отыскать было бы, пожалуй, слишком мудреной задачей даже для записного ученого археолога»³.

Тем не менее сам композитор, с различной степенью стоицизма пережив многократные упреки в музыкальном эклектизме, настолько отчетливо запомнил наиболее вопиющие промахи сценографии, что с их обсуждения почти 20 лет спустя начал письмо Иоакиму Тартакову – режиссеру готовящегося возобновления: «В 1-й постановке были неудачно представлены появления видений зарезанных детей и фурий, преслед[ующих] Ореста. 1-ые (в сцене Кассандры) выдвигались справа в виде деревянных куколок с пятнами красной краски, а фурии были слишком многочисленны и делали очень некрасивые движения. Этим явлениям необходимо придать насколько возможно фантастический характер (б[ыть] может, с помощью волшебного фонаря?) Фурии только по временам, и притом небольшими группами, должны бы показываться в разных сторонах сцены, главная же масса лучше бы была от зрителя скрыта»⁴.

Недостатки, столь сильно резанувшие обостренное восприятие автора, по-видимому, были окончательно осознаны им в этом качестве лишь на премьерке. Главной причиной здесь, думается, стала уверенность Танеева в том, что если не музыкальная, то сценическая составляющая спектакля

¹ Кириллина Л.В. Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова. С. 12.

² Заметим, что почти пять лет спустя об этом же задумался Римский-Корсаков в связи с замыслом «Сервилии», что вполне могло быть обусловлено отношением критики к танеевской «Орестее». См.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 335–336.

³ Веймарн П.П. Театр, музыка и зрелища. Мариинский театр. «Орестейя», опера г. Танеева // Сын Отечества. 1895. № 283, 19/31 октября.

⁴ Приложение 10. Письмо № 470, конец мая 1915 года.

выйдет «зрелищно» и «роскошно»¹. Потому что именно в этой области поиски композитора мог поддержать могущественный союзник – директор Императорских театров Иван Александрович Всеволожский. «Он очень, очень, очень заинтересован, вероятнее всего потому, что ему еще не приходилось ставить опер из греческой классической старины, а ведь его всего больше постановка интересует», – писал Чайковский Танееву 3 ноября 1892 года².

О творческих пристрастиях администратора, занимавшего высокое положение и использовавшего его для воплощения в жизнь своих художественных замыслов, немало написано, и прежде всего балетными критиками и исследователями³. Это закономерно: львиная доля практической театральной деятельности Всеволожского принадлежала балету, начиная с заказов и обсуждения сценариев и музыки и заканчивая изготовлением костюмных эскизов. Однако, помимо участия в 16 балетных постановках⁴, Всеволожский не обижал своим вниманием и некоторые оперные спектакли. Среди них – «Руслан и Людмила» Глинки (два эскиза костюмов для балетной картины IV акта, 1883), «Мефистофель» Бойто (три эскиза для балетной картины IV акта, 1886), «Джоконда» Понкьелли (три эскиза для солистов, 1888), «Пиковая дама» (эскизы костюмов «пастуха» и «пастушки» для пасторали второй картины, 1890) и «Иоланта» (эскизы всех костюмов, 1892) Чайковского.

Даже поверхностное представление о декорационном стиле большинства указанных постановок позволяет сделать вывод о том, что в «Орестее» и Всеволожский, и художники Мариинского театра (в частности, соавтор эскизов костюмов «Щелкунчика», а позднее и «Раймонды» Евгений Пономарев) столкнулись с воплощением совсем иных образов. Привычные для этой сцены пышность, воздушность и разнообразие колорита по идее должны были в «классическом античном» спектакле смениться геометрической выверенностью пропорций, приземленностью

¹ Там же. Письмо № 138 от 17 октября 1895 года.

² Там же. Письмо № 21.

³ См., например: *Бахрушин Ю.А.* Балеты Чайковского и их сценическая история // Чайковский и театр. Статьи и материалы / Под ред. А.И. Шавердяна. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 80–139; *Гавеский В.М.* Дом Петипа. М.: АРТ, 2000. С. 94–100, 141–144; *Гурова Я.Ю.* Иван Александрович Всеволожский и его современники. СПб.: НППЛ «Родные просторы», Скифия-принт, 2016.

⁴ «Своенравная жена» (эскизы костюмов, 1885), «Приказ короля» и «Эсмеральда» (эскизы костюмов, 1886), «Весталка» (эскизы костюмов, 1888), «Спящая красавица» (соавтор сценария наряду с М.И. Петипа и эскизы костюмов, 1890), «Щелкунчик» (эскизы костюмов совместно с Е.П. Пономаревым, 1892), «Золушка» (эскизы костюмов, 1893), «Тщетная предосторожность» (эскизы костюмов, 1894), «Синяя борода» (эскизы костюмов, 1896), «Прелестная жемчужина» (эскизы костюмов, 1896), «Раймонда» (соавтор сценария наряду с Л.А. Пашковой и М.И. Петипа, а также эскизов костюмов совместно с Пономаревым, 1898), «Испытание Дамиса» («Барышня-служанка»; план спектакля и эскизы костюмов, 1900), «Четыре времени года» («Времена года»), «Миллионы Арлекина» («Арлекинада») и «Саланга» (эскизы костюмов, 1900), «Волшебное зеркало» (соавтор сценария наряду с М.И. Петипа, 1903).

и аскетизмом убранства и цветовой гаммы. Кроме того, и в замыслах самого Танеева, и в планах сценографов совпадало стремление насколько возможно соответствовать «историческим реалиям» изображаемой древней эпохи, которые к тому времени неоднократно были описаны в разного рода научных исследованиях¹.

Этот стилистический «вызов», думается, с ничем не замутненной радостью принял бы Всеволожский, если бы его настроения на протяжении почти всего периода подготовки не смущались упрямством композитора, противостояние с которым в результате так и не пришло к консенсусу. Последние недели перед премьерой традиционно выдались самыми нервными; и хотя за несколько часов до нее Танеев еще надеялся на лучшее, тем не менее отдельные собственно сценографические решения в итоге оказались рассчитанными не до конца.

В целом же формирование пристального взгляда и пристрастного отношения к постановке со стороны коллег композитора, его критиков и его публики свидетельствует, думается, не об *отсутствии интереса* к музыкальной античности в те времена, а как раз о *подготовленности социума* к разработкам этой темы и соответствовавшей ей стилистики.

¹ Сам композитор чрезвычайно ценил следующее богато иллюстрированное издание: Duruy V. Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en Province Romaine. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1874. Т. I–II. 1^{ère} ed.; Paris: Librairie Hachette et Cie, 1887–1889. Т. I–III. Nouvelle éd.

«ОРЕСТЕЯ» НА ФОНЕ ИНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ СТИЛЕЙ

Мало кто из рецензентов «Орестеи» не отметил сходств ее музыкального тематизма с написанным другими композиторами. Началось это задолго до премьеры оперы, в 1889 году, когда была впервые исполнена Увертюра *e-moll*.

«Моцартист – г. Танеев и автор “Орестеи” – величины совершенно несоизмеримые, – констатировал Кругликов. – Г. Танеев, не могу сказать, на время или навсегда, но совершенно переродился: он в новой своей увертюре уже не моцартист; он – вагнерьянец. Горячий поклонник классической оркестровки, моцартовской трубы в унисон с литаврами – дошел теперь до четырех арф сразу, до введенного, кроме того, в оркестр фортепиано, делающего глissанды, до тарелок, колокольчиков, там-тама, не говоря уже про обильно обставленные пультами других менее экстренных инструментов»¹.

Неожиданные вагнеровские влияния в оркестровке подчеркнуты и в иных откликах: «Отметим смелую и счастливую инструментовку С.И. Танеева, в которой есть эффекты совсем новые, и дерзнем высказать предположение, что некоторый вагнеризм, неожиданно высказанный отдаленным потомком Генделей и Бахов, составляет в нем не более как ступень переходную, покамест только усугубившую загадочность его сложной, но чисто художнической натуры»².

«Увертюра г. Танеева превосходно инструментована. Фанфары вагнеровского стиля рисуют в ней распрю. Первые проблески света вспыхивают на этом мрачном фоне в виде фортепьянных хроматических пассажей. Увертюра кончается благородными созвучиями арф и духовых»³.

В 1895 году, после премьеры оперы, список различных стилевых и индивидуально-композиторских влияний расширился многократно. Помимо «вагнеризмов», о которых снова упомянули почти все критики, были

¹ Кругликов С.Н. Два первых симфонических собрания Русского Музыкального общества. С. 133.

² Ларош Г.А. Музыкальное письмо из Петербурга...// Московские ведомости. 1889. № 340, 9 декабря.

³ К. Нам пишут из Москвы...// Новости и Биржевая газета. 1889. № 300, 31 октября.

отмечены сходства с музыкой Серова (Иванов, Финдейзен), Рубинштейна (Финдейзен), Кюи и Римского-Корсакова (Фролов), Бородина (Фролов, Баскин), Чайковского (Фролов, Соловьев, Иванов, обозреватель «Нувеллиста») и Мейербера (Иванов); с хоровым письмом Моцарта, Баха и Генделя (Соловьев), с модуляционными планами Моцарта и речитативами Глюка и Глинки (Кашкин). Указывали и на конкретные заимствования: из оперы «Кармен» Бизе – в теме рока (Финдейзен), из «Аиды» Верди – в марше встречи Агамемнона (Иванов) и в дуэте Электры и Ореста «Милые черты» (Соловьев), из «Псковитянки» – в антракте *C-dur* и из «Оды к радости» в финале Девятой симфонии Бетховена – в заключительном дуэте Электры и Ореста «О, отец, пошли нам помощь» (Веймарн).

Поскольку критики не всегда имели возможность заглянуть в рукописную партитуру, некоторые случаи из перечисленных необходимо отнести к разряду кажущихся. Но не все. Танеевым прямо заимствованы следующие интонации:

- четыре первых звука темы рока (или судьбы) из «Кармен» (финальный раздел увертюры к опере) – в теме рока «Орестеи», где, впрочем, произведена ладовая перегармонизация первоначального ядра;

- пять первых звуков *Santabile* Амнерис в дуэте с Радамесом «Нет, нет, ты должен жить» (*Des-dur*) из IV акта «Аиды» – в начале дуэта Электры и Ореста «Милые черты» (ц. 174, *Es-dur*);

- яркий гармонический переход от *a-moll* к *Fis-dur* в речитативе Руслана из оперы Глинки (ц. 28 т. 5–7, «Кто тебя усеял мертвыми костями») – в речитативе Ореста (ц. 272 т. 7–9, «Нет, лучше умереть, чем жизнь влачить такую!»);

- словесный текст речитатива Синодала из оперы «Демон» Рубинштейна (вторая картина I акта: «Тамары образ предо мною») – в словесном тексте ариозо Ореста «Богини образ предо мною» (ц. 321).

Общие стилевые сходства стоит отметить в двух случаях:

- подобие стандартного гармонического оборота первого такта Антракта *C-dur* – и многочисленных оборотов «Псковитянки» (премьера первой редакции в 1873-м), построенных сходным образом (см., например, ц. 109 или ц. 192 с т. 6);

- уже обсуждавшееся выше родство реплики из рассказа Эгиста «А сам умертвил его малых детей» (ц. 35) – и рефрена баллады Томского из «Пиковой дамы» (ц. 30 т. 7–12).

Высокий эмоциональный тонус дуэтов Ореста и Электры во второй картине II акта, наиболее тепло принятой публикой, по-видимому, вызывал в памяти рецензентов драматически напряженные дуэты сопрано и тенора в операх Мейербера (возможно, дуэт Изабеллы и Роберта в IV акте «Роберта-дьявола» или Валентины и Рауля в IV же акте «Гугенотов»). А «диалоги притворства» с участием Клитемнестры могли напомнить критикам дуэты Юдифи и Олоферна Серова и Далилы и Самсона Сен-Санса.

Все перечисленные сочинения объединяет содержательное русло, уходящее во времена глубокой древности и охватывающее ориентализм,

выраженный в большей или меньшей степени, и эффектные повороты сюжетов, балансирующих между историей, мифологией и фантастикой.

Удивительно, что рецензенты, да и позднейшие исследователи, не заметили множественных связей между фантастической палитрой Римского-Корсакова – и изображением «божественных сил» в опере Танеева. Некогда Луи Бино охарактеризовал трилогию Эсхила следующим образом: «Сюжет этот темен и затруднителен, но тем более заслуживает серьезного изучения, потому что трагедия *Эвмениды*, столь странная и наполненная печальными картинами, составляла бы ничтожную фантазмагорию, оканчиваясь самым забавным судилищем, если б не имела исторического значения»¹.

«Забавное судилище», происходившее в колыбели западного мира и ставшее одной из легенд античного права, в опере Танеева максимально приближено к миру древней славянской ритуальности, связанной с мифологией природы, человека и космоса. Две финальные картины оперы решены в стилистике «переживания чуда» с ее волнообразно-экстатическим нагнетанием динамики. С одной стороны, поступенное усиление силы звука и напора в партии Ореста сделало ее одной из наиболее «вагнеровских» (и потому «неисполнимых») в истории русской оперы. Но, с другой стороны, контраст между этой партией и ее фоном – неторопливо разворачивающимся, волшебным, лучезарным полотном – позволяет увидеть здесь не «персонажа в предлагаемых обстоятельствах», а героя внутри «ожившей картины», в которой сконцентрированы составляющие иконического повествования.

Помимо отчетливо прописанной дихотомии верха – низа, резко вторгающейся в храм Аполлона в Дельфах вместе с бегущим от фурий Орестом, это поэтапное – и буквальное, географическое – его возвышение от «берега моря» в предшествовавшей сцене – к холму Арея и Акрополю, сперва «закрытому облаками». Характерный для ритуальной структуры принцип круговращения демонстрируют две *C-dur* ные лейттемы – первая тема Аполлона в Антракте ко второй картине и тема правосудия во вступлении к третьей картине. Традиционны с этой точки зрения и эпизоды шествия ареопагитов, священного судилища, обнажения «святая святых» (алтарей) двух храмов и, наконец, явления (снисхождения) двух божеств. Упорядочивание вертикали идеального пространства, покоящегося на гармоничном взаимодействии всех четырех стихий², происходит с помощью объединяющего их «пятого элемента», которым становится любовь, очищенная страданием и воссиявшая через скорбь и покаяние.

¹ Бино Л. Эсхил и историческая трагедия в Греции / Пер. с франц. // Отечественные записки. 1854. Т. ХСIII (93). № 3, март. Отдел V. Иностранная литература. С. 23.

² Чрезвычайно выразительную сюжетную линию составляет унаследованное Танеевым от Эсхила стройное развитие действия от мощно укорененной земной стихии (каменные «циклопические» постройки дома Атридов) – через водную (море) – к возвышенным сущностям огня (солнце) и воздуха.

Первого октября 1902 года Римский-Корсаков писал Кругликову: «Иногда думается, что только один сказочный вздор находит для себя подходящую форму в опере <...> Между тем только *невероятное* может быть выражено *невероятным* образом. Но невероятная опера становится ближе к феериям и чуть ли не к цирку»¹.

По мысли филолога Михаила Пащенко, в «изображении реальности возвышенной и нематериальной» Корсаков совершил прорыв своим «Китежем», широко шагнув от «вздора» к мистерии². И произошло это в тот же период, до 1907-го, то есть более десятилетия спустя после премьеры «Орестеи».

Нет сомнений, что автор «Китежа» сделал из ее постановочной истории далеко идущие выводы, затем воплощенные на практике с присущим ему мастерством. «Переживание чуда» в опере Танеева, разумеется, отлично и от вагнеровского, и от корсаковского. Финал «Орестеи» досадно краток и тем самым нарушает общее равновесие в распределении материала. Но собственно факт того, что композитор умудрился здесь *изменить основную идею* создания оперы и вместе с нею жанр, вырвавшись из первоначально избранных границ, не может не восхищать.

На протяжении не менее чем восьми лет трилогия складывалась в сознании автора как вместилище переживания *человеческих страстей*, что роднит ее концепцию прежде всего с сюжетикой «большой оперы», вполне жизнеспособной в России в этот период. На рубеже 1880–1890-х, в процессе обращения к компоновке финальных картин «Орестеи», вектор авторской трактовки жанра и стиля повернул в сторону *идеи-умозрения* (определение М.В. Пащенко), традиционно дидактической, но от этого не менее почвенной. Модель спектакля-действия довольно резко сменилась моделью эпического спектакля-мистерии; протекание сценического времени стало иным, совершая круговорот вокруг кульминационного события – обретения истины в правосудии.

Показательно, что критика, вынеся «комическое впечатление» от неудачного «изображения ужасного»³, ни словом не обмолвилась о каких-либо «нелепых условностях» в финальной передаче «прекрасного». С одной стороны, к воплощению именно такого рода картин механический цех Мариинки был хорошо готов, натренированный многочисленными интерпретациями балетных феерий. Но с другой – почему бы не

¹ Римский-Корсаков Н.А. Переписка с С.Н. Кругликовым. Письма 1896–1908 годов / Подгот. А.П. Зориной, И.А. Коноплевой // *Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 8-Б. М.: Музыка, 1982. С. 134.*

² Пащенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 315. (Серия «Российские пропилеи»)

³ «Комическое впечатление производят только хористки и хористы, изображающие фурий и ползающие по полу. Неужели нельзя применить в этой фантастической сцене какие-нибудь теневые эффекты, предоставив хору петь за сценой?» ([Ладов В. = Фролов В.К.] Театральный курьер. «Орестейя» // Петербургский листок. 1895. № 289, 18 октября).

предположить, что сила лучезарного обаяния этих прощальных номеров настолько живо тронула публику, что той стало не до выискивания досадно неудавшихся мелочей? Плодотворный художественный диалог Танеева со старшим коллегой оказался обоюдно полезен обоим, сперва подарив «Орестее» родственные корсаковским фантастические образы и хорошей апофеоз, а затем побудив творца «Садко» задуматься над способами передачи как античного («Сервилия»), так и мистериального («Китеж»)¹.

Однако настораживает, что «Орестее» были приписаны большинством критиков преимущественно и однозначно только вагнеровские влияния, затронувшие мотивные и оркестровые решения. Следовательно, очевидцы услышали здесь нечто автономное, не вошедшее в арсенал поисков и находок, общий для Вагнера и Корсакова.

В биографиях сочинений Танеева и Вагнера имеются сходства, которые можно назвать судьбоносными. Это, в частности, совпадение года премьеры «Парсифаля»² и начала работы над «Орестеей», а также года премьеры Увертюры *e-moll* – и первого в России исполнения «Кольца Нибелунга» в Москве целиком³. Танеев тогда прилежно прослушал тетралогии («Валькирию» – дважды, а «Гибель богов» – без последнего акта), но впечатление от нее получил, по-видимому, противоречивое: в музыке «Орестей» были замечены сходства иного рода.

В Увертюре *e-moll* Кругликов обнаружил «появление одного мелодического поворота, напоминающего Лоэнгрин и его лебедя»⁴. Скорее всего, речь идет об излюбленном вагнеровском гармоническом последовании II6 – DDM7 – K64 – D7 – D6 (→VI), поддерживающем цепь нисходящих задержаний в мелодии.

Если же распространить область сходств на оркестровый стиль в принципе, внимание прежде всего привлекает центральный раздел Увертюры (*Andante ma non troppo*), позднее с изменениями перенесенный в партитуру оперы. Там это, разумеется, Антракт *C-dur*, в начале инструментованный «в манере» вступления к «Лоэнгрину»: на фоне тишайших *divisi* (*pp*) воздушных скрипок звучит (в оттенке *p*) первая тема Аполлона в хоральном изложении высокого дерева (три флейты и гобой).

¹ Интересно, в частности, как претворилась в драматургии «Китежа» близкая танеевской символика «заветных» понятий. В финалах предпоследних трех картин «Орестей» акцентирован вектор движения к идеальным целям: сперва это Дельфийский храм Аполлона (ц. 235 и 282), затем – Афинский храм Паллады (ц. 304); во всех трех случаях арфовая краска играет значительную роль. У Корсакова подобный «случай» один, однако не менее значимый: в завершении огромного первого акта впервые упоминается о «стольном Китеже» (ц. 65), на котором на тот момент сосредоточены общественные и личные чаяния героев.

² Она прошла на II Байрейтском фестивале 26 июля 1882 года под управлением Германа Леви. Если верить дневнику Танеева, к этому времени он только-только сделал первые наброски своей оперы.

³ Оно состоялось 25, 27–29 марта 1889 года силами труппы Анджело Ноймана под управлением Карла Мука.

⁴ Кругликов С.Н. Два первых симфонических собрания Русского Музыкального общества. С. 134.

Пример 15. Увертюра *e-moll*

Партитура¹, с. 46. Т. 1–3 – здесь в виде схемы

Примечательно, что влияние Вагнера, чьи шедевры (и в первую очередь – «Кольцо») содержат немало печальных, мрачных, устрашающих страниц, современники Танеева связывали со светлыми разделами его трилогии, где грандиозный и красочный оркестр мог продемонстрировать еле слышные «бесплотные» звучности, а затем развернуться во всю мощь, доступную сочинительскому дарованию автора. Одним из наиболее эффектных разделов такого плана как раз и является Антракт, в котором звуковая стихия постепенно и неуклонно наращивает объем, торжествуя в своем многообразии.

Фрагмент, аттестованный Кругликовым как вагнеровский, Танеев в трилогии купировал, что, разумеется, не избавило его от сравнений, продолжающихся по сей день². Неудивительна здесь первая ассоциация с лознгриновскими мотивами, для определения которых достаточно уже начальных разделов оперы: там Эльза – лирическое сопрано – появляется в сопровождении меланхоличного гобоя, Лознгрин – в сияющих доспехах, а тихие хоралы неземной красоты, написанные почти без сопровождения (например в сцене 3 ц. 30), заставляют задуматься о том, что *пение ангелов* для музыкальных гениев – возможно, не метафора, а каприз восприятия.

Если же поискать родственные линии в более общей сфере развития мифологической сюжетики, «сияющие доспехи» неизбежно приведут к одной из главных ее метатем – *рыцарства*, естественно связанной с мифологемами защиты униженных и поисками справедливости. В партитуре трилогии, названной по имени главного героя – благородного мстителя за жестокое убийство, – присутствуют рыцарские отголоски. Другой вопрос, что неопытность и стилевая всеядность автора привели и здесь

¹ Overture de L'Orestie, trilogie d'Eschyle pour Orchestre composée par S. Tanéïew. Op. 6. À Monsieur Antoine Arensky. Partition d'orchestre. Leipzig: M.P. Belaïeff, 1897.

² Разбор общих вагнеровских контекстов, не связанных с конкретными музыкальными приемами обоих композиторов, осуществлен в статье: *Belina-Johnson A. «One Can Learn a Lot From Wagner, Including How Not To Write Operas»: Sergey Taneyev and His Road to Wagner // Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands. Musical, Literary and Cultural Perspectives / Ed. by S. Muir, A. Belina-Johnson. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2013. P. 1–22.*

к невразумительным результатам. Тема Ореста-мстителя, ламентозно-тяжеловесная, оформлена в манере старинного шествия, привычно инструментованного для струнных и деревянных духовых (ц. 104). А бодрые «золотые ходы валторн» на фоне трубных фанфар отданы композитором Эгисту, исполняющему после убийства «могучего царя» бравурный монолог маршевого характера (ц. 117, затем ц. 121 и 124).

В финальной картине II акта квазирыцарская трактовка образа Ореста дополнена традиционной составляющей – личиной странника, в которую вынужден облечься герой. И снова в музыке отсутствует воплощение драматургически перспективной темы: он вспоминает о своем благородном назначении лишь в связи с появлением аполлонических характеристик (ц. 233) и до конца оперы остается все тем же лирико-драматическим персонажем.

Искушение вагнеровскими контекстами, кажется, рассеянными в художественной атмосфере этого сочинения и дразнящими аналитика почти в каждом фрагменте, легко объяснимо: разговор о воплощениях вагнеровского мифа во многих отношениях есть разговор о драматургии и структуре *музыкального спектакля как такового*. В случае Танеева главная и фундаментальная область для сравнений представлена первоисточником – мифом Эсхила, в пространстве которого сходятся интересы обоих композиторов.

Вагнер углубился в этот предмет летом 1847 года, в период работы над завершением «Лознгринга». «Чтобы подготовиться серьезно к занятиям древней и средневековой историей Германии, я начал снова с изучения древней Греции. Впервые, со зрелыми чувствами и зрелым умом, я занялся Эсхилом. <...> Предо мной с необыкновенной отчетливостью встало все опьяняющее величие афинских трагических спектаклей. Я представлял себе, какое потрясающее впечатление произвела бы на меня “Орестея”, облеченная в форму такого сценического представления. “Агамемнон” потряс меня благородством своей концепции. До конца “Эвменид” я чувствовал себя унесенным в иной мир, и с тех пор я не мог примириться с современной литературой. Все мои мысли о значении драмы, о значении театра решительным образом сложились под влиянием именно этих впечатлений»¹.

В кратких заметках Вагнера (1849–1851) художественный статус античного драматурга определен очень отчетливо: «Рождение из музыки: Эсхил»². Влияниям эсхилевского шедевра на вагнеровскую тетралогия посвящена развернутая монография³. Поиски байрейтским мастером характера выразительности музыкальной драмы, синтезирующего эпический и драматический типы повествования, волновали и Танеева. И замена им оперных «действий» на «части» трилогии, некоторыми

¹ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. В 4 т. / Пер. Г.А. Ефрона; под ред. А.Л. Волынского. Т. II. Ч. 2: 1842–1850. СПб.: Грядущий день, 1911. С. 127, 130.

² Цит. по: Пащенко М.В. Сюжет для мистерии... С. 261.

³ Ewans M. Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia. Cambridge University Press, 1982.

рецензентами воспринятая как дань моде, имела для него, по-видимому, определяющее значение.

Тем не менее вагнеровскую концепцию гибкого распределения драматургической нагрузки между певцами, хором и оркестром, выражения музыки эмоций от понимания смысла вербального текста, многослойности трактовки форм, в которые заключены основные сюжетные повороты, Танеев, конечно, не смог воспринять в полном объеме. Возможно, что «плоскостная» интерпретация композитором сложного синтетического жанра исходит не из неудачного подражания наиболее результативному творцу в этой сфере, а из стремления обратиться к его предшественникам. Что в центре внимания Танеева – прежде всего музыкального ученого – находилась не вагнеровская, а *до-вагнеровская* музыкальная драма – порождение тех далеких эпох, когда первичный хаос различных жанровых смешений авторы пытались упорядочить в едином русле *выразительно пропетого слова*. «Эффект оперного пения составляет лишь одну из разновидностей среди многообразного опыта эмоционального высказывания, накопленного человечеством, – замечает современный исследователь. – <...> Хотя мы по привычке воспринимаем оперную историю как внутренне целостный процесс, скорее ее следовало бы переосмыслить и представить себе как набор разнообразных, различающихся на фундаментальных уровнях культурной формации, проявлений древней, глубокой и универсальной потребности человека озвучивать порядок мира, включающего в себя и невидимые территории»¹.

Для рецензентов влияния на «Орестею» «оперных древностей» ограничивались в основном стилистикой Генделя и Глюка. Но для Танеева – выдающегося знатока старинных полифонических школ – с этих композиторов «древность» только начиналась. В его библиотеке² сохранилась антология произведений музыкального театра XVII–XVIII столетий, изданная в Берлине и содержащая в первом томе «Эвридику» Дж. Каччини (1600), «Орфея» К. Монтеверди (1607) и «Дафну» М. да Гальяно (1608), во втором – «Ясона» Ф. Кавалли (1649) и «Дорис, или Королевского раба» А. Чести (1657), в третьем – «Армиду» Ж.-Б. Люлли (1686) и «Причуды любви, или Розауру» А. Скарлатти (1690), в четвертом – «Людовика Благочестивого» Г.К. Шюрманна (1726) и в пятом – «Забавного принца Йоделета» Р. Кайзера (1726)³. Близкое знакомство с этими сочинениями давало Танееву живое представление о поэтапном развитии оперного жанра от самых его истоков.

«Ныне мы называем “Орфея” оперой и считаем его началом истории жанра – но поступаем так только потому, что смотрим на него ретроспективно, через призму Вагнера и Верди. Для Монтеверди это была *favola in*

¹ Tomlinson G. *Metaphysical Song. An Essay on Opera*. New Jersey: Princeton University Press, 1999. P. 5. Цит. по: Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. С. 182.

² Брежнева И.В. Коллекция С.И. Танеева. Книги и ноты. Каталог. Ч. II. Ноты. Кн. 2: М–Я. М.: МГК, 1993. С. 130, 131.

³ Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Th. 1–5. Berlin: T. Trautwein, 1881–1892.

musica, “музыкальная сказка”: неожиданностью для современников стало то, что “все актеры *пели* свои партии”, как писал в 1607 году [придворный меломан] Карло Маньо, словно признаваясь в отсутствии у него слов для описания этого нового стиля *recitar cantando*. Музыканты в ту эпоху, как и в любое другое время, находили способы обойти жесткие функциональные разграничения и, словно сороки, тащили в свои произведения все, что привлекало их внимание, соблюдая лишь минимальные внешние приличия в процессе выбора каркаса, внешних очертаний и форм выразительности. Сначала они подбирали необходимую им эмоциональную реакцию, а уж затем музыкальные формы, способные ее передать, – и ни в коем случае не наоборот.

Первые полвека своей истории музыкальная драма существовала как в церкви, так и при светских дворах. При переходе от единичных придворных постановок к публичному коммерческому оперному театру под руководством импресарио было отброшено все, что было изначально присуще музыкальной драме: поиск идеала музыки в драме <...> чуткость к поэтическому тексту и уважение аристотелевских единств. <...> Идея «произведения» как единого целого еще не сложилась»¹.

Эмоциональную реакцию Танеева на содержание эсхилловской трагедии отражают музыкальные формы, впитавшие влияние как светской музыкальной драмы, так и ее нетеатральных двойников – канонических жанров (ныне называемых кантатно-ораториальными), в которых библейская история интерпретируется в драматическом ключе. Поиски в этой области привели Антона Рубинштейна к мысли о возрождении духовных представлений в специально созданных для этого театрах. Для Танеева же полем экспериментов стала его единственная опера – здесь он старался возродить пафос и величие старинных мистерий через эффектные риторические приемы хорового и оркестрового письма, а выразительность солирующих речитативов приблизить к «роду мелодичной декламации, более музыкальной, чем обычная речь, но менее, чем пение»², и таким образом передать энергию и смысл сказанного слова.

Не исключено, что свой сочинительский процесс сам Танеев представлял как обращение к истокам музыкальной драмы, минуя позднейшие наслоения, а разностильность – даже разножанровость – музыкального высказывания «Орестей» рассматривал как попытку формирования «цельного» сюжета мифологической истории в духе Монтеверди, Г. Шютца или Г. Пёрселла. Поэтому особенности взаимодействия «каркаса» и наполняющих его выразительных деталей в данном случае очень сильно напоминают мощные, но эклектичные постройку, воздвигнутые на сцене Мариинского театра для премьеры оперы. И неудивительно, что наиболее надежным строительным «раствором» стало здесь, как подчеркивал позднее Альшванг, «синхронное соответствие музыки словам, сценическим ситуациям и лицам, действующим и говорящим в данный момент».

¹ Гарднер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде. С. 186–187, 189, 195.

² Holst I.C. Tune. London : Faber and Faber, 1962. P. 92.

Рецензенты премьеры, определяя следы индивидуальных композиторских влияний в танеевской трилогии, конкретизировали, конечно, не все. А «характерные черты музыки Чайковского» не акцентировали, вероятно, просто потому, что она «временами, кажется, совсем переселилась на страницы “Орестеи”»¹.

Сам Чайковский предпочитал сюжеты, жанры, принципы композиции и музыкальное оформление совсем иного плана. Тематизм, максимально приближенный к сочиненному Чайковским, в партитуре Танеева искать бесполезно; единственный указанный выше случай сходства относится к ее второй редакции и вряд ли мог появиться ранее. А оркестр Чайковского, гибкий и блестящий, как стальной клинок, щеголяющий неожиданными сочетаниями и отважными поисками обновленных тембров, скорее всего, оставался для Танеева далекой Вселенной. И не только по причине разности уровней фантазии и мастерства, но и потому, что в данном случае лучший и любимый ученик *Чайковского*, скорее всего, держался начал иной школы – петербургской. «В основу оркестровой музыки она клала понятие аккорда (аккорд как единая вертикаль), – констатировал Юрий Фортунатов. – И аккорд как единство должен обладать суммарной, общей, единой звучностью. Следовательно, чем более тонко будут спрятаны индивидуальные свойства каждого отдельного инструмента <...> тем выше мастерство оркестратора. <...> Тембры чередуются через один или через два в тех комбинациях, которые позволяют как бы нейтрализовать особенности звучания того или иного инструмента.

Для Чайковского <...> не только мелодия обладает свойствами четко выраженного линейного рисунка, но все гармонические голоса – это, в сущности, мелодические элементы <...> Гармоническая ткань у Чайковского является суммой нескольких горизонталей. <...> В четырехголосии мы имеем четыре тембра на четырех разных звуках. <...> Звуча одновременно, они создают наиболее яркое мелодическое значение каждого из гармонических голосов. На Чайковского главное, определяющее влияние, конечно, оказала парижская школа»².

Неудивительно, что принцип оркестровки, состоящий в дублировании друг друга разными тембрами на протяжении длительного времени, в понимании Чайковского оборачивался бледностью и невыразительностью даже в сочинениях Шумана – одного из любимых его композиторов. В рецензии на исполнение Четвертой симфонии Шумана 26 ноября 1871 года Чайковский писал: «В ней [симфонии] сумма музыкальных красот не выкупает того, к сожалению, крупного недостатка, которым запечатлено все творчество Шумана <...> Недостаток этот, в живописи называемый *бескolorитноcтью*, есть бесцветность, вялость, скажу даже, грубость инструментовки. <...> Искусство оркестровки состоит в умении

¹ Музыкальное обозрение // Нувеллист. Музыкально-театральная газета. 1895. № 7, ноябрь. С. 2.

² *Фортунатов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой; ред. – Е.И. Гордина, О.В. Лосева. М.: МГК, 2004. Лекция 18. С. 246, 247.

чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли. Этого-то умения и недоставало Шуману; оркестр его безостановочно работает, все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслей, не отделяясь друг от друга, не контрастируя между собою (эффекты контрастов неиссякаемы в оркестре) и сливаясь большею частию в непрерывный гул, иногда искажающий лучшие места сочинения»¹.

Подробно разбирая инструментовку первых частей Второй и Третьей симфоний Танеева, Чайковский оба раза сравнивал ее с шумановской: «Медные играют слишком часто и много. Вступление их редко производит эффект, так как понемножку они появляются беспрестанно и назойливо суются повсюду, во все темы, во все ходы, во все имитации и контрапункты. Вообще, Ваша инструментовка недостаточно блестяща и характерна. Выделяются группы друг от друга редко. Она [Вторая симфония] никогда не будет особенно увлекательно действовать на слушателя, потому что она была и написана без особенного увлечения. Вы ее состряпали из разных старых тем, искусственно прилаженных друг к другу. Только то может увлекать, что сочинено. Вы же, по вашему собственному выражению, придумываете [1878].

[Третья] симфония не задумана для оркестра, а есть только переложение на оркестр музыки, явившейся в Вашей голове, так сказать, абстрактно, или же, если было конкретное представление, то, мне кажется, в виде фортепиано, пожалуй, с одним или двумя струнными. Даже, всего скорее, в виде фортепианного трио. Это несоответствие мысли с формой или, лучше сказать, насильственность формы дает себя чувствовать от начала до конца. Только в редких местах встречаешь настоящую оркестровую звучность. В большинстве же страниц оркестр, претендующий, судя по составу, быть прозрачным и светлым, в сущности, очень массивен, тяжел и искусственен. Оркестровые группы недостаточно контрастируют: все разом участвуют и в теме, и в аккомпанементе; нет ни одной полстранички, где бы квартет остался один. Духовые же без струнных в одном месте появляются, но они так назойливо все время суются повсюду, что это едва ли может доставить большое удовольствие. Валторны и трубы тоже, кажется, слишком много играют. <...> Все же симфония должна быть симфонией, а не хорошим переложением с фортепиано на оркестр [1884]»².

Неизвестно, когда именно Чайковский получил возможность просмотреть партитуру «Орестеи» целиком или частично (второй том, где

¹ Чайковский П.И. Второй концерт Русского музыкального общества. – Русский концерт г. Славянского // Современная летопись. 1871. № 46, 6 декабря. Цит. по: Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. Изд. 4-е. С. 36.

² П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 37, 115, 116. 4/16 апреля 1878, Кларан; 28 сентября [1884], Плещеево.

оставлены замечания). Понятно только, что хотя оркестровка оперы в общем сохраняет качества, на которые уже было указано дважды, в третий раз подчеркивать их мастер не стал. Таким образом он, возможно, признавал, что приемы, ранее рассматривавшиеся им как недочеты, являются имманентными чертами стиля Танеева, или просто опасался, что критика приведет к очередным исправлениям и доработкам текста, на который у автора и до того ушло немало энергии, времени и сил.

И все равно, несмотря на разность композиторских подходов и их воплощений, романтическая аура музыки Чайковского отчетливо ощущается в этой партитуре. Господство в ней лирического тона высказывания несомненно. Даже в тех случаях, когда это шло в ущерб драматургии, Танеев пытался здесь приблизиться к основе, заложенной Чайковским, которую составляют естественность выразительной мелодики и взаимодействие голосов, каждый из которых обладает индивидуальной характеристикой. Многочисленные варианты наиболее «ударных» разделов «Орестеи», непрерывные мелкие исправления в партиях певцов, усиление оркестровой плотности и доведение динамических перепадов до максимальных величин – все это призвано было передать слушателю разнообразную амплитуду эмоций и чувств. Заставить его переживать их с такой силой, преимущественной способностью одушевить которую обладал тогда только один русский мастер – пишущий «как бог на душу кладет» любимый друг и учитель Танеева.

В своей трилогии ученик встал во главе длинного ряда профессиональных русских композиторов, в разные времена плененных магией лирического гения Чайковского и пытавшихся вступить с ней в различные взаимодействия. Павел Ковалев, относящийся ко второму поколению исследователей Танеева, назвал этот процесс его «борьбой против Чайковского»: «Когда Танееву силой вещей приходится изображать в музыке сильные эмоции (например, в опере), он за неимением собственного языка обращается к приемам учителя – Чайковского, но делает это часто невпопад <...> Танеев <...> заранее отказывался, может быть, с грустью, проникнуть в ту тайну творчества, [в] которую не проникнешь ни через какое з н а н и е. Проникновение в русское общество поэзии символистов, пример глубокой эмоциональности Чайковского, в которого Танеев верил, как в догму, все это толкало его к задачам, которые были ему чужды и недоступны его неоклассическому стилю. Танеев инстинктивно, а может быть и сознательно чувствует, что сюжет оперы, подобный тем, какими пользуется Чайковский, поведет его к самому рабскому подражанию своему учителю и вдохновителю. Нужно было найти образы, которые не вызвали бы никаких ассоциаций с образом из оперного мира Чайковского. Эти образы, не имеющие ничего общего ни с окружающей его средой, ни с близкой ему оперной музыкой должен был дать ему Эсхил. Но как только появляется сцена, драматическое действие, то сейчас же место оригинального музыкально-драматического письма занимают разные ассоциации. Оперное действие у Танеева

неизбежно ассоциируется с оперным письмом Чайковского <...> Во всей этой лирической опере лишь изредка проглядывает оригинальное и мужественное лицо Танеева»¹.

Чайковский имел непосредственное отношение к созданию музыки и к принятию на сцену двух выдающихся русских опер (вторая – «Алеко» Рахманинова, 1893). И кто знает, возможно, если б он не умер за полгода до начала репетиций «Орестеи», ему удалось бы убедить Танеева сделать необходимые купюры, да и в принципе не идти из-за них на конфликт с Дирекцией театров. И первая постановочная история могла обрести иной финал.

¹ Ковалев П.И. Творчество Танеева // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-тилетию со дня его смерти. 1915–1925 // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. М.; Л: Музсектор ГИМН, 1925. С. 21, 22, 42, 43.

КОНЦЕРТНАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ. МУЗЫКА ТРИЛОГИИ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

Когда в конце октября 1896 года многострадальный спектакль «Орестей» был сослан «в склад Таврического дворца», вряд ли кому-либо (и тем более разочарованному автору) могло прийти в голову, что этот «конец главы» является началом следующей. Вокруг трилогии достаточно оперативно сформировалось сообщество поклонников, объединившее в основном профессионалов музыки и театра, чье сочувственное отношение выразилось в активных действиях. В истории русской оперы, пожалуй, более не найти сочинений, которые бы после неоднозначно воспринятых премьер заинтересованные зрители с такой страстью стремились пропагандировать и распространять.

Возможно, причина коренилась отнюдь не в достоинствах партитуры, а в отношении к Танееву, о неравной борьбе которого с установками Императорских театров был хорошо осведомлен художественный мир обеих столиц. Вдобавок наметанный слух профессионалов, скорее всего, сразу уловил в опере те фрагменты, номера и разделы, которые жаль было оставлять под спудом. В таких обстоятельствах после премьеры у «Орестей» началась новая жизнь – концертная. Это не означает, конечно, что замена театральных подмостков на иные аудитории произошла безвозвратно¹, однако очевидно, что в биографии оперы концертные исполнения (по частям или целиком) к настоящему времени уверенно опередили театральные².

Два оркестровых произведения из музыки к опере выдвинулись здесь в лидеры уже на первых этапах ее бытования – это Увертюра *e-moll*, в декабре 1896 года получившая наконец опус 6³, и Антракт *C-dur*, к завершению столетия по праву заслуживший статус эффектного «биса»⁴.

¹ Историк античного театра Дмитрий Трубочкин в своей статье замечает, в частности, что опера «не исчезла со сцены, а просто перешла с театральной сцены на концертную» (*Trubotchkin D. Agamemnon in Russia // Agamemnon in Performance 458 BC to AD2004 / Ed. by F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall & O. Taplin. Oxford University Press, 2005. P. 257*).

² См. Приложение 9.

³ Там же. Раздел 2.

⁴ Там же. Раздел 3.

В 1900 году он пополнил репертуар Русских симфонических концертов, традиционно (с 1878-го) проводившихся в Париже и Брюсселе¹, где программы украшали такие шедевры, как увертюра к «Руслану» Глинки, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «В Средней Азии» и «Половецкие пляски» Бородина, «Антар», «Испанское каприччио» и «Шехерезада» Римского-Корсакова². Именно он 5/18 марта 1900 года продирижировал в Брюсселе концертом, после которого вышли краткие, но хвалебные отзывы в семи бельгийских газетах. Среди рецензий находятся и те, что посвящены танеевскому произведению. «Достоинство антракта из музыкальной трилогии “Орестея” г. С. Танеева именно в том, что в нем, как в мимолетном видении, изображается пышный обряд в дельфийском храме, открывающийся священными таинствами.

Имя Танеева было для нас ново; в возрасте сорока лет он заявил о себе антрактом <...> отличающимся благородством, выдержкой, широким дыханием.

Остроумное использование тембров создает ощущение ослепительного дня, золотых лучей солнца, освещающих храм Аполлона.

<...> Замечательный фрагмент по своему характеру, единству плана и полноте развития³.

Забегая немного вперед, отмечу, что все без исключения исполнения в концертах номеров и разделов оперы получали благожелательные отклики, абсолютно не похожие на те, что резко критиковали ее премьерные представления.

По реакции их публики сразу было ясно, что наиболее удались композитору две первые картины II части, после которых певцов вызывали почти на всех спектаклях. Для исполнений вне театра немаловажным фактором являлся и камерный характер материала: участие солистов и небольших женских хоров. Именно поэтому его выбрала для исполнения со своими ученицами Мария Николаевна Климентова-Муромцева (1857–1946) – давний друг и коллега Танеева, выдающаяся певица (лирическое сопрано), первая Татьяна («Евгений Онегин», 1879) и Оксана («Черевички», 1887). Артистка, за которой некогда ухаживали Василий Поленов и Антон Чехов, которую Чайковский рекомендовал на главную роль в «Онегине», была

¹ Это четыре концерта 28 августа / 9 сентября, 2/14, 9/21 и 16/28 сентября 1878 года на Всемирной выставке (Париж); два концерта 28 июня / 10 июля и 10/22 июля 1889 года (Париж); концерты 1/13 апреля 1890 года и 5/18 марта 1900 года (Брюссель), 28 сентября / 11 октября 1900 года (Париж); а также пять «Исторических русских концертов» Дягилева, прошедших с 3/16 по 17/30 мая 1907 года в Париже.

² Подробнее см.: Петухова С.А. Вокруг и около «Русских сезонов»: Римский-Корсаков, Делинь, Лифарь // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сб. статей по материалам Третьей Международной конференции 23–25 октября 2017 года / Ред.-сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ, ГИИ, 2019. С. 200–210.

³ Цит. по: Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым / Подгот. к печати В.Н. Римским-Корсаковым и В.А. Киселевым // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. С. 43. Перевод цитируемых фрагментов сделан Киселевым.

персоной необычайных дарований. И они подтвердились отношением к «Орестее» Танеева.

Концертные исполнения под руководством Климентовой состоялись в Москве 9 февраля и 15 апреля 1901 года, а также в Париже 30 мая / 12 июня 1903-го силами русских солисток и местного любительского женского хора.

Апрельский концерт в зале Благородного собрания, во втором отделении впервые представивший москвичам музыку вокальных разделов трилогии с оркестровым сопровождением, аккуратно анонсировался и освещался прессой и привлек большое количество публики. Успех выступления был значителен, несмотря на участие мало кому известных певцов – Ольги Мельгуновой¹ (Клитемнестра), Киштымовой (Электра), Вознесенского (Орест) и Александра Дракули² (тень Агамемнона).

«Обе картины оставили хорошее впечатление красивой звучностью и строгим характером музыки. С мелодической стороны произведение г. Танеева удовлетворяет менее. Из отдельных номеров этой части “Орестей” особенно выделяется заключительный дуэт Клитемнестры и Электры с хором в первой картине и заключительный же дуэт Электры и Ореста с хором во второй. Вообще хоровые партии и ансамбли удались автору лучше, чем сольные партии. Исполненное у нас впервые произведение г. Танеева имело в публике большой успех. Автор и исполнители были несколько раз вызваны»³.

«Недавно поставленное на Петербургской Мариинской сцене произведение г. Танеева у нас почти совершенно неизвестно. Исключение составляют только чисто оркестровые номера оперы, увертюра и антракт ко второй картине третьей части, исполнявшиеся в Симфонических Собраниях. Очень понятно поэтому, что исполнение таких крупных отрывков г. Танеева с участием солистов и хора возбудило внимание к концерту г-жи Климентовой-Муромцевой и со стороны очень многих серьезных московских музыкантов, в большом числе присутствовавших на этом концерте. Исполнение отличалось воодушевлением и музыкальностью. Хоры были выучены твердо и звучали отлично, в некоторых местах, пожалуй, даже слишком сильно по сравнению с солистами. В сольных партиях преобладают речитативы. В мелодическом отношении богаче других партии

¹ Мельгунова Ольга Петровна (1875–?) – певица (контральто), солистка Московской Частной оперы. Сестра известного историка Сергея Мельгунова. Дебютировала в Большом театре в партии Вани («Жизнь за Царя»). В Париже в начале XX века выступала в салонах как *Mlle Olga de Melgounoff, de l'opéra de Moscou*. Один сезон пела в Grand Opéra, добилась известности в партии Кармен.

² Дракули-Критикос Александр Николаевич (1876–1949) – певец (бас) и антрепренер, солист московского Большого театра (1901–1902), первый в России исполнитель партии баса в Реквиеме Верди (1898), а также роли Черевика («Сорочинская ярмарка» Мусоргского – Свободный театр, 1913), первый в Москве исполнитель партии Бомелия («Псковитянка» Римского-Корсакова в 3-й редакции – Большой театр, 1901).

³ Театр и музыка // Русское слово. 1901. № 103, 16 апреля.

Клитемнестры и Ореста. Вообще же сольные партии удались композитору менее, чем хоровые. <...> Наиболее сильное впечатление оставляют заключительные ансамбли (<...> дуэт Клитемнестры и Электры с хором <...> гимн Ореста, Электры и хора). В публике произведение г. Танеева имело большой успех. Автора и исполнителей несколько раз вызывали»¹.

Климентова в начале 1900-х по обыкновению чередовала свое пребывание в Москве и Париже. После первого публичного исполнения сцен «Орестей» артистка задумалась о ее представлении в парижском концерте. «Вы пишете, что французы не любят русской музыки, – возражала она Танееву 11/24 мая 1902 года. – Я с Вами не согласна. Французы любят очень русскую музыку <...> Я сама была свидетельницей колоссального успеха Бородина. Вот что не ставят русских опер, это другое дело. Суть в том, что опера [Grand Opéra] обязательно, кроме Вагнера, должна ставить сочинения французских композиторов. Гейар² даже жаловался на такой деспотизм. На будущий год он хочет непременно ставить какую-нибудь русскую оперу»³.

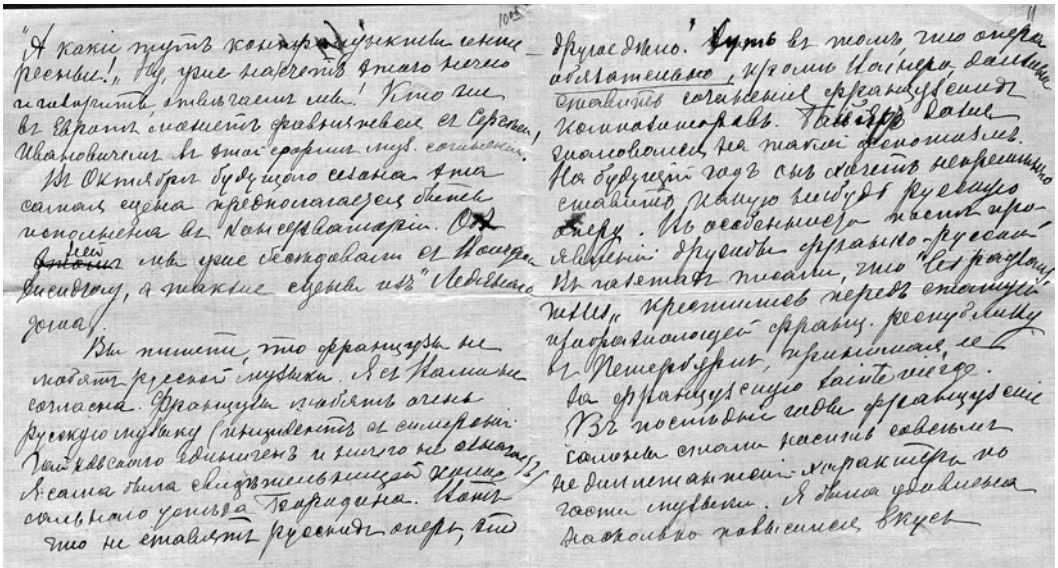
Жадное внимание парижан не только к русской музыке, но к русским искусству, науке, мировоззрению, к «загадочной русской душе» отмечали тогда многие российские корреспонденты. Другой вопрос, что заинтересованность парижских культурных кругов и светского общества совершенно не приводила к готовности администраций концертов и театров вкладывать в деятельность российских исполнителей (сейчас бы сказали – в их раскрутку) хотя бы минимальные средства. Местные импресарио, доброжелательные, улыбчивые, не скупившиеся на обещания, традиционно оставляли не только проведение, но и организацию подобных мероприятий в руках самих артистов.

Дискуссия об этом композитора и певицы продолжалась и год спустя, то есть уже *после* успешного исполнения разделов «Орестей». «Ваше пессимистическое мнение относительно русской музыки в Париже верно только отчасти, – писала Климентова 15/28 июня 1903 года. – Парижане вообще очень самомнительны и выдают диплом с высшими отметками только тогда, когда у них в Париже что-либо имело успех. Это касается их французских авторов и исполнителей постольку же, поскольку и иностранных. Вспомните биографии Берлиоза, Франка! Я не говорю про Вагнера, которого 15 л[ет] тому назад совсем не хотели слушать и его сочинения называли музыкальной “тоскливой” галиматъей. Теперь Вагнер заполняет все концерты, дается в Grand Opéra, в разных антрепризах. Для такого успеха надо было, чтобы явились убежденные апостолы и внушили бы французам, что не любить Вагнера значит

¹ Театр и музыка. Благотворительный концерт // Московские ведомости. 1901. № 104, 17/30 апреля.

² Гейар Педро (Gailhard Pedro, 1848–1908) — певец (баритон), директор Grand Opéra (1884–1891, 1893–1907).

³ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 11. Здесь и далее приводимые датировки писем артистки осуществлены автором настоящего исследования.



Илл. 31. Фрагмент письма Климентовой-Муромцевой Танеевой от 11/24 мая [1902 года] Российский государственный архив литературы и искусства, Москва Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 10 об.–11

совсем не понимать музыки. Французы, по правде, сами по себе способны понять только весьма легковесную музыку. Теперь относительно русской музыки являются среди французов такие убежденные апостолы, которые видят будущность музыки в русских композиторах. Таков Bourgaault-Ducoudray¹, говоривший в шести конференциях² о русской музыке <...> Chevillard³, исполняющий в своих концертах по крайней мере 5–6 русских сочинений в сезон»⁴.

Круг интересов, как и круг общения Климентовой-Муромцевой, был показательно широк. В ее письмах мелькают имена просвещенных аристократов, политических, общественных, музыкальных деятелей, ученых, художников и литераторов. В 1902 году она посещала лекции

¹ Бурго-Дюкдур Луи-Альбер (Bourgaault-Ducoudray Louis-Albert, 1840–1910) – композитор, пианист, музыковед, фольклорист, профессор Парижской консерватории (1878–1908), основатель Общества любителей хорового пения (1868), активный пропагандист русской музыки. В сезоне 1902–1903 годов в рамках своего курса истории музыки прочел в консерватории шесть развернутых лекций о русских композиторах. К сожалению, в отличие от лекции по греческой музыке, прочитанной впервые в 1878-м и опубликованной в 1879 году с 56-ю нотными примерами (см.: *Conférences sur la modalité dans la musique grecque* par L.-A. Bourgaault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national de Paris, [Palais de Trocadéro] 7 Septembre 1878. Paris: Imprimerie Nationale, 1879), о судьбе «русских» лекций пока ничего не известно. Тем ценнее свидетельство их заинтересованной слушательницы.

² Conférences – лекции (фр.)

³ Швейяр Камиль Поль Александр (Chevillard Camille Paul Alexandre, 1859–1923) – дирижер, зять Шарля Ламурё, с 1897 года – руководитель Оркестра Ламурё (L'Orchestre Lamoureux) и парижских Concerts populaires.

⁴ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 14 об.

не только Бурго-Дюкудре, но и юриста, историка и социолога Максима Ковалевского (1851–1916), годом ранее основавшего в Париже Русскую Высшую школу общественных наук (1901–1905). В 1903-м певица вошла в «Союз русских артистов», основанный по инициативе выдающегося биолога – и будущего Нобелевского лауреата (1908) – Ильи Мечникова (1845–1916), женатого вторым браком на художнице Ольге Белокопытовой (1858–1944). И, разумеется, Климентова систематически «вращалась в высших сферах», надеясь найти там помощь и средства для распространения русской музыки за границей.

«В последние годы французские салоны стали носить совсем не дилетантский характер по части музыки. Я была удивлена, насколько повысился вкус. Светские дамы теперь поют лучше профессиональных артисток и устраивают самые серьезные муз[ыкальные] вечера, где не развлекаются музыкой, а священнодействуют. Я вчера, напр[имер], была на вечере у графа Шёнборна¹, где встретила принцессу Бонапарт², разных маркиз и графинь. Пели и играли сочинения самого Шёнборна. И аудитория, и исполнители, и сами сочинения меня поразили серьезностью и отсутствием дилетантизма»³.

Именно на подобном «серьезном музыкальном вечере» 12 июня 1903 года после тщательной (более чем годовой) подготовки была исполнена первая картина второй части «Орестей» – ариозо Клитемнестры «О, услышь мое моление», ее дуэт с Электрой и большая сцена с женским хором.

Концерт стал первым, организованным свежесозданным «Союзом русских артистов» в зале театра L'Athénée Saint-Germain. Партию Клитемнестры с успехом исполнила Мельгунова, Электры – сама Климентова, а хор состоял из местных любительниц, с которыми, не жалея сил, занималась младшая дочь артистки, камерная певица Мария Сергеевна Муромцева (1884–1930). Также на этом вечере исполнялось фортепианное трио Чайковского силами уже достаточно известного ансамбля – «Московского трио», романсы Антона Рубинштейна и Бородина и «Песня цыганки» из оперы Арсения Корещенко «Ледяной дом», которую также открыла для парижан Климентова.

Предметом особой гордости для нее стала публика концерта. Среди слушателей находились российский посол во Франции князь Лев Урусов и член Государственного совета Франции, журналист, политик и историк Франсуа Луи Эрбетт, на влияние которых в отношении постановок русских опер очень надеялись организаторы, а также маститый критик Юг Имбер, очередной поклонник русской музыки и главный редактор

¹ По-видимому, это Фридрих фон Шёнборн-Бухгейм (Friedrich Karl Erwin von Schönborn-Buchheim, 1869–1932) – тот самый, что построил в Закарпатье замок, ныне заслуженно являющийся достопримечательностью.

² Бонапарт Мари (Bonaparte Marie, 1882–1962) – внучатая племянница императора Наполеона Бонапарта, принцесса Греции и Дании, хорошо известная как писательница, покровительница искусств и наук, в особенности – фрейдовского психоанализа.

³ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 11 об. Письмо от 11/24 Мая 1902 года.

журнала «Le Guide Musical»¹, опубликовавший там положительную рецензию: «Произведение, которое нам показалось очень красивым и которое полностью игнорируется в Париже, – это музыкальная трилогия Танеева “Орестей” по мотивам Эсхила. Фрагмент, услышанный и исполненный M^{lles} Мельгуновой, de Nedoff, М. Х...² и женским хором, дает представление о высоком качестве произведения, его благородстве и удачном сочетании классического и романтического стилей. Мы были очарованы мягкостью и хорошим ансамблем голосов женщин <...> с редкой сообразительностью режиссируемых M^{lle} де Муромцевой: г. Эд[уару] Колонну остается только делать хорошую мину!»³

Симптоматично, что «полностью игнорируемое в Париже произведение» ко времени появления статьи уже лет восемь «пропагандировал» там переводчик либретто «Орестей» на французский язык Мишель Делинь.

Настоящее его имя – Михаил Осипович Ашкинази (1851–1814), как писал Беляев Танееву, «русский по происхождению не то еврей, не то грек – кажется, из Одессы»⁴. Он эмигрировал в Париж не позднее рубежа 1870–1880-х. К этому времени на родине молодой литератор уже начинал понемногу печататься как бытописатель, а за границей дебютировал несомненно актуальным сочинением под названием «Жертвы царя», опубликованным отдельным изданием в 1881 году⁵. В 1885-м ежедневная газета «Век» («Le Siècle») в течение двух с лишним месяцев печатала, видимо, не менее актуальный «роман с продолжением» Ашкинази «Преследование евреев, русские нравы», спустя два года также вышедший отдельной книгой⁶. И, в принципе, 1880-е Ашкинази потратил на то, чтобы утвердиться во французской публицистике в качестве автора, пишущего на злободневные темы. Об интересе парижан к россиянам в этот период немало говорят названия созданных им «трудов»: «Россия судит о Франции» и «Россия судит о Германии»⁷

¹ Имбер Юг (Imbert Hugues, 1842–1905) – музыкальный журналист и рецензент, публиковался в «Le guide musical» (главный редактор в 1894–1905 годах), «L'Indépendance musicale et dramatique», «Revue bleue», «Revue musicale». Автор исследований, биографий композиторов и статей о музыкантах, составивших несколько сборников.

² Под псевдонимом М. Х... скорее всего скрылась сама Муромцева, по своему положению супруги дворянина, известного политика традиционно не стремившаяся тиражировать свое имя на страницах прессы в связи с частным развлекательным мероприятием. Персону, обозначенную как M^{lle} de Nedoff, установить не удалось.

³ Н. И. [Imbert H.] L'union des Artistes russes à Paris // Le Guide Musical. 1903. Vol. 49. N° 24–25, 14 et 21 Juin. P. 492.

⁴ Приложение 10. Письмо № 184 от 22 октября 1896 года.

⁵ [Achkinasi M.] Les victimes du tzar, par Mikhaïl Achkinasi. Paris: Dentu, 1881.

⁶ [Achkinasi M.] La chasse aux Juifs (Moeurs russes) par Mikhaïl Achkinazi // Le Siècle. 1885. 4 Mars – 2 Mai, 6–9 Mai. Réédition: Delines M. La chasse aux Juifs, histoire d’hier et d’aujourd’hui. Paris: A. Dupret, 1887. 2-ème éd.

⁷ Delines M. La France jugée par la Russie. Paris: Librairie illustrée, 1887; Delines M. L’Allemagne jugée par la Russie. Paris: Librairie illustrée, 1887.

(модель названия, позднее превратившаяся в штамп типа «Франция глазами россиян»).

Параллельно Ашкинази занимался переводами на французский язык произведений Льва Толстого, к которым постепенно добавлялись и некоторые другие сочинения русских авторов. А к концу 1880-х литератор сделался зарубежным корреспондентом русских столичных газет и, видимо, именно в этой функции начал воспринимать и позиционировать себя как активного пропагандиста отечественного искусства в целом и отечественной музыки в частности. Правда, последнюю он рассматривал как пригодную для распространения только в одной области – оперной, ибо рассчитывал, что именно она станет его постоянно обеспечивать.

Клави́р «Орестей» для возможного перевода на французский Танеев выслал Делиню сам по совету Модеста Чайковского, который знал этого деятеля раньше. Но в иных случаях Делинь обычно предлагал свои услуги первым. В российских архивах сохранилось немало его писем к разным корреспондентам. Содержание большинства текстов сходно: оно отличается активными предложениями сотрудничества и формулировками «условий», безграничной лестью по отношению к адресатам и их сочинениям, а также изложением совершенно фантастических проектов с участием директоров театров, издателей, импресарио, композиторов, артистов и дирижеров¹. Довершает прекрасную картину «мечта» архивиста – безобразный почерк, первым свидетельствующий о том, что образование, полученное Делинем в России, было далеким от фундаментального.

Переводы либретто у него, судя по всему, выходили плоскими и грубыми²; тем не менее ко времени начала переписки с Танеевым (1895) Делинь обращался к ним трижды³. Поскольку русские оперы не были широко востребованы за рубежом, к предложениям перевода Делинь нередко добавлял услуги посредника, подчеркивая свои значимость и «связи» в театральных кругах, а также опыт и знания в области музыкально-театрального дела. «Ведь я должен быть тут не только либреттистом, но и композитором и <...> даже балетмейстером!», – писал Делинь Модесту Чайковскому в январе 1895 года, в период подготовки премьеры «Евгения

¹ См., например, фрагмент из письма М.И. Чайковскому от 27 декабря 1894 / 8 января 1895 года: «Массне теперь <...> намерен переселиться в Ниццу, и я буду с ним видиться часто. Я возвращаюсь к старой своей идее: написать для него либретто, но по заказу дирекции русской оперы. <...> Подумайте об этом серьезно. А еще лучше было бы, если бы дирекция заказала оперу какому-нибудь молодому талантливому [французскому] композитору <...>. В конце концов французам станет стыдно и они наконец откроют доступ русским произведениям» (ГМЗЧ. Ф. 2 (Чайковский М.И.) Б¹⁰. Папка № 29. № 2014. Л. 10–10 об.).

² См. об этом письмо Н.А. Римского-Корсакова (1908), републикованное в рамках статьи: Петухова С.А. Вокруг и около «Русских сезонов»... С. 57–61.

³ К указанному времени он перевел либретто «Жизни за Царя», «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», а в начале следующего столетия – «Садко», «Бориса Годунова» и тексты песен Мусоргского.

Онегина» в Ницце¹. А позднее, в письме Танееву, самодовольно констатировал: «Переводчик, представляющий <...> автора, имеет право на ½ авторского гонорара за представления. Разве я в состоянии перечислить Вам, сколько для этого нужно ведать людей, сколько нужно написать писем, а порой, когда уже дело дойдет до представления, – кто будет руководить репетициями? <...> А если один из авторов не будет в театре для репетиций, поверьте, опера никогда не будет представлена»².

Критика поведения российских дипломатов во Франции являлась тогда, по-видимому, популярной темой для просвещенных «русских парижан». Добавил сюда свой «грош» и Делинь, отмечая бездействие «консулов и посланников», которые «смотрят на расширение русской музыки за границей как на затею и пальчиком не двинут, чтобы нам помочь»³. Но собственные его хлопоты также не могли увенчаться успехом – слишком незначительную ценность представляли его персона, деятельность и интересы. Неудачные попытки приходилось маскировать новыми предложениями; бурливый водопад их, когда пришло время, обрушился и на Танеева.

Он испытывал к своему единственному оперному детищу страстное (хотя и не взаимное) чувство, однако, будучи по природе человеком самокритичным, очень профессиональным и скептического склада, не мог не понимать, что претензии специалистов и публики здесь являлись в какой-то степени обоснованными. Но вряд ли возможно было удержаться на принципиальных позициях, в течение многих лет подвергаясь атакам безостановочной и безоглядной лести, разлитой в письмах Делиня. Систематические дифирамбы перемежались в них предложениями-мечтами – устроить исполнение трилогии во французских курортных городах и в старинных театрах на открытом воздухе; договориться о гастрольях Танеева, где бы под его управлением звучали фрагменты оперы; републиковать ее (уже после смерти Беляева) силами известных парижских издателей; наконец, даже *переписать партию Ореста* для того, чтобы ее мог исполнять Шаляпин⁴.

Под лавиной *таких* предложений, перспектив, обещаний вряд ли смог бы устоять даже музыкант, не являвшийся автором единственной оперы, холодно принятой большинством зрителей после ее единственной премьеры. И Танеев, осенью 1896 года бросивший писать дневник из-за осознания своей композиторской несостоятельности, уже весной 1897-го всерьез обсуждал с Беляевым возможные перспективы исполнения «Орестеи» французскими труппами⁵.

Однако время шло, а положение не менялось. В 1911 году, во время гастрольной поездки композитора в Германию и Чехию, в Праге снова была

¹ ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 29. № 2014. Л. 11.

² Приложение 10. Письмо № 102 от 18/30 мая 1895 года.

³ ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 29. № 2014. Л. 7 об.

⁴ Приложение 10. Письмо № 466 от 21 марта / 2 апреля 1910 года.

⁵ Там же. Письмо № 231 от 22 апреля 1897 года.

исполнена первая картина II части «Орестеи». «Большой русский концерт» 31 декабря 1911 / 12 января 1912-го в знаменитом зале «Рудольфинум» организовал бывший ученик Танеева Фома Гартман, продирижировавший разделами трилогии после выступления учителя с Концертной фантазией Чайковского ор. 56. Память об этом событии здесь, в России, по-видимому, не сохранилась ни в каких вербальных документах. О нем может напомнить лишь экземпляр партитуры беляевского издания, на обложке которого Танеевым оставлена дарственная надпись: «Фоме Александровичу Гартману, исполнившему вчера в Праге картину из этой оперы при необычном стечении публики. Признательный автор С. Танеев, 1/13 Января 1912».

Первая картина II части из того же экземпляра, ныне хранящегося в Музыкальном отделе Российской государственной библиотеки, использовалась в качестве дирижерской партитуры, в которой имеются пометы красным и синим карандашами. В начале № 12 (явление тени Агамемнона) на полях оставлена надпись: «Замечание Танеева об сверхъестеств[енном]», а до и после нее – более мелкие ремарки, свидетельствующие об участии автора в подготовке исполнения¹. Возможно, что этот экземпляр издания пригодился и Константину Сараджеву при подготовке летнего концерта (1912)², в котором речитатив и ариозо Клитемнестры исполнила Евгения Збруева³ – будущая участница столичного возобновления оперы в 1915 году.



Илл. 32. Часть титульного листа издания партитуры (1900) с дарственной надписью автора Ф.А. Гартману

Нотно-музыкальный отдел Российской государственной библиотеки (Ас 2/942)

¹ Этот ценный экземпляр партитуры, поступивший в НМО РГБ в 2003 году, первоначально находился в библиотеке Асафьева (шифр: Ас 2/942). Заметки, о которых идет речь, оставлены на с. 222–264.

² О концерте 11 июля 1912 года см. Приложение 9.

³ Збруева (урожд. Булахова, по мужу Штембер) Евгения Ивановна (1867 или 1868 – 1936) – певица (контральто), солистка Московской (1894–1904) и Петербургской (1905–1918) трупп Императорской оперы, Заслуженная артистка Императорских театров (с 1912), исполнительница партий Ратмира («Руслан и Людмила»), Шинкарки («Борис Годунов»), Ольги («Евгений Онегин»), Вани («Жизнь за Царя»), Полины («Пиковая дама»), Леля («Снегурочка»), Зибеля («Фауст») и др. Первая исполнительница партии альта в кантате «По прочтении псалма» (1 апреля 1915, Москва, под управлением Кусевицкого). Танеев посвятил ей Два вокальных квартета *a cappella* ор. 24.

На протяжении XX столетия далеко не каждое поколение публики могло увидеть «Орестею» в театре, и концертные представления различных ее разделов заменяли просвещенным меломанам знакомство со спектаклями. Разумеется, число таких исполнений невозможно установить точно. Чтобы понять, какие из номеров оперы были востребованы артистами в советский период, приходится обратиться к публикациям и аудиозаписям. Среди последних во многих отношениях особняком стоит появившаяся в 1958 году запись «Орестеи» целиком (на двух пластинках) силами Ленинградского радио и Ленинградской филармонии¹. Отдельно же выходило немного: монолог Стража «О, боги», сцена Кассандры с хором целиком и ее первое ариозо «Неизменна воля рока», речитатив и ариозо Клитемнестры «О, горе мне», а также большая сцена Ореста из второй картины II части. Надежда обнаружить в хоровых сборниках отрывки из оперы, которые в разные времена искренне хвалили слушатели, увы, не оправдалась. А для подготовки ее более развернутых разделов, как и ранее, использовалось полное белаяевское издание.

¹ Танеев «Орестея» / Taneyev "The Oresteia". Софья Преображенская, меццо-сопрано / Sophia Preobrazhenskaya, mezzo-soprano. Выпуск 7 / Volume 7. Хор Ленинградского радио под управлением Ю.М. Славнитского, оркестр Ленинградской филармонии под управлением Д.-Э.Э. Далгата. Запись сделана 8 и 15 января 1958 года ID: IML CD077 (EAN: 4607053329773).

ИЗ ТЕАТРАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ «ОРЕСТЕИ» В XX СТОЛЕТИИ

После пражского концерта (1911) прошло два с лишним года до получения вестей из Мариинского театра. В апреле 1914-го, накануне Пасхи, одна из столичных газет сообщала: «В Петербург приехал московский композитор Танеев, опера которого “Орестея” будет поставлена в Мариинском театре в начале следующего сезона. Композитор виделся с представителями дирекции и выработал совместный план постановки. В “Орестее” будут заняты три состава исполнителей. Оперой будет дирижировать г. Коутс¹, постановка поручена г. Мейерхольду»².

Легендарная сцена, подарившая Танееву восторг от оживления его партитуры – и боль от ее рождения в новом теле, – снова поманила возможностью переживания эмоций, подобные которым приходится испытывать только в театре. Возобновление было назначено на октябрь 1915 года – к юбилею премьеры; Танеев умер в июне, совсем немного опоздав к своему второму театральному эксперименту.

Трагическое событие, завершившее эпоху в развитии музыкальной жизни страны, разумеется, не могло нарушить планы Дирекции Императорских театров. Скорее напротив – с исчезновением автора «Орестеи» замысел ее постановки приобретал гораздо более четкие очертания. Прежде всего, появлялась возможность не обращать внимания на данное Танееву обещание не делать купюр³ – и вообще действовать без оглядки на «авторскую волю». Кроме того, перемена статуса композитора, который уже при жизни считался классиком, могла обеспечить спектаклю более благожелательный прием публики и критики в сравнении с тем, что некогда получила премьера.

¹ Коутс Альберт Карлович (Coates Albert, 1882–1953) — главный дирижер Мариинского театра (1911–1917), до «Орестеи» выпустивший очень сильные постановки «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского (1911), «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова (1915), а после «Орестеи» дирижировавший репетициями «Игрока» Прокофьева (1917), прерванными революцией.

² РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 12. Название и выходные данные издания, из которого взята вырезка, не установлены.

³ Приложение 10. Письмо № 471 от 29 апреля 1915 года.

Ситуацию неожиданно обретенной «творческой свободы» постановочный коллектив Мариинского театра использовал не в полной мере. Для спектакля были написаны только две новые декорации – первого акта и последней картины, остальное же – костюмы и обстановка – взято с того самого склада, куда режиссер Геннадий Кондратьев с теплым чувством препроводил их почти 20 лет назад.

Возобновление было анонсировано тремя публикациями прессы, причем хронологически первая из них – в «журнале красивой жизни» «Столица и усадьба» – сразу расставила жирные «точки над i»: «В Мариинском театре усиленно репетируют великолепную “Орестею” С.И. Танеева. Опера пойдет в старых костюмах и декорациях, исполненных по сохранившимся эскизам, в таком же виде, в каком она шла на той же сцене 20 лет назад. “Орестея” явится первой новой постановкой [сезона] в Императорских театрах. В дальнейшем намечен ряд экзотических сюжетов: “Миго” младопольского композитора Венявского (из японской жизни)¹, “Сын Мандарина” Кюи, “Метель” А.С. Танеева и такое редкое китайское лакомство, как “Соловей” Стравинского (“great attraction” прошлого парижского сезона Дягилева)².

Разумеется, что после такой «рекламы» режиссер постановки Николай Боголюбов в интервью обозревателю «Биржевых ведомостей» традиционно сделал недавно почившего композитора ответственным за стиль будущего спектакля. «Когда в дирекции было решено возобновить “Орестею”, – говорит г. Боголюбов, – у меня был совершенно другой план постановки. Я предполагал поставить ее в греческом стиле и для этой цели соорудить на сцене своего рода эллинский театр, с традиционными лестницами в публику. Но под влиянием композитора было решено только возобновить оперу в старой постановке покойного О.О. Палечека. Теперь я являюсь только реставратором. Правда, у нас была мысль совершенно изменить план старой постановки, но мы боялись, что это будет неприятно композитору. А так как старые декорации большей частью сохранились, то они и были использованы. И даже те две новые декорации, которые написал Аллегри, в том же тоне. Я рад констатировать, что все исполнители с большой любовью отнеслись к своей задаче. Трилогия Танеева предъявляет к ним большие требования как в вокальном, так и в сценическом отношениях. И остается только удивляться, как такая жемчужина могла находиться под спудом в течение целых 20 лет! “Орестея” сейчас, помимо Мариинского театра, идет одновременно и в московском Большом, и у Зимина. Таким образом, Танеев, как большинство русских композиторов, удостоился признания только после смерти. Во всяком случае, я нахожу громадную заслугу дирекции перед родиной возобновлением “Орестей”. Разумеется, это только начало, которое дает нам право надеяться, что

¹ Премьера двухактной оперы «Миго» Адама Тадеуша Венявского (1879–1950; родного племянника Г. Венявского) состоялась 28 декабря 1912 года в Варшаве.

² Musicista. Об осеннем музыкальном сезоне // Столица и усадьба. 1915. № 43, 1 октября. С. 22.

отечественные композиторы в недалеком будущем займут почетное место на своей сцене»¹.

В данной публикации помимо рассуждений о способах «модернизации» спектакля есть еще несколько сюжетных линий, затем подхваченных рецензентами. Это, конечно, констатации «признания после смерти» и «заслуг дирекции». А о качествах «жемчужины, пролежавшей под спудом», были вынуждены высказаться многие из тех, кто немилосердно критиковал эту драгоценность 20 лет назад. И первый из них (в рамках того же материала) – Николай Соловьев: «Как теперь помню первое представление оперы и должен признать, что и теперь слушал эту музыку с таким наслаждением, как и тогда. Музыка изящна, красива, здорова, оркестровка сделана мастерски, а главное [–] все “благонадежно”. В общем, музыка академична. Другого нельзя было ожидать от такого мастера. Но все только созерцательно, и Танеев вас никогда не схватит за душу, не ударит вас в сердце»².

Упоминание режиссера о «востребованности» трилогии, идущей «везде», воспринимается как типичный рекламный ход: Боголюбов не мог не знать, что до мариинского возобновления опера не шла *нигде* – ведь на это и была сделана ставка. А труппа Зимина, который действительно планировал осуществить премьеру «Орестеи» в Москве, только недавно приступила к репетициям.

После первого представления, прошедшего 23 октября 1915 года при полном зале, было опубликовано не менее 11 развернутых рецензий, оценивших музыкальную партитуру практически единодушно. Представители разных поколений критиков, отдавая дань великолепному техническому мастерству композитора, подчеркнули здесь наличие многих музыкальных красот, не предназначенных, однако, для адекватного воплощения на театральной сцене. А поскольку к этому времени состоялись концертные исполнения разделов оперы, то отдельные рецензенты советовали и далее продолжать перспективное начинание, имея теперь в виду сочинение целиком.

Из всех авторов только двое, принадлежавших тогда к «молодому» поколению, не посетовали на судьбу «забытого» произведения – Борис Асафьев и Евгений Браудо. Из остальных же большинство еще помнило премьеру – Михаил Иванов, Николай Финдейзен, Александр Коптяев, Виктор Коломийцов и Григорий Тимофеев.

Иванову ожидаемо принадлежит наиболее резкий отзыв; даже не отрицательное, а попросту раздраженное выступление рецензента, снова – двадцать лет спустя! – вынужденного писать об опере, заслуженно

¹ М.Д. Театр и музыка. На генеральной репетиции «Орестеи» // Биржевые ведомости (утр. вып.) 1915. № 15163, 22 октября.

² Там же. Отметим, что из указанных выше премьер «неудавшихся» опер в Мариинском театре «Корделии» Соловьева достались, пожалуй, наиболее резкие отзывы. Это обстоятельство в ощутимой степени повлияло на отношение рецензента к произведениям, объективно уязвимым для критики.

покинувшей сцену. «Если тогда ее музыка казалась тяжелой и малопомятой, то теперь этого сказать нельзя: музыкальное письмо ушло далеко вперед, и после творений [Рихарда] Штрауса, Скрябина, Прокофьева и проч[их] модернистов музыка С. Танеева вполне ясна и здорова. Тем не менее теперь, как и тогда, партитура “Орестей” остается неинтересной и незахватывающей. Для чего же возобновили эту оперу? Говорят – из уважения к композитору. Плохое утешение русским композиторам: им надо умереть, чтобы добиться уважения того учреждения, которое обязано оживлять и поддерживать отечественные таланты, а не справлять по ним панихиды»¹.

Тимофеев – также ветеран отечественного критического цеха – дал наиболее уважительный отзыв; подобного можно было ожидать, скорее, от рецензентов помоложе, для которых Танеев уже был не ровесником и коллегой, а великим предшественником. «Слышатся суждения об элементарности, простоватости, чуть ли не наивности композитора. И не мудрено. Мы находимся теперь под обаянием Скрябина и Дебюсси. Мне кажется, и тот и другой взгляд – крайности. Не будем подходить к С. Танееву с предвзятостью и оценим его музыку по заслугам»².

«Все действующие лица очерчены в музыке рельефно, ярко, греческий народ не менее ярко выступает в многочисленных хорах, великолепно разработанных. Какое разнообразие положений и переживаний в разворачивающейся трагедии [!] И в то же время, отвечая в своей музыке за все это, автор сохраняет художественное единство не только стиля, но и характера»³.

Перспективная линия обрисовки современного музыкального «фона», сравнения с которым неизбежны для любого возобновляемого произведения, находится и в других рецензиях. Однако нельзя не заметить, что в них такой прием остается все-таки скорее риторическим, чем реально действующим аргументом, необходимым для формулировки выводов. Музыкальные решения «Орестей» воспринимаются и обсуждаются критикой прежде всего как вещь-в-себе, которую легче осмыслить в контексте не совокупного «стиля эпохи», а индивидуального стиля Танеева. Поскольку возобновление закономерно стало одной из вех насыщенной мемориальной серии выступлений, немногие отзывы обошлись без сравнений автора нетеатральной музыки – с автором единственной оперы. И рецензенты, попавшие в этих условиях в не особенно пригодную для объективных оценок ситуацию, в большинстве вышли из нее с честью, постаравшись не обидеть юбиляра и при этом не погрешив против совести.

В начальных абзацах иногда традиционно поругивали либретто, в котором «трагический размах и могучий пафос Эсхила исчезли почти без следа»⁴. Однако художественный «вклад» собственно музыки и на этот раз

¹ [Иванов М.М.] Театр и музыка. «Орестей» в Мариинском театре // Новое время. 1915. № 14234, 25 октября / 7 ноября.

² Г.Т. [Тимофеев Г.Н.] «Орестей» С. Танеева // Речь. 1915. № 293, 24 октября – 6 ноября.

³ Тимофеев Г.Н. «Орестей» С. Танеева // Речь. 1915. № 294, 25 октября – 7 ноября.

⁴ Коломийцов В.П. «Орестей» Танеева (Мариинский театр) // День. 1915. № 294, 25 октября.

привлек пристальное внимание. «Запросы трагического сюжета остались неисчерпанными. Для характеристики действующих лиц в распоряжении композитора не оказалось ни должного “портретного” таланта, ни необходимых мрачных красок. Чуть ли не все без исключения лица оказались более или менее бледно обрисованными, хотя от поры до времени они поют ценные с чисто музыкальной точки зрения номера. Кровавая история Атридова дома не получила в должной мере жуткого звукового воплощения, и то зловеще-роковое, чем проникнут сюжет, не исчерпано ни с какой точки зрения»¹.

При этом само по себе наличие в спектакле ужасов, убийств, ритуальной мистики, после премьеры вызвавшее ряд сильных зрительских реакций – от осуждения до осмеяния, – в военном 1915-м, да еще на фоне «лихорадочной обостренности» символизма (В.Ф. Ходасевич), уже воспринималось как нечто само собой разумеющееся. И критические замечания закономерно сфокусировались на *способах* передачи ужасного, желательных в перспективе, но недостаточно эффектных в партитуре и мало зрелищных в спектакле.

«Танеев охватил эсхилоскую драму главным образом в направлении эллинской красоты; эмоционального трагизма в ней – маловато, да за ним талантливый автор и не гнался»². «Подлинного “хаоса насилия”, – который, по идее Эсхила, в конце концов побеждается установлением божественного мира и правосудия на земле, – мы в музыке “Орестей” не чувствуем вовсе. В ее красивых мелодиях и гармониях, тяготеющих к чистому диатонизму и простым ритмам, нет захватывающей напряженности; вокальные фразы часто получают инструментальный характер, т[о] е[сть] теряют драматическую естественность и правильность декламации – слово лишается присущего ему значения»³.

Однако и выражение «эллинской красоты» некоторым критикам показалось неубедительным – тематически однообразным и, главное, страдавшим отсутствием цельности. «Разрозненность сценического действия могла бы быть компенсирована объединением оперы путем чисто музыкальным, по вагнеровской системе лейтмотивов. Однако Танеев, несмотря на свою контрапунктическую мощь, воспользовался этим могучим средством лишь в малой степени. По преимуществу он прибегает к повторениям тем (таков напр[имер] мотив Аполлона), а не к их развитию. Самый тематический материал по духу не согласован с трагедией Эсхила. Разве не характерно, что идея Рока, довлеющего над домом Атридов, не нашла у Танеева яркого музыкального воплощения? В результате – в “Орестее” стороны музыкальная и сценическая составляют две плоскости, соприкасающиеся лишь в немногих точках. Эту двуликость оперы еще более подчеркивают отсутствие

¹ Бернштейн Н.Д. Театр и музыка. Об «Орестей» С.И. Танеева // Петроградские ведомости. 1915. № 238, 24 октября.

² Коптяев А.П. Возобновление «Орестей» в Мариинском театре // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. № 15167, 24 октября.

³ Коломийцов В.П. «Орестейя» Танеева (Мариинский театр).

в музыке гибкости и драматического характера (во многом из-за мало выразительного речитатива) и несоответствие музыкального стиля избранному сюжету. Дух Эллады Танееву не удалось претворить в музыкальные формы. Последнее особенно ярко сказывается в моментах лирических, тяготеющих к обычному романсному стилю»¹.

«Довольно удачно планированное и разбитое на многие отдельные сцены либретто дало нашему композитору возможность написать ряд самодовлеющих “музыкальных пьес” – преимущественно вокальных ансамблей, достаточно логично между собой связанных путем эпизодов речитативного характера. Тут все определяется, прежде всего, чисто музыкальными задачами; и если, например, на сцене собралось двое и более персонажей, то можно быть уверенным, что сейчас же начнется совместное пение. Исключительно музыкальному ансамблю служат и многочисленные хоры, драматически играющие в опере Танеева крайне пассивную роль. Таким образом, “Орестейя” получила ораториальный или даже кантатный стиль, чрезвычайно ясный по форме и фактуре. Во имя этой ясности композитор, вероятно, сознательно воздержался здесь от особой полифонической сложности, что не мешает его “музыкальным пьесам” звучать очень содержательно и красиво. Конечно, эти “пьесы” в значительной мере задерживают развитие действия и дают лишь общие настроения, притом скорее лирические, чем драматические»².

Из совокупности рецензий рискну выделить одну как наиболее выдержанную, убедительную и по сей день не утратившую актуальности. К сожалению, имя ее автора, несмотря на многочисленные попытки, однозначно установить не удалось – ибо многие прекрасные рецензенты входили в те годы в круг журнала «Музыкальный современник», редактируемого Андреем Римским-Корсаковым.

«Прошло 20 лет со времени первой постановки “Орестейи”. За эти годы мало кто давал себе труд заглядывать в забытое произведение. Тем временем слава С.И. Танеева как музыканта, отмеченного не только необычайным техническим мастерством, но и крупным творческим даром, постепенно росла. Отблески этой славы легли и на “Орестейю”. Вероятно, для многих, ценивших дар С.И. Танеева, постановка этой оперы рисовалась в виде высокого отдохновения от крайностей модернизма. На самом деле, возобновление “Орестейи” принесло с собой некоторое разочарование. Оттого ли, что мы стали теперь более чувствительны к требованиям музыкального стиля, или же вследствие повышенных театральных требований, – но только “Орестейя” предстала перед нами в красках, сильно поблекших, – ее действенная, впечатляющая сила не выросла за истекшие 20 лет, а, скорее, уменьшилась.

Танеев – этот музыкальный затворник – стоял в своем искусстве далеко от волнующейся стихии человеческих страстей. Выходя из своего затворничества и попадая “в мир”, он терялся в поисках своего языка для

¹ Малков Н.П. Возобновление «Орестей» // Театр и искусство. 1915. № 44, 1 ноября. С. 811–812.

² Коломийцов В.П. «Орестейя» Танеева (Мариинский театр).

выражения чуждых переживаний – и ему поневоле приходилось пользоваться готовыми, ходячими оборотами речи. Таким “мирским” языком был для него преимущественно язык Чайковского. Но, вместе с тем, Танеев привносил с собой из своего долголетнего любовного общения с близкими по духу старыми мастерами обороты музыкальной речи, только им свойственные. Отсюда – та смешанность стиля, которая так поражает во многих произведениях Танеева. В “Орестей” эта стилистическая пестрота особенно бросается в глаза. Огромное контрапунктическое мастерство Танеева нашло себе здесь лишь малое применение, – без сомнения, под влиянием сознательного стремления к простоте греческой трагедии. Но при таком складе дарования, как у Танеева, простота фактуры – сама по себе здесь вполне уместная – не могла пойти на пользу произведению и неизбежно должна была привести к несколько излишней “оперности”. Действительно, “Орестей”, написанная в закругленных формах, с большим количеством ансамблей и хоров, в целом весьма тесно примыкает к ходячим образцам оперного стиля. (По линии развития Моцарт – Мейербер – Чайковский). Выдержанные характеристики действующих лиц вообще совершенно отсутствуют, и местами музыка – с одной стороны, текст и сценарий – с другой, образуют два самостоятельных параллельных течения. Впрочем, было бы ошибкой считать, что коренным недостатком “Орестей” является эта несогласованность между сценой и музыкой: нам думается, что и в концертном исполнении “Орестей” должна была бы оставить впечатление крайней пестроты стилей *ч и с т о м у з ы к а л ь н ы х*¹.

Общей темой для большинства рецензий стали в данном случае недочеты постановки. Авторы, в той или иной степени скованные неписанными обязательствами по отношению к композитору, здесь закономерно позволили себе вырваться на свободу и обрушились на несчастное детище Императорских театров с невиданным единодушием. Режиссерская «реставрация» Боголюбова была названа «устарелой» и «трафаретной» («Музыкальный современник», Финдейзен), «безличной» (Коломийцов), «отдающей вампукой» (Иванов), «казенной, серой и скучной», сделанной «на скорую руку» (Малков), «ординарной» (Каратыгин), «бездарной и беспомощной» (Асафьев); декорации – «малоинтересными», оставляющими «впечатление чего-то сборного, случайного» (Коломийцов), «старыми, залежавшимися» («Музыкальный современник»), «безвкусными» (Каратыгин) и «убогими» (Браудо).

Отзыв Асафьева, принципиально не обсуждавшего достоинства музыки ввиду их очевидности², целиком посвящен критике постановочной части: «Постановка “Орестей” разделила судьбу, обычную для русских

¹ Петроградские театры и концерты. А) «Орестей» С.И. Танеева на Мариинской сцене // Музыкальный современник. Хроника. 1915. № 5, 31 октября. С. 6, 7.

² Судя по всему, именно вопиющие недочеты спектакля и возмущение ими заставили Асафьева опубликовать большой разбор оперы для того, чтобы привлечь внимание публики к музыкальным красотам сочинения.

опер в Мариинском театре, когда оперу предназначают к неудаче задолго до первого представления, когда ее обрекают на неудачу, не позаботившись выявить все драгоценное, что заключено в партитуре. Обидно и больно за русское искусство! Слушая “Орестею”, поражаешься вялостью одних, ленивой развязностью других, художественной беспомощностью режиссера, самомнением капельмейстера, беспечностью хормейстера и т.д. и т.д. вплоть до мудрых изобретателей световых эффектов. Ясно одно: “трагедия” не пришлась по вкусу никому – ни тем, для кого “трагедия” – синоним скуки или самое большее – вздорная сказка, ни тем, кто ощущал в этом понятии просто лишь эффектную мелодраму с убийствами, стонами, воплями, громом и молнией, с призраками и волшебными превращениями!»¹

Резкость оценок была вызвана, однако, не только ненадлежащим качеством оформления и общей организации спектакля, но и несоответствием его «устарелых» изобразительных решений новой художественной эстетике.

«Уместно напомнить, что поставленные перед тем оперы на античные сюжеты – в 1911 году “Орфей” Глюка и в 1913 году “Электра” Рих[арда] Штрауса <...> – были осуществлены на петербургской оперной сцене с небывалой художественной тщательностью, – вспоминал позднее Василий Яковлев, также посетивший «Орестею». – Достаточно назвать имя А.Я. Головина, чьи декорации создали половину успеха “Орфею” и его же рисунки к “Электре”, по которым были выполнены декорации талантливым пейзажистом, сосредоточившим свои интересы на античности, Богаевским². Ничего подобного не пришлось на долю “Орестей”. Снова “привходящие обстоятельства” помешали развитию успеха³».

Значительным продвижением вперед в осмыслении танеевской «Орестеи» представляется тот факт, что именно в 1915 году впервые в истории ее сценического бытования в хоре критики мощно прозвучала тема *недопустимости купюр*. Судя по отзывам, где перечислены изъятые фрагменты, к сокращениям, некогда предпринятым для премьеры, добавились еще некоторые, составив в целом впечатляющее количество музыкального текста. Это:

- купюры в сцене встречи Агамемнона (строфы хора «Он богам бессмертным равен») и в его монологе «Слава бессмертным»;
- изъятие рассказа Эгиста;
- фрагмента сцены Кассандры с призраками убитых детей;
- разделов хора из его сцены с Клитемнестрой и Электрой;

¹ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Петроградские куранты. 10. «Орестея» С.И. Танеева в Мариинском театре // Музыка. 1915. № 232, 14 ноября. С. 479, 480.

² Богаевский Константин Федорович (1872–1943) – художник-пейзажист, чья разработка античной темы была связана прежде всего с его родными местами – южными (крымскими) местностями. Принимал участие в дягилевской выставке в Париже (Exposition del Art Russe, 1906) и выставках «Мира искусства» (1911–1914).

³ Яковлев В.В. «Орестея» С.И. Танеева в театре // С.И. Танеев и русская опера. С. 149, 150.

- многочисленные купюры в сцене Электры и Ореста (в дуэтах «Кто ты?», «Сжался, сжался, отец», «О, услышь, отец», в окружающих их речитативах героев);
- в сцене Ореста и раба;
- в финале квартета;
- в дуэте Ореста и Клитемнестры и в следующем хоре;
- в антракте к сцене Ореста с фуриями;
- в апофеозе всей оперы.

В связи с сокращениями встает закономерный вопрос о том, по каким именно нотам дирижировал данным спектаклем Альберт Коутс. Ведь к этому времени у театра появилась возможность воспользоваться не рукописной дирижерской партитурой, пестрящей разного рода правками и находящейся в Публичной библиотеке, а изданной партитурой второй редакции (1900), признанной Танеевым «за свое произведение». Однако совпадение большей части купюр в обоих спектаклях приводит к подозрению, что и здесь постановочная бригада двинулась по пути наименьшего сопротивления, обратившись к уже размеченному тексту. На этом фоне тот факт, что дирижер очень сильно «подвинул» темпы, да и в принципе «играл “Орестейю” без всякого искреннего увлечения, словно она ему очень мало нравится»¹, уже не вызывает возмущения, а окончательно убеждает в мысли, что Танееву *повезло* не дожить до юбилейного возобновления своей трилогии.

Следующей после него стала московская премьера «Орестей», прошедшая 23 сентября 1917 года. Сравнение подробностей подготовки этих двух спектаклей – последних, к которым автор имел непосредственное отношение, – свидетельствует о принципиальной разнице подходов Императорской оперы и частной антрепризы.

12 июня 1915 года, шесть дней спустя после смерти Танеева, Сергей Зимин оставил в своем дневнике своеобразный некролог, вспомнив об исполнении «Орестей» автором в первой декаде марта в присутствии всех участников будущего постановочного коллектива². По-видимому, подготовка премьеры началась незамедлительно, так как композитор успел принять в ней активное участие, занимаясь с певцами. 1 сентября оповещение о будущем спектакле поместила ежедневная газета «Театр»: «Особенно выдвигается дирекцией постановка ни разу не шедшей в Москве оперы С.И. Танеева – “Орестейя”, увидеть которую на сцене московского театра мечтал покойный композитор и сам позаботился, чтобы дирижировал ею его любимый ученик г. Славинский³. Незадолго до своей смерти Танеев лично делился своими мыслями относительно будущего плана постановки своей оперы с новым режиссером театра

¹ Коломийцов В.П. «Орестейя» Танеева (Мариинский театр).

² Приложение 10, № 471.

³ Славинский Ювеналий Митрофанович (1887–1937) — пианист, дирижер и музыкально-общественный деятель, музыкальный руководитель Оперы Зимина (1914–1917), после революции — организатор и активный член профсоюзных музыкальных организаций.

Ф.Ф. Комиссаржевским¹, которому С.И. Зимин и поручил художественное руководство оперой»².

Однако затем процесс был надолго прерван из-за болезни Комиссаржевского на этапе примерки костюмов и декораций, сделанных Федором Федоровским³.

В первых числах декабря 1915 года, когда на сцене Мариинки уже прошли все спектакли возобновления, Зимин публично объявил о готовящемся представлении силами своей труппы. В начале второй декады месяца пресса опубликовала состав солистов и дату – 23 декабря. После чего наступило затишье: в назначенный день пошла «Кармен»⁴, в январе 1916-го для продолжения гастролей вернулся из столицы Шалыпин, газеты сообщали о новых неожиданных проектах – в общем, стало не до «Орестеи».

Но Зимин не отступился; записи в его дневнике свидетельствуют об очень теплом, человеческом отношении к данной опере, ее автору и ее исполнителям. Это, пожалуй, единственный среди предпремьерных документов разных лет, в котором не обнаружено ни слова о сложностях подготовки и несурзностях партитуры (при том, что тогдашние особенности общественной атмосферы не стоит даже специально подчеркивать). Первая после перерыва репетиция спектакля на сцене театра Г.Г. Солодовникова состоялась 15 июля 1916 года. А премьера прошла уже в учреждении с другим названием – в Театре Совета рабочих депутатов.

Несмотря на трудное начало, на длительное пребывание на границе двух «миров», разделенных революцией, третья постановочная история «Орестеи» оказалась счастливой. Трилогия была дана рекордное число раз – не менее 42⁵, – причем наиболее насыщенным спектаклями месяцем стал «революционный» октябрь (17). Зал снова был полон, а из отзывов встает образ сочинения классицистского по стиливой направленности, в хорошем смысле стоящего особняком, принятого незаслуженно холодно на премьере и занявшего, наконец, свое место в истории оперы и в сфере слушательских симпатий.

¹ Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) – режиссер, идеолог театра, художник, переводчик, педагог. Работал в Большом и Малом московских театрах, в Опере Зимина, в театрах В.Ф. Комиссаржевской и К.Н. Незлобина.

² К открытию оперы С.И. Зимина // Театр (газета). 1915. № 1726, 1 сентября.

³ Федоровский Федор Федорович (1883–1955) – театральный художник, педагог, участник дягилевской антрепризы (1913–1914), сотрудник труппы Зимина (1915–1917), главный художник Большого театра (1929–1953).

⁴ Информация о премьере «Орестеи» 23 декабря 1915 года, помещенная в современный нам Хронограф театально-музыкальной жизни, является ошибочной. См.: Театральная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы. 1915 / Ред.-сост. О.А. Бобрик // История русской музыки в десяти томах. Т. 10В. Хронограф 1890–1917 годов / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М: Языки славянской культуры, 2011. Кн. I. С. 541.

⁵ По-видимому, в последний раз она прошла на сцене этого театра 10 января 1919 года в числе праздничных рождественских спектаклей.

Из совокупного текста девяти обнаруженных рецензий имеет смысл привести две показательные цитаты. Первую – из единственного отрицательного отклика, принадлежащего перу Сабанеева: «В музыке Танеева при ее относительных достоинствах – нет намека на самобытность, на соответствие настроениям. Это водянистая музыка в стиле то Чайковского, то Рубинштейна. Она грамотна, иногда даже мастерски написана, но только немногие моменты ее могут быть отмечены как произведения творческого духа, а не компиляционной начитанности. Не может быть ничего безвкуснее этих романсов, которые поет Кассандра <...> Это плохой Чайковский, что-то жалостное, помещичьи сентиментальное. И почему у композитора и для Клитемнестры – этой женщины-пантеры, соединяющей животную страстность и страх с отвагой львицы, – не нашлось ничего в области звуков, кроме жалостных ламентаций под “Пиковую даму”. Нет, не тот талант нужен был, чтобы воплотить в звуках и словах страшный век Атридов и мрачную легенду их дома»¹.

Вторая цитата – из отзыва Евгения Гунста, отметившего в двух своих рецензиях, пожалуй, наиболее характерные черты авторского письма «Орестеи»: «В то время как в большинстве случаев русские композиторы сосредоточивают свое внимание на личных, душевных переживаниях героев или на выражении внешнего, реального или сказочного мира, Танеев проникается самой идеей, вложенной в трагедию Эсхила. На эту идею, этот абстракт он устремляет все свое композиторское внимание, и эту идею, этот абстракт передает такой же идейной, абстрактной музыкой, с большой силой и мощью. Поэтому напрасно было бы искать в “Орестее” какого-либо колорита места или времени, напрасно было бы ожидать каких-либо ярких моментов, передающих личные, душевные переживания героев: все это в “Орестее” или совсем не имеет места, или составляет ее слабые стороны; наоборот, что касается выражения самой идеи этого произведения, идеи, заключающейся в непреложном последовании за одним совершенным преступлением целого ряда других, пока ряд этот не будет прерван искренним покаянием, то эта сторона трилогии воплощена Танеевым в музыке с исключительной силой и яркостью. Отсюда чисто оркестровые номера, хоры, партии Клитемнестры, Ореста, поскольку они активно отражают идею, а также партия Кассандры – относятся к тому лучшему, что имеется в “Орестее”»².

Пресса с недоумением подчеркнула режиссерские «находки»: «Комично, что аргиняне первых картин появляются в последней, но уже в роли... афинян. Не мешало бы переменить им, все же, грим, если уж костюмов не хватило!»³; «Вместо самого Аполлона

¹ Сабанеев Л.Л. Театр Совета Рабочих Депутатов. «Орестея» // Театральная газета. 1917. № 39–40, 4 октября.

² Гунст Е.О. «Орестея» С.И. Танеева // Новости сезона. 1917. № 3445, 26 сентября. С. 3–4.

³ Там же. С. 4.

(во второй картине “Эвменид”) вещает его жрец, говорящий, однако, от первого лица»¹.

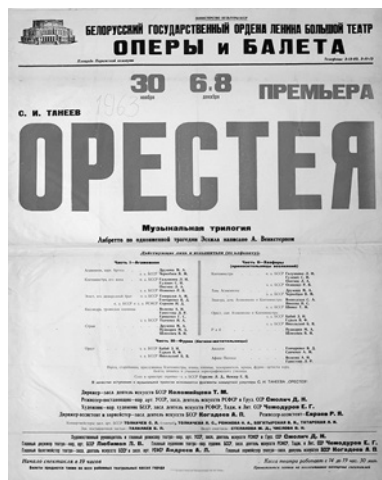
А вот стиль сценографии в целом был признан удачным и органичным: «Уничтожение обычного занавеса, введение чего-то в роде оркестры² с жертвенником на ней, приближают к античной трагедии. Хороши декорации, грешащие разве излишней загроможденностью, лишаящей Элладу главной ее прелести – воздушного простора. В красках, в движениях (между прочим и хора) нет суеты, пестроты; много мерности, выдержанности»³.

От рецензентов не укрылись очередные купюры, дополнительные к вышеперечисленным:

– хор ареопагитов (по-видимому, прежде всего по причине его сложности, а не из-за избыточной продолжительности спектакля, к этому времени уменьшенного в размерах примерно на треть);

– знаменитый Антракт *C-dur*, который дирижер Ювеналий Славинский решил, вероятно, окончательно вытеснить в область концертных исполнений.

Таким образом, к наступлению советского периода сформировалась – не без активной помощи критики – тенденция восприятия партитуры «Орестей» в качестве «цепи музыкальных картин, местами красивых и значительных»⁴. Такая репутация естественным образом, по необходимости, поддерживалась нетеатральными интерпретациями до тех времен, когда появилась следующая премьера.



Илл. 35. Афиша постановки Белорусского Государственного Большого театра оперы и балета 30 ноября, 6 и 8 декабря 1963 года
Архив Большого театра Беларуси
Ф. 31. Оп. 6. Дело 79

¹ Энгель Ю.Д. Театр и музыка. «Орестейя» С. Танеева. (Театр М[осковского] С[овета] Р[абочих] Д[епутатов]) // Русские ведомости. 1917. № 222, 29 сентября / 12 октября. С. 5–6.

² Оркестра (от др.-греч. ὀρχήστρα – «танцевать») – в античной традиции «место для плясок» – невысоко приподнятая над землей полукруглая площадка для выступлений артистов (наиболее известная ныне сохранилась у подножия Акрополя).

³ Энгель Ю.Д. Театр и музыка. «Орестейя» С. Танеева. С. 6.

⁴ Куров Н.Н. «Орестейя» // Раннее утро. 1917. № 219, 26 сентября.

Она состоялась 30 ноября, 6 и 8 декабря 1963 года в Белорусском Большом театре. Обращение к теме было вдохновлено спектаклями «Медеи» Эврипида с музыкой Танеева, которые привезла в Минск труппа Московского драматического театра имени Вл. Маяковского в августе того же года. Александр Наумов аттестует обе постановки в качестве закономерных составляющих «широкой волны античных устремлений советского искусства тех лет»¹.

Именно для «Орестей» Белорусского театра впервые была сделана полноценная *неавторская* редакция музыкального текста Танеева, оставлявшая, как и положено, неоднозначное впечатление. В процессе подготовки своей рецензии на это представление Таисия Щербакова, тогда сотрудник Белорусской филармонии, основательно изучила первоисточники, прежде всего – танеевскую вторую редакцию в клавире. В отзыве Щербаковой внесенные для премьеры изменения описаны подробно: «Наш театр сделал смелую попытку возродить незаслуженно забытую оперу, но отказался от полного текста танеевской партитуры. Инициатор возрождения “Орестей” на минской сцене дирижер Т. Коломийцева считает, что творение С. Танеева в оригинале поставить нельзя, так как оно слишком длинное. Музыка “Орестей” в редакции Т. Коломийцевой и Д. Смолича значительно сокращена и дополнена вставками. Так, вместо лаконичного вступления, после которого сразу начинается первое действие, исполняются большие фрагменты из концертной увертюры “Орестея”, сделана вставка лейттемы Ореста-мстителя в сцене ухода Кассандры [навстречу смерти] (I часть). Некоторые купюры достаточно “безобидны” (в дуэте Эгиста и Клитемнестры, в марше Агамемнона с хором, в сцене Ореста с фуриями из III части, в сцене Кассандры и др.) Но иногда вычеркивания приводят к несуразностям в развитии сюжета, и это вынуждает дирижера и режиссера придумывать ситуации, которых нет у Танеева (например, убийства Агамемнона и Клитемнестры вынесены непосредственно на сцену). Более того, купюры временами вынуждают Т. Коломийцеву создавать музыкальные связки и поправлять танеевские кадансы. Это, например, сделано в сцене Ореста с фуриями. А купюра в сцене Клитемнестры и народа во II картине первой части приводит к тому, что смерть Кассандры остается для всех тайной.

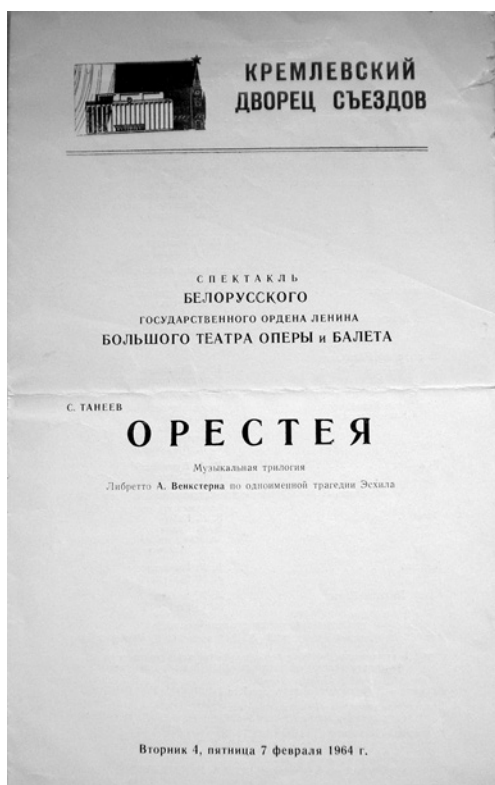
Не менее значимые по своему музыкально-драматургическому и художественному смыслу сокращения находятся в конце второй части оперы. Исключена партия хора, который сочувствует убитой Клитемнестре и предсказывает душевные муки Оресту. <...> Последняя картина оперы сокращена наполовину – нет сцены суда с голосованием ареопагитов. А до этой же сцены – судебного разбора “дела Ореста” <...> И вряд ли ясно слушателям, о каких поданных голосах тут говорит богиня Афина.

Отдельного разговора требует сценическая редакция оперы. Режиссер Д. Смолич старался сделать спектакль как можно более действенным. В связи с этим он наполнил сценическим действием симфонические

¹ Наумов А.В. Античные эпитафии. «Орестея» С.И. Танеева в «Медее» Н.П. Охлопкова. С. 109.

вступления к картинам и поделил их на серию самостоятельных эпизодов (вместо восьми картин – в спектакле тринадцать эпизодов). Однако многое другое, сделанное режиссером, свидетельствует о желании “спасти” Танеева (и зрителей) от “тоски” его эпично-ораториальных форм, торжественно развернутых композиций.

После того как Кассандра произнесла свои пророческие слова, она идет во дворец. Сразу же из дома должен послышаться предсмертный крик Агамемнона. И вот тут, где у композитора рассчитана каждая секунда, а убийство царя должно стать мгновенным следствием словесных предчувствий народа и Кассандры, дирижер... опускает руки. Пятиминутная пауза – меняются декорации, поскольку режиссер хочет показать, как Клитемнестра убивает мужа. Чтобы эта пауза не выглядела, как остановка на полуслове, Т. Коломийцева вводит в оркестр музыкальную тему Ореста-мстителя, которая и сопровождает уход Кассандры. А нежная и жалобная лейттема самой Кассандры делается... музыкой искушения и убийства Агамемнона»¹.



Илл. 36. Обложка программы спектаклей 4 и 7 февраля 1964 года Архив Большого театра Беларуси Ф. 31. Оп. 6. Дело 79²

¹ Щарбакова Т.А. «Арэстэя» зноў пастаўлена // Літаратура і мастацтва. 1965. 27 снежня. Пер. С.А. Петуховой.

² Сердечно благодарю сотрудниц Архива Большого театра Беларусі Екатерину Александровну Лебедеву и Лидию Витальевну Макарову за оперативное предоставление редких материалов.

Первая в советской стране постановка «Орестей», конечно, привлекла заслуженное внимание: в феврале 1964 года Белорусский театр гастролировал в Москве. 4 и 7 февраля на сцене Кремлевского дворца съездов представления оперы состоялись спустя три недели после драматических спектаклей «Орестей», привезенных греческим Пирейским театром и показанных 3–5 и 10–12 января в Концертном зале имени П.И. Чайковского.

На прием оперы закономерно повлияли сравнения с греческой постановкой. Однако не в определяющей степени; профессиональная критика традиционно обратила пристрастное внимание прежде всего на нововведения в авторский текст танеевского сочинения.

«Т. Коломийцевой пришлось фактически создавать собственную музыкальную редакцию, но в этом трудном процессе воля дирижера оказалась подчиненной “творческой фантазии” режиссера. Доказательств этой “победы” больше чем достаточно. Очевидно, для оживления сценического действия режиссер ввел эпизод обольщения Агамемнона Клитемнестрой. Уже само желание обыграть “острые ситуации” не говорит о тонком вкусе. Но главное даже не в этом. Режиссер грубо нарушил эстетику эсхилловской драмы, а вслед за этим, естественно, нарушил и драматургию танеевской “Орестей”. И, наконец, эти, отсутствующие у Танеева, эпизоды вступают в вопиющее противоречие с музыкой <...> Невозможно оправдать ни логикой, ни психологией сокращение хоровых эпизодов в сцене убийства Клитемнестры. Сделано это лишь по причинам чисто постановочного характера.

Большая часть купюр пришлась на долю второй половины трилогии. <...> В купюры попали философски-отвлеченные фрагменты второй и третьей частей. Смолича, видимо, тяготила неторопливая, величественная размеренность античной трагедии, и он попытался разнообразить ход событий, расцветить их частой сменой мизансцен, создать из отдельных эпизодов самостоятельные картины, облечь суровую монолитную трагедию в пышные декорационные одежды. Это нарушило монументальный стиль трагедии, привело к ненужному “кадрированию”, часто идущему вразрез с логикой музыкальной драматургии. Исполнители зачастую сбивались с условности “высокого” стиля на современную реалистическую манеру игры. В поведении актеров ощущалось все то же желание режиссера – “занять” слушателей. Из ложно понятой идеи необходимости внешнего сценического движения и родилась ненужная суетливость, обилие жестов и переходов»¹.

Таким образом, на излете седьмого десятка лет сценического существования «Орестей» Танеева вступила в сообщество мировых опер, испытывавших диктат «режиссерских концепций» (или «режиссерского театра»). Способствовало ли это росту ее популярности? Вряд ли. Но совершенно точно создало благоприятную атмосферу для расцвета (и оправдания) новых интерпретаций: если на протяжении всего XX столетия трилогия была поставлена трижды, то и в XXI – тоже трижды, а ведь оно ныне вступает только в третий свой десяток.

¹ Соболевская О.С., Степанов О.Б. Режиссер? Дирижер? // Советская музыка. 1964. № 8, август. С. 56, 57.

Осваивая «НЕВИДИМЫЕ ТЕРРИТОРИИ»

(ПОСЛЕСЛОВИЕ)

Творческая биография Танеева охватывает 43 года (1872–1915), и в ней 18 лет, отданных, хотя и с перерывами, работе над «Орестеей» (1882–1900), составляют значительный пласт. Огромное желание написать большое театральное произведение на выдающийся античный сюжет, изобилующий темными страстями, бесчеловечный и кровавый, вдохновило труд многих лет, на протяжении которых заинтересованность, упорство и энергия Танеева не иссякали. Не имея опыта сочинения оперы, ориентируясь в сценических реалиях только на основании сторонних наблюдений, находясь в обстановке жесточайшей конкуренции с более успешными коллегами и взявшись за проект, подобного которому не было ранее в русской музыке, автор довел его до театральной премьеры.

Подробности формирования музыкального полотна «Орестеи», бесконечных изменений материала в процессе отбора тематизма могут многое сказать о мировоззрении и особенностях мышления композитора. Его тяготение к сложным философским категориям, к «идеям-умозрениям» в значительной степени воплотилось в разработке старинного повествования. Способность глубоко ощущать универсальность – и одновременно условность – мифологем, находящихся в основе событийного каркаса, позволила Танееву выстроить собственную их иерархию. В ней первозданный хаос, баюкавший магическое очарование пророчеств и мистических сновидений, обреченность и жажду власти, амбивалентность героического / злодейского и страх перед будущим, последствия свободного выбора и светлые порывы, постепенно был организован в гармоничное – и очень рациональное – взаимодействие с целью поисков справедливости и возвышения до всеобщей великой любви.

Даже те общеупотребимые сценические положения, что имели длительную историю на театральных подмостках¹, не превратились для

¹ Наиболее заметное из таких положений – явление призраков, неожиданно протягивающее сюжетный «мостик» к содержанию «Бориса Годунова» Мусоргского (преьера 27 января 1874 года в Мариинском театре). За напоминание об этой очевидной параллели благодарю Анну Виноградову.

композитора в штампы. В каждое из них он стремился вдохнуть живую индивидуальную эмоцию, потому и ярко выраженный пафос оптимистичного финала даже скептически настроенными рецензентами не воспринимался как нечто неорганично показное.

Конечно, на протяжении 18 лет общения с Эсхилом Танеев менялся и взрослел. История сочинения «Орестей» позволяет дополнить представления о личности ее автора подчас неожиданными нюансами. Из-под облика академика преподавания, язвительного книжника и повелителя контрапунктов, неутомимого создателя инструментальных ансамблей, исполненных игры в жанры и стили, в процессе работы над трагедией все увереннее проступала натура чувствительная, дерзкая и неукротимая, не искавшая разумной защиты от порывов собственного темперамента.

Танеев, стремившийся запечатлеть игру «больших страстей» в своей единственной опере, сыграл по-крупному и в процессе подготовки ее премьеры. Сперва опасавшийся публичного приема своего детища, до последнего оттягивавший момент его передачи в театр, композитор затем выдержал все этапы общения с его сотрудниками, пережил генеральную репетицию и два представления, выслушал тьму нелицеприятных замечаний и прочел то, что написали рецензенты. И после всего этого, несмотря на саднящую рану, не убоился войти в ту же реку еще раз.

История «Орестей», начинавшаяся как повесть о мгновенном и страстном увлечении, завершилась торжеством человеческого духа; Танеев не просто изменился, а возвысился над своими слабостями, хотя и не без усилий оставив их в прошлом.

Все это, наряду с немалым числом неясностей и отсутствием в литературе ответов на элементарные вопросы, не могло не привлечь моего внимания. В процессе работы я, разумеется, сознавала, что современная наука пока не обогатилась исследованием (разделом, статьей, главой, монографией), скажем, об оркестре «Пиковой дамы» или «Бориса Годунова», о гармонии «Хованщины» или о редакциях «Псковитянки». Но я не жалею о времени, потраченном на не очень успешную оперу автора, чьи способности к большой композиции обычно вызывают прежде всего желание объяснений и оправданий.

В сопоставимой степени свободный от ощущения законов театральной сцены и дарования писать музыку «как бог на душу кладет», Танеев, однако, обладал иными достоинствами, и какие-то из них, возможно, удержали его от провала на оперных подмостках.

В условиях развития российской композиторской школы подавляющее число мастеров было *мелодистами* в собственном смысле слова: «схватить» тему им было проще, чем продолжить сочинение ее разработкой. Танеев здесь остается чуть ли не единственным исключением – и его немислимое терпение, ровное пламя его желания, горевшее на протяжении многих лет, месяцев и дней, проведенных за изобретением и взаимозаменяемой музыкальных комбинаций, несомненно, является одним из факторов, определивших «долгое дыхание» на пути к результату.

Немалое значение имеет и аналитический опыт композитора, его столь многократное обращение к осмыслению архитектоники «малых» форм, что осознание внутренней логики их развития постепенно стало интуитивным. В партитуре «Орестей» можно наблюдать, с одной стороны, некоторую калейдоскопичность последования номеров и разделов, но с другой – каждый из них представляет собой крепкую устойчивую конструкцию. Вся постройка держится не на фундаментальных, а на локальных опорах, что не только не дает ей рассыпаться, но и обеспечивает легкость осуществления купюр.

Конечно, создатель по преимуществу инструментальных произведений обладал представлениями о цельности опуса, кардинально отличными от основ театрального мышления. К 1895 году Танеев был автором трех симфоний и трех оркестровых увертюр, четырех струнных квартетов и струнного трио, фортепианного концерта, кантаты, множества пьес и романсов. В тех случаях, когда танеевские произведения в процессе репетиций требовали исправлений, их имел право вносить только автор.

Очутившись в иных условиях, вдобавок наслушавшись с разных сторон о немилосердных требованиях Дирекции Императорских театров, о сокращениях в операх даже признанных мастеров, Танеев в какой-то степени был заранее готов к тому, с чем придется сражаться. И его предубеждение, взращенное задолго до сдачи партитуры в театр, в первой же конфликтной ситуации выплеснулось неожиданно для свидетелей его обычной, скептической и холодноватой, манеры общения.

За категорическим отказом произвести необходимые купюры стояли, конечно, не творческий каприз, не упрямство и даже не усталость после многих лет работы. Танееву всегда было *легче описывать намерения, чем воплощать их, и придумывать слова, а не ноты*; в данном случае он избрал привычную тактику объяснения причин вместо гораздо более действенных попыток все-таки поправить свой текст.

В этой истории есть и субъективный, сугубо личностный план, влияние которого на характер и стиль «Орестей» не подтвердить доступными музыковеду аргументами. Это притягательность для Танеева «семейной хроники», в которой каждый персонаж связан с другими по принципу тяготения – отталкивания, а кровавые ритуалы одновременно и сплачивают, и разделяют ветви этого семейного организма, чья сила и слабость – в единстве. Отражение устремленности помыслов композитора к жестоким будням старинного дома обеспечивает дополнительную энергетику и музыкальной партитуре, и ее театральным приключениям.

В литературе имеется немало свидетельств *историзма* мышления Танеева, для которого привычным было обращение к очень отдаленным эпохам жизни человечества. Как упоминалось выше, тому называются разные причины – от особенностей семейного воспитания до тенденций развития отечественного искусства в целом. Думается, тут принятая последовательность рассуждений фиксирует внешнюю оболочку глубинных процессов.

Для Танеева, почти круглогодично запертого в тесном семейно-дружественном мире, в атмосфере городского и помещичье-усадебного времяпрепровождения, в царстве условностей «подобающего поведения», выход из зоны комфорта и психологического уюта в неосвоенные, дикие территории был процедурой опасной, однако необходимой и предвкушаемой. Путешествия композитора по Кавказским горам (1885, 1891, 1894)¹ – экзотическим местностям, где приходилось «идти и ехать по ледникам»², верхом преодолевать кручи и перевалы на пути к вершинам – представляются не столько «авантюрами»³, сколько трудным, истинно романтическим и закономерным странствованием «в поисках себя». С этой точки зрения обращение к эпохе, в которой гуманистические заповеди пока не определились в древнем и страшном пиршестве стихий, являлось для композитора столь же органичным опытом.

Танеев по своей творческой направленности не был новатором, открывателем новых земель, искавшим в них способы отхода от основ и традиций. Однако синтез многих глубинных интенций мировоззрения и натуры в замысле и воплощении «Орестей» сделал ее по-настоящему новаторским проектом. Ухищрения цивилизаторского лоска – условности поведения, гармония тела и духа, любование прекрасным искусством – далеки от варварской античности, и именно поэтому она столь притягательна для художника Нового времени. Танеев ощутил и передал это первым из русских композиторов, чуть-чуть обогнав стремительно наступающую моду.

¹ В поездку 1891 года Танеев брал с собой эскизную тетрадь для работы над «Орестеей» и впервые записал туда некоторые темы для последних трех картин I акта (см. Приложение 5, источник: РНММ. Ф. 85. № 68), а путешествие 1894 года состоялось через несколько дней после того, как в партитуре оперы была поставлена дата завершения (12 июля, Пятигорск).

² Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским / Примеч. В.А. Киселева // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. С. 129. Письмо от 19 июля 1885 года.

³ «Посмотрим на это путешествие [1885] <...> как на авантюру (ведь присоединение Танеева к экспедиции не было запланировано и произошло случайно), увлекательную и, безусловно, весьма результативную, как на невероятное приключение, полное опасностей, ярких впечатлений, открытий и интересных знакомств» (Битерякова Е.В. Танеев на Кавказе в 1885 году: приключения, впечатления, итоги // Танеев и Скрябин. Учитель и Ученик. С. 159).



Приложения

Приложение 1

АВТОРСКИЕ СЛОВЕСНЫЕ НАБРОСКИ СОДЕРЖАНИЯ НЕКОТОРЫХ СЦЕН ОПЕРЫ

(первая публикация)

Раздел 1

Хронологически первый набросок в его сравнении с двумя вариантами перевода Н.П. Котелова

«№ 1. Речитатив»

1	2	3
Автограф Танеева [1882]	Перевод Котелова, 1864 ¹	Перевод Котелова, 1883 ²
<p><u>Орест</u> Гермес, подземный бог, молящему Помощником ты будь, хранителем; Обязан я исполнить долг священный. Да, в этой уж земле я нахожусь, Взываю я к надгробному холму Родителя, и да услышит он. Принес я локон своих волос.</p> <p>Зане не плакал я, отец, над гробом Твоим, руки не протянул, чтоб тело Твое нести</p>	<p><u>Орест</u> Гермес, подземный бог, молящему Помощником ты будь, хранителем; Обязан я исполнить долг священный. Да, в этой уж земле я нахожусь, Взываю я к надгробному холму Родителя, и да услышит он. Взрощенный локон я принес Инаху Моих волос, другой родителю:</p> <p>Зане не плакал я, отец, над гробом Твоим, руки не протянул, чтоб тело Твое нести... далеко был...</p>	<p><u>Орест</u> Подземный Гермий! Зевс отец храненье Умерших поручил тебе. О будь же Молящему хранитель и союзник! Сюда уже, изгнанник, возвращаюсь. На сем холму к родителю взываю, Пусть слышит он, пусть он внимает мне. Пучок волос принес я в дар Инаху³, Другой же траурный... О мой отец! Меня здесь не было... и по тебе умершем Не плакал я, и к гробу твоему Руки не простирал, чтоб тело Твое нести... далеко был...</p>

¹ Орестейя. С. 133–144. Далее – Котелов, 1864.

² Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила... С. 179–194. Далее – Котелов, 1883.

³ Инах – здесь древнегреческий царь, основавший город Аргос в 2000 году до н.э.

«№ 2. Хор»

Автограф Танеева [1882]	Перевод Котелова, 1864	Перевод Котелова, 1883
<u>Хор</u> Из чертогов идем и несем для поминок все это с рыданием.	<u>Хор</u> Из чертогов иду и несу Для поминок все это, с рыданием,	<u>Хор</u> Для тризны все эти несу возлиянья.
<u>Орест</u> Быть может, тризну справить по моем отце идут они.	<u>Орест</u> Быть может, тризну справить по отце Моем идут, чтоб успокоить тьнь?	<u>Орест</u> Быть может, по отце справляют тризну, Чтоб успокоить тень?
<u>Хор</u> О страшный очаг! о семейный раздор! солнца чуждый мрак	<u>Хор</u> О страшный очаг! О семейный раздор! Солнца чуждый мрак <...>	<u>Хор</u> О! страшный очаг! Солнца чуждый мрак <...>
<u>Орест</u> Зевес, помоги мне! [да отомщу] За смерть убитого отца	<u>Орест</u> О Зевс! мне помоги, да отомщу За смерть убитого отца.	<u>Орест</u> О Зевс! о будь помощником в отмщеньи За смерть отца!
<u>Хор</u> Ведь за кровь, что кормилицу землю Напоила, отмщенье грозит И жестокая казнь все щадит виноватого, Чтобы после страшнее он принял удар Кто трепещет той казни ужасной, Не помогут тому все мольбы, Все молебствия будут напрасны, Чтобы грозную казнь отвратить.	<u>Хор</u> Ведь за кровь, что кормилицу-землю Напоила, отмщенье грозит. И жестокая казнь все щадит виноватого, Чтобы после страшнее он принял удар. Кто трепещет той казни ужасной, Не помогут тому уж все наши мольбы, Все молебствия будут напрасны, Чтобы грозящую казнь отвратить.	<u>Хор</u> За кровь, его кровь, что земля приняла, Убийство, отмщенье грозит; И казнь, чтобы гибель ужасней была, Все медлит, преступных щадит. Но когда кто свершит преступленье, Кто трепещет ужасных тех бед, То помогут ли девы моленья?

«Электра № 3»; «№ 3 Речитатив»

Автограф Танеева [1882]	Перевод Котелова, 1864	Перевод Котелова, 1883
<u>Электра</u> Рабыни-женщины, служанки дома, участвуя со мной в мольбах, подруги, подайте [же] совет, что делать мне, когда на холм я возлиянья лью,	<u>Электра</u> Рабыни-женщины, служанки дома, Участвуя со мной в мольбах, подруги, Подайте же совет, что делать мне, Когда на холм я возлиянья лью,	<u>Электра</u> Рабыни-женщины, служанки дома, Участницы мольбы моей, подруги! Скажите же, что делать, если эти Лью на холму надгробном возлиянья?

что говорить, чтоб успокоить тень. Ужель сказать, что это принесла я родителю от любящей супруги, от матери моей. Не смею я.	Что говорить, чтоб успокоить тень. Ужель сказать, что это принесла я Родителю от любящей супруги, От матери моей. Не смею я.	Что мне в мольбах родителю сказать? Ужель сказать, что это принесла я Любимому от любящей супруги, От матери моей. О, я не смею.
--	--	---

«Хор 2»

Автограф Танеева [1882]	Перевод Котелова, 1864	Перевод Котелова, 1883
<u>Хор</u> Когда ты возлиянья льешь, произноси слова с благоговеньем	<u>Хор</u> Когда ты льешь вот эти возлиянья, Произноси слова с благоговеньем.	<u>Хор</u> Когда ты льешь все эти возлиянья, Произноси слова с благоговеньем.
<u>Электра</u> Кого мне из друзей назвать в мольбах?	<u>Электра</u> Кого ж мне из друзей назвать в мольбах?	<u>Электра</u> Итак, кого мне из друзей назвать?
<u>Хор</u> Ты назови в мольбах сама себя, Ореста вспомни, хоть далеко он Помню я	<u>Хор</u> Да самое-себя, потом и тех, Кому Эгист столь ненавистным стал.	<u>Хор</u> Себя и тех, Эгиста кто не терпит.
<u>Электра</u> Что говорить мне?	<u>Электра</u> Что говорить мне? Научи, что нужно.	<u>Электра</u> Что мне сказать, не знаю. Научи И объясни, что нужно.
<u>Хор</u> Пусть бог, иль [из людей кто к ним придет]	<u>Хор</u> Пусть бог, иль из людей кто к ним придет.	<u>Хор</u> Чтоб явился К ним демон, иль из смертных кто-нибудь.
<u>Электра</u> Но как сказать?	<u>Электра</u> Но как сказать, судьей иль мстителем?	<u>Электра</u> Судьей иль мстителем?
<u>Хор</u> В мольбах ты назови, кто б умертил обоих их	<u>Хор</u> В мольбах ты назови, кто б умертил Обоих их.	<u>Хор</u> Скажи ты просто, Кто мог бы их, как мститель, поразить.
<u>Электра</u> Ужели можно Об этом мне в мольбах просить богов	<u>Электра</u> Но неужели можно Об этом мне в мольбах просить богов <...>	<u>Электра</u> Об этом мне в мольбах богов просить? Ужели можно?
<u>Хор</u> Ужель нельзя врагу за зло злом отплатить	<u>Хор</u> Ужель Нельзя врагу за зло злом отплатить!	<u>Хор</u> Разве не возможно За зло врагу злом также отплатить?

«№ 4. Ария и хор. Електра. Maestoso»

Автограф Танеева [1882]	Перевод Котелова, 1864	Перевод Котелова, 1883
<p><u>Электра</u> Гермес подземный, вестник величайший Подземных и небесных, о услышь И возвести, пусть слышат под землей Мои мольбы подземны божества,</p> <p>Я, возлиянья эти проливая, К отцу взываю: сжался надо мною И над Орестом милым, помоги Ему в дом отчий воротиться Точно мы рабы какие, бродим у нашей матери, она ж тебя сменила на Эгиста, что участье в твоём убийстве также принимал Я рабой считаюсь, а Орест в изгнание послан.</p> <p>Они с бесстыдством наглым в избыльи Живут твоих трудов плодами. Врагов же [обрекаю] мщению, и пусть убийцы будут умерщвлены.</p> <p>Услышь меня, родитель, и пошли мне <самой> быть лучше матери моей</p> <p>Пошли же нам успех при помощи богов</p> <p>И матери Земли</p>	<p><u>Электра</u> Гермес подземный, вестник величайший Подземных и небесных, о услышь И возвести, пусть слышат под землей Мои мольбы подземны божества <...></p> <p>Я, возлиянья эти проливая, К отцу взываю: сжался надо мною И над Орестом милым, помоги Ему опять в дом отчий воротиться! Ведь точно мы рабы какие бродим У нашей матери; она ж тебя Сменяла на Эгиста, что участие В твоём убийстве также принимал И я рабой считаюсь; а лишенный Наследия Орест в изгнание послан; Они ж с бесстыдством наглым в избыльи Живут теперь трудов твоих плодами. <...> Врагов же обрекаю Я мщению, родитель, за тебя; Один пусть за другим убийцы будут Умерщвлены, что будет справедливо. <...></p> <p>Услышь меня, родитель, и самой мне Дай мощь быть лучше матери моей <...></p> <p>Пошли же нам успех ты из своей Обители, при помощи богов И с помощью победоносной правды И матери-земли</p>	<p><u>Электра</u> Подземный Гермию! вестник величайший Подземных и небесных, о услышь И возвести, пусть слышат боги ада, Властители отцовского жилища, Мои мольбы. <...></p> <p>Я, люющая умершим возлиянья, Зову родителя. О, сжался надо мною И над Орестом милым, помоги нам В твои чертоги снова возвратиться! Теперь же мы, как проданные, бродим У матери рабы; она ж тебя Сменяла на Эгиста, что был также Участником убийства твоего. И я рабой считаюсь, а лишенный Наследия Орест в изгнание послан; Они ж с бесстыдством наглым в избыльи Живут теперь трудов твоих плодами. <...> Врагов же обрекаю Я мщению, родитель, за тебя! Один пусть за другим убийцы погибают, Умерщвлены в отмщенье за тебя! А мне быть лучше матери моей Возможность дай, быть набожней, честней! <...></p> <p>А нам успех пошли благоприятный Из мрачной ты обители теней, При помощи богов, победоносной правды И матери земли, обители твоей.</p>
<p>[Хор] По умершем властителе</p>	<p>[Хор] Лейте слезы вы, по умершем Властелине рыдая,</p>	<p>[Хор] Лейте слезы вы, рыдая по умершем властелине,</p>

«№ 5. Электра»

<u>Хор</u> Пока нужное добрым и злым возлияние льется на холм	<u>Хор</u> Пока нужное добрым и злым, Чтоб очистить проклятый грех, Возлияние льется на холм.	<u>Хор</u> Пока льются возлиянья, чтоб несчастья отвратить, Чтоб очистить грех проклятый.
<u>Электра</u> Земля увлаж[н]ена, отцу [долг отдан] Но слушайте, что вам скажу.	<u>Электра</u> Земля увлаж[н]ена; отцу долг отдан – Но слушайте меня, что вам скажу.	<u>Электра</u> Земля увлаж[н]ена. Родителю долг отдан. Но слушайте меня, что вам хочу сказать.
<u>Хор</u> О, говори, от страха бьется сердце.	<u>Хор</u> О, говори... от страха бьется сердце.	<u>Хор</u> О, говори... от страха бьется сердце.
<u>Электра</u> Я вижу здесь отрезанный ключок Волос. И цвет похож	<u>Электра</u> Я вижу здесь отрезанный ключок Волос ... <...> Но цвет похож...	<u>Электра</u> Я вижу, здесь отрезан кем-то локон Волос. <...> Но цвет похож...
<u>Хор</u> На чей?	<u>Хор</u> На чей же цвет волос, Желала б знать.	<u>Хор</u> На чей же, Желала б знать.
<u>Электра</u> На мой.	<u>Электра</u> Конечно, уж на мой.	<u>Электра</u> Конечно, уж на мой.
<u>Хор</u> Ужель то дар таинственный Ореста?	<u>Хор</u> Ужель то дар таинственный Ореста?	<u>Хор</u> Ужель то – дар таинственный Ореста?
<u>Электра</u> А ведь похож на цвет его волос. Я взволнована! Но как бы мне узнать, Не локон ли от брата. Но вот следы. Волненье Кипит в груди Какая-то жестокая забота.	<u>Электра</u> А ведь похож на цвет его волос! <...> И я взволнована! <...> ... Но как бы мне узнать, Не локон ли от брата моего <...> Но вот – следы <...> Волненье страшное кипит в груди, Какая-то жестокая забота.	<u>Электра</u> А ведь похож на цвет его волос! <...> И я в волненьи <...> Но как узнать, не дар ли то Ореста? <...> А вот следы <...> О мука мне! Жестокое волненье!
<u>Орест</u> Моли – пусть и другие все желанья, Которые богов исполнить просишь, Исполнились бы также	<u>Орест</u> Моли, пусть и другие все желанья, Которые богов исполнить просишь, Исполнились бы также...	<u>Орест</u> Моли, чтоб и другие все желанья, О чем богов исполнить просишь, также Исполнились счастливо для тебя.
<u>Электра</u> Но разве что исполнилось по воле богов бессмертных?	<u>Электра</u> Но разве что исполнилось по воле Богов бессмертных?	<u>Электра</u> Но разве что исполнилось по воле Богов бессмертных?
<u>Орест</u> Да, ты видишь тех, которых давно желала видеть.	<u>Орест</u> Да, ты видишь тех, Которых ты давно желала видеть.	<u>Орест</u> Да. Ты видишь тех, Которых ты давно желала видеть.

<u>Электра</u> Кого из смертных, знаешь ты, желала я узреть?	<u>Электра</u> Кого ж из смертных, знаешь ты, желала Я зреть?	<u>Электра</u> Кого ж, скажи, в мольбах я призывала?
<u>Орест</u> Ореста ты желала видеть..	<u>Орест</u> Ореста ты желала видеть.	<u>Орест</u> Ореста видеть, знаю я, желала.
<u>Электра</u> Но как исполнилось мое желание?	<u>Электра</u> Но как исполнилось мое желание?	<u>Электра</u> Но как мое исполнилось желание?
<u>Орест</u> Я здесь, ты лучше друга не ищи.	<u>Орест</u> Я – здесь; ты лучше друга не ищи.	<u>Орест</u> Я здесь: верней ты друга не ищи.
<u>Электра</u> Хитришь и обмануть меня ты хочешь	<u>Электра</u> Хитришь и обмануть меня ты хочешь?	<u>Электра</u> Хитришь и обмануть меня ты хочешь?
<u>Орест</u> Тогда бы сам себя я обманул	<u>Орест</u> Тогда бы сам себя я обманул.	<u>Орест</u> Тогда бы сам против себя хитрил.
<u>Электра</u> Над несчастной насмеяться хочешь	<u>Электра</u> Ты над несчастной насмеяться хочешь!	<u>Электра</u> Ты над несчастной насмеяться хочешь?
<u>Орест</u> Тогда бы над собой я насмеялся	<u>Орест</u> Тогда бы над собой я насмеялся.	<u>Орест</u> И над собой тогда бы насмеялся.
<u>Электра</u> Когда бы ты Орестом был, привет тебе	<u>Электра</u> Когда б Орестом был, привет тебе!	<u>Электра</u> Когда б Орестом был, привет тебе.
<u>Орест</u> <Когда> меня перед собой ты видишь, С трудом ты узнаешь, а между тем лишь только клок волос, Положенный на холме надгробном, увидала, Потом, вступив ногою в след, Оставленный моей ногой, Ты радовалась много и думала, что я Уже перед тобой Но посмотри... дай приложу я локон Смотри, отсюда он отрезан был О погляди на эту ты одежду – Она твоими соткана руками Вот ветви пальмы, вот изображенья животных <...> Но удержиись	<u>Орест</u> Когда меня перед собою видишь, С трудом ты узнаешь, а между тем Лишь только клок волос ты увидала, Положенный на этот холм надгробный, <...> Потом, вступив Ногой во след, оставленный моею Ногою здесь, ты радовалась много И думала, что я – уж перед тобой! Но посмотри... дай приложу я локон... Смотри, отсюда он отрезан был... О погляди на эту ты одежду – Она твоими соткана руками – Вот ветви пальмы, вот изображенья Животных – рук твоих забота все... Но удержиись;	<u>Орест</u> Когда меня перед собою видишь, С трудом ты узнаешь, а между тем Лишь только клок волос ты увидала, Положенный на этот холм надгробный, <...> Потом вступив Ногой во след, оставленный моею Ногою здесь, ты восхищалась уже И думала, что видишь ты меня. Смотри же, приложи здесь этот локон... Отсюда он отрезан был недавно. О, погляди на эту ты одежду – Работа рук твоих, станка ударов – Вот видишь ты зверей изображенья... Но удержиись,

Раздел 2

Прозаические наброски содержания отдельных сцен
будущей второй картины I акта

Часть I, сцена Клитемнестры и Кассандры

Клит[емнестра]. Войди и ты, Кассандра. Признательна будь Зевсу, что с толпой рабов в наш дом тебя привел он. <...> Будешь ты спокойна, ни в чем терпеть не будешь недостатка. Сойди же с колесницы.

(К[ассандра] не отвечает).

Ты молчишь, недвижима.

Слышишь то, что я говорю? Ответь мне!

<...>

Хор. Царице повинуйся. Взойди с [колесницы]

Хор. Она не внемлет. Она как зверь изловленный в тенетах.

Клит[емнестра]. Безумная! Безумная! Ее отечество во прахе. Рабыня, она сюда приведена и рабства узду надеть не может, не покрыв ее кровавой пеной гнева. Я не настаиваю более. Это не согласно с моим [есте]ством.

К[ассандра]. О небо, о земля, Аполлон!

Хор. Зачем ты призываешь Аполлона?

К[ассандра]. (о небо, земля) Аполлон! Куда меня привел ты, в какой дом?

Хор. Приведена ты в дом Атридов.

Кас[сандра]. Дом, проклятый богами, кровью обогранный убийствами. Зарезанный человек... на полу струится кровь...

Хор. Она чует кровь, убийства здесь совершены.

Кас[сандра]. Детей я вижу здесь несчастных. Их вопли слышу я.

[Четыре ноты темы рока от es]

Хор. Твоя слава пророчицы дошла до нас, но нам пророчества не нужны.

Кас[сандра]. Увы! Небо! Какое чудовищное дело замышляется в этом дворце. А мщение так далеко!

Хор. Что означает это предсказанье?

К[а]с[сандра]. А, несчастная! Ты хочешь довести дело до конца! твоего мужа ты моешь в ванне. Великие боги! Что это такое? Адская сеть! Орудие смерти! Пусть раздастся зловеющий крик Эриний, готовых броситься на это семейство. Они гнездятся в этом доме, их нельзя отсюда выгнать. Они наживаются кровью, чтобы увеличить свою ярость. В своих песнях непрестанно поют они о первом преступлении, от которого произошли все прочие.

Хор. Сердце содрогается от страшного имени Эриний. Зачем ты их призываешь?

[Кассандра]. Смотрите! Смотрите! Удалите ее!

Посредством покрывала она поймала его в ловушку. Убийца! Она наносит удары, он падает!

Хор. Что говорит она! Непонятно! Она пророчествует о каком-то несчастье.

Кас[сандра]. Боги, я [о] своем несчастье сообщаю, и я с тобой умру!

Скоро я и т.д.

Часть II, сцена Кассандры

2.

[Кассандра]. О, несчастье! Опять во мне пророческое исступление. Это содрогание во мне есть предвестие песни печали. Видите ли вы в этом доме этих молодых людей существ, подобных теням, являющимся нам во сне? Это дети, умершие под ударами своих родственников. Свое собственное мясо – пища их семьи, – они его держат в руках – вот их кишки, их внутренности, ужасное пиршество! Отец их принимает в нем участие!

За это преступление, говорю вам, он замышляет мщение, бессердечный лев, валяющийся на ложе в этом доме, мщение возвратившемуся домой господину¹, который также и мой господин, потому что и это я, как рабыня, должна сносить. Глава флота, опустошившего Илион, не подозревает, что кроется под этими улыбками отвратительной собаки, как судьбы, притаившейся в тени, сколько вероломства и несчастий для него. Она осмеливается, самка, зарезать самца. Да, это так. Как тебя назвать, ужасное чудовище? двухголовой гидрою? Сциллой, засевшей в засаде за скалой на погибель мореплавателям? Адской жрицею, навевающей на семейство неумолимую ненависть! Какой крик она испустила, смелая! Как будто победный крик в сражениях! Она кажется как бы приветствующей возвращающееся войско. Теперь, если ты не убедился² – в и т.д.

Хор. Тиэст, его пир, эти трепещущие тела детей. Это я понял и пришел в содрогание, слыша рассказ, в котором нет ничего вымышленного. Но что касается прочего, то я совершенно теряюсь, как собака, сбившаяся со следу.

Кассандра]. Агамемнон умрет.

Хор]. Несчастливая, замолчи, твой язык богохульствует.

Кассандра]. Небо, какой жар я в себе ощущаю! О, Ликийский бог, Аполлон! Как я страдаю! Двухголая львица, совокупившаяся с волком в отсутствие благородного льва, она зарежет сама меня, несчастную. Чтобы скрыть свою преступность, она, точка кинжал против мужа, <нрзб.> ее неудовольствие против меня требует мщения.

Агамемнон жизнью заплатит за преступление, что он меня с собой привел. Эти знаки, приводящие меня в смущение, этот пророческий венок, зачем их долее беречь? Разбейся вдребезги прежде, чем совершится моя судьба (бросает венки). Вас я топчу ногами.

(Дальше от меня.

Он сам их берет обратно, Аполлон)

¹ Котелов, 1864. С. 88: <...> Лев бессильный / Отмстить задумал здешнему царю, / Его богатств и ложа похититель.

Котелов, 1883. С. 129: <...> Волк ничтожный, / Засев в дому, прелюбодей на ложе, / Все думает о мщеньи моему / Властителю!

² Котелов, 1864. С. 89: Отважная, она торжествовала, / Как будто бы победу одержала <...> / Увидишь ты, что будет, и тогда, / Великим состраданьем побужденный, / Сознаешься, что правду я сказала.

Котелов, 1883. С. 129: Безбожная! она торжествовала, / Как будто бы победу одержала! <...> / Не долго ждать, – и ты, жалея, скажешь, / Что слишком верно пророчицей была.

Вот для какой печальной цели он меня сделал пророчицей. Вместо Приамова алтаря меня ожидает кухонный стол. Там я паду, трепещущая от кровавого ножа. Но, по крайней мере, я не умру неотмщенной.

Часть III, две финальные сцены

Клит[емнестра] (торжество).

Теперь мне не стыдно опровергнуть мои прежние слова. Иначе я не могла исполнить задуманное. Я его убила, дело совершила. Я его завернула в одежду, ударила 2 раза. Он упал, я тогда нанесла ему 3-й удар, и он умер. Кровь его на меня брызнула, не менее мне приятная, как для жатвы дождь Зевса, когда рожь колосится. Если бы было в обычае совершать возлияния над мертвыми, это как нельзя лучше подошло бы к данному случаю. Аг[амемнон] наполнил чашу этого дома ужасными преступлениями и сам в свою очередь из нее отпил.

Хор. (Негодование. Ужас)

Я удивляюсь твоим дерзким словам. Ты хвастаешься тем, что так говоришь о муже!

Клит[емнестра]

Ты принимаешь меня за нерешительную женщину, но я не колеблясь говорю Вам (все равно, будете ли меня хвалить или порицать): это мой муж Агамемнон. Он мертв, пораженный моею рукой.

Хор (угроза)

О, женщина! Какой проклятый плод съела ты? Какой яд ты выпила, чтобы навлечь на себя, вместе с этим преступлением, народное проклятие? Ты будешь изгнана отсюда!

Клит[емнестра] (противодействие угрозам)

Ты угрожаешь мне изгнанием, а между тем не упрекаешь того, кто принес в жертву свою дочь, чтобы успокоить морские ветры? Не его ли следовало изгнать в искупление этого преступления? Ты можешь мне угрожать. Кто победит, тот будет господствовать. Если какой-либо Бог решил, что ты будешь побежден, по крайней мере ты будешь умнее.

Хор (призыв к мщению)

Ты говоришь смело и гордо, и гневный ум твой исполнен кровью убийства. Это кровавое пятно на твоём лице не отчищено; ты должна, покинутая всеми, искупить смертью смерть.

Клит[емнестра]. (Клятва. Эгист. Указание на Аг[амемнона] и Кассандру).

Услышь эту священную клятву: клятву мщения за дочь, Ат[рей], Эриния, которой я принесла в жертву кровь этого человека, я же боюсь войти в этот ужасный дом, пока Эгист, который меня любит, будет зажигать огонь моего очага, как это он до сих пор делал. Он – щит, который даст убежище моей теплоте. Вот он, распростертый, оскорбивший меня, услада Кризеид, живших перед Илион[ом]¹. А рядом п[о]любовница, пророчица роковая,

¹ В «Илиаде» Гомера, известной примерно за 400 лет до появления «Орестей» Эсхила, Кризеида (Хризеида) – дочь троянского жреца Криза, увезенная Агамемноном после падения Трои. У Эсхила, по-видимому, на ее месте оказалась Кассандра. В обоих переводах местонахождение Кризеид указано не перед, а под Илионом, то есть скорее всего под стенами его.

разделившая его ложе, прибывшая с ним. Оба они справедливо наказаны. Она, как лебедь, спела свою предсмертную песнь.

Хор. (Плач над царем)

Оплакивание Агамемнона. Упоминание об Елене.

Клит[емнестра]

Не призывайте, Мойры, смертн[ого] плача над тем, что я свершила. Не вооружайтесь против Елены.

Хор

Ты, Демон, который [нрзб.] это грешница и дух Танталидов, ты наделяешь женщин дикой смелостью и ты раздираешь мне сердце. Как ворон, стоит она над поруганным и поет победную песнь.

Клит[емнестра]. (Клит[емнестра –] воплощение мщения судьбы)

Ты говоришь более правдиво, обвиняя трижды ужасного демона этой расы. Это он возбуждает в нас жажду крови. Прежде чем зарастет первая рана, как уже проливается новая кровь.

Хор.

Конечно, ты торопишься приписать преступление главному демону этого жилища. Ужасные [нрзб.] и печальная судьба! О боги, увы! Зевс это хотел и это сделал. О, царь! как буду тебя оплакивать? Ты лежишь и т.д.

Клит[емнестра]. (Продолжение. Пир Тиэста.

Разговор с Клит[емнестрой]. (Возвращение к оплакиванию).

Ты говоришь, что я совершила страшную месть, но не называешь меня женою говоришь, что я жена – Агамемнона. Кто принял мою форму (воплотился)? Это древний и неумолимый мститель Атрея и его ужасного пира. Это он мстит за убийство детей.

Хор (Өрест-(мщенье). План).

Кто сказал, что ты невинна в убийстве? Пусть в свою очередь придет мститель за смерть отца! Черный Атрей с остервенением проливал кровь вашего семейства; но, откуда он ни придет, он только прибавляет кровь к детской крови. О, царь! и т.д.

Клит[емнестра] (убийство Ифигении (достаточно ран)

Он получил смерть заслуженно. Не он ли принес отчаяние в этот дом? Он принес в жертву Ифигению, мою дочь, мной оплаканную. Он справедливо погиб.

Хор.

Я не знаю, что подумать. Что делать ввиду падения этого дома? Я дрожу от шума кровавого потока, затопляющего этот дом. После каждого преступления Мойра точит нож для нового искупительного.

1-й полухор. (Плач над царем).

О, Земля! Кто его похоронит, кто оплачет! Осмелишься ли это сделать ты, убийца? Осмелишься ли ты его оплакивать? Осмелишься ли, после такого преступления, почтить его душу?

2-й полухор.

Кто будет петь погребальные хвалы? Кто прольет искренние слезы?
Клит[емнестра] (ответ на плач хора. Ифигения (иронически упоминает).

Ты не должен об этом заботиться. Он умерщвлен мною. Я похороню его, не оплаканного родными. Но Ифигения, его дочь, с нежными поцелуями выйдет навстречу отцу у берега быстрой реки горестей и сожмет в своих объятиях.

Хор (Негодование) мщение

Оскорбление за оскорблением. Как выйти из этого сце[п]ления преступлений? Убийство должно б[ыть] искуплено, и кровь платит за кровь. Пока существует Зевс, совершивший преступление его искупит.

Кл[итемнестра]

Да, это так. Клянусь перед демоном Пелопидов¹, что я перенесу свою судьбу, как бы она тяжела ни была. Пусть этот демон выйдет отсюда и будет ужасать другие семьи взаимными убийствами. Мне достаточно самой малой части нашего богатства, только бы отвлечь от нашего дома ужас взаимных убийств.

Эгист.

О, счастливый свет этого дня, принесший мне мщение! Теперь я верю, что существуют боги мщения, вззирающие свыше на несчастных людей! В самом деле я вижу этого человека распростертого мертвым в одеянии Эриний, и мне это приятно, потому что он искупил преступление своего отца. (Рассказ об Атрее и Тиэсте, который долж[ен] б[ыть] помещен ранее, в дуэте с Клитемнестрой). Я отмстил за своего отца и устроил все дело.

Хор.

Егист, я ненавижу наглость в преступнике. Ты говоришь, что тобой убит этот человек, и что ты один замыслил это убийство. Ты должен б[ыть] судим, и народ приговорит тебя к побиению камнями.

Егист.

Говори тише пред теми, кто управляет народом и царством. Ты скоро узнаешь, что нужно. Цепи и мучения и для стариков хорошие учителя и превосходные врачи. Видишь ли ты теперь? понимаешь ли?

Хор.

Женщина! Это ты, хранительница дома, которая, осквернив ложе своего мужа, замыслила убийство главы афинян, по возвращении его с войны?

Егист.

Эти слова заставляют тебя плакать. Под ярмом с [ними] будет легче иметь дело.

Хор.

Каким образом ты будешь господином Аргосцев, ты, который, замыслив убийство этого человека, не посмел убить его своей рукою.

Егист.

Ясно, что это было дело женщины – опутать его коварством. Будучи его врагом с давних пор, я был подозрителен. Теперь, с помощью его богатства, я попробую управлять Аргосцами. Кто не будет повиноваться, я того укрошу как молодого коня, бешеного и непослушного узде. Голод в соединении с темницею укротят его скоро.

¹ В обоих переводах обозначен злой демон рода Плистен (1864) или Плейстен (1883), он же Атрей, сын Пелопса, отец Агамемнона.

Хор.

Зачем ты не один убил его? Это жена его, осквернение земли и богов, его убила. еще жив Орест и он возвратится в отечество, чтобы наказать вас обоих.

Егист.

Я тебя проучу за такие слова.

Хор.

Друзья, сражение близко. Обнажите мечи.

Егист.

Мой меч обнажен! Я не бегу от смерти.

Хор.

Ты говоришь, что принимаешь смерть. Пусть судьба нас рассудит!

Клитемнестра.

О, милейший из людей, не будем причинять нового несчастья, довольно бедствий, не будем проливать больше крови. Разойдитесь по домам, прежде чем Вас начнут убивать. Конечно, надо искупить наш поступок, достаточно если мы побережемся гнева богов. Вот моя мысль.

Егист.

Не позволять же им меня оскорблять, призывать на меня гнев божеств и восставать против своего господина!

Хор.

Мы не поступили бы, как Аргосцы, если бы стали льстить злодею.

Егист.

Я тебя когда-нибудь накажу.

Хор.

Нет! Если какой-либо бог побудит Ореста вернуться!

Егист.

Я знаю, что и эти часто питают себя надеждами

Хор.

Нарушай справедливость, рад, что ты имеешь к этому возможность.

Егист.

Ты будешь наказан за эту дерзость.

Хор.

Ты кичишься, как петух около курицы!

Клитемнестра.

Пусть его лает. Мы с тобою будем управлять этим домом и всюду водворим порядок.

Примечания

Пунктуация всех текстов данного приложения безоговорочно приведена в соответствие с нормами современного русского правописания, а расхождения в написании имен (Електра и Электра, Егист и Эгист) оставлены без изменений. В квадратные скобки помещена информация, добавленная составителем.

Раздел 1

Источник, материал которого положен в основу данной публикации, находится в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского (ГМЗЧ): ф. 5 (Танеев С.И.) В¹. № 168. Эскизы. Сцена Ореста у могилы

Агамемнона и встреча Электры с Орестом (в будущем акт II, картина 2). Предположительная датировка: лето 1882 года.

Источник содержит восемь двойных листов партитурной бумаги формата 26,5 × 35,4 см в 16 строк, вложенных один в другой по принципу тетради, не сшитых. На листах отсутствуют опознавательные знаки производителя. Пагинация авторская полистная крупно проставлена синим карандашом. Нотный и словесный текст записан черными чернилами на л. 1–7 с об. и 8, доведен до монолога Ореста «Но посмотри... дай приложу я локон» и обрывается на словах «Но удержишься», материал не соответствует окончательным вариантам музыки и слов. Запись плотная системами по 2–4 строки с пропусками либо без пропусков одной пустой строки между системами. На л. 7 имеется авторская помета: «Электра / Орест». Л. 8 об.–16 не содержат текста.

В настоящей публикации представлен только вербальный текст эскизов и сохранены авторские названия номеров, взятые здесь в кавычки. В первой колонке в угловых скобках помещены слова, написанные Танеевым, однако не расшифрованные мною точно и приведенные в соответствии с переводом 1864 года. В квадратных скобках даны слова, пропущенные Танеевым и также приведенные в соответствии с данным переводом.

Раздел 2

Часть I, сцена Клитемнестры и Кассандры. Источник находится на хранении в ГМЗЧ: ф. 5, В³ (Музыкально-литературные и литературные труды), № 20. Эскиз словесного текста (в будущем акт I, картина 2, сцена 8). Предположительная датировка: 1883 – весна–лето 1891 года.

Два двойных листа писчей бумаги в линейку с тиснением производителя «№ 5 Способина и К^о» в верхних левых углах, формата 35,8 × 22,4 см, вложены один в другой. Пагинация отсутствует. Черновой автограф записан черными чернилами, правки – ими же и синим карандашом на [л. 1], [2] и [2 об.]. На [л. 1] зафиксированы краткие нотные наброски синим карандашом, на [л. 2] – набросок «темы рока» (4 ноты) черными чернилами. [Л. 1 об.], [3–4 об.] не содержат текста.

Часть II, сцена Кассандры. Источник находится на хранении в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ): ф. 880 (Танеевы С.И. и В.И.) Оп. 1. Ед. хр. 34. Прозаическое изложение содержания (для будущего акта I, картины 2, сцены 8). Наброски зафиксированы в ученической тетради в линейку и на разрозненных листах, содержащих автографы Танеева и Венкстерна. Приводимый здесь текст записан Танеевым почти без правок черными чернилами на последних листах комплекта, авторское последование материала – л. 47, 46, 46 об. архивной пагинации. Предположительная датировка – 1883–1891 годы. Текст избобилует смысловыми и словесными отсылками к обоим переводам Котелова, что частично отражено в пристрастных сносках.

Часть III, две финальные сцены. Источник находится на хранении в РГАЛИ: ф. 880 (Танеевы С.И. и В.И.) Оп. 1. Ед. хр. 33. Автограф IV. Тетрадь эскизов № 3. Прозаическое изложение содержания (для будущего акта I, картин 9–10) зафиксировано в нотной тетради объемом 46 листов в жестком картонном переплете; три листа вырвано. Бумага в 12 строк «№ 41 (I). П. Юргенсон в Москве» формата 27,1 × 17,5 см. Авторские даты проставлены на л. 94 архивной пагинации: «Останкино 19 Март[a] 89», и на л. 104 об.: «1891». Приводимый здесь текст зафиксирован с многочисленными правками черными чернилами (основной слой) и простым карандашом (пометы в скобках) на изнаночной стороне переплета и с обеих сторон титульного листа, авторское последование материала – л. 90 об., 89, 90 архивной пагинации. По-видимому, Танеев сперва рассчитывал заполнить лишь одну страницу непосредственно перед нотной записью, а затем наброски перекинулись еще на две страницы, до того оставшиеся незаполненными.

Приложение 2

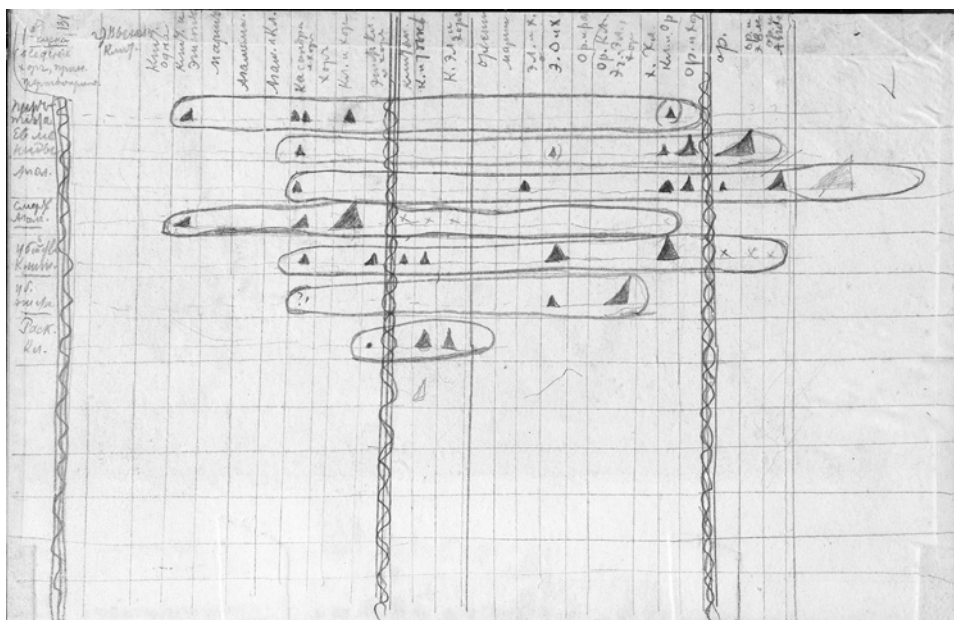
АВТОРСКИЙ ПЛАН ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ [1890–1891]¹

(первая публикация)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
Смерть Агамемнона	1-я сцена введение, хор, прин[есение] жертвоприношений]	2) Выход Клитемнестры	Клитемнестра одна	Клитемнестра и Эгист	Марш	Агамемнон	Агамемнон и Клитемнестра	Кассандра и Хор	Хор	Клитемнестра и Хор	Эгист, Клитемнестра и Хор	Клитемнестра	Клитемнестра и Тень	Клитемнестра, Электра и Хор	Орест	Электра и Хор	Электра, Орест и Хор	Орест и Раб	Орест, Клитемнестра, Эгист, Электра, Хор	Хор, Клитемнестра	Клитемнестра и Орест	Орест и Хор	Орест	Орест и Эвмениды	Орест и Аполлон		
				Δ				ΔΔ		Δ											(Δ)						
								Δ									(Δ)				Δ	Δ	Δ	Δ			
								Δ								Δ					Δ	Δ	Δ		Δ	Δ	
			Δ					Δ		Δ		х	х	х													

¹ Информация о местонахождении источника: РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы С.И. и В.И.) Оп. 1. Ед. хр. 33. Автограф IV. Тетрадь эскизов «Орестей» № 3. Л. 134. Данная таблица зафиксирована Танеевым простым карандашом на отдельном листе нелинованной бумаги. Соседние столбцы, представляющие материал разных актов (№ 12–13 и 23–24), в автографе отделены друг от друга двойными вертикальными чертами и волнообразной линией между ними. В настоящей публикации в таблицу добавлена верхняя строка, содержащая номера столбцов и указание на перечисление сюжетных линий. Сокращения слов отмечены при помощи квадратных скобок лишь в первом и втором столбцах, чтобы не загромождать этим текст. Значки (треугольники, крестики и точка), обозначающие наличие сюжетных линий в номерах, максимально приближены к тем, что некогда поставил композитор.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
Убийство Клит[емнестры]								Δ			Δ	Δ	Δ				Δ			Δ			x	x	x	
Убийство Эгиста							?										Δ		Δ							
Раск[аяние] Кл[итемнестры]											•		Δ	Δ												



Илл. 40. Авторский план оперы, опубликованный в Приложении 2

Приложение 3

ЛИБРЕТТО ПЕРВОЙ РЕДАКЦИИ ОПЕРЫ

(републикация издания 1895 года с учетом рукописных правок композитора)

ОРЕСТЕЙЯ,

Музыкальная трилогия.

Сюжет заимствован из трилогии Эсхила того же названия.

Часть первая – Агамемнон, в 2-х картинах.

Часть вторая – Хоэфоры (несущие возлияния), в 3-х картинах.

Часть третья – Эвмениды, в 3-х картинах.

Слова А. Венкстерна. Музыка С. Танеева.

М.: Т-во Типографии А.И. Мамонтова,

Леонтьевский пер., д. Мамонтова, 1895.

Дозволено цензурою. Москва, 4 октября 1895 года.

Часть I-я. Агамемнон.

В двух картинах.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Агамемнон, царь Аргоса Бас.

Клитемнестра, его жена Альт.

Эгист, его двоюродный брат Баритон.

Кассандра, троянская пленница Сопрано.

Страж Бас.

Раб, прикованный к двери (без речей)

Народ, прислужницы Клитемнестры, воины, пленные, телохранители.

Действие происходит в Аргосе перед дворцом Атридов.

Часть II-я. Хоэфоры.

В трех картинах.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Клитемнестра.

Тень Агамемнона.

Электра, дочь Агамемнона и Клитемнестры Сопрано.

Орест, сын Агамемнона и Клитемнестры Тенор.

Раб Бас.

Хор женщин.

Картина I-я: внутренность дворца Атридов.

Картины II-я и III-я: оливковая роща.

Часть III-я. Эвмениды.

В трех картинах.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Орест.

Аполлон Локсий Баритон.

Афина Паллада Сопрано.

Ареопагит Бас.

Корифей Бас.

Фурии, афинский народ, ареопагиты, участвующие в панафинейской процессии.

Картина I-я: пустынное место на берегу моря.

Картина II-я: внутренность дельфийского храма Аполлона.

Картина III-я: Афины.

Между 1-й и 2-й частью трилогии проходит 7 лет.

Часть I-я.

АГАМЕМНОН.

КАРТИНА I-я.

Сцена представляет открытое место в Аргосе перед дворцом Атридов. Слева ограда и медная дверь, ведущая во двор дворца. Перед оградой ряд алтарей архаической формы. Дворец, циклопической постройки, расположен на склоне холма. Зрителям видна центральная его часть и находящаяся к ней под прямым углом справа боковая; к этой последней примыкает уходящая вдаль городская стена с Львиными воротами. За стеной, налево от зрителя, видны городские здания. Вдали море и ряд удаляющихся гор. Звездная ночь. На кровле боковой части дворца страж.

Явление I-е.

СТРАЖ

О, боги, скоро ли пошлете вы конец моей бессменной страже!..

Десятый год осада Трои длится.

Атрея сын, Ахейя славный вождь,
глава царей, могучий Агамемнон,
решился град Приама разорить
и отомстить Елены похищенье.

Возврата наших войск мы ждем нетерпеливо.

Нетерпеливей всех царица Клитемнестра

супруга ждет. Она дала приказ

расположить костры сторожевые

на всех горах, лежащих по пути

от наших мест до Трои осажденной,

чтоб возвестить победу наших войск

огнем костров, зажженных на вершинах.

Огней желанных все нет... (На вершинах гор загораются огни).

Но что я вижу? Не может быть! Нет, то игра воображенья!

Огни сквозь мрак ночной я вижу. Они горят все ярче и ясней. Счастливый знак!

Привет тебе, блестящий свет в ночи! Ты о победе нам приносишь весть. К царице я пойду и возвещу, что царь наш на пути к отчизне дорогой.

Но что он здесь найдет по возвращеньи? / Какой позор! Мне и подумать страшно,

И ужасов предчувствие грядущих / Мои уста молчанием смыкает.

Да сбудутся судьбы предначертанья! (Уходит).

Явление II-е.

Дверь ограды с грохотом открывается изнутри рабом, прикованным на цепи. Из дворца торжественной процессией с факелами выходят женщины рабыни Клитемнестры, Рабы несут неся туши жертвенных животных, фимиамы и цветы. Они спускаются по ступеням, ведущим к медной двери. Выйдя за ограду [зачеркнутое далее не разобрать] дворца, они приносят жертвы перед алтарями. К ним присоединяется Клитемнестра.

ХОР ЖЕНЩИН

Слава Зевсу КронионЮ!
 Совершился суд богов:
 Гнев бессмертных справедливый
 нечестивый град постиг.
 Бог могучий! Бог всеильный!
 Зевс, блюститель брачных уз!
 Неподкупный и суровый
 нечестивых судия,
 благодарственные жертвы
 ты прими на свой алтарь.

Явление III-е.

Во время этого предшествующего хора городские ворота отворяются сцена наполняется народом.

НАРОД (Клитемнестре)

Поведай нам, царица,
 для чего горят огни, курятся фимиамы
 и жертвы дым восходит к небесам?

КЛИТЕМНЕСТРА

Я получила радостную весть.
 Давно желанный час настал –
 Троя взята!

НАРОД

Троя взята!
 Но кто же весть
 принес тебе о том?

КЛИТЕМНЕСТРА

Победы весть приносит мне огонь.
 (Показывая на огонь Указывает на огни, горящие на вершинах гор).
 Вон, взгляните, как пылает
 на горе победы знак.
 Тот огонь о падшей Трое
 весть желанную несет.
 Пала Троя, и на Иде¹
 Пламя мощное взвилось,
 и на всех горах окрестных
 тотчас вспыхнули костры.

¹ Ида – горный хребет южнее древней Трои, ныне находится на территории Турции.

С Иды, весть передавая,
запылал огнем Афон,
Киферонские высоты¹
озарил огонь костров,
И с вершины на вершину
по пути лежащих гор
пламя быстрое спешило
возвестить победу нам.

ХОР

Слава великому Зевсу,
слава бессмертным богам.
Возложим тучные жертвы
на жертвенник богу богов.

(Во время хора огни на горах потухают. Рассветает. Народ расходится удаляется. Клитемнестра остается одна и рабыни входят во дворец).

Явление IV-е.

Клитемнестра одна, потом Эгист.

КЛИТЕМНЕСТРА (вслед уходящему народу)

Идите в дом благодарить богов / Недолго ваша радость продолжится
Ее сменил отчаяния вопль, / Когда ваш царь падет, / Моей рукой сраженный.
(Из дворца выходит Эгист, робко озираясь)
О мой Эгист! Любовь моя!
Блаженства нашего желанная заря взойти готова.
Но что с тобой? Я на лице твоём читаю тревогу и смущенье:

ЭГИСТ

Я трепещу. Смерть ждет меня. В дороге царь. Вернувшись, он узнает все, потребует отчета, и страшен будет гнев его. Мне ужас сердце сжал. Бежать, бежать!

КЛИТЕМНЕСТРА

Оставь боязнь. Не страшен Агамемнон: гнев мертвеца не страшен для живых.

ЭГИСТ

Что говоришь ты? Речь твоя загадка.

КЛИТЕМНЕСТРА

Не ты, а он погибнуть должен.

ЭГИСТ

Мне ли бороться с ним? Могучий царь царей пятой своей безжалостно раздавит меня, несчастного. Нет, нет! Безумно было в борьбу вступать такую.

КЛИТЕМНЕСТРА

Слушай. Давно лелею я в душе моей кровавый замысел. Теперь созрел он и должен быть исполнен. Моя рука не дрогнет, убивая.

ЭГИСТ

Как, ты сама?..

КЛИТЕМНЕСТРА

Я женщина, но мужество в душе моей кипит,
И ненависть к царю мне руку укрепит.

¹ Киферон (Китерон) – горный хребет в Древней Греции, наряду с горой Парнас отделявший земли Аттики (столица – Афины) от Беотии (столица – Левадия).

ЭГИСТ (радостно)

Злодея смерть богам угодна будет. Достоин казни он.

КЛИТЕМНЕСТРА

Кровь дочери моей, им в жертву принесенной, богине Артемиде, о мести вопиет.

ЭГИСТ

Погибнуть должен он. Пусть суд богов свершится; пусть смерть его искупит преступление, свершенное его отцом. За власть на Аргосом

Возник кровавый спор меж братьями,

Явление IV-е.

Входит Эгист, потом Клитемнестра.

ЭГИСТ

Возможно ли? Вернулся Агамемнон. Избегнув всех опасностей войны, могуществом и славой озаренный, он уже близко! Что ждет меня? Про свой позор узнает скоро он. Ужасна будет месть! Я трепещу пред тем, кого убить бы должен. Убить? Мне ли бороться с ним? Могучий царь царей пятой своей безжалостно раздавит меня, несчастного. Но кровавый долг отмщенья не исполнен, злодеянье его отца досель не отмщено. Пора пришла! Я призову все мужество мое. Один из нас погибнуть должен! Теперь или никогда! О страшный пир Тиэста! Мысль о тебе в душе моей поддержит жажду мести.

За власть над Аргосом

возник кровавый спор меж братьями,

моим отцом Тиэстом и Атреем, безбожным Агамемнона отцом. Атрей у брата отнял власть и из родных изгнал его чертогов, и долго, долго мой отец вдали от родины изгнанником скитался.

Тиест обессилел в борьбе наконец.

С чужбины к родимым пенатам
вернулся смиренно мой бедный отец
искать примирения с братом.

Атрей, согласившись притворно на мир,

задумал ужасное мщенье:

он брата Тиеста на дружеский пир
позвал к себе в знак примиренья,
а сам умертвил его малых детей,
в куски изрубил и на блюде
отцу среди пира их подал, злодей...

Увидел Тиест... Вдруг из груди
его ужасающий вырвался стон:

Все понял несчастный! Рыдая,
на землю в отчаянии бросился он,
отмщенье богов призывая.

Проклятье его тяготеет с тех пор
на роде убийцы – Атрея.

Настала минута – судьбы приговор
свершится над сыном злодея.

Осмелюсь ли поднять трепещущую руку на гневного царя? Подумать страшно!
Одно осталось мне: бежать!

(Направляясь к выходу, встречается с входящею Клитемнестрой).

КЛИТЕМНЕСТРА

О мой Эгист! Любовь моя! Блаженства нашего желанная заря взойти готова!
Но что с тобой? Я на лице твоём читаю тревогу и смущенье.

ЭГИСТ

Я трепещу. Смерть ждёт меня. В дороге царь. Вернувшись, он узнает все,
потребует отчёта, и страшен будет гнев его. Мне ужас сердце сжал. Бежать! Бежать!

КЛИТЕМНЕСТРА

Оставь боязнь, не страшен Агамемнон: гнев мертвеца не страшен для живых.

ЭГИСТ

Что говоришь ты? Речь твоя загадка.

КЛИТЕМНЕСТРА

Слушай. Давно лелею я в душе моей кровавый замысел; теперь созрел он
и должен быть исполнен. Моя рука не дрогнет, убивая.

ЭГИСТ

Как, ты сама?..

КЛИТЕМНЕСТРА

Я женщина, но мужество в душе моей кипит и ненависть к царю мне руку укрепит.

ЭГИСТ (радостно)

Злодея смерть богам угодна будет. Достоин казни он.

КЛИТЕМНЕСТРА

Кровь дочери моей, им в жертву принесенной богине Артемиде, о мести вопиет.

ЭГИСТ

Погибнуть должен он. Пусть суд богов свершится.

КЛИТЕМНЕСТРА

Настала минута расплаты кровавой,
и смертью бесславной погибнет злодей.
Свершится суд Рока суровый и правый,
злодейства он смертью искупит своей.

ЭГИСТ

Под лаской притворной и радостью встречи
ты мщения жажду и ненависть скрой.

КЛИТЕМНЕСТРА

Обманут его мои льстивые речи,
и скрою искусно я замысел мой.

ЭГИСТ

Когда же без страха он вступит в чертоги,
рази без пощады, безжалостна будь.

КЛИТЕМНЕСТРА

Когда во дворец он войдет без тревоги,
нежданно оружие вонжу ему в грудь.

ЭГИСТ И КЛИТЕМНЕСТРА

Настала минута расплаты кровавой, / И смертью бесславной погибнет злодей,
Свершится суд Рока суровый и правый / Злодейства он смертью искупит своей.

Занавес.

Конец первой картины.

КАРТИНА II-я

Та же декорация. Яркий солнечный день. Дворец убран цветами. Двери открыты. На дворе прислуга и рабыни с пурпуровыми одеждами в руках. Сцена наполнена народом в праздничных одеждах. Взоры всех направлены в сторону моря. Видно приближающееся войско.

Явление I-е.

Марш.

ХОР ЖЕНЩИН

(бросая цветы по пути шествия)

Миг счастливый! Миг желанный!

Сердце радостью кипит.

Озаренный славой бранной,
возвращается Атрид.С ним домой мужья и братья
с поля ратного идут;Их горячие объятья
в стороне родимой ждут.

Тьму унылую разлуки

сменит радости заря.

Раздавайтесь гимном звуки

в честь великого царя.

(Агамемнон въезжает на колеснице, окруженный телохранителями и войском.

Позади колесница, нагруженная добычею; на колеснице Кассандра; пленные, связанные веревками; мулы, несущие добычу. К концу марша шествие останавливается перед дверями дворца).

ХОР НАРОДА

Агамемнон, сын Атрея,
вождь народов, царь царей!

Нет вождя его храбрее,

Нет царя его мудрей.

Сокрушенный мощной дланью,
пал предательский Пергам¹,
Утомлен кровавой бранью,
царь вернулся снова к нам.

Славы – доблестных награды,
он добился от богов.

Он – краса родной Эллады,

Гордость наша, бич врагов!

Он богам бессмертным равен,
он во всем подобен им:
Как они, могуч и славен,
как они, непобедим.

¹ Пергам – город по соседству с Троей, ныне находится на территории Турции.

АГАМЕМНОН (с колесницы)

Привет тебе, отечество мое! И вам привет, домашние пенаты! Чрез десять лет, увенчанный победой, под сень родных чертогов я возвратился вновь. Пал Илион¹. Богам угодно было моей рукой свершить свой приговор.

Слава бессмертным,
 В битве кровавой,
 на море бурном
 нас охранявшим,
 слава богам!
 Город Приама –
 в грудах развалин,
 пламя бушует
 в стогнах его.
 Рока вельнем
 мщенье свершилось.
 Кровью Троянцев
 смыт наш позор. (С хором)
 Слава бессмертным,
 В битве кровавой,
 на море бурном
 нас охранявшим,
 слава богам!

Явление II-е.

Клитемнестра поспешно выходит из дворца, сопровождаемая рабынями, несущими пурпуровые одежды.

КЛИТЕМНЕСТРА

О, мой супруг! Ужели наяву
 Тебя я вижу вновь? О, сладкий миг свиданья!

АГАМЕМНОН (на колеснице)

Привет тебе, дочь Леды, супруга милая, моих чертогов страж! Долга была разлука наша. Я рад, что вижу вновь тебя. Но почему не вижу я Ореста? Скажи, зачем к родителю навстречу не вышел он?

КЛИТЕМНЕСТРА

Сын наш теперь далеко.
 Взял его Строфий в Фокиду².
 Здесь без тебя, мой супруг,
 страшно мне было за сына,

Смуты народной боясь,
 с ним я расстаться решилась.
 Думала я, что вдали
 будет ему безопасней.

¹ Илион – второе название Трои.

² Строфий – в древнегреческой мифологии царь Фокиды и отец Пилада, близкого друга Ореста.

Пилад – один из персонажей трилогии Эсхила, которые не вошли в сочинение Танеева.

Сколько я вынесла мук!
 Как за тебя я боялась!
 Сколько ночей провела,
 глаз от тоски не смыкая!

Кончились муки мои,
 радость сменила страданья.
 Ты возвратился ко мне
 в славе великой победы.

Сойди же с колесницы. (Рабыням) А вы скорее устелите дорогу всю до самого дворца одеждами багряными. Пусть победитель Трои по устланному пурпуром пути в свои чертоги вступит. (Рабыни, стоящие во дворе, бросаются расстилать пурпуровые одежды. Агамемнон останавливает их жестом).

АГАМЕМНОН

Не нужно мне
 ни пурпура, ни мягкого пути.
 Такая честь богам одним прилична.

КЛИТЕМНЕСТРА

О, не противься ты желанью моему!

АГАМЕМНОН

Об этом не проси. Мое решенье твердо.

КЛИТЕМНЕСТРА

Когда б победу Рок Приаму даровал,
 не отказался б он от почестей, конечно.

АГАМЕМНОН

Пусть тот, кому не страшен гнев богов,
 себе их почести надменно присволяет.

КЛИТЕМНЕСТРА

Прошу тебя.

АГАМЕМНОН

Нет, нет!

КЛИТЕМНЕСТРА

Согласье дай свое.

АГАМЕМНОН

Я прихоти твоей потворствовать не буду.

КЛИТЕМНЕСТРА

Тому, кто победил могучего врага,
 не стыдно женскому желанью покориться.

АГАМЕМНОН

Ужели сильно так желание твое,
 что упросить меня ты хочешь непременно?

КЛИТЕМНЕСТРА

Свиданья радости не омрачай отказом.

АГАМЕМНОН

Бессилен я противиться тебе.

Да будет так, как хочет Клитемнестра!

(Клитемнестра дает знак рабыням, которые расстилают пурпур от ограды до средней части ные ткани по ступеням дворца).

Пусть кто-нибудь сандалии развяжет мне (сходит с колесницы, ему развязывают сандалии). Зато и ты мою исполни просьбу. Вот Кассандра, царя Приама дочь. Прими ее в свой дом и обласкай. Кто хорошо обходится с рабами, к тому и боги благосклонны.

КЛИТЕМНЕСТРА

Исполню я желание твое.

АГАМЕМНОН

Супруге повинуюсь, по пурпуру вступаю я в чертог.

(Агамемнон входит во дворец. Рабыни убирают пурпуровые одежды ткани).

КЛИТЕМНЕСТРА (останавливаясь у входа во дворе – в сторону)

Пусть этот путь, багряный, будто кровь,
твоим путем последним будет.

(В боковую часть дворца проводят пленных. Кассандра остается).

КЛИТЕМНЕСТРА (в дверях)

Войди и ты, Приама-дочь тебя зову, Кассандра! (Кассандра не отвечает).

Сойди скорее с колесницы. Не гордись. В рабыне гордость неуместна!

ХОР

Не слышишь разве ты? Тебя зовет царица. (Кассандра молчит).

КЛИТЕМНЕСТРА

Ты слушаться не хочешь. Тебе досадно, что пленницей-рабыней пришла сюда. Дай срок. Я научу тебя повиновенью! (В гневе уходит).

Явление III-е.

Кассандра и хор.

ХОР

Безумие бедняжкой овладело.

КАССАНДРА (в пророческом экстазе)

О, горе мне! Несчастливая страна!..

О, Аполлон! Куда меня привел ты!?

Дом, ненавистный богам! Злодеяний вертеп!

Человеческой залитый кровью!

ХОР

Она чует след здесь совершенных злодейств.

КАССАНДРА

Вот вижу я детей
зарезанных,
зияют раны их
красные!

ХОР

Пророчица! Твой дар известен нам. Но замолчи. Твоих пророчеств не нужно нам.

КАССАНДРА

О, боги, боги! Новые беды, новое горе, – горе ужасное, непоправимое, неотвратимое дому Атридов грозит. Страшное зреет убийство... Жена на мужа точит нож... Смотрите... она к нему подходит все ближе, ближе... оружие наготове... Но это что? Адская сеть, покрывало смерти!

Чертог царей кровь оросит / И огласит вопль Эвменид.
Добыча фурий – этот дом, / давно они гнездятся в нем.
Кровь пролитую жадно пьют / и злодеям гимн поют.

ХОР

Слова твои зловещи. От страха кровь похолодела.

КАССАНДРА

Зачем меня сюда привел ты, Агамемнон?
Иль для того, чтоб вместе умереть?

Неизменна воля Рока.
Для несчастной нет надежды –
Смертным сном сомкнутся вежды
от родимых мест далеко.

О, цветущий берег Скамандра,
где ребенком я резвилась,
храмы, где богам молилась,
не увидит вас Кассандра.

Не оплакана слезами
тех людей, что сердцу милы,
я сойду во мрак могилы
под чужими небесами.

ХОР

Кто смотреть без состраданья
На нее, бедняжку, может?
Ум ее больной тревожит
Горя близкого сознание.

КАССАНДРА

О, горе мне! Пророчества несчастный дар опять в груди моей проснулся и страшными виденьями меня преследует. (Около двери появляются тени детей). Там на пороге вы не видите малюток зарезанных? Вот, вот они, подобно привидениям! Из ран их каплет кровь, у них в руках их собственное мясо. О, ужас! (Видение исчезает).

ХОР

Когда ты говоришь о гибели детей, понятны нам твои ужасные слова, а прочее темно!..

КАССАНДРА

Темно... темно... так я покров сниму с своих пророчеств. Как ветер предрассветный, несчастье страшное несется навстречу восходящему светилу и, как волна, ударит в берег при ярком свете дня. Несчастье это – смерть царя!

ХОР

Замолчи! Слова твои ужасны!

КАССАНДРА

Нет спасенья! О, боги! я вся горю, в груди огонь! О горе, горе! О, Аполлон! И мне погибнуть суждено от рук двуногой львицы за то, что царь привел меня с собой. К чему теперь мне эти знаки пророчества божественного дара? Не нужен мне мой жезл! (Ломает жезл). Цветы не нужны мне! (Бросает цветы). Прольется кровь моя под мстительным ножом, кровь Агамемнона смешается с моею, но боги отомстят за нашу смерть.

Из дальних стран изгнанник придет, за кровь отца отмстит он кровью, избавит семью свою от бед. Он проклятье снимет с рода, кровью кровь омыв. Атридов дом спасенье в нем свое найдет. Теперь пойду навстречу смерти я. Приветствую я вас, ворота ада! (Входит во двор. Двери с грохотом затворяются. Кассандра входит в центральную часть дворца во дворец).

ГОЛОС АГАМЕМНОНА (за сценой)

Сюда! Ко мне! На помощь! Умираю!

ХОР

Кто там кричал? Кто звал на помощь?

АГАМЕМНОН

Скорей сюда, я в сердце поражен. Умираю!

ХОР

То голос царя. На помощь зовет он.

Скорее, скорее! Нет времени медлить!

Ломитесь в двери, царя защитим!

(Народ бросается к воротам, которые отворяются. В то же время раздвигается занавес средней части дворца. Виден зал, очаг, ложе, около светильник; на ложе тело Агамемнона, рядом Кассандры. Клитемнестра с мечом в руках, лицо ее выражает зверскую радость. Хор в ужасе отступает).

Явление IV-е.

Клитемнестра и хор.

КЛИТЕМНЕСТРА

Кровавое, давно задуманное дело свершилось! Он мертв, ваш царь, супруг мой ненавистный. Он мертв, – и это дело рук моих! Пред вами, граждане Аргоса, я это громко объявляю. Я не таюсь. Довольно я таилась, выжидая, когда ударит мести грозный час. Он наступил! Вон там, у очага Атридов, куда мой враг шел, торжествуя, я в складках ткани драгоценной опутала его, как сетью... тяжелое, разящее оружие подняла и страшный нанесла удар... Потом другой!.. И кровь врага вверх брызнула стремительной струею, меня, как благодатною рососою, окропляя... Ликую я, и ликовать нам должно. Над ним свершилась месь моя. Исполнен мною мести долг! (Указывает на Агамемнона). Вот царь ваш! А рядом с ним любовница его, их смерть не разлучила!

ХОР ЖЕНЩИН

Царь наш!

Кто тебя оплачет,

Кто похоронит?

И какими тебя

похвалами почтить

и какими оплакать слезами?

Ты на ложе лежишь,
недостойном тебя,
пораженный коварной рукой!

ХОР МУЖЧИН

Демон дома Танталидов,
кровожадный, ненасытный,
мститель, прежних злодеяний
пир кровавый здесь справляет.

КЛИТЕМНЕСТРА

Меня вините вы в убийстве...
Не я виновна в нем...
Через меня судьба свой приговор свершила.
Тот демон злой Танталовой семьи,
что мстит за пир Атрея, –
он за детей зарезанных Тиеста
моей рукой Атрида поразил!

ХОР

У богов возмездья просит
кровь зарезанных малюток;
Новый ряд злодейств ужасных
из злодейства возникает.

Явление V-е.

Эгист с телохранителями выходит из боковой части дворца быстро входит; за ним телохранители.

ЭГИСТ

Вот Эллада кем гордилась,
перед кем пал Илион!
Мечь моя над ним свершилась,
распростерт во прахе он!

ХОР

Вот виновник преступления!
Вот мы мстить должны кому!
Все беритесь за каменья.
Смерть злодею, смерть ему!

ЭГИСТ

Замолчать! Не то цепями
и тюрьмой вас усмирю.
Знайте – царь ваш перед вами, –
Повинуйтесь царю!

ХОР

Трус! Предательской рукою
хочешь ты венец украсть!
Не признаем за тобою
мы похищенную власть.

ЭГИСТ

Слушать брань мне не пристало.
Я молчать вас научу.

Если слов моих вам мало,
покоритесь вы мечу! (Телохранителям)
Вы оружие обнажите.
Смелей! Вперед!

ХОР ТЕЛОХРАНИТЕЛЕЙ

Мы за царя идти готовы в бой!

ХОР НАРОДА

Прочь, наемные убийцы!

(Телохранители бросаются на народ. Клитемнестра быстро сходит со ступеней дворца и повелительным жестом их останавливает)

КЛИТЕМНЕСТРА

Остановитесь! Мечи в ножны вложите!

ЭГИСТ

Неужели оскорбленья
должен я переносить?
Нет! Народа возмущенье
надо силой подавить!

КЛИТЕМНЕСТРА (Эгисту)

Эгист, Эгист!

Довольно крови!

Укроти души тревогу,
милый мой! Пора придет,
И утихнет понемногу
взволновавшийся народ.

Нами путь расчищен к счастью.
От суровых бурь и гроз
отдохнет под нашей властью
кровью залитый Аргос.

(Уводит Эгиста во дворец; телохранители расступаются и пропускают их. Двери затворяются)

ХОР

День возмездия настанет,
трепещите оба вы.
Страшно кара божья грянет
На преступные главы.

О, Орест, в тебе спасенье.
Ждем тебя! Приди, приди!
Отомсти за преступленье
и народ освободи.

Занавес.

Конец «Агамемнона».

Часть II-я.
ХОЭФОРЫ.
КАРТИНА I-я.

Театр представляет комнату на женской половине дворца Атридов. Стены обиты медными листами. Слева ложе. Ночь. Полумрак. Входит Клитемнестра. Одежда ее в беспорядке, лицо бледно, походка неровная. В руке светильник.

Явление I-е.
Клитемнестра одна.
КЛИТЕМНЕСТРА

О, горе мне, преступнице несчастной!
Покой души утрачен навсегда!
Лишь только ночь таинственным покровом
оденет мир, встает передо мной
супруга тень и призраком кровавым
без устали преследует меня...
Мне страшно там, в опочивальне нашей,
где все его напоминает мне...
Устала я... Смыкаются глаза...
О, если б сном забыться я могла. (Садится. Опускается на ложе).

О, услышь мое моление
ты, блаженный бог Морфей,
дай душе успокоенье,
и забвения елей
хоть на краткое мгновенье,
в сердце скорбное пролей.

(Ложится и засыпает. Сцена темнеет. Задняя стена раздвигается. Из тумана вырисовывается фигура Агамемнона, закутанная в окровавленную одежду).

ТЕНЬ АГАМЕМНОНА

Клитемнестра! Клитемнестра!
Узнала ль ты меня? Из мрака преисподней
Твой смертный час пришел я возвестить.

Над преступной головою
занесен каратель-меч.
Тот, кто был рожден тобою,
должен жизнь твою пресечь.

Будь готова. Склеп могильный,
саван смертный приготовь...
В день грядущий ты искупишь
смертью смерть и кровью кровь. (Исчезает).

КЛИТЕМНЕСТРА (вскакивая)

Спасите, спасите!.. Скорей, скорей ко мне, рабыни! Сюда! Ко мне!

(Со всех сторон сбегаются женщины, между ними Электра).

ХОР

Царица, ужасный
до нас твой крик достиг.
В тиши ночной раздался он,
Нам в душу страх проник.
Какое несчастье
готовит гнев богов?
Поведай нам,
зачем твой зов
звучал в тиши ночной?

КЛИТЕМНЕСТРА

Страшный сон приснился мне:
Бродит ночью в этом доме
грозный призрак. Тень супруга
мне во тьме ночной предстала.

Грозен был виденья взор,
Бледный лик пророчил горе,
И в очах его зловещих
Я прочла свой приговор.

ЭЛЕКТРА и хор

Вещий сон грозит бедою, ужас в сердце мне проник;
Гнев умерших беспощаден,
и виновных он найдет.

КЛИТЕМНЕСТРА

Чем отвратить мне грядущие беды?

Чем успокоить мне гневную тень? (к Электре)

О, дочь моя, перед твоей мольбою может смягчиться родителя гнев! Как только день зардеет на востоке, возьми с собой прислужниц всех моих. Наполнив урны жертвенным вином, иди на холм умершего отца и там, творя обильно возлиянья, моли его, да отвратит от нас бессмертных гнев! Быть может я тогда успокоение найду душе, измученной страданьем.

КЛИТЕМНЕСТРА	ЭЛЕКТРА (в сторону)
О, иди на могилу отца Мне, несчастной, пощады просить! Пусть он молит бессмертных богов Правый гнев от меня отвратить!	Я пойду на могилу отца – Не пощады, а мести просить; Правый суд беспристрастных богов Не захочет убийцу простить.

ХОР

Мы пойдем на могилу царя,
будем жертвы богам приносить
и просить, не жалея даров,
приговор их жестокий смягчить.

(Электра и хор уходят. Клитемнестра склоняется на ложе).

Занавес.

Конец первой картины.

КАРТИНА II-я.

Оливковая роща. Справа надгробный холм Агамемнона, слева колонна Гермеса. Вдали виден дворец Атридов. Раннее утро. Занимается заря. Входит Орест в дорожном платье, с посохом.

Явление I-е.

ОРЕСТ

Гермий, великий бог! Хранитель странников, хвала тебе! Окончен дальний долгий путь. С чужбины я пришел в родимый край свершить священный долг отмщенья. Вот чертоги предков. А вот и холм могильный убитого отца!

О, отец, не рыдал я над трупом твоим,
не мною последняя почесть
великому праху была воздана,
не я пел пэан¹ погребальный.
Прими же теперь мою позднюю дань,
знак глубокой сыновней печали:
на могилу твою я, рыдая, кладу
с головы моей срезанный локон.

(За сценой раздаются голоса. Орест прислушивается).

Что значат эти звуки? (Отходит в сторону и становится за деревом). Я вижу женщин толпу, сюда идущих. Они несут дары на холм могильный отца. Сестра Электра с ними, вся в слезах. О, Зевс! Помощником мне будь в отмщеньи за смерть отца! (Входит Электра и хор несущих дары женщин в траурных одеждах, с распущенными волосами. Шествие направляется к колонне Гермеса).

Явление II-е.

Электра, хор женщин, потом Орест.

ХОР (сначала издали, потом приближаясь и выходя на сцену)

Дар от убийцы несем мы убитому –
Хочет преступница жертвой обильною
мщенье богов отвратить,
Но возлияньями пятна кровавые
с рук, обгаренных таким преступлением,
ей не удастся отмыть.
Месть бережет свою жертву до времени
с тем, чтобы казнью, свыше назначенной,
в час роковой поразить. (Останавливаются у колонны).

ЭЛЕКТРА

Гермий, вестник богов,
ты стенанья мои
божествам преисподней поведай!
Пусть в жилище теней,
в мрачных недрах земли
мой отец голос скорбный услышит.

(Шествие направляется к могильному холму, у которого останавливается. Электра берет у рабынь дары и совершает возлияния).

¹ Один из жанров древнегреческой поэзии, в оригинале – хоровая песнь гимнического характера.

В честь умерших на холм
 возлияния лью
 И отца я с мольбой призываю:
 Сжался, сжался, отец,
 над твоими детьми,
 надо мной и над братом Орестом;
 Он наследья лишен,
 помоги же ему
 из изгнания домой возвратиться.

ХОР

Лейте слезы вы, рыдая
 по властителе усопшем
 и творите возлиянья,
 орошая холм могильный.

ЭЛЕКТРА (увидя локон Ореста)

Что это? Прядь волос! Кто мог принести дань скорби на холм отца?.. Орест!? Увы!
 Мой брат далеко!.. О, боги! Если б он скорее возвратился!

ОРЕСТ (появляясь)

Моление твое
 услышано богами.

ЭЛЕКТРА

Кто ты? Мне речь твоя,
 о, странник, непонятна.

ОРЕСТ

Сестра!

ЭЛЕКТРА

Орест! Мой брат!

ХОР (к Электре)

Моление твое
 услышано богами.

ЭЛЕКТРА

Милые черты
 мне боги дали видеть снова.
 Брат мой милый, ты
 надежда очага родного.

ОРЕСТ

О, сестра моя!
 Прошли разлуки долгой годы.
 Увидав тебя,
 Забыл я тяжесть злой невзгоды.

ОРЕСТ И ЭЛЕКТРА

Вот мы вместе вновь,
 отцом покинутые дети.
 О, родная кровь!
 Ты у меня один/одна на свете.

О, Зевс! о, Зевс! Мольбу сирот,
судьбой обиженных, услышь.
Ты наш единственный оплот,
Ужель ты нас не защитишь?

Ужели, Зевс, согласишься ты,
чтобы погиб Атрея род?..
Воззри с небесной высоты
на нас, покинутых сирот.

ХОР

О, Зевс! о, Зевс! Мольбу сирот,
судьбой обиженных, услышь.

ЭЛЕКТРА

Молчите! Боюсь, чтоб кто-нибудь из преданных убийцам не услышал, что
говорим мы здесь, не возвестил прибытие Ореста.

ОРЕСТ

Никто не страшен мне! (Таинственно) Сам Аполлон, великий бог, мне помощь
обещал. Меня не выдаст он! (Восторженно)

В венце из солнечных лучей
и в блеске дивном он,
сияньем озарен,
предстал мне в славе всей своей.

Он был в одежде золотой
и грозен, и велик!
И лучезарный лик
блистал бессмертной красотой.

Он мне мученьями ужасными грозил, когда я смерть отца оставлю без отмщенья.
Он предрекал преследование фурий и гнев богов бессмертных. Его покорный воле,
вот я здесь! Моя рука убийц не пощадит!

ЭЛЕКТРА

О, милый брат, над прахом незабвенным
рыдания сольем.

ОРЕСТ И ЭЛЕКТРА (подходят к могильному холму и преклоняются).

О, услышь, отец,
стоны скорбные;
по тебе звучит
песнь надгробная.
Ты из недр земли
плач детей услышь,
что к тебе с мольбой
обращаются.

Отврати от нас
беды грозные,
что со всех сторон надвигаются.

(Приподнимаются)

ОРЕСТ

Не хотела Судьба, чтоб, рукою врага
Пал он на поле чести убитый...
У домашнего он своего очага
Был ужален змеей ядовитой.

ЭЛЕКТРА

Не ты, о отец, а убийцы твои
Должны бы бесславно погибнуть.

ХОР

Вы дети того, кто коварно убит,
От вас ожидает он мщенья.

ОРЕСТ

О, когда же, Зевс могучий,
Ты свою поднимешь руку
И злодеев порaziшь?
Силы ада! К вам взываю,
Вашей помощи прошу я.
О, услышьте голос мой!

ХОР

Есть закон, что за кровь пролитую
Кровью заплатит убийца.

ЭЛЕКТРА

О, как была ужасна, брат,
отца кровавая кончина.

ОРЕСТ

Убийце боги отомстят
за мужа кровь рукою сына.

ХОР

Царь наш! Ты погиб от убийцы,
Неоплаканный умер.

ЭЛЕКТРА

Со зверской злобой на лице
она удары наносила.

ОРЕСТ

Вспоминанье об отце
во мне дух мщенья укрепило.

ЭЛЕКТРА

Над мертвым тешилась змея!
У трупа отрубилa руки!

ОРЕСТ

Ужасна будет месть моя!
Убийц ужасны будут муки!

ЭЛЕКТРА

О, отец, пошли нам помощь
ты из мрачных недр земли.

ОРЕСТ

О, отец, мольбе последней
ты детей своих внемли,
Помоги в минуту мщенья
нанести удар врагам.

ЭЛЕКТРА

О, земля, из преисподней
ты отца воздвигни нам.

ХОР

Пробил мести час кровавый,
скоро изверги падут;
Приговор свершится правый,
справедлив бессмертных суд.

Занавес.

Конец второй картины.

КАРТИНА III-я.

Декорация та же, что и в первой части, освещенная заходящим солнцем. При поднятии занавеса Орест в плаще странника стучится в дверь дворца.

Явление I-е.

Орест, потом раб.

ОРЕСТ

Гей! Раб! На зов откликнись мой! Скорее дверь открой. (Стучит). Я в третий раз зову, чтоб кто-нибудь ко мне из дома вышел.

РАБ (выходя из дворца)

Я слышу и дверь открою. (Отпирая дверь) Откуда ты, и что тебе здесь нужно?

ОРЕСТ

Скажи своим ты господам, что странник просит у них приюта. Им сообщу я важное известье. Пусть выйдет тот, кто властвует в чертогах этих.

РАБ

Ты здесь дождись, а господам слова твои я передам.

(Идет во дворец. Орест остается у дверей входа, погруженный в задумчивость. Из дворца выходят: Клитемнестра, Эгист и Электра).

Явление II-е.

Орест, Клитемнестра, Эгист и Электра.

КЛИТЕМНЕСТРА

Привет тебе, о странник! Кто ты, откуда и чего от нас ты хочешь?

ОРЕСТ

Мой путь далек. Иду я из Фокиды.
В пути устал и отдыха ищу.
Нет сил идти; покоя тело просит.
Прошу мне дать приют на эту ночь.

КЛИТЕМНЕСТРА, ЭГИСТ и ЭЛЕКТРА

Войди в наш дом. Гость – дар богов бессмертных.

У нас прием радушный ты найдешь.

ОРЕСТ

Благословен ваш кров гостеприимный.
Благодарю за ласковый привет.
Но прежде, чем вступлю в чертоги ваши,
худую весть я должен сообщить.

КЛИТЕМНЕСТРА и ЭГИСТ

Какую весть? О, говори скорее!
С тревогой ждем недоброй вести мы.

ОРЕСТ

Дорогой я фокийца Строфья встретил,
В пути вступил в беседу с ним
Он, услышав, что в Аргос я иду,
велел сказать царице Клитемнестре,
Что сын ея Орест безвременно погиб.

КЛИТЕМНЕСТРА

О, горе мне! Орест мой! Сын любимый!
Скончался он! О, горе, горе мне!

ОРЕСТ и ЭЛЕКТРА

Не верю я / верь, Орест, печали лицемерной.
Отраднa ей о смерти сына весть.

КЛИТЕМНЕСТРА и ЭГИСТ (в сторону)

Мне эта весть всю бодрость возвращает,
покой души узнаю я опять.

ОРЕСТ и ЭЛЕКТРА

Сбылося то, чего я ждал / ждала так долго,
и мести час желанный настает.

КЛИТЕМНЕСТРА

Войди в наш дом.
Гость – дар богов бессмертных.
У нас прием радушный ты найдешь.

ОРЕСТ

Благословен ваш кров гостеприимный.
Благодарю за ласковый привет.

(Все уходят. Орест с Эгистом в среднюю часть дворца, Электра и Клитемнестра в боковую. Сцена некоторое время пуста).

Явление III-е.

Раб, потом Клитемнестра и хор женщин.

РАБ (выбегая из средней части дворца).

О, горе! Эгист убит! Скорей сюда! ~~На помощь.~~

(Входит Клитемнестра, ~~за ней женщины~~).

КЛИТЕМНЕСТРА

Что случилось? Отвечай мне!

РАБ

Царица...

КЛИТЕМНЕСТРА

Говори же!

РАБ

Живого мертвые убили.

КЛИТЕМНЕСТРА

Значенье темных слов я поняла. Тот странник – сын мой. Но я не сдамся.
Я защищаться буду, навстречу смерти я покорно не пойду (Рабу). Подай мне меч!
(Раб убегает).

Явление IV-е.

Те же и Орест.

ОРЕСТ (выходит из дворца с мечом в руке и останавливается).

Тебя ищут!

С ним кончено.

КЛИТЕМНЕСТРА

Погиб Эгист, погиб мой дорогой!

ОРЕСТ (бросаясь к ней)

Его ты любишь!

Так вместе с ним в одной могиле ляжешь!

ХОР

Свершилась казнь! / Злодей погиб!

КЛИТЕМНЕСТРА

Остановись! Сын мой, остановись! О, пощади!

Ужели ты руку
поднимешь на мать?
Тебя я под сердцем
носила, мой сын!
О, вспомни, как часто
у груди моей
ты сном забывался
под песни мои.
Имей сожаленье!
Молю, пощади!
Ужели ты руку
поднимешь на мать?

ОРЕСТ (в сторону нерешительно)

Что делать мне? Ужель обагрю я ея кровью меч! А бога веленья!?! (Не слушая слов
Клитемнестры, остается неподвижным, как бы пораженный видением).

КЛИТЕМНЕСТРА

Но что с тобой? Твой взор недвижим! Сын мой! Опомнись!

ОРЕСТ (резким движением отталкивает ее от себя).

Решился я! Иди за мной! Ты мертвой ляжешь рядом с тем, кого любила и кого
ты предпочла Агамемнону герою.

КЛИТЕМНЕСТРА

Сжался, сжался надо мною!

Тронься матери мольбою!

ОРЕСТ

Нет, не вымолить прощенья.

За отца свершится мщенье.

КЛИТЕМНЕСТРА

Умерщвлен он был не мною:
правил Рок моей рукою.

ОРЕСТ

И теперь по воле Рока
я тебе отмщу жестоко,

КЛИТЕМНЕСТРА

Так проклятье шлю тебе я!
Мечь Эриний ждет злодея!
Берегись! Их грозно мщенье!

ОРЕСТ

Нет! Я тверд в своем решении.
Пора! иди!
Мольбы напрасны!
Судьбу твою
Решили боги.
Иди, иди!

КЛИТЕМНЕСТРА

О, пощади!
О, миг ужасный!
За смерть мою
отплатят боги!
О пощади!

(Орест увлекает ее во дворец. Входят прислужницы Клитемнестры).

ХОР ЖЕНЩИН

Оплачем погибших судьбу
и будем молиться бессмертным,
чтоб скорый послали конец
несчастьям Атреева рода.

(Занавес средней части дворца раздвигается. Внутри дворца видны трупы Эгиста и Клитемнестры, лежащие рядом. Около них Орест).

Явление V-е.

Орест и хор женщин.

ОРЕСТ

Я победил, но дорого досталась мне победа: я пролил кровь матери родной.

ХОР

Человек, убивший мать,
кару тяжкую несет:
Счастья он не может знать
и покоя не найдет.

ОРЕСТ

Да, мне судьба ужаснее грозит, чем думаете вы. Как колесницу, ее уносят бешеные кони... И ужас сердце объял мое. Пока рассудка я не лишился, я объявляю, что вправде был на мать поднять я руку.

То было бога Локсия веленье;
 Меня подвинул он на мщенье,
 зажег в груди он гнев мой правый
 И в руку меч вложил кровавый!
 С молитвенной ветвью я пойду в Дельфийский храм.

В том храме светит вечный свет;
 Бог лучезарный в нем царит;
 Он охранит меня от бед
 он и от напастей защитит.

ХОР

Иди в Дельфийский храм,
 и будешь ты спасен.

(Внутренняя часть дворца освещается красным светом. Видна толпа фурий).

ОРЕСТ

Вот! Вот они! Толпа Эриний! В одеждах темных! С змеями в волосах!
 Из глаз их каплет кровь... Число их все растет...

ХОР

Нет никого! Смущен рассудок твой!

ОРЕСТ

Вы их не видите, но я, я вижу их... Преследуют меня... Я не останусь здесь!
 (Убегает. Видение исчезает).

ХОР

Тизста пир, убийство царя
 Завершились третьей бедою.
 О, когда ж прекратится, навек
 засыпая, проклятия сила?

Занавес.

Конец Хоэфор.

Часть III-я.

«ЭВМЕНИДЫ».

КАРТИНА I-я.

Пустынная местность на берегу моря. Ночь. Гром, молния. На море буря. В ужасе вбегает Орест.

ОРЕСТ

Нет больше сил! Я изнемог!
 Куда бежать?
 И здесь, и там
 Везде они за мною вслед,
 как тень, несутся по пятам.
 Страшна их речь и страшен вид,
 укор зловещий на устах;
 кровь каплет из горящих глаз,
 и змеи вьются в волосах.
 Из края в край от них бегу,
 нигде укрыться не могу.

К тебе взываю, Аполлон;
услышь души смятенной стон!
(Справа на скале появляются Фурии).

ФУРИИ

Вот он! Его настигли мы!
Кровавый след указывает нам,
Куда беглец свой направляет путь.
Из виду мы его не потеряем.

ОРЕСТ

И здесь они! Прочь! Прочь!
Сокройтесь с глаз моих!
(Слева появляется новая толпа Фурий).

ФУРИИ

Добычи мы не выпустим из рук,
всю кровь твою мы высосем по капле.

ОРЕСТ

Прочь, прочь! Пусть ад поглотит вас!
Кто вы? Зачем гоняетесь за мной?

ФУРИИ

Ночь нас темная родила,
месть зловещая вскормила;
Тот, кто кровью обогрен,
нам на жертву обречен.
Для него пощады нет.
Избавления от бед
не найдет он в целом мире.
Слышит в ужасе злодей
воплъ Эриний, чуждый лире,
иссушающий людей!

ОРЕСТ

Ужас сердце сжал мне!

ФУРИИ

Но преступника от нас
не спасёт и смертный час.
Зазвучит в подземном мире,
в царстве мрака и теней,
воплъ Эриний, чуждый лире,
иссушающий людей!

ОРЕСТ

Сердце трепещет,
кровь леденеет.
Ужас смертельный
объял мою душу.
Если б найти мне
минуту покоя,

страшных чудовищ
от взоров укрыться,
грозных их криков
больше не слышать!
Бегу от них!

(Бежит в противоположную сторону. Из скалы слева от зрителей появляется новая толпа фурий и преграждает ему дорогу).

ФУРИИ

Нет места на земле, куда б ты скрыться мог. Как стая псов преследует оленя, так мы преследуем тебя, крича: ты – матереубийца!

ОРЕСТ

Нет, лучше умереть,
чем жизнь влачить такую!
Открой, о море, для меня
свои холодные объятия.
На дне твоём, быть может, я
найду конец моим мученьям.
Пусть саван бурных волн твоих
меня от глаз Эриний скроет,
и пусть их ропот заглушит
чудовищ мстительных угрозы.
На хладном ложе вечным сном
сомкну измученные вежды.
Ты, жизнь постылая, прощай!
Последний миг! Жизнь кончена моя!

(Бежит к морю. С двух скал спускаются фурии и преграждают ему путь. Фурии его останавливают).

ФУРИИ

Назад! Назад! Нам жизнь твоя нужна!
Живи, страдай и казнь свою неси.

ОРЕСТ

О, горе мне! и смерть сама подвластна
Чудовищам, сосущим кровь мою!
О, сколько их! Со всех сторон
Их страшный сонм теснит меня.

ФУРИИ

Ужасный грех свершен тобой:
убита мать твоей рукой.

ОРЕСТ

Мутится ум! Нет больше сил!

ФУРИИ

Убийца, убийца! Проклятье тебе!

(Орест, вырвавшись от Фурий, бежит на авансцену).

ОРЕСТ (в экстазе)

В Дельфы, в храм Аполлона, туда! (Убегает).

ФУРИИ

За ним! За ним! (Орест убегает. Фурии за ним следуют).

Занавес.

Конец первой картины.

КАРТИНА II-я.

Храм Аполлона в Дельфах. Алтарь. Жертвенный дым скрывает святилище, находящееся в глубине сцены. Сквозь дым просвечивают золотистые лучи. Вбегает Орест.

Явление I-е.

ОРЕСТ

О, защити, всесильный Аполлон! Нигде спасенья нет! И днем, и ночью, на море и суше за мной несется Фурий стая. Мне страшно, страшно! (Вскрикивает и падает к подножию алтаря).

ФУРИИ (за сценой)

Он скрывается здесь
Не спасется от нас,
Мы разыщем его.
Истомив, иссушив,
будем кровь его пить.

ОРЕСТ

О, ужас! Я голоса их слышу.
Все ближе, ближе!..

(Склоняется перед жертвенником. Дым рассеивается, открывая святую святых храма. Виден Аполлон, озаренный сиянием, в венце из золотых лучей).

Явление II-е.

Орест и Аполлон.

АПОЛЛОН

Прочь, ночи мрака дочери! Не смейте вступать в мой храм! Вам место там, где льется кровь, где казни и убийства, где стоны, вопли и проклятья... Святыню храма моего вы нарушать не смейте. Я внял мольбам Ореста. Его под мой покров я принимаю. Назначен будет суд и вас с Орестом он рассудит. А до тех пор я запрещаю вам его преследовать! (Оресту). Орест! Тебя не выдам я. Защитником твоим я буду до конца. Иди в Афины, пред алтарем Паллады ниц пади, моли ее назначить суд правдивый и дело разобрать твое. Тебя невидимо я буду сопровождать в твоём пути. Тебе велев свершить долг мщенья, теперь хочу тебя спасти.

ОРЕСТ

Царь Аполлон! Великий бог! Ты внял моей мольбе.

(Облака жертвенного дыма закрывают святую святых. Аполлон исчезает).

Светлый луч надежды сладкой
озарил страданий тьму.
Снова счастье дней грядущих
светит взору моему!
Близок, близок день спасенья.
Волей Локсия царя
Для меня встает из мрака
счастья нового зря.
На крыльях надежды
В город Паллады лечу! (Уходит).

Занавес.

Конец второй картины.

КАРТИНА III-я.

Афины. В глубине сцены холм Атрея, по склону которого расположены тесаные камни; на них сидит 12 ареопагитов. Направо оливковая роща и алтарь богини Афины. Налево акрополь и широкая мраморная лестница, ведущая к Пропилям. Лунная ночь. При поднятии занавеса Акрополь закрыт облаками. Сцена наполнена народом. Близ алтаря Орест.

Явление I-е.

Орест и хор Афинян.

ХОР

Дарован богиней
нам новый закон,
суд правды отныне
навек учрежден.
Не зная пристрастья, –
невинных оплот, –
суд новый нам счастье
и правду несет.

ОРЕСТ

Теперь судьба решается моя.
Трепещет грудь от страха ожиданья.

КОРИФЕЙ

Орест, надежды не теряй. Богиней учрежден суд неподкупный. Судей избрав из граждан лучших, Афина дело им твое передала. Они его теперь премудро обсуждают, собравшись на холме Арея.

ОРЕСТ

Миг роковой! Я приговора жду: жизнь или смерть? Свет или мрак? ~~Когда~~
оправдан буду,
Сердце надеждою
Сладкой забьется,
Радость и счастье
Узнаю я вновь.

А если приговор судей меня осудит?

Снова отчаянье
Душу скует.
Фурий добычею
Стану опять...
Нет! Лучше смерть!
Нет! Лучше мрак Аида!

ХОР НАРОДА

Смотрите: сонм судей
грядет с холма Арея.
Виновного судьба
сейчас должна решиться.

(С холма спускается процессия ареопагитов. Ареопагиты, подходя к урне, находящейся у алтаря Афины, опускают в нее черепки).

Явление II-е.
Те же и ареопагиты.
ХОР АРЕОПАГИТОВ

Волю богини
мы совершили, –
Дело Ореста
мы обсудили.
Взвесили все мы:
жалобы фурий,
Локсия волю
и оправданья
сына убийцы.
Выслушав, каждый
подал свой голос
за осуждение
или прощенье.

ПЕРВЫЙ АРЕОПАГИТ

Вот в этой урне
сокрыты все жребии судей.
Считайте голоса!

ОРЕСТ

Стеснило дыханье!
Кровь в жилах застыла!
О Локсий! Ужели
меня ты покинул?

ПЕРВЫЙ АРЕОПАГИТ

Голосов за оправданье
и за обвиненье
число равно.

ОРЕСТ

О, горе! О, горе! Что будет со мною?
(Обнимает Бросается к подножию алтаря).

Сжался, богиня, над бедным страдальцем,
С жаркой мольбою, с отчаяньем в сердце,
я прибегаю к тебе.
Сжался над тем, кто страданьем и мукой,
Болью сердечной, тоской и слезами
тяжкий свой грех искупил.

(При последних словах Ореста спускается на облаке Афина, с шлемом на голове. В руке ее щит, на котором изображена голова Медузы. Афина становится позади алтаря).

Явление III-е.
Те же и Афина.
ОРЕСТ (восторженно)

Богини образ предо мною
сияет дивной красотой!

ХОР

Палладу видим пред собою!

(Афина поднимает руку в знак того, что она хочет говорить).

ХОР

О чудо! Богиня говорит! (Все преклоняются).

АФИНА

На благо смертным
я учредила новый суд.Он должен быть доступен состраданию,
и если разделились голоса, –
оправдан подсудимый!

Мой камень я бросаю за Ореста! (бросает камень).

Отныне чист от обвиненья он!

АРЕОПАГИТЫ и НАРОД

Орест оправдан!

ОРЕСТ

О, сладкий миг!

Я к жизни возродился вновь.

АФИНА

Кто сердечным покаяньем
и слезами грех омыл,
кто очистился страданьем,
тот прощенье заслужил.
Эвменид слепому мщенью
полагаю я предел, –
состраданье и прощенье
людям я даю в удел.Пусть отныне и до века
не раздор, не кровь за кровь,
но уделом человека
будет кротость и любовь.

ХОР

~~Пусть отныне и до века
не раздор, не кровь за кровь,
но уделом человека
будет кротость и любовь.~~

ХОР НАРОДА

Слава Афине,
премудрой богине!
Под сенью законов,
дарованных ею,
блаженство и правда
да царствуют в мире!

Во время последнего хора облака рассеиваются, открывая ярко освещенный акрополь. Афина сходит с облака и направляется по мраморной лестнице к Пропилеям, делая знак Оресту за нею следовать. Торжественная процессия.

Ареопагиты, жрецы, старцы, юноши; молодые девушки бросают цветы; метеки несут принадлежности для жертвоприношений: золотые и серебряные вазы и проч. Процессия направляется к Парфенону. Афина становится на место, где впоследствии стояла Фидиева статуя¹. Занавес медленно опускается.

Конец.

Примечания

Источник, текст которого положен в основу данной публикации, находится в архиве Российского национального музея музыки (РНММ): ф. 85 (Танеев С.И.), № 193. «Орестейя». Музыкальная трилогия. [Либретто]. «Дозволено цензурою. Москва, 4 октября 1895 года» М.: Т-во Типографии А.И. Мамонтова, 1895. 56 л. Это брошюра формата 19, 7 x 14, 2 см в мягкой обложке. В издании оставлены авторские правки – вычеркивания и вставки – синим и красным карандашами и черными чернилами. Все изменения отражены в тексте настоящей публикации

Второй вариант четвертого явления первой картины (включившего Рассказ Эгиста и его дуэт с Клитемнестрой и позднее переименованного в сцену 4) помещен на двух вставных листах: первым из них Танеев целиком заклеил л. 9, а второй вложил между л. 10–11. Заклеенный текст первого варианта четвертого явления приведен здесь по изданию первой редакции оперы (Орестейя. Музыкальная трилогия. 1894. С. 34–59) и зачеркнут примерно так, как это в большинстве подобных случаев делал сам композитор.

¹ Работу над статуей «Афина Парфенос» великий Фидий (ок. 490 – ок. 430 до н.э.) начал 12 лет спустя после первого представления трилогии Эсхила в Афинском театре (в 459 году до н.э.) и продолжал на протяжении 11 лет. В V веке н.э. статуя, установленная в центре Парфенона, погибла, предположительно, во время пожара.

Приложение 4

ТЕМАТИЗМ ОПЕРЫ

(согласно партитуре второй редакции)

1. Лейтмотивы и лейтгармонии

№	Название	Наличие элементов или вариантов	Цифровые ориентиры первого появления	Тональность первого появления	Условные обозначения
1	Рока		Вступление ц. 1 т. 1–3	d-moll	A
1-а	Эриний (фурий)	элемент 1	№ 8 ц. 88 т. 1–3	h-moll	a
2		элемент 2	№ 8 ц. 88 т. 2–5	h-moll	B
		элемент 3	№ 23 ц. 263 т. 1–4	g-moll	b
3	Огня	вариант 1	№ 1 ц. 9 с т. 4	Es-dur	C
		вариант 2	№ 3 ц. 18 т. 9–13	H-dur	c
4	Зевса	вариант 1	№ 2 ц. 12 т. 1–3	As-dur	D
		иные варианты	№ 17 ц. 177 т. 6–10, № 30 ц. 326 т. 6	As-dur C-dur	d1 d2
5	Эгиста		№ 4 ц. 28 т. 1–2	e-moll	E
6	Мести заговорщиков	вариант 1	№ 4 ц. 43 т. 3–6	h-moll	F
		вариант 2	№ 4 ц. 43 т. 11–14	h-moll	f
7	Агамемнона		№ 6 ц. 59 т. 1–2	cis-moll	G
8	Пророчества		№ 8 ц. 82 т. 11–15	аккорд f–as–h–es	H
9	Ореста-мстителя	вариант 1	№ 8 ц. 104 т. 2–5	c-moll	I
		иные варианты	№ 14 ц. 156 т. 1–2, № 18 ц. 204 т. 7–10	E-dur F-dur	i1 i2
10	Оплакивания		№ 9 ц. 114 т. 1–2	f-moll	J
11	Отчаяния Клитемнестры	элемент 1	№ 10 ц. 127 т. 9–10	c-moll	K
		элемент 2	№ 12 ц. 140 т. 3–5	h-moll–g-moll	k
12	Возмездия	вариант 1	№ 12 ц. 137 т. 4, 8, 13	b-moll	M
		вариант 2	№ 17 ц. 194 т. 1–2	B-dur	m
13	Ужаса Клитемнестры		№ 13 ц. 145 т. 1–4	c-moll	L
15	Аполлона 1		№ 17 ц. 181 т. 1–4	секвенция C–As–E	N
16	Аполлона 2		№ 17 ц. 182	C-dur	O
17	Угрозы		№ 17 ц. 186 т. 9–11	по звукам ум. 7	P
18	Мольбы Клитемнестры	элемент 1	№ 21 ц. 219 т. 2–4	d-moll	Q
		элемент 2	№ 21 ц. 219 т. 4–6	d-moll	q

№	Название	Наличие элементов или вариантов	Цифровые ориентиры первого появления	Тональность первого появления	Условные обозначения
19	Проклятья Клитемнестры		№ 21 ц. 227 т. 2–9	h-moll	R
20	Мук совести Ореста	вариант 1	№ 22 ц. 237 т. 4–7	es-moll	S
		вариант 2	№ 23 ц. 277 т. 3–6	e-moll	s
21	Правосудия	элемент 1	№ 26 ц. 305 т. 1–7	C-dur	T
		элемент 2	№ 26 ц. 305 т. 1–4	C-dur	t

2. Последование лейтмотивов в номерах оперы

№	Название	Последование лейтмотивов
	Вступление	A
1	Сцена (Страж)	C
2	Сцена (хор женщин, Клитемнестра)	D
3	Сцена (Клитемнестра, хор народа)	c
4	Сцена. Рассказ Эгиста. Дуэт	E ... E F f F f ... f
5	Марш с хором	-----
6	Сцена (Агамемнон и хор воинов)	G f
7	Сцена и дуэт (Клитемнестра и Агамемнон)	G f G
8	Сцена Кассандры с хором	H A f a/B H A I f
9	Сцена (Клитемнестра и хор)	A J J/A H
10	Заключительная сцена	I K
11	Речитатив и ариозо Клитемнестры	H K
12	Сцена (тень Агамемнона, Клитемнестра и хор)	M K/k
13	Речитатив и дуэт с хором (Клитемнестра, Электра)	L M K M
14	Сцена (Орест)	i1
15	Сцена (Орест и хор)	-----
16	Сцена (Электра и хор)	-----
17	Сцена и дуэт (Электра, Орест и хор)	d1 N O a P I/J L M m M
18	Сцена (Орест и раб)	i2
19	Квартет (Электра, Клитемнестра, Орест, Эгист)	-----
20	Сцена (раб и Клитемнестра)	P k L K
21	Сцена и дуэт (Клитемнестра и Орест)	I P K E Q q Q q O K R A
22	Заключительная сцена (Орест и хор)	q O S O a/H a/H A/I
23	Антракт и сцена (Орест и Фурии)	a/A a/A Q K a... a/b... K a s a a/B a
24	Антракт	N O N O
25	Сцена (Орест, Фурии, Аполлон)	H a/b O N ... N O
26	Антракт и хор афинян	T/t
27	Сцена (Орест, Корифей и хор)	-----
28	Процессия ареопагитов	t
29	Сцена (Орест и ареопагит)	T/t T H
30	Заключительная сцена (Афина, Орест, ареопагиты, народ)	... d2

3. Таблица номеров и разделов оперы, тематизм которых не основан на лейтмотивах¹

№	Цифры и такты	Жанровое определение	Начальный словесный текст	Тональность
1	11	Ариозо Стража (партия солиста)	«Привет тебе, блестящий свет»	C-dur
2	14	Ариозо Клитемнестры с хором	«Бог могучий»	As-dur
3	16	Хор	«Поведай нам»	Des-dur
	17	Хор	«Троя взята!»	A-dur
4	32	Монолог и Рассказ Эгиста	«За власть над Аргосом»	g-moll
	39	Ариозо Клитемнестры	«О, мой Эгист»	G-dur–a-moll
	41 с т. 8	Ариозо Клитемнестры	«Слушай, давно лелею»	h-moll
	42	Дуэт Клитемнестры и Эгиста	«Злодея смерть»	G-dur
5	49	Вступление (Марш)		Es-dur
	51	Хор	«Миг счастливый!»	As-dur
	55	Хор	«Агамемнон, сын Атрея»	Es-dur
6	59 с т. 3	Ариозо Агамемнона	«Привет тебе, отечество»	H-dur
	60	Ариозо Агамемнона	«Слава бессмертным»	G-dur–g-moll–G-dur
7	65	Ариозо Клитемнестры	«Сын наш теперь далеко»	F-dur–E-dur–Es-dur
	70	Дуэт Клитемнестры и Агамемнона	«О, не противься»	F-dur
	75	Монолог Агамемнона	«Зато и ты мою исполни»	d-moll–D-dur
8	82	Монолог Кассандры	«О, горе мне»	C-dur
	90	Ариозо Кассандры с хором	«Неизменна воля рока»	a-moll–A-dur
	99	Ариозо Кассандры	«Как ветер предрассветный»	es-moll
	101 с т. 11	Ариозо Кассандры	«О, Аполлон»	g-moll–c-moll
9	111 с т. 14	Монолог Клитемнестры	«Кровавое, давно задуманное дело»	B-dur–F-dur
	113	Ариозо Клитемнестры	«И кровь врага»	Es-dur–f-moll
10	117	Ариозо Эгиста с хором	«Вот Эллада кем гордилась»	F-dur
	123	Ариозо Клитемнестры	«Укроти души тревогу»	f-moll
	125 с т. 4	Хор	«День возмездия настанет»	f-moll
11	130	Монолог Клитемнестры	«Лишь только ночь»	As-dur–es-moll
	135	Ариозо Клитемнестры	«О, услышь мое моление»	es-moll
12	142	Хор	«Царица! Ужасный...»	g-moll
13	147 т. 2–6 148 т. 2–7	Дуэт Клитемнестры и Электры с хором (партии солисток)	«Да, этот вещий сон»	c-moll–f-moll

¹ К таким разделам относятся не только номера целиком, но и те их части, в которых между лейтмотивными фрагментами появляется новый самостоятельный материал, а также те партии, что исполняются солистами или хором на фоне оркестрового сопровождения, основанного на лейтмотивах. Такие примеры отмечены в таблице указанием тактов или партий.

№	Цифры и такты	Жанровое определение	Начальный словесный текст	Тональность
	151, 153	Ариозо Клитемнестры с хором	«Как только день»	As-dur
	152, 154	Дуэт Клитемнестры и Электры с хором (партии солисток)	«Я пойду на могилу отца»	fis-moll– As-dur
14	159	Ариозо Ореста	«О, отец, не рыдал я»	es-moll
15	162	Хор	«Дар от убийцы»	h-moll
16	165	Ариозо Электры	«Гермий, вестник богов»	h-moll
	168	Ариозо Электры с хором	«Сжался, сжался, отец»	fis-moll
17	172	Дуэт Электры и Ореста с хором	«Моление твое»	As-dur– H-dur–Es-dur
	174	Дуэт Электры и Ореста	«Милые черты»	Es-dur
	188	Дуэт Электры и Ореста	«О, услышь, отец»	g-moll
18	201	Сцена Ореста и раба		G-dur
19	206	Квартет Клитемнестры, Эгиста, Электры и Ореста	«Войди в наш дом»	B-dur–G-dur
22	231	Хор (вокальные партии)	«Человек, убивший мать»	B-dur–d-moll
	233	Ариозо Ореста	«То было бога Локсия»	A-dur
23	255	Ариозо Ореста	«К тебе взываю, Аполлон»	A-dur
	268 с т. 9	Ариозо Ореста	«Ужас смертельный»	as-moll
	273	Ариозо Ореста	«Открой, о море»	e-moll
25	296	Ариозо Аполлона	«Назначен будет суд»	A-dur–As-dur
	301–302 т. 8	Ариозо Ореста	«Светлый луч надежды»	Es-dur–H-dur
26	306–307	Хор (вокальные партии)	«Дарован богиней»	C-dur
27	308–312	Сцена Ореста и Корифея с хором		g-moll – Es-dur
29	318	Ариозо Ореста	«Сжался, богиня»	As-dur–f-moll
30	320	Вступление		секвенция E–Ges–As
	321	Ариозо Ореста с хором	«Богини образ»	Des-dur
	322	Ариозо Афины	«На благо смертным»	A-dur–C-dur
	326	Ариозо Афины	«Кто сердечным покаяньем»	Темы вступления к номеру (As–B–C) и ариозо «Богини образ» (G–Des)
	328	Ариозо Афины	«Пусть отныне»	B-dur–E-dur
	330	Хор	«Слава Афине»	E-dur

Приложение 5

ПРИМЕРНАЯ ХРОНОЛОГИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕМ

Название материала	Местоположение эскиза	Предположи- тельный период воз- никновения ¹	Местоположение тематизма в издании ²
Интонации дуэта заговорщиков «Настала минута расплаты кровавой» (тема мести, h-moll, 2-й вариант, без слов)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 156. [Л. 1]	Лето 1882	Ц. 44 т. 11–13 (голоса аккомпанемента)
Интонации завершения того же дуэта (без слов)	Там же. [Л. 1 об., 2]	Тогда же	Ц. 48 т. 9–10
Вариант темы Эгиста (интерлюдия два такта) и начала его монолога e-moll «Возможно ли? вернулся Агамемнон»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 155. Л. 4		Ц. 28 т. 1–5 (в 1-й ред. отсутствует)
Вариант темы хора «Все беритесь за камня» (c-moll)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 158. Автограф II. Л. 3		Ц. 118 т. 4–8 (f-moll)
Варианты вступления к опере (тема от ноты es)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 153. Л. 1–3	Лето 1882 – 1883	Ц. 2 (тема от f)
1-я тема Аполлона (антракт C-dur ко 2-й картине III акта)	Там же. Л. 4 об.	Тогда же	Ц. 284 т. 9–10
Варианты 2-й темы Аполлона (без слов)	Л. 4 об.		Ц. 182 т. 3–7
Варианты темы Ореста- мстителя (ариозо Кассандры c-moll, 1-й вариант, без слов)	Л. 4 об.		Ц. 104 т. 2–6
2-й вариант темы мести заговорщиков (c-moll, без слов)	Л. 4 об.		Ц. 44 т. 11–13 (e-moll)
Интонации темы Клитемнестры H-dur «Вон взгляните, как пылает» (без слов)	Л. 14		Ц. 19 т. 2–3

¹ В этом столбце объединены авторские и неавторские датировки источников. Возникновение последних объяснено как в настоящем исследовании, так и в более ранних работах его автора.

² Ссылки на музыкальный материал оперы в окончательном виде даны по изданию ее второй редакции – переложению для фортепиано с пением (1900) – для удобства сравнения, так как там присутствуют репетиционные цифры. В тех случаях, когда материал отсутствует во второй редакции, ссылки даны на издание первой редакции (1894): 1-я ред., номера страниц, номера тактов.

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
Разделы баллады Эгиста «Тиэст обессилел в борьбе наконец» (fis-moll)	Л. 27–28 об.		1-я ред., с. 45 т. 10–12, с. 46 т. 1–3
Варианты темы мести заговорщиков (для дуэта «Настала минута»)	Л. 29–31 об.		Ц. 43–44
Реплика Клитемнестры «Моя рука не дрогнет, убивая» (C-dur)	Л. 32		Ц. 41 т. 14–17
Реплика Клитемнестры «Кровь дочери моей» (D-dur)	Л. 33 об.		Ц. 42 т. 6–10
Реплика Клитемнестры «Оставь боязнь» (a-moll)	Л. 35		Ц. 41 т. 1–2
Фрагмент ариозо Эгиста G-dur «Злодея смерть»	Л. 35 об.		Ц. 42 т. 2–6
Начальные интонации хора As-dur «Поведай нам»	Л. 48		Ц. 16 т. 3–4
Вариант реплики Клитемнестры f-moll «Пусть этот путь, багряный будто кровь»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 159. Л. 3	Лето 1882 – 1883	Ц. 77 т. 5–8
Варианты реплик Клитемнестры «Радость сменила страданья» и «Кончились муки мои» (без слов)	Там же. Л. 11	Тогда же	Ц. 67 т. 3–6
Варианты интонаций дуэта Клитемнестры и Агамемнона «О, не про[тивься желанью моему]» – «Об этом не проси, моё решенье твёрдо»	Л. 12 об		Ц. 70
Финальный такт первого предложения Марша Es-dur	Л. 17		Ц. 49 т. 4
Рефрен ариозо Агамемнона «Слава бессмертным, слава» (D-dur)	Л. 18–18 об.		Ц. 60 т. 1–3
Варианты реплики Агамемнона «Чрез 10 лет под сень родных чертогов»	Л. 19 об.–22		Ц. 59 т. 10–13
Первое предложение Марша Es-dur	Л. 23 об., 31		Ц. 49 т. 1–4

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
Ариозо Кассандры c-moll «Из дальних стран изгнанник придет»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 164. Л. 12	1883–1887	Ц. 104
Ариозо Кассандры a-moll «Скоро я по воле [стало: Неизменна воля] рока»	Там же. Л. 14	Тогда же	Ц. 90
Интонации ариозо Клитемнестры As-dur «Сладкий радости миг»	Л. 17		Ц. 67 т. 7, 9
Вариант реплики «Заслуженная [мечь]» в завершении дуэта Клитемнестры и Эгиста (C-dur)	Л. 17 об.		Ц. 48 т. 9–10
Варианты дуэта Клитемнестры и Эгиста h-moll «Настала минута»	Л. 18 об.–20		Ц. 44 т. 1–10, Ц. 46
1-й вариант темы возмездия (явление тени Агамемнона)	Л. 22		Ц. 137
Варианты интонаций дуэта Клитемнестры и Электры с хором «Страшный сон грозит бедою»	Л. 24		Ц. 146 т. 1 Ц. 148 т. 2–7
Набросок хора g-moll «Царица! Ужасный до нас твой крик» (без слов)	Л. 26		Ц. 142 т. 1–4
Варианты ариозо Клитемнестры As-dur «Как только ночь [стало: Как только день]»	Л. 27 об.–28 об., 29 об.		Ц. 151
Вариант контрапункта для дуэта Клитемнестры и Ореста «Мою ты старость пощади»	Л. 40		Ц. 222 т. 5–11
Эскизы увертюры e-moll к трилогии	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 127. 32 л.	1889	Увертюра «Орестея» e-moll ор. 6
Заключительный раздел вступления к трилогии	ОР РНБ. Ф. 761. № 1. Л. 8 об.–9	1889	Ц. 3 т. 1–6
1-й вариант сцены явления фурий	Там же. Л. 10–12 об.	1889	Ц. 88–89
2-й вариант сцены явления фурий	Там же. Л. 14 об.–16 об.	Тогда же	Ц. 238–239

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
1-й раздел антракта C-dur к III акту	Там же. Л. 24–24 об.	Тогда же	Ц, 284
Вариант 1-й темы Аполлона (C-dur)	Там же. Л. 24 об.–25 об.	Тогда же	Ц, 182–184
Тема заключительного хора (E-dur)	Там же. Л. 30 об.–31	Тогда же	Ц, 330 т. 1–5
Вариант хора «Слава Зевсу» (G-dur)	РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33. Тетр. I. Л. 1–2	1889–1891	Ц, 12–15 (As-dur)
1-й элемент темы фурий g-moll (хор без слов)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 160. Л. 1, 7	Весна–июнь 1890	Ц, 261 т. 2–4
Варианты интонаций среднего раздела хора фурий g-moll (без слов)	Там же. Л. 9	Тогда же	Ц, 262 т. 6–9
Варианты темы и аккомпанемента ариозо Ореста «Открой, о море» (f-moll)	Л. 12		Ц, 273 т. 1–9 (e-moll)
Вариант начальных интонаций ариозо Клитемнестры As-dur «И кровь врага»	Л. 40		Ц, 113 т. 1–2
Варианты интонаций монолога Клитемнестры c-moll «О, горе мне, преступнице»	Л. 67, 70		Ц, 129 т. 3–5
Вариант реплики Клитемнестры «Покой души утрачен навсегда»	Л. 68		Ц, 129 т. 7–10
Интонации дуэта Клитемнестры и Электры As-dur «Правый суд беспристрастных богов» (без слов)	Л. 79–80		Ц, 154 т. 1–4
Фрагмент ариозо Клитемнестры es-moll «О, услышь мое моление»	Л. 86		Ц, 135 т. 1–4
Варианты реплик Клитемнестры в ее сцене с Кассандрой	Л. 94		Ц, 78–79
Вариант реплики Электры и Ореста As-dur «О, Зевс! Мольбу сирот»	РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33. Тетр. III. Л. 42 об.	Июль 1890	Ц, 179 т. 10–12

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
Варианты интонаций хора <i>fis-moll</i> «Лейте слезы вы»	Там же. Л. 44 об.	Тогда же	Ц. 169 т. 1–2
Вариант начальных интонаций дуэта «О, отец, пошли нам помощь» (<i>C-dur</i>)	Л. 45 об., 74 об.–78		Ц. 194 т. 1 (<i>B-dur</i>)
Вариант начальных интонаций хора «Царь наш» (<i>g-moll</i>)	Л. 70 об.		Ц. 114 т. 1 (<i>f-moll</i>)
Эскиз антракта <i>d-moll</i> к III акту	РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33. Тетр. VI. Л. 159–160	Июль 1890	Ц. 241–246 т. 8
Реплика Ореста «Куда бежать»	Там же. Л. 160 об.	Тогда же	Ц. 252 т. 6–8
Вариант интонаций ариозо Ореста «Спаси, спаси меня от них [стало: Услышь души смятенный стон]» (<i>C-dur</i>)	Л. 161 об.		Ц. 255 т. 6–15 (<i>A-dur</i>)
Вариант аккомпанемента ариозо Ореста «Открой, о море» (<i>f-moll</i>)	Л. 166		Ц. 273 т. 1–5 (<i>e-moll</i>)
Вариант ариозо Электры <i>h-moll</i> «Гермий, вестник богов»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 158. Автограф I. Л. 1 об.	Лето 1890 – весна 1892	Ц. 165 т. 1–6
Вариант начальных интонаций хора <i>fis-moll</i> «Дары от убийцы несём мы убитому» (без слов)	Там же. Л. 2 об.	Тогда же	Ц. 162 т. 1–3
Набросок дуэта Электры и Ореста <i>g-moll</i> «О, услышь, отец»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 167. Автограф II. Л. 18 об.	Лето 1890 – весна 1892	Ц. 188 т. 1–8
Вариант реплики Электры «Что это? Прядь волос»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 170. Автограф III. Л. 7	Лето 1890 – весна 1892	Ц. 170 т. 1–2
Варианты интонаций монолога Ореста <i>H-dur</i> «Гермий! Великий бог»	Там же. Л. 9, 10	Тогда же	Ц. 157, 158 т. 1–4
Варианты интонаций ариозо Ореста <i>es-moll</i> «О, отец, не рыдал я»	Л. 9 об.		Ц. 159 т. 1–8
Вариант интонации ариозо Ореста <i>As-dur</i> «Воззри с небесной высоты»	Л. 12		Ц. 179 т. 4–5

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
Варианты интонаций Ореста «Он предрекал преследование фурий»	Л. 12 об.		Ц. 185 т. 6–9
Эскиз 1-й картины II акта (без оркестрового вступления)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 145. Л. 4–24	29 ноября 1890 (по эскизам 1887)	Ц. 129–155
Эскиз 1–2-й сцен 1-й картины I акта, в том числе завершающий раздел хора «Слава Зевсу Крониону» (с-moll)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 167. Автограф I. Л. 1–8 с об.	Весна–лето 1891	Ц. 4–15, в т.ч. ц. 15 (As-dur)
Варианты интонаций ариозо Эгиста F-dur «Вот Эллада кем гордилась»	РНММ. Ф. 85. № 68. Л. 16 об.	Лето 1891	Ц. 117 т. 5–12 (с изм.), т. 13–16 (без изм.)
Реплика Кассандры «Приветствую я вас, ворота ада!» и последующая интермедия	Там же. Л. 18 об.	Тогда же	Ц. 105 т. 11–12, ц. 106
Начало монолога Клитемнестры «Кровавое, давно задуманное дело»	Л. 19 об.		Ц. 11 т. 14
Разделы ариозо Кассандры a-moll «Скоро я по воле [стало: Неизменна воля] рока» с фрагментами словесного текста	Л. 25 об.		Ц. 90
Эскиз I акта (без оркестрового вступления)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 137. Л. 3–165	2 июля 1891	Ц. 4–127
Варианты темы вступления к Хору афинян (G-dur – e-moll)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 149. Л. 1, 14 об.	Лето 1891 – февраль 1893	Ц. 305 т. 5–6, 1–2
Вариант интонации Раба: «О, горе! Эгист убит, убит!»	Там же. Л. 1 об.	Тогда же	Ц. 212 т. 3–4
Вариант реплики Ореста «Для меня встает из мрака» (G-dur)	Л. 1 об.		Ц. 303 т. 6–9
Тема ариозо Аполлона G-dur «Тебя невидимо я буду сопровождать»	Л. 8		Ц. 300 т. 1–5
Вариант реплики Ореста «Ты внял моей мольбе» (D-dur)	Л. 9 об.		Ц. 300 т. 14–18
Варианты темы и сопровождения ариозо Ореста «Светлый луч» (G-dur, то же в Es-dur)	Л. 11 об., 12 об.		Ц. 301 т. 9–12 (Es-dur)

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
Вариант темы ариозо Ореста G-dur «Снова счастье»	Л. 13		Ц. 302 т. 1–5
Вариант реплики Аполлона «Вам место там, где льется кровь»	Л. 17		Ц. 293 т. 8–11
Вариант энгармонического перехода ко 2-й теме Аполлона (As → E)	Л. 18		Ц. 294 т. 3–4 (переход E → As)
Вариант реплики Ореста c-moll «Миг роковой! Я приговора жду»	Л. 20 об.		Ц. 311 т. 2–7
Варианты начальной интонации хора fis-moll «Виновного судьба»	Л. 22 об. – 23 об.		Ц. 312 т. 8
Вариант ариозо Ореста G-dur «Скажи своим ты господам»	Л. 26		Ц. 203 т. 1–4
Полный эскиз дуэта Электры и Ореста B-dur «О, отец, пошли нам помощь»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 169. Л. [1–5]	4 апреля 1892	Ц. 194–200
Эскиз 2-й картины II акта (вычеркнуто ариозо Ореста «О, зачем же в бою у Скамандра реки»)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 138. Л. 2–65 (вычеркнуто на л. 47, 47 а–d, 48)	До 10 апреля 1892	Ц. 156–200 (ариозо во 2-й ред. отсутствует)
Эскиз 2-й картины III акта	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 150. Л. 1–7 с об.	5 августа 1892	Ц. 284–304
Эскиз 3-й картины II акта	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 139. Л. 1–70	29 ноября 1892	Ц. 201–240
Начальная реплика Ореста «Миг роковой, я приговора жду» [стало: «Теперь судьба решается моя»]	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 161. Л. 23	2-я пол. 1892 – март 1893	Ц. 308 т. 1–3
Реплика Корифея «Орест! надежды не теряй»	Там же. Л. 25	Тогда же	Ц. 309 т. 1–3
Реплика Ореста c-moll «Миг роковой, я приговора жду»	Л. 26		Ц. 311 т. 2–7
Варианты реплики Ореста «Жизнь или смерть, свет или мрак» (от ноты c)	Л. 26–27		Ц. 311 т. 8–14 (от ноты es)
Ариозо Ореста G-dur «Сердце надеждою сладкой забьется»	Л. 28		1-я ред., с. 454 т. 6–9 (во 2-й ред. отсутствует)

Название материала	Местоположение эскиза	Предположительный период возникновения	Местоположение тематизма в издании
Эскиз вступления ко II акту (19 тактов в общем эскизе 1-й картины II акта)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 140. Л. 2	Февраль 1893	Ц, 128
Вариант квартета «Войди в наш дом»	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 143. 18 л.	19 апреля 1893	Ц, 205–211
Эскиз 3-й картины III акта	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 151. Л. 1–88	Весна–лето 1893	Ц, 305–335
Эскиз вступления к III акту и Хора афинян	РНММ. Ф. 85. № 76. Л. 1–3 с об., 4	1893	Ц, 305–306
Эскиз финального хора (G-dur)	ГМЗЧ. Ф. 5. В ¹ . № 170. Автограф I. Л. 1–1 об.–2	1893	Ц, 330–335 (E-dur)
Реплика Ореста «Я решился» (c-moll)	РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 33. Тетр. II. Л. 17 об.	До 28 апреля 1894	Ц, 224 т. 1–7
Вариант интонаций хора «Человек, убивший мать» (от ноты <i>d</i>)	Там же. Л. 20 об.	Тогда же	Ц, 231 т. 3–5

Приложение 6

ТАБЛИЦА ТЕАТРАЛЬНЫХ СБОРОВ ОТ ПРЕМЬЕРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ «ОРЕСТЕЙ» И НЕКОТОРЫХ ДРУГИХ СПЕКТАКЛЕЙ, ШЕДШИХ В ТЕ ЖЕ МЕСЯЦЫ¹

13 октября 1895, пятница ²	Евгений Онегин	3602 р. 50 к.
15 октября 1895, воскресенье	Щелкунчик, Капризы бабочки ⁵	2663 р. 7 к
16 октября 1895, понедельник	Риголетто	2941 р. 70 к.
17 октября 1895, вторник	Орестейя (в 1-й раз)	3159 р. 50 к.
18 октября 1895, среда	Золушка ⁴	1302 р. 20 к.
19 октября 1895, четверг	Орестейя	2943 р. 20 к.
22 октября 1895, воскресенье	Талисман ⁵	2729 р. 95 к.
23 октября 1895, понедельник	Ромео и Джульетта ⁶	2941 р. 70 к.
24 октября 1895, вторник	Иоанн Лейденский	2452 р. 70 к.
25 октября 1895, среда	Ромео и Джульетта	2950 р. 30 к.
26 октября 1895, четверг	Фауст (опера)	2940 р. 20 к.
27 октября 1895, пятница	Ромео и Джульетта	3605 р. 50 к.
29 октября 1895, воскресенье	Талисман	2858 р. 20 к.
30 октября 1895, понедельник	Орестейя	2938 р. 70 к.
31 октября 1895, вторник	Травиата	3923 р. 00 к.
1 ноября 1895, среда	Дубровский	2950 р. 30 к
5 ноября 1895, воскресенье	Пахита, Очарованный лес ⁷	2875 р. 70 к.
6 ноября 1895, понедельник	Травиата	2934 р. 70 к.
7 ноября 1895, вторник	Орестейя (по возвышенным ценам)	1780 р. 00 к.
8 ноября 1895, среда	Травиата	3011 р. 70 к.

¹ Таблица составлена на основании сведений, находящихся в следующих источниках: Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1895–1896 годов / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1897. С. 6–16; Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1896–1897 годов / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1898. С. 4–8.

² На этот вечер сперва было назначено первое представление «Орестей», поэтому он избран здесь в качестве точки отсчета.

³ Одноактный балет М.И. Петипа на музыку Н.С. Кроткова, премьера 5 июня 1889 года.

⁴ Балет в трех актах Э. Чекетти и Л.И. Иванова на музыку Б.А. Фитингофа-Шеля, премьера 5 декабря 1893 года.

⁵ Балет в четырех актах М.И. Петипа на музыку Р.Е. Дриго, премьера 25 января 1889 года.

⁶ Опера в пяти актах Ш. Гуно, премьера 27 апреля 1867 года в Théâtre Lyrique (Париж).

⁷ Одноактный балет Л.И. Иванова на музыку Р.Е. Дриго, премьера 3 марта 1888 года.

9 ноября 1895, четверг	Дубровский	2946 р. 20 к.
10 ноября 1895, пятница	Кармен	6094 р. 00 к.
10 декабря 1895, воскресенье	Бенефис К.П. Ефимова: Конек-горбунок	4156 р. 50 к.
30 декабря 1895, суббота	Коппелия (утро)	954 р. 00 к.
31 декабря 1895, воскресенье	Жизнь за Царя (утро) Лебединое озеро (вечер)	2825 р. 57 к. 2863 р. 32 к.
1 января 1896, понедельник	Рафаэль, Паяцы (утро) Конек-горбунок (вечер)	2941 р. 70 к. 2357 р. 7 к.
2 января 1896, вторник	Пиковая дама	3596 р. 50 к.
3 января 1896, среда	Орестейя	2940 р. 20 к.
4 января 1896, четверг	Спящая красавица (утро) Пиковая дама (вечер)	1906 р. 20 к. 2937 р. 20 к.
21 января 1896, воскресенье	Бенефис М.М. Петипа (Петипа 1-й): Привал кавалерии ¹ , Ацис и Галатея ² , Талисман (д. 2), Дивертисмент	5640 р. 93 к.
22 января 1896, понедельник	Отелло	6195 р. 00 к.
23 января 1896, вторник	Евгений Онегин	2938 р. 70 к.
15 сентября 1896, воскресенье	Тщетная предосторожность, Очарованный лес	2106 р. 20 к.
16 сентября 1896, понедельник	Фауст (опера)	3607 р. 30 к.
17 сентября 1896, вторник	Демон	3549 р. 94 к.
18 сентября 1896, среда	Орестейя	959 р. 45 к.
19 сентября 1896, четверг	Демон	3605 р. 50 к.
20 сентября 1896, пятница	Фауст (опера)	3358 р. 27 к.
22 сентября 1896, воскресенье	Спящая красавица	2749 р. 45 к.
23 сентября 1896, понедельник	Орестейя	3593 р. 30 к.
24 сентября 1896, вторник	Аида	2386 р. 40 к.
25 сентября 1896, среда	Млада ³	1990 р. 20 к.
26 сентября 1896, четверг	Князь Игорь	3605 р. 50 к.
22 октября 1896, вторник	Русалка	3265 р. 60 к.
23 октября 1896, среда	Золушка (балет)	1732 р. 20 к.
24 октября 1896, четверг	Орестейя	3595 р. 50 к.
25 октября 1896, пятница	Евгений Онегин	3562 р. 55 к.
26 октября 1896, воскресенье	Млада (балет)	2661 р. 57 к.

¹ Премьера одноактного балета М.И. Петипа на музыку И.И. Армсгеймера.

² Премьера одноактного балета Л.И. Иванова на музыку А.-К.В. Кадлеца.

³ Балет в четырёх актах М.И. Петипа на музыку Л.Ф. Минкуса, премьера 2 декабря 1879 г.

Приложение 7

Бедный Ионафан [Уколов С.Я.]

АХИНЕЯ. МУЗЫКАЛЬНАЯ КАКОФОНΙΑ БУДУЩЕГО

(републикация театральной пародии 1895 года)

Бедный Ионафан

Ахинея

Музыкальная какофония будущего¹

В трех частях и восьми участках

Часть первая – Казанская (2 участка).

Часть вторая – Адмиралтейская (3 участка).

Часть третья – Коломенская (3 участка).

Слова А.А. Зерскверна. – Музыка С.И. Злодеева

Сюжет заимствован из архива двух бюро похоронных процессий

при благосклонном участии господ Шумилова-Старшего и Шумилова – самого Старшего².

Действующие лица:

Бас, почтенный господин

Альт, его жена, злодейка 84 пробы

Баритон, кузен и их друг дома, злодей 96 пробы

Сопрано, невинная душа

Тенор, жертва случайно случившегося случая

Фурии, злодеи разных профессий

Публика, прикованная к креслам (без речей, но с храпом)³

Действие происходит в Мариинском театре

¹ См.: Петербургский листок. 1895. № 290, 22 октября / 3 ноября. С. 3. Сергей Уколов является автором адаптации на русский язык либретто оперетты Карла Миллэкера «Бедный Ионафан» (1890), которая в начале 1890-х шла в Малом театре Петербурга.

² «Бюро похоронных процессий» С.Н. Шумилова (Шумилова-старшего), открытое в столице в 1806 году, находилось тогда по адресу: Литейный проспект, 52. А рядом, в доме № 50, расположилась «Главная контора бюро похоронных процессий И.А. Шумилова», существовавшая с 1811 года и принадлежавшая в то время В.В. Калачеву. По-видимому, факт столь близкого соседства подобных предприятий, зарегистрированных однофамильцами, стал причиной данного иронического упоминания.

³ Тема публики, скучавшей и засыпавшей на спектаклях, была в те годы одной из предпочтительных для пародистов. От них досталось тогда не только «Орестее», но и поставленной в непосредственной близости от нее «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова – живой и веселой «опере-колядке». Спустя несколько дней после ее премьеры на Мариинской сцене (28 ноября 1895 года) на страницах того же издания появился отклик:

Семья актеров ликовала, / В театре было торжество,

Одна лишь публика страдала, / Уснувши в «Ночь под Рождество».

(На юбилейном спектакле // Петербургский листок. 1895. № 330, 1/13 декабря).

 Часть первая (*Казанская*)

1-й участок

Зрительный зал Мариинского театра. Публика сидит на местах, доставшихся ей по наследству от бабушек, в силу духовных завещаний¹. Лица, получившие билеты через контору записей, сияют счастьем, как только что вычищенный тульский самовар. Капельдинеры повесили носы «на квинту»², чтоб придать своим физиономиям нечто «музыкальное». Музыканты в десятый раз уже принимаются настраивать свои инструменты, что публика постоянно принимает за начало увертюры «Ахинеи». Наконец раздаётся традиционный стук дирижерской палочки о поупитр и начинается – интродукция, полная новых музыкальных приемов: тромбон преискусно подражает отдаленному хрюканью торжествующих свиней. Введенные в число музыкальных инструментов железная сковорода с медным тазом прекрасно иллюстрируют звяканье оружия далекой битвы и звон кимвалов в честь победителей. Занавес поднимается. На сцене стоит Страж и храпит во все носовые завертки. Оркестр гремит так, что лошади у подъезда на дыбы становятся.

Хор (*из-под сцены, обращаясь к стоящему Стражу*).

Что ты спишь, мужичок?
 Спать теперь не должно,
 И кларнет, и смычок
 Уж в работе давно.
 Встань, проснись, подымись,
 Еще рано уснуть.
 Сон рассей поскорей,
 Надсади свою грудь!

(В оркестре новый эффект: барабанщик разбивает стеклянный кувшин. Страж просыпается).

Страж (*дико озираясь*). Ах, в рот те ситного пирога с горохом! Здорово всхрапнул я! Не заметил, как и занавес подняли. А меня, дурака, затем только и поставили, чтобы бежать за кулисы и сказать, когда к убийствам приступить можно. Побегу, а то от режиссера напреет!

(*Убегает за кулисы. В оркестре большая музыкальная картина: скрипки изображают восход луны, а гобой – ночную прохладу – 14 градусов по Реомюру*).

Альт и Баритон (*обнявшись, выходят из-за кулисы и поют*).

Спрятался месяц за тучку,
 Не хочет он больше гулять...
 Радуй могучую «кучку»,
 Будем дуэт запевать.

¹ Как известно, держатели театральных абонементов имели право передавать по наследству закрепленные за ними кресла или даже целые ложи.

² Выражение взято из пьесы Ивана Тургенева «Холостяк» («Да что ты это нос на квинту повесил?» См.: *Тургенев И.С. Холостяк // Отечественные записки. 1849. Т. LXVI. № 9, сентябрь. С. 20*).

Альт

Зачем ты кузен и друг дома?
Зачем ты, зачем мне не муж?

Баритон (*в сторону*)

Мне музыка эта знакома.
Пою музыкальную чушь.

Вместе

Как ночь благоухает,
Как воздух свеж и чист...
(*Целуются, потом грозно восклицают*)
К убийствам призывает
Свирепый либреттист!..

(Вынимают ножи и бегут искать точильщика, чтобы наточить их. В оркестре опять новый эффект: появляется точильный станок, на котором фэготист начинает оттачивать бутафорские ножницы).

2 - й участок

Луна пропала. В оркестре музыкальная картина: скрипки изображают яркий полдень, а гобой – жару 41 градус по Реомюру. Альт с Баритоном уже наточили ножи. На сцену въезжает Бас; на спине у него сидит Сопрано.

Бас

Из дальних странствий возвратись¹,
Теперь пришел к родным пенатам².

Лицом я не ударил в грязь,
Хотя и знал я, что жена там,
Но все ж мамзель с собой привез –
Она прекрасней олеандра.

(*Указывает на Сопрано*)

Она прелестней пышных роз,
Ну, сделай реверанс, Кассандра!

(*Сопрано приседает*)

Альт (*злобно в сторону*). Ну, подожди же, муженек рогатый! Я тебе покажу, как заморских мамзелей с собой привозить.

Баритон (*в сторону*). Однако, мой кузен... тае... насчет дамского-то пола... тае...

Сопрано (*дико озирается*)

Я не пойму совсем:

¹ Прочитирована первая строка басни И.А. Крылова «Лжец»:

Из дальних странствий возвратись,
Какой-то дворянин (а может быть, и Князь),
С приятелем своим пешком гуляя в поле,
Расхвастался о том, где он бывал,
И к былям небылиц без счету прилагал.

(*Крылов И.[А.] Лжец // Чтение в Беседе любителей русского слова. 1812. Кн. 5. С. 61.*)

² Парафраза реплики Агамемнона: «Привет тебе, отечество мое! / И вам привет, домашние пенаты!» (ц. 59).

К чему я здесь? Зачем?

И по какой причине?

(Ломает с горя себе руки; в оркестре это изображается ломаньем барабанных палок).

О! Композиторы! Как вы жестоки ныне!!

Альт (*выхватывает нож, купленный в магазине Растеряева*¹).

Не надо опере ни Баса, ни Сопрано,

А потому теперь уж вам не сдобровать!

(Убивает Баса и Сопрано и чуть-чуть не ранит дирижера Крушевского).

Бас (*в конвульсиях*)

Ой-ой! Умру сейчас!

Сопрано (*то же*)

Ой, ой! Смертельна рана!

Альт (*весело обнимает Баритона*)

Давай теперь одни дуэты распевать!!

(Бас и Сопрано умирают на глазах суфлера. Публика храпит. Капельдинеры спят.

Кучера у подъезда дремлют. Сон окутывает всю Казанскую часть, в районе которой находится Мариинский театр. Музыканты вытирают пот носовыми платками).

Антракт

Часть вторая (*Адмиралтейская*)

1-й участок

Ночь. Публика продолжает спать. Альт бродит по сцене; в руках у нее огарок свечки.

Альт. Увы! Все спят, а мне покоя нет... Глаз не могу сомкнуть. Оркестр гремит ужасно. Суфлер орет. О! жаль, что я быть гласным в Думе не могу!.. Тогда бы я спала хоть в думском зале. Ну, а теперь?.. Досадно видеть – все храпят, а я одна мечусь здесь? Заснуть я не могу... Уж я и «Гражданин» читала – ничто не помогает²... О, горе, горе мне!.. (Уходит медленно за кулисы. В оркестре изображено капанье слез из глаз на мраморный пол, и затем раздаются звуки похоронного марша. Декорация меняется).

2-й участок

Кладбище оперного архива. На полках несколько надгробных плит с именами умерших опер. Свежий холм с надписью: «Ахиня» Злодеева.

Хор невидимых факельщиков

Недолги были твои дни,

Мир праху твоему...

Публика (*храпит*)

Хрр... Хрр... Хрр...

¹ Магазин (лавка № 81) купца И.С. Растеряева (1834–1897) в петербургском Гостином дворе торговал различными изделиями из металла, включая холодное оружие.

² «Гражданин, политический и литературный журнал-газета» издавался князем В.П. Мещерским (1872–1879, 1882–1914), с 1882 года – с привлечением крупной правительственной субсидии. Это издание, в котором в разные годы сотрудничали выдающиеся русские литераторы, тем не менее прежде всего выражало позицию власти. Почитать его на ночь означало примерно то же, что в советские годы – газету «Известия» (где также время от времени появлялись интересные материалы).

Хор невидимых факельщиков

На веки вечные усни!

Пришел конец всему!

(В оркестре фагот подражает храпу целого эскадрона. Публика вторит).

Тенор (*выскакивает из дверей*)

Нет, не конец! Повремените...

Конец, признаться, далеко...

Меня послушать не хотите?

Всех перебить не так легко!

(Выхватывает из-за пазухи нож и бежит в противоположную кулису. Декорация переменяется).

3-й участок

Сцена представляет бойню на скотопригонном дворе. Вместо быков в стойлах стоят Альт и Баритон и целуются.

Альт и Баритон (*вместе*)

Без баса и сопрано мы поем,

Чего же трусим мы вдвоем?

Баритон (*в испуге*)

Дрожу я, как осины лист...

Альт (*тоже*)

В тоске не слышу я оркестра.

(*Обнимая баритона*)

О, мой Эгист! О, мой Эгист!

Баритон (*обнимая ее*)

О, Клитемнестра! Клитемнестра!

Орест (*в костюме мясника с ножом*)

Не надо в опере альтя и баритона;

Поэтому сейчас двоих зарезу вас.

Баритон (*протестуя*)

Позвольте-ка, тенор, на это нет закона.

Альт (*в страхе*)

Настал теперь уже и мой последний час.

(Тенор убивает Альтя и Баритона, в экстазе ножом задевает по руке дирижера Крушевского и отрезает ему два пальца).

Тенор (*maestoso*¹)

Сопрано, бас и альт, и баритон –

Убиты все – со сцены вон!

И я один, один, один

Всей «Ахинеи» властелин!

(Берет ноту в тоне ща-бемоль; публика просыпается и видит кровавый пир, устроенный Тенором. В оркестре новый эффект: из ведра в ведро переливают воду, чтобы изображать при помощи музыки льющисея потоки крови. У зрителей от ужаса встают дыбом волосы на голове. Музыкальная картина в оркестре продолжается. Публика снова засыпает и начинает храпеть еще сильнее прежнего. Сон окутывает уже всю Адмиралтейскую часть, смежную с Казанской. Музыканты вытирают пот полотенцами).

Антракт

¹ *Maestoso* (итал.) – величественно, торжественно, возвышенно; обозначение темпа и характера музыки. Именно в таком настроении в партитуре оперы Орест выступает после убийства матери (*Andante maestoso*, ц. 236).

Часть третья (Коломенская)

1 - й участок

Место, не обозначенное ни на одной географической карте. Тенор мечется из угла в угол, как биржевой заяц¹ по перрону. Он сосет леденцы от кашля “Guste nicht” и пьет гоголь-моголь². Г. Крушевский дирижирует уже левой рукой.

Тенор

«Среди долины ровных»

Рассею грусть свою...

Один, один, бедняжка,

Всю оперу пою!

Я надоел порядком вам,

Хоть славный я певец,

И вы наверно мыслите:

«Да скоро ли конец?»

(Убегает за кулисы; декорация переменяется).

2 - й участок

Местность неподалеку от предыдущей. Тенор снова мечется по сцене и снова поет на разные голоса: по-кошачьи, по-собачьи, по-медвежиному и по-петушиному. Из-под земли появляются Фурии.

Фурии

Вот все Фурии в порядке:

Театралки, психопатки,

Фигнеристки, мазинистки³,

Поэтессы, романистки,

Мушкатерки записные⁴,

¹ Биржевой заяц – так называемый неприсяжный маклер, неофициально выполнявший обязанности посредника для продавцов и покупателей биржевых акций (подробнее см.: Лизунов П.В. Неприсяжный биржевой маклер, известный многим как биржевой заяц // URL:http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/30333/1/uibch_2014_1-39.pdf, дата обращения 10.08.2024), ныне – трейдер (от англ. trader – биржевой торговец, действующий для получения сугубо личной прибыли). В описании сцены подчеркнута необходимость Ореста скрываться от преследования, что зачастую случалось (и по сей день случается) с указанными персонами.

² Гоголь-моголь – коктейль, согласно легенде, помогающий певцу вылечить горло. Намек на необходимость певцам-тенорам во всех без исключения ситуациях непременно «беречь голос». Даже тогда, когда речь идет «о жизни и смерти», что приобретало особенную актуальность вблизи дирижера, только что потерявшего два пальца правой руки в процессе исполнения профессиональных обязанностей.

³ Две из множества разновидностей «за- и предкулисных “исток”, объединенных ходячим остроумием в общем типе и общей кличке “психопаток”» (Амфитеатров А.В. Отравленная совесть (роман) [1895]. М.: РОСМЭН, 2002. С. 11). Тенора Анджело Мазини и Николай Фигнер в 1880-е были соперниками сперва на итальянских сценах, а затем в петербургских театрах.

⁴ Мушкатерки – синоним нынешнего понятия «клубные тусовщицы».

Спекулянтки биржевые,
Тещи злые и мамыши...
Знают все ухватки наши!

Тенор

О Фурии, голубушки мои,
Слыхали ль вы, поют как соловьи?¹
Вот точно так и я теперь пою...

(С мольбой к Фуриям)

О, прекратите песнь мою!

Фурии

Нет, не пришла еще пора,
Попой часа так полтора!

(Улетают в разные стороны. В оркестре изображаются мущечный ремиз², повышение на бирже и ссора с тещей).

3-й участок

Действие происходит при спущенном занавесе. Тенор выскакивает за занавес и все продолжает петь.

Тенор *(совсем охрип)*

Уж полночь скоро ... Как тут быть?
Кого же мне еще убить?
О, либреттист, о, сочинитель,
О, композитор дорогой,
Полюбоваться не хотите ль,
Что вы наделали со мной?

(У тенора из горла лезут кишки, но он все-таки продолжает петь. В оркестре идет *furioso con fuoco*³. На контрабасе лопаются две струны. Виртуоз на валторне лежит в обмороке. Барабанщик колотит в литавры уже ногами).

Тенор

Покой необходим,
А я пою, пою.
И пением своим
Всю публику убью!

Публика

Хрр... Хрр... Хрр... Ой, ой, ой!..

(Слабо вскрикивает и умирает)

¹ «Слыхали ль вы за рощей глас ночной / Певца любви...» – начальные строки дуэта Татьяны и Ольги из первой картины оперы Чайковского «Евгений Онегин» (1878).

² В преферансе: ситуация, требующая установления штрафа, в данном случае – анекдотическая, «скандал на ровном месте».

³ *Furioso con fuoco* (итал., букв. «неистово, с огнем», *furia* с лат. – «ярость, бешенство») – бешено, бурно, дико, неистово, свирепо, страстно, яростно; обозначение темпа и характера музыки.

Тенор (*радостно*)

Убил! Убил! Убил!

Ой, больше нет уж сил...

(Падает на суфлерскую будку, а оттуда скатывается в оркестр. Музыка прекращается. Музыканты вытирают пот простынями. Сонные капельдинеры разбирают трупы зрителей и разносят по экипажам. Сон, завладев Казанской и Адмиралтейской частями, охватил уже и всю соседнюю Коломенскую часть. Электричество у подъезда потухло само собою).

Конец

Приложение 8

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА НОМЕРОВ И РАЗДЕЛОВ ДВУХ РЕДАКЦИЙ ОПЕРЫ

Первая редакция	Вторая редакция
М.: Типо-литогр. И.Н. Кушнерев и К°, 1894. Фортепианное переложение с пением. 503 с. Указания репетиционных цифр отсутствуют	Leipzig: M.P. Belaïeff, 1900. [Фортепианное переложение с пением]. 333 с.
Вступление. С. I–IV	Вступление
Часть 1-я. Картина 1-я	Часть 1-я. Картина 1-я
№ 1 (Страж). С. 1–12 С. 4 т. 4 – с. 5 т. 5 С. 6 т. 3 – с. 8 т. 7 С. 10 т. 7–8 С. 11–12: монолог «Но что он здесь найдет по возвращеньи»	№ 1. Сцена. (Страж) Ц. 7 т. 7 – ц. 8 т. 10 – изменения в партии певца Ц. 9–10 – другая музыка у певца, другое распределение материала сопровождения Ц. 11 т. 16–17 – другая музыка у певца Купирован
№ 2 Сцена. С. 13–17	№ 2. Сцена (хор женщин, Клитемнестра)
№ 3 Сцена. С. 18–33 С. 23 т. 11–12, 15–16 С. 25 т. 7–8, с. 28 т. 3–4	№ 3. Сцена (Клитемнестра, хор народа) Ц. 20 т. 3–4, 7–8 – изменения в партии певицы Ц. 22 т. 3–4, 7–8 – изменения в партии певицы
№ 4 Сцена. Рассказ Эгиста. Дуэт. С. 34–59 1) Монолог Клитемнестры «Идите в храм» 2) Ариозо Клитемнестры «О, мой Эгист» 3) Монолог Эгиста «Я трепещу» 4) Дуэт: с. 39 «Мне ли бороться с ним» – fis-moll 5) Дуэт «Злодея смерть» 6) Рассказ Эгиста – fis-moll 7) Дуэт «Настала минута»: с. 55 «Под лаской притворной» – G-dur, с. 57–58 – H-dur, с. 58 – h-moll	№ 4. Сцена. Рассказ Эгиста. Дуэт Купирован 1) Монолог Эгиста: ц. 28 с т. 3 «Возможно ли» – раздел добавлен, ц. 30 «Мне ли бороться с ним» – a-moll 2) Рассказ Эгиста – g-moll: ц. 35 т. 1–15 – иная музыка в партии певца 3) Монолог Эгиста: ц. 38 «Осмелюсь ли» – раздел добавлен 4) Ариозо Клитемнестры «О, мой Эгист» 5) Монолог Эгиста «Я трепещу» 6) Дуэт: ц. 41 т. 5–7 – иная музыка в партии певца, реплика «Не ты, а он погибнуть должен» – купирована 7) Дуэт «Злодея смерть» 8) Дуэт «Настала минута»: ц. 43 т. 14–15 – изменения в партии певца, ц. 44 т. 11–14, ц. 45 – иная музыка, ц. 46 «Под лаской притворной» A-dur, ц. 46 т. 15–18 – иная музыка, ц. 47 C-dur, ц. 48 h-moll, т. 1–4 – изменения в партии певицы
Картина 2-я	Картина 2-я
№ 5 Марш с хором. С. 60–81 С. 81 т. 1–8	№ 5. Марш с хором Купированы

Первая редакция	Вторая редакция
№ 6 Сцена. С. 82–90	№ 6. Сцена (Агамемнон и хор воинов)
№ 7 Сцена и Дуэт. С. 91–113 С. 100 т. 5–6 С. 102 т. 6–7, 9, с. 103 т. 1–2 С. 105 т. 9 – с. 107 т. 2	№ 7. Сцена и Дуэт (Клитемнестра и Агамемнон) Ц. 70 т. 5–6 – изменения в партии певца Ц. 71 т. 9–10, 12–14 – изменения в партиях певцов Ц. 72 между т. 21–23 – купюра, т. 22 – добавлен
№ 8 Сцена Кассандры с хором. С. 114–158 С. 126 т. 12, с. 127 т. 1, 6–9 С. 150 т. 3, 7–8, 15 – вычеркнуты С. 154 т. 3–10 С. 154 т. 11 – с. 155 т. 11 С. 156 т. 9 – с. 158 т. 3 С. 158 т. 6–13	№ 8. Сцена Кассандры с хором (Клитемнестра, Кассандра, хор народа) Ц. 87 т. 4–5, 10–13 – изменения в партии певицы Ц. 102 между т. 7–8, 10–11, ц. 103 между т. 2–3 – купюры сохранены Ц. 106 т. 4–13, ц. 107 т. 1–11 – другая музыка Ц. 108 т. 1–9 – другая музыка Ц. 109 т. 3–14, ц. 110 т. 1–7 – другая партия сопровождения Ц. 110 т. 9–16 – дописана партия хора
№ 9 Сцена. С. 159–170 С. 161 т. 1–2	№ 9. Сцена (Клитемнестра и хор) Ц. 111 т. 24, ц. 112 т. 1 – изменения в партии певицы
№ 10 Заключительная сцена. С. 171–189 С. 171 т. 10, с. 172 т. 1 С. 174 т. 4–6 С. 175 т. 1–3, 5 С. 177 т. 1–3, 6, с. 178 т. 1–5, 8–9 С. 181 т. 11–12	№ 10. Заключительная сцена (Эгист, Клитемнестра, телохранители, народ) Ц. 117 т. 10, 16 – изменения в партии певца Ц. 118 т. 11–14 – добавлена партия хора, т. 12 вписан целиком Ц. 119 т. 1–3, 5 – другая музыка у певца Ц. 120 т. 5–7, 10–15, ц. 121 т. 2–3 – другая музыка у певца Ц. 122 т. 6–8 – другая музыка у певца
Часть 2-я. Картина 1-я	Часть 2-я. Картина 1-я
№ 11. Речитатив и ариозо Клитемнестры. С. 190–196	№ 11. Речитатив и ариозо Клитемнестры
№ 12 Сцена. С. 197–205	№ 12. Сцена (тень Агамемнона, Клитемнестра, потом женский хор)
№ 13 Речитатив и дуэт с хором. С. 206–227	№ 13. Речитатив и дуэт с хором (Клитемнестра, Электра и женский хор)
Картина 2-я	Картина 2-я
№ 14 Сцена. С. 227–232	№ 14. Сцена (Орест)
№ 15 Сцена. С. 233–239	№ 15. Сцена (Орест и хор женщин)
№ 16 Электра и хор женщин. С. 240–246	№ 16. Сцена (Электра и хор женщин)

Первая редакция	Вторая редакция
№ 17 Сцена и дуэт. С. 247–295 С. 273 т. 12 – с. 277 т. 14: ариозо Ореста «Не хотела судьба» – вычеркнуто	№ 17. Сцена и дуэт (Электра, Орест и хор женщин) Между ц. 190–191 – купюра сохранена
Картина III	Картина 3-я
№ 18. Сцена. С. 296–300 С. 296 т. 2–9 С. 298 т. 1–3 – вычеркнуты С. 299 т. 9–13, с. 300 т. 1–4	№ 18. Сцена (Орест и Раб) Ц. 201 т. 2–9 – другая музыка у певца Ц. 202 между т. 5–6 – купюра сохранена Ц. 204 т. 1–6 – другая музыка у певца, изменения в аккомпанементе
№ 19 Квартет. С. 301–318 С. 302, с. 306 т. 2–4, с. 307, с. 317 т. 3, с. 318 т. 1–3	№ 19. Квартет (Электра. Клитемнестра, Орест, Эгист) Ц. 206 т. 1–4, ц. 207 т. 1–7, ц. 211 т. 1, 4–6 – мелкие изменения в партиях певцов Ц. 211 т. 6–8 – дописаны
№ 20 Сцена. С. 319–324 С. 319 т. 8–9, 12, с. 320 т. 1–3 С. 320 т. 4–12 – вычеркнуты С. 322 т. 17–18, с. 323 т. 1–2 – вычеркнута интерлюдия	№ 20. Сцена (Раб и Клитемнестра) Ц. 212 т. 8–9, 11–15 – другая музыка у певца Между ц. 212–213 – купюра сохранена Ц. 215 между т. 2 и 4 – купюра сохранена, т. 3 – дописан
№ 21 Сцена и Дуэт. С. 325–342 С. 327 т. 1–5 С. 327 т. 6–7 – вычеркнуты С. 338 т. 9–11, с. 339 т. 1–6 С. 341 т. 2–7, с. 342 т. 1–4	№ 21. Сцена и дуэт (Клитемнестра и Орест) Купированы Ц. 218 т. 10–11 – другая музыка в партии певицы Ц. 228 т. 2–10 – изменения в партиях певцов Ц. 229 т. 2–11 – дописана партия сопрано в хоре
№ 22 Заключительная сцена. С. 343–361 С. 345 т. 5–8 – с. 347 т. 1 – раздел вычеркнут С. 352 т. 4, с. 353 т. 1–2, 8–11 С. 354 т. 1–5 С. 354 т. 6–11 С. 354 т. 12 – с. 356 т. 1 С. 357 т. 5 – с. 361 т. 6	№ 22. Заключительная сцена (Орест и хор) Ц. 231 т. 13 – транспонирован, между ц. 231–232 – купюра сохранена Купированы Ц. 238 т. 8–12 – изменения Ц. 238 между т. 12–13 – купюра Ц. 239 т. 1–6 – изменения Ц. 239 т. 20–21, ц. 240 – иная музыка
Часть III-я. Картина 1-я	Часть 3-я. Картина 1-я
№ 23 Антракт и сцена. С. 362–412 С. 371 т. 13, с. 372 т. 16	№ 23. Антракт и сцена (Орест и фурии) Ц. 253 т. 12, ц. 254 т. 13 – точечные изменения в партии певца
Картина 2-я	Картина 2-я
№ 24 Антракт. С. 413–420	№ 24. Антракт
№ 25 Сцена. С. 421–441 С. 421 т. 6 С. 422 т. 2 – с. 423 С. 424 – с. 426 т. 1–2 С. 428 т. 5, с. 430 т. 1–2 С. 432 т. 2–6 С. 440 т. 6–9, с. 441 т. 1	№ 25. Сцена (Орест, фурии, потом Аполлон) Ц. 290 т. 6 – точечные изменения у певца Ц. 290 т. 8–16 – другая музыка Ц. 291 – другая музыка Ц. 292 т. 17, ц. 294 т. 5–6 – точечные изменения в партии певца Ц. 296 т. 1–6 – изменения в партии певца Ц. 304 т. 6–10 – дописана партия певца

Первая редакция	Вторая редакция
Картина 3-я	Картина 3-я
№ 26 Антракт и хор афинян. С. 442–449 С. 443 т. 8–16, с. 444 т. 1–5	№ 26. Антракт и хор афинян Между ц. 305–306 – купюра
№ 27 Сцена. С. 449–460 С. 449 т. 4–11 С. 452 т. 11, с. 453 т. 1–13 С. 454–457: ариозо Ореста «Когда оправдан буду»	№ 27. Сцена (Орест и хор) Между ц. 306–307 – купюра Ц. 311 т. 8–19 – иная музыка Купировано Ц. 312 т. 1 – дописан
№ 28 Процессия ареопагитов. С. 461–468	№ 28. Процессия ареопагитов
№ 29 Сцена. С. 468–473 С. 470 т. 7–9	№ 29. Сцена (Орест и ареопагит) Между ц. 317–318 – купюра
№ 30 Заключительная сцена. С. 473–503 С. 478 т. 1–12 С. 483 т. 12–14, с. 484 – 487 т. 1–2 С. 487 т. 2–7 – с. 491 т. 1–3 С. 495 т. 4, с. 496 т. 1–3 С. 498 т. 4–5, с. 499 С. 503 т. 4–8	№ 30. Заключительная сцена (Афина, Орест, ареопагиты, народ) Ц. 323 т. 7–13 – иная музыка у певца Ц. 323 т. 15, ц. 324 т. 1–2 – дописаны Ц. 327–328 – иная музыка Купированы Ц. 329 т. 1–5 – дописаны Между ц. 332–333 – купюра Между ц. 333–334 – купюра Ц. 335 между т. 10–11 – купюра

Приложение 9

ПРЕМЬЕРЫ И ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ «ОРЕСТЕЙ» (1895–2017)

Театральные постановки	Концертные исполнения
<p>17 октября 1895 – СПб., Мариинский театр, премьера. Режиссер О.О. Палечек, дирижер Э.А. Крушевский, декорации И.П. Андреева, К.М. Иванова, М.И. Бочарова, М.А. Шишкова, костюмы по рисункам Е.П. Пономарева, бутафорские предметы П.П. Каменского.</p>	
	<p>9 февраля 1901 – Москва, 1-я картина II части на музыкальном вечере в доме Толстых в Хамовниках под руководством и с участием М.Н. Климентовой-Муромцевой, партия рояля – автор.</p>
	<p>15 апреля 1901 – Москва, 1–2 картины II части в благотворительном концерте в пользу нуждающихся учениц гимназии Ю.П. Бесс в Малом зале Благородного собрания. Организация Климентовой-Муромцевой, дирижер автор, управление хором – Рахманинов.</p>
	<p>30 мая / 12 июня 1903 – Париж, 1-я картина II части в первом собрании Союза русских музыкантов в salle de l’Athénée Saint-Germain, инициатор и участник – Климентова-Муромцева.</p>
	<p>31 декабря 1911 / 12 января 1912 – Прага, 1-я картина II части в «Большом русском концерте» в зале Рудольфинум под управлением Ф.А. Гартмана (Th. de Hartmann)</p>
	<p>Первая декада марта 1915 – Москва, авторское исполнение целиком в доме Н.Г. Райского в присутствии С.И. Зимина, Ф.Ф. Комиссаржевского, Ю.М. Славинского, Е.И. Букке, Ф.Ф. Федоров-ского и Н.Д. Кашкина.</p>
<p>23 октября 1915 – Петроград, Мариинский театр, возобновление. Главный режиссер И.В. Тартаков, режиссер Н.Н. Боголюбов, дирижер А. Коутс, новые декорации I части и финальной картины О.К. Аллегри.</p>	<p>29 ноября 1915 – Петроград, отдельные разделы в памятном Общедоступном концерте графа А.Д. Шереметева в Михайловском театре.</p>
<p>23 сентября 1917 – Москва, Театр Совета рабочих депутатов (на базе театра Г.Г. Солодовникова), премьера силами Оперы Зимина. Режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский, дирижер Ю.М. Славинский, хормейстер Е.И. Букке, художник Ф.Ф. Федоровский.</p>	

Театральные постановки	Концертные исполнения
	1 апреля 1925 – Петроград, исполнение с купированием почти всех хоров и симфонических разделов на вечере «Кружка друзей камерной музыки» в зале бывшей фортепианной фабрики К. Шрёдера. Музыкальный руководитель и дирижер В.И. Яшневу, партия рояля Л.Г. Ленци, вступительное слово В.Г. Каратыгин
	15 марта 1933 – Ленинградская академическая капелла под управлением М.Г. Климова.
	6 мая 1939 – Москва, дневное исполнение с купюрами 3-й картины II части и 1-й картины III части, с пояснительным текстом, в костюмах и декорациях в Малом зале Консерватории силами студентов под руководством М.В. Юдиной (партия рояля) и Б.Л. Яворского. Режиссер М.Г. Геворкян, дирижеры хора С.В. Протопопов и Н.Ф. Чистяков, художник В.А. Фаворский.
	12 мая 1940 – повторение там же того же выступления, партия рояля – К.Л. Виноградов и В.Г. Островская.
	12¹ или 21² февраля 1946 – Москва, с теми же купюрами, ансамбль советской оперы ВТО на сцене Дома актера под руководством Юдиной (партия рояля) и А.Б. Хессина, режиссер К.М. Попов, дирижер хора С.М. Попов.
	14 марта 1946 – повторение того же выступления в Клубе МГУ, партия рояля – Юдина.
30 ноября 1963 – Минск, Белорусский Государственный Большой театр оперы и балета, премьера. Режиссер Д.Н. Смолич, дирижер и автор музыкальной редакции Т.М. Коломийцева, хормейстер А.П. Когадеев, художник Е.Г. Чемодуров (запись сделана в 1965) ³ .	

¹ Трубачев С.З. Фаворский и музыка. Из воспоминаний о художнике // Музыкальная жизнь. 1990. № 5, март. С. 24; Автобиографическая хроника. 1946–1953 // Николай Голованов и его время. Челябинск: Music Production International, 2017. С. 39.

² Концерты М.В. Юдиной. 1946–1955 // Юдина М.В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946–1955 годов / Вступ. статья, сост. тома, подгот. текста, примеч., прилож. и указатели А.М. Кузнецова. М.: Росспэн, 2008. С. 486.

³ S. Taneiev. Opera. The Oresteia. Belorussian State Chorus and Orchestra, conducted by Tatiana Kolomijeva. Belorussian State Opera & Ballet. Sound engineer Valentin Skoblo. Melodiya 017207–12(3). А-[069305]. В 2015 году эта запись переиздана на двух дисках (MEL CD 10 02277. См.: URL: <https://melody.su/upload/iblock/afb/afb5d50c26d3773ec3fbdde3b5287ff8.pdf>, дата обращения 01.09.2023)

Театральные постановки	Концертные исполнения
<p>4 февраля 1964 – Москва, показ спектакля Белорусского Большого театра на сцене Кремлевского дворца съездов.</p>	
	<p>20 марта 1990 – Москва, исполнение с купюрами в Концертном зале им. П.И. Чайковского силами труппы МАМТа К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, дирижер В.М. Есипов.</p>
	<p>12 апреля 2001 – Москва, исполнение целиком в Большом зале консерватории под управлением М.В. Плетнева на фестивале «К 100-летию Большого зала консерватории». Российский национальный оркестр, Московский камерный хор В.Н. Минина, Хор Колледжа имени А.Г. Шнитке (сделана запись).</p>
	<p>16 июня 2004 – Нью-Йорк (США), исполнение I части в Карнеги-холле, дирижер П. Тиборис.</p>
<p>24 мая 2011 – Саратовский академический театр оперы и балета, премьера в рамках XXIV Собиновского музыкального фестиваля. Дирижер-постановщик Ю.Л. Кочнев, режиссер В.Г. Милков, художник И.А. Совлачков.</p>	
<p>26 июля 2013 – Аннандейл-на-Гудзоне (США), Бард-колледж, Центр исполнительских искусств Р.Б. Фишера, премьера на 24-м летнем фестивале, дирижер Л. Ботстайн.</p>	
<p>24 июня 2015 – Ростовский Музыкальный театр, премьера. Дирижер-постановщик А.А. Аниханов, хормейстер-постановщик Е.М. Клиничева, художник-постановщик И.Ф. Агуф, художник по костюмам Е. Якубец, хореограф-постановщик В. Мулюкина, художник по свету И.А. Вторникова.</p>	
	<p>13 июня 2017 – СПб., исполнение с купюрами, концертный зал Мариинского театра, фестиваль «Звезды белых ночей», дирижер Л. Ботстайн.</p>

2. Список исполнений Увертюры e-moll (op. 6) при жизни автора

28 октября 1889 – впервые во II Симфоническом собрании МО ИРМО под управлением Чайковского (Москва, Большой зал Благородного собрания);

2 и 3 декабря 1889 – впервые в СПб. в III Симфоническом собрании СПбО ИРМО под управлением автора, а также повтор программы целиком (Дворянское собрание);

8 февраля 1897 – в I Русском симфоническом концерте под управлением Глазунова (СПб., Большой зал Консерватории);

6 февраля 1898 – в доме Толстых в Хамовниках (Москва) на рояле в 4 руки (вторая партия – А.Б. Гольденвейзер);

13 марта 1900 – в IV Русском симфоническом концерте под управлением Римского-Корсакова (СПб., Большой зал Консерватории);

2/15 декабря 1900 – во II дневном концерте Бостонского симфонического оркестра под управлением В. Герике (Нью-Йорк, Карнеги-холл);

19 января 1902 – в VIII Симфоническом собрании под управлением М. Фидлера (СПб., Большой зал Консерватории);

30 декабря 1902 – в Симфоническом собрании Московского Филармонического общества под управлением А.И. Зилоти (Большой зал Благородного собрания);

1/14 февраля 1904 – в «Русском концерте» под управлением Э. Изай (Брюссель, театр La Monnaie);

3 ноября 1907 – в III симфоническом концерте Зилоти (СПб., Мариинский театр);

летом 1911 – в Симфоническом концерте в Павловске под управлением Э.А. Купера;

7 января 1912 – в VII Симфоническом собрании Московского Филармонического общества под управлением Рахманинова (Большой зал Благородного собрания).

3. Список исполнений Антракта C-dur при жизни автора

11 ноября 1895 – впервые (не в составе спектакля) во II Симфоническом собрании МО ИРМО под управлением В.И. Сафонова (Москва, Большой зал Благородного собрания);

26 ноября 1895 – в концерте в пользу московского «Славянского взаимно-вспомогательного общества» под управлением Сафонова (Большой зал Благородного собрания);

17 октября 1898 – в Русском симфоническом концерте под управлением Римского-Корсакова (Москва, Большой зал Благородного собрания);

5 декабря 1898 – впервые в СПб. (не в составе спектакля) в I Русском симфоническом концерте под управлением Римского-Корсакова (Дворянское собрание);

5/18 марта 1900 – в III Concert Populaires, в «Русском концерте» под управлением Римского-Корсакова (Брюссель, театр La Monnaie);

19 марта 1900 – в Благотворительном концерте в пользу инвалидов под управлением И.К. Альтани (Москва, Большой театр);

летом 1901 – в Симфоническом концерте на Сокольничьем круге под управлением Н.Р. Кочетова (Москва);

12 января 1902 – во II Русском симфоническом концерте под управлением А.К. Лядова (СПб., Дворянское собрание);

12 февраля 1905 – в VII Симфоническом собрании СПбО ИРМО под управлением Н.Н. Черепнина (СПб., Большой зал Консерватории);

20 февраля 1906 – в V Симфоническом собрании Московского Филармонического общества под управлением А.Б. Хессина (Большой зал Благородного собрания);

13 января 1908 – в 123-м концерте графа А.Д. Шереметева (СПб., Малый зал Консерватории);

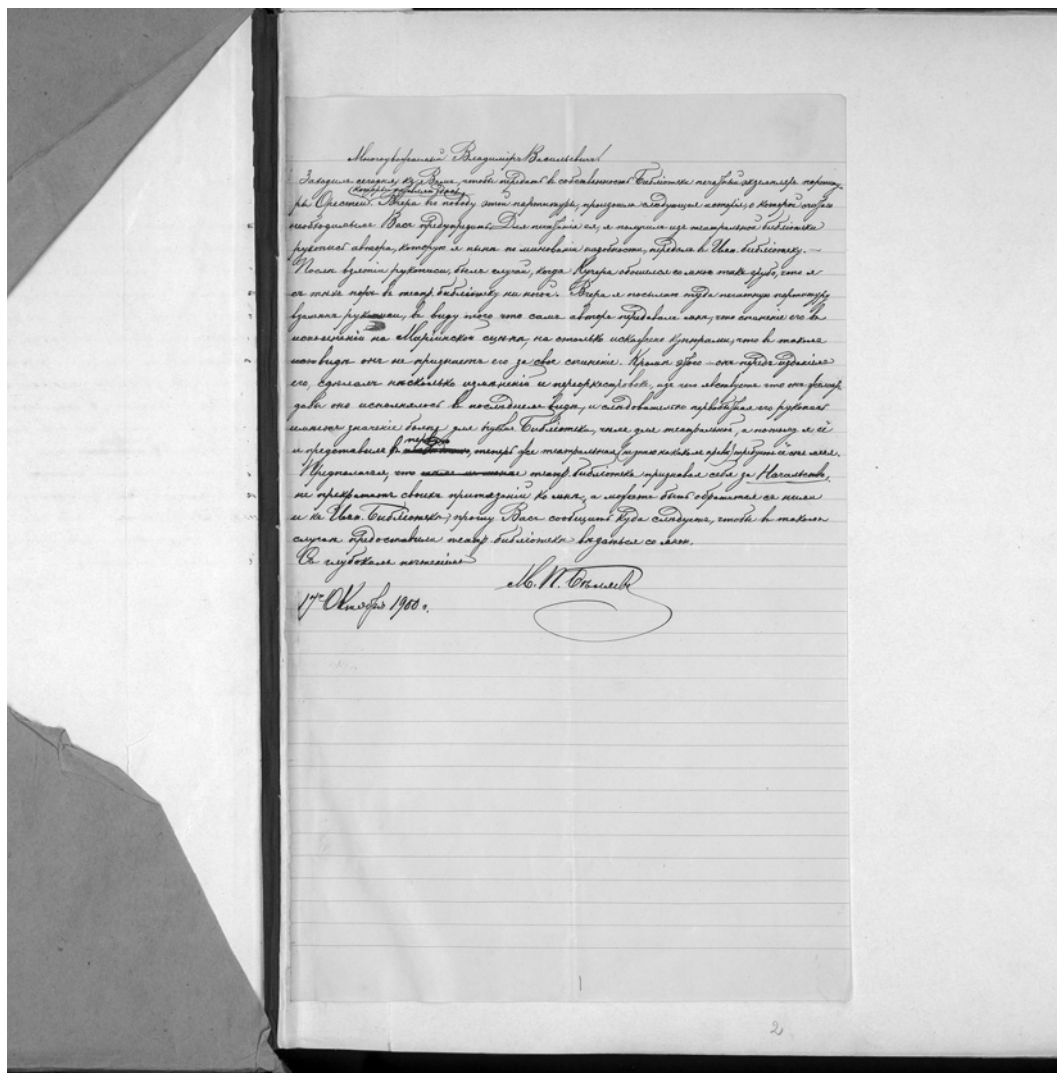
22 мая / 4 июня 1909 – в составе одноактной хореографической драмы «Клеопатра» на сюжет Т. Готье в постановке М.М. Фокина (Париж, «Русские сезоны», Театр Шатле);

28 октября 1909 – во II Симфоническом собрании ИРМО по управлением С.А. Кусевицкого (СПб., Дворянское собрание);

12 декабря 1910 – в 158-м концерте хора и оркестра графа Шереметева под управлением Хессина (СПб., там же);

11 июля 1912 – в X симфоническом концерте Московского Столичного попечительства о народной трезвости под управлением К.С. Сараджева (Народный дом, Москва);

6 июня 1915 – в Симфоническом концерте под управлением Н.А. Малько (Сестрорецкий курзал).



Илл. 41. Письмо Беляева Стасову, вклеенное перед рукописной партитурой I части трилогии
 Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург. Ф. 761. № 3. Л. 1

Приложение 10

ЭПИСТОЛЯРИЙ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С ИСТОРИЕЙ СОЗДАНИЯ «ОРЕСТЕЙ»

1886 год

1. А.А. Венкстерн – С.А. Юрьеву¹, 4 октября [1886]

Многоуважаемый Сергей Андреевич! <...>

Танеевская опера до сих пор подвигалась у меня туго, но теперь, после свидания с ним, когда для меня выяснились его требования, я засяду за нее вплотную.

1887 год

2. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 3 июля 1887, Селище

Сочиняю ежедневно свою будущую оперу (пожалуйста, не забудьте, что это тайна, о которой я даже здесь никому не говорю) и получаю большое удовольствие от этого занятия. Я взял с собой разные сочинения греческих писателей: Эсхила, Софокла, Еврипида, а также специальные сочинения о их произведениях вообще, об Эсхиле в частности. Занимаюсь чтением оных применительно к моей будущей опере и нахожу, что сочинение оперы есть самое осмысленное и привлекательное занятие. Полагаю, что через три года кончу все, а если удастся иметь отпуск хоть месяца в три, то и раньше. Либретто приходится во многом переделывать, многие части будут в прозе. Инструментовку обдумываю подробно. Тромбоны будут в двух местах: в сцене Агамемнона (марш при его появлении, при обращении к народу и пр.) – здесь они нужны для придания большего блеска, воинственного характера и для выделения этой сцены из стоящих с ней рядом, и затем в начале третьего акта, где элементы ужасного, которые занимали много места в предшествующих актах, достигают высшей степени напряженности в сцене, где Ореста преследуют фурии. Может быть, тромбоны будут также и в самом конце, в апофеозе <...> Трудную задачу представляет выразить рельефно все сверхъестественное в драме, так чтобы оно ясно отделялось от прочих частей, тем более, что самое это сверхъестественное представляет очень разнообразные оттенки, заключаая в себе, с одной стороны, элементы мрачного (видения Кассандры, тень Агамемнона, фурии), с другой – светлого (Аполлон и другие олимпийские боги). Не знаю, что получится в результате, но стараний я приложу много, чтобы все сделать как следует, и времени жалеть не буду.

3. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 29 июля 1887, Селище

Писал оперу (не забудьте, что это тайна). Очень интересное занятие <...>

¹ Юрьев Сергей Андреевич (1821–1888) – театрально-общественный деятель, журналист, переводчик, редактор, председатель Общества любителей Российской словесности (1878–1884) и Общества русских драматических писателей (1886–1888). Современник отмечал, что Юрьев был не столь известен «своими литературными трудами и заслугами, сколько своим обширным нравственным влиянием, своей обаятельной, чарующей личностью» (Т-в С. Один из русских идеалистов // Исторический вестник. 1891. Т. 43, № 3. С. 793).

1888 год

4. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 14 июня 1888, Москва

Вчера начал сочинять дуэт Ореста и Клитемнестры <...>

5. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 6 августа 1888, Селище

<...> К концу лета второй акт оперы будет у меня вполне подготовлен к тому, чтобы его окончательно отделать. Теперь у меня сочинение идет очень хорошо. Когда я вчерне подготовлю третий акт (что, вероятно, произойдет в течение следующих зимы и лета), я употреблю все старания, чтобы получить возможность иметь требуемый для окончания оперы досуг. Меня она очень озабочивает. Я так много над ней думаю, что мне будет в высшей степени прискорбно, если она выйдет неудачной.

1889 год

6. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 11 апреля 1889, [Демьяново]

Занимался своей оперой и партитурой *Götterdämmerung* [«Гибели богов»]. Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы.

7. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 6 июля 1889, Селище

Опера моя подвигается, но медленно.

1890 год

8. С.И. Танеев – В.И. Масловой¹, 19 сентября 1890, Пятигорск

Я написал конец 1-го акта моей оперы <...> Оперу не мог продолжать за отсутствием текста. К счастью, либреттист мой в этом месяце приедет в Москву, и я, по возвращении, буду иметь возможность получать от него слова.

1891 год

9. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 14 января 1891, [Фроловское]

Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, как бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, и искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня. Согреть же меня могут только такие сюжеты,

¹ Маслова Варвара Ивановна (?–1905) – представительница семейства орловских помещиков Масловых (братья и сестры Федор, Николай, Анна, Варвара и Софья), с которыми Танеев находился в дружеских отношениях на протяжении всей жизни. В.И. Масловой композитор посвятил романс «В дымке-невидимке» ор. 17 № 8, цикл дуэтов для басов без сопровождения «Вечер у взморья» и «Растут, растут причудливые тени», фортепианную элегию «Отдохновение» и «Большой торжественный марш в 4 руки по случаю дня рождения». В рукописном журнале «Захолустье», издаваемом в поместье Масловых Селище хозяевами и гостями (1876–1889), Варвара Маслова участвовала под псевдонимом «Графиня Рисуева».

в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я. <...> Такой сюжет, какой твой, с чудовищными злодеяниями, с Евменидами и фатумом в качестве действующего лица, я бы не выбрал.

10. С.И. Танеев – В.И. Масловой, [середина июня] 1891, Пятигорск

Работа моя идет довольно хорошо, если только не задержит либреттист присылкой слов. Место в роли Кассандры, которое Вы раскритиковали, переделал. Довольно много на это ушло времени.

11. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 21 июня 1891, Пятигорск

Я очень усердно занимаюсь сочинением – пишу ежедневно утром и вечером. На днях я кончаю сочинение первого акта оперы. (<...> Фраза, сообщающая, что я скоро кончу первый акт оперы, которою занимаюсь около семи лет, напоминает то место биографии Мусоргского Стасова, где Владимир Васильевич говорит, что деятельность петербургского кружка музыкантов в продолжение стольких-то лет кипела ключом. На проверку же оказывается, что из них один в это время написал два романа, другой инструментовал скерцо симфонии, третий начал сочинять фортепианный концерт и т.п.). Впрочем, в мою пользу говорит то, что первая картина второго акта и первая картина третьего уже готовы, следовательно, из семи картин, составляющих оперу, сочинены четыре, останется – три. Из них для одной готовы наброски, и она может быть кончена даже этим летом, если либреттист пришлет слова.

Я несколько не жалею, что моя работа так долго тянется. Это имеет многие преимущества. Либретто, на которое я теперь пишу (первый и второй акты), по счету второе. Либретто первоначально написанное (благодаря медленности моей работы и тому, что я все время занимался чтением самой трагедии Эсхила и различных толкований ее) оказалось в моих глазах несостоятельным. Я составил подробный план нового либретто, по которому теперь и работает мой либреттист. Новое либретто почти ни в чем не отстает от Эсхила, и людям, не знакомым с подлинником, дает очень близкое о нем понятие и может значительно облегчить чтение самой трагедии. Эта работа заняла у меня много времени. Кроме чтения и обдумывания пьесы, мне приходилось целыми страницами делать переводы с французского отдельных сцен, чтобы уяснить себе порядок мыслей автора, отобрать то, что существенно и нужно для драмы, от того, что имеет значение второстепенное. Это было нелегко ввиду многословия подлинника, возможного в старинной драме и немыслимого в современной опере. Вот первое преимущество моего долгописания. Кончи я оперу раньше, она была бы написана на либретто весьма несовершенное, только отдаленно напоминающее трагедии Эсхила.

Второе преимущество моей медленности то, что она позволила мне применить к сочинению оперы систему, которую я по отношению к себе считал самою подходящею, в чем теперь вполне убедился. Система эта заключается в том, чтобы ни одного номера не сочинять окончательно до того, как будет готов набросок целого сочинения; сочинять, если можно так выразиться, концентрически, не слагая целое из отдельных друг за другом следующих частей, а идя от целого к деталям: от оперы – к актам, от актов – к сценам, от сцен – к отдельным номерам. При этом условии можно заранее отметить те важнейшие пункты драмы, на которых должно быть преимущественно сосредоточено внимание композитора, определить длину сцен и номеров сообразно

с относительной важностью их, составить модуляционный план актов, распределить оркестровые звучности во всем сочинении и проч.

Вообще, у меня страшно много времени уходит на подготовительные работы и несравненно менее на окончательное сочинение. Некоторые номера в течение нескольких лет я не привожу в окончательный вид, продолжая над ними работать. Над темами, которые имеют особенное значение и повторяются в нескольких местах оперы, я часто предпринимаю работы отвлеченные, без отношения к какому-либо определенному месту, делаю из них контрапунктические этюды-каноны, имитации и т.п. С течением времени из этого хаоса отдельных мыслей и набросков начинает возникать нечто более стройное и определенное, мало-помалу все лишнее отпадает и остается то, относительно чего уже нет никакого сомнения, что оно пригодно. Сравнивая позднейшую обработку номеров, раньше написанных, я могу только радоваться тому, что они не вошли в состав оперы, до такой степени мало удовлетворяло то, что первоначально приходило мне в голову.

Не удивляйся, что я так много пишу о своих занятиях <...> Намерение мое заключается в том, чтобы оправдать себя в твоих глазах в упреке, который мне можно сделать, – что я мало работаю. За последние два года, когда я сделался совершенно свободным, я написал только увертюру и квартет и занят какой-то бесконечно тянущейся оперой, которая никак не может прийти к концу. Если судить поверхностно, то, действительно, выходит, что я работаю мало, а на самом деле, я занимаюсь очень усердно. Не моя вина, что композиция мне нелегко дается. Все-таки я ее считаю самым главным своим занятием и ни на что не променяю.

12. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 27 июня 1891, [Майданово]

Другой не упустил бы случая посетовать на роковые препятствия, мешающие семилетний труд привести к желанному концу, порисовался бы мучительными сомнениями и колебаниями, намекнул бы на недостаток поощрения и восторженного сочувствия <...> Ты, напротив, хоть понемножку, но ровно и твердо идешь к цели, не выпрашивая поощрений и понуканий, уверенный в успехе. Я завидую тебе. Твоя работа для тебя наслаждение, ибо у тебя нет лихорадочного стремления кончить во что бы то ни стало как можно скорее <...> Думаю, что опера твоя будет совершенно особенным, резко выдающимся по оригинальности замысла и зрелой обдуманности исполнения произведением.

Ужасно, необыкновенно интересно знать, что выйдет из твоей оперы. Убежден, что она будет иметь громадные достоинства.

13. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 13 июля [1891]

Милостивый Государь Сергей Иванович!

Задача, которую задали Вы мне в последнем письме, оказалась далеко не из легких. Краткость стиха, преобладание женских окончаний и необычное чередование рифм заставляли меня порядочно поломать голову. Посылаю Вам то, что удалось написать. Уведомьте, годится ли?

14. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 14 июля 1891, Пятигорск

Милый Петр Ильич, получил твое письмо в то время, как дописывал «Агамемнона» <...> С нетерпением буду ожидать свидания с тобою, чтобы проиграть тебе мое

сочинение. Очень желаю, чтобы ты нашел в нем хоть часть тех достоинств, которыми наделяешь его заочно. «Агамемнон» представляет, в сущности, как бы отдельную небольшую оперу (первая картина длится двадцать минут, вторая – сорок одну минуту, итого немного более часа), вполне законченную по сюжету. Эта опера могла бы даваться отдельно, например, на какой-либо провинциальной сцене, для которой вся опера (в особенности третий акт, где являются фурии и олимпийские божества) невозможна по трудностям постановки. Во всяком случае, моя опера с этим первым актом начинает из области мечтаний переходить в действительность. С двумя из героев я уже не встречаюсь, – они убиты: Агамемнон и Кассандра. Слов дальше мне либреттист не прислал¹. Несмотря на мудрость, которую ты мне приписываешь, я буду весьма огорчен: а) если моя опера не будет поставлена, б) если при постановке ее ко мне будут также недружелюбно относиться, как относились к Антоше при постановке «Воеводы», и с) если она не будет иметь успеха и пройдет незамеченною. Хотя я не избалован успехом своих сочинений, но я столько на нее положил труда, что упомянутые обстоятельства могут быть для меня весьма неприятны. <...>

Нельзя быть уверенным, что в сочинении, торопливо написанном, все будет хорошо, все будет вполне удовлетворять автора, что автор не пожелает сделать изменений и переделок. А с какими трудностями сопряжены переделки в сочинении, которое уже напечатано, переписано на партии, разучено и исполнено! Не проще ли все это сделать ранее обнародования сочинения, на досуге, не торопясь, не на глазах у публики, а в тиши своего кабинета, взвесив каждую свою мысль, проверив себя после того, как пройдет первый пыл творчества. От скольких неприятностей, от скольких разочарований это может избавить художника!

15. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 30 июля 1891, Нижний [Новгород]

Многоуважаемый Сергей Иванович!

С самого нашего последнего свидания до сих пор нахожусь в постоянных разъездах. Не мог вырвать трех дней, чтобы поработать над «Орестейей», и наконец кое-как урывками кончил 2-й акт, который и посылаю Вам в полном составе. Надеюсь, что посылка моя еще застанет Вас в Пятигорске. Пожалуйста, напишите <...> как Вы нашли текст.

16. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, [после 30 июля 1891]

Милостивый Государь Сергей Иванович!

Псылаю Вам три куплета для женщин, усыпающих цветами путь Агамемнона. Если мало, уведомьте – можно будет прибавить. Прошу Вас известить меня, получили ли Вы мое предыдущее письмо, которое я послал не заказным¹. <...>

Хор женщин

Миг счастливый, миг желанный!

Сердце радостью кипит!

Озаренный славой бранной,

Возвращается Атрид!

С ним домой мужа и братья

С поля ратного идут.

¹ См. предыдущее письмо Венкстерна от 30 июля 1891 года.

Их горячие объятия
 В стороне родимой ждут.
 Тьму унылую разлуки
 Сменит радости заря.
 Раздавайтесь гимнов звуки
 В честь великого царя.

1892 год

17. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 2 марта 1892, [Москва]

Пользуюсь всяким свободным временем, чтобы привести в порядок второй акт.

18. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 10 апреля 1892, [Москва]

Желаю тебе сыграть [за]конченную вторую картину второго акта моей оперы, тебе еще неизвестную.

19. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 13 июля 1892, Клин

Упомянув о своих занятиях, ты очень вскользь говоришь о сочинении. Подвинулась ли опера? Это меня очень интересует.

20. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 24 июля 1892, Пятигорск

Не могу сказать, что я был прилежен. Впрочем, почти сочинил последнюю картину оперы и думаю, что приблизительно через месяц – самое меньшее – кончу всю оперу. В наступающем сезоне займусь инструментальной.

21. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 3 ноября 1892, Санкт-Петербург

Милый друг Сергей Иванович!

Я сейчас узнал вещь, которая меня глубоко обрадовала. Я уже несколько раз и очень энергично говорил с Всеволожским об «Орестею» и всячески старался заинтересовать его, но не знал, какое имело действие мое старание. Сейчас я был у него и узнал, что он очень, очень, очень заинтересован, вероятнее всего потому, что ему еще не приходилось ставить опер из греческой классической старины, а ведь его всего больше постановка интересует. Он при мне повел в сторону Направника и начал советоваться с ним насчет того, предложить ли государю «Орестею» в репертуаре на следующий сезон. Направник, разумеется, отнесся к твоим достоинствам с большим уважением, но, убоявшись, что он будет недостаточно горяч, я подскочил и вновь стал убеждать в крайней необходимости поставить «Орестею». Я предложил вызвать тебя и попросить сыграть, но Всеволожский, боясь, что в случае, если дело не состоится, ты оскорбишься, что даром беспокоили, просил, нельзя ли выманить от тебя клавираусцуг и либретто и без твоего ведома сыграть. Я же думаю, что, в качестве истинного философа, ты не упадешь духом в случае неудачи. Думаю, ты один можешь сыграть оперу так, чтобы музыку зарекомендовать хорошо. По-моему, тебе необходимо побывать в Питере и чем скорей, тем лучше! Что ты обо всем этом думаешь? Отвечай скорей и скажи, как мне поступить, т[о] е[сть] обещать ли клавиру без тебя или тебя самого. Пользуйся необыкновенно счастливым стечением обстоятельств: на будущий сезон нет в виду ни одной русской оперы, кроме твоей.

22. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 8 ноября 1892, [Санкт-Петербург]

<...> Сообразивши и решивши, когда ты выедешь, дай мне знать, и я приготовлю audition у Директора.

23. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 14 ноября 1892, [Санкт-Петербург]

<...> Итак, решено, жду тебя около 6 декабря. Если, бог даст, твое дело выгорит, то я непременно буду советовать тебе взять на всю остальную зиму отпуск, чтобы успеть вовремя приготовить партитуру.

1893 год**24. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 22 января 1893, Санкт-Петербург**

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Иван Александрович Всеволожский поручил мне узнать у Вас, окончательно ли готова Ваша опера и можете ли Вы в конце апреля с[его] г[ода] передать Дирекции клавираусцуг и все вокальные, сольные и хоровые партии для раздачи первым солистам. Для представления полной оркестровой партитуры может быть срок продолжен до июля, но не позже.

Если на эти вопросы последует утвердительный ответ, тогда И.А. В[севоложский] просит представить во время великого поста либретто, клавираусцуг и часть орк[естровой] партитуры. Ваш личный приезд мог бы состояться около Святой, т[о] е[сть] или на шестой нед[еле] Поста, или на Пасхе. Я предполагаю быть на четвертой нед[еле] в Москве, и мы можем остальное решить устно. <...>

P.S. Я все жду присылки Вашего либретто.

25. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 24 января 1893, Москва

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Прежде всего очень извиняюсь в том, что до сих пор не прислал Вам обещанного либретто. Я медлил отдавать его в переписку, так как пользовался им в последнее время, приводя в порядок клавираусцуг. Завтра я отдам его для снятия копии и, как только она будет готова, немедленно Вам вышлю.

На вопросы, предлагаемые Вами по поручению И.А. Всеволожского, буду отвечать по порядку.

Опера моя, за исключением небольшого хора (8 строк текста), начинающего собой заключительную картину, сочинена вполне. В течение Поста я могу представить готовый клавираусцуг, либретто и с этого же времени начать высылать по частям партитуру.

Вы спрашиваете, могу ли я в конце апреля представить все вокальные сольные и хоровые партии для раздачи первым солистам. Заботу о переписке всех этих партий я не могу взять на себя, тем более, что для раздачи певцам партии эти должны быть прокорректированы, а это отняло бы у меня значительную часть времени, нужного для писания партитуры.

Что касается до срока, к которому должна быть сдана вся опера, то я предпочел бы тот срок, о котором Вы говорили мне в Петербурге – конец августа. Не могу поручиться, что кончу всю партитуру в июле. Летние месяцы, как совершенно свободные, особенно мне дороги в виду предстоящей работы.

Последний вопрос – июль или август – для меня очень важен. Потратив много времени и труда на свое сочинение, я должен быть особенно осторожным, чтобы, прельстясь возможностью постановки моей оперы, не написать партитуры, которая носила бы на себе след поспешности и необдуманности.

Что касается моей поездки в Петербург, то я поступлю согласно Вашему указанию и отложу ее до шестой недели Поста или до Пасхи.

26. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 12 марта 1893, Санкт-Петербург

Тотчас после моего сегодняшнего возвращения в Петербург я переговорил с Иваном Александровичем Всеволожским, который, ввиду между нами условленного Вашего приезда в Петербург (в четверг, 18 марта), просит Вас прослушать Вашу оперу в пятницу 19 марта в 1 час в зале Мариинского театра.

В ожидании Вашего ответа и согласия на указанный г. Директором день и час прошу принять уверение в совершенном почтении всей душой преданного Вам Э. Направника.

27. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 20 марта 1893, Санкт-Петербург

Милый друг Петр Ильич!

Вчера я приехал из Москвы и вчера же играл мою оперу в Дирекции. Мне стоило очень больших усилий приготовить в полном виде клавираусцуг. Я пользовался услугами четырех переписчиков, которым по составленному мной расписанию своевременно приготавливал работу. В последние дни у меня безвыходно сидел один из них, которому отдавал лист за листом. Рахманинов по четыре часа в день проводил у меня, просматривая переписанное, на что у меня не хватало времени. Я не запомню, чтобы приходилось когда-либо так усиленно работать. Ложился поздно, вставал часов в шесть, а последний день даже в четыре утра. К отъезду весь клавираусцуг был переписан, кроме нескольких тактов, которые я вписал по приезде в Петербург. К часу дня отправился в Мариинский театр, где и проиграл всю оперу в течение четырех часов в присутствии Всеволожского, Направника и его двух помощников, Модеста Ильича [Чайковского], Кондратьева, Палечека¹, театрального доктора, полицмейстера, графа Ржевусского и других, неизвестных мне личностей.

Ответ относительно моей оперы Всеволожский обещал дать в апреле. Пока можно определенно сказать, что в будущем сезоне она не пойдет <...>. Так что вопрос будет касаться возможной постановки в сезоне 1894/95 годов. Не знаю, будет ли опера принята, но, насколько могу судить по некоторым словам присутствовавших и тому, что мне сообщил Модест Ильич, надо думать, что впечатление, ею произведенное, было скорей благоприятное. Направник находит первый акт слишком длинным. Может быть, это и верно, но взятая в целом опера вовсе не особенно длинна: при исполнении на фортепиано она длится три часа. С большим интересом буду ожидать окончательного ответа.

¹ Палечек Осип Осипович (1842–1915) – оперный певец (бас-кантанта), солист труппы Мариинского театра (1870–1882), затем там же руководитель хора, «учитель сцены» и режиссер (1882–1912); заведующий оперным классом (с 1888), профессор (с 1912) Петербургской консерватории. Первый постановщик ряда русских опер (в том числе «Иоланты» Чайковского и «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова).

28. Э.Ф. Направник. Из Докладной записки в Дирекцию С.-Петербургских Императорских театров, 6 апреля 1893, Санкт-Петербург

Не подвергая оперу <...> подробному разбору, я нахожу ее среди множества представленных в последнее время в дирекцию опер обладающей настолько крупными достоинствами, что она заслуживает быть включена в репертуар на сезон 1894/95 года, *но с непременным условием, чтобы она была значительно сокращена*. Для достижения этого нужно подвергнуть сперва обширному сокращению самое либретто. 1-е действие – самое длинное, 1 час 30 минут, и относительно слабее других – должно быть сокращено по крайней мере на одну треть, что легко достигнуть сокращениями множества длинных монологов и исключением 4-го и 5-го явлений второй картины. Во 2-м действии – 1 час 15 минут, – в котором две первые картины по музыке из лучших во всей опере, следует значительно сократить менее удачную и длинную 3-ю картину. В 3-м действии, сравнительно самом коротком (45 минут), но с двумя продолжительными антрактами, следует сократить 1-ю картину «Эвмениды» или соединить первые две картины в одну.

Еще следует указать автору на необходимость значительного облегчения трудностей его собственного фортепянного переложения.

Об оркестровке, за непредставлением партитуры, говорить не приходится, но в знании ее у автора нельзя сомневаться.

29. В.П. Погожев¹ – С.И. Танееву, 24 апреля 1893, Санкт-Петербург

Милостивый государь Сергей Иванович.

По приказанию его превосходительства г. Директора С.-Петербургская контора Императорских театров доводит до сведения Вашего, что представленная Вами опера, под названием «Орестейя», может быть поставлена на сцене императорской русской оперы только под непременным условием значительного сокращения либретто.

Комиссия, рассматривающая оперу, единогласно указала на следующее.

Первое действие необходимо уменьшить приблизительно на одну треть, что легко возможно сокращением монологов и окончанием первого акта 3-м явлением второй картины.

Во втором акте сократить 3-ю картину.

Третий акт начать прямо со 2-й картины.

Что касается представленного клавираусцуга, то в нем необходимо значительно облегчить трудности исполнения. <...>

[Помета Танеева:] Видел в Москве Всеволожского. Могу делать изменения – какие мне угодно, не следуя указаниям комиссии.

30. И.А. Всеволожский – Э.Ф. Направнику, 3 июня 1893, Санкт-Петербург

В Москве я виделся с Танеевым. Он приступит к оркестровке и к сокращениям «Орестейя». Но протестует против уничтожения сцены фурий. В сценическом отношении я не могу с ним не согласиться, ибо в трилогии Эврипида [правильно: Эсхила] одна часть называется «Эвмениды».

¹ Погожев Владимир Петрович (1851–1935) – театральный администратор и историк, управляющий Петербургской конторой Императорских театров (1882–1907), автор-составитель «Проекта законоположений об Императорских театрах» (1900) и обзора «Столетие организации императорских театров» (1908).

31. П.И. Чайковский – С.И. Танееву, [19 июля 1893, Москва]

Вероятно, ты очень занят инструментовкой оперы.

32. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, [между 19 и 22 июля] 1893, Москва

<...> Партитура моя двигается черепашьям шагом <...>

33. С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 7 августа 1893, [Мстѣра]

За все лето я инструментовал только одну картину (последнюю), в которой завтра окончу выставление знаков и смычков. Я страшно рад, что опера не понадобилась к будущему сезону – я бы с ней не поспел.

34. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 9 ноября 1893, Санкт-Петербург

Варвара Ивановна. Обращаюсь к Вам с большою просьбою. В числе моих нот должна находиться увертюра к моей опере. Написана она на бумаге самого большого формата и переплетена <...> в красную покрывку с красным корешком. Мне надо непременно удостовериться, что эта увертюра действительно у меня. В случае, если вы еще нездоровы, попросите кого-либо из знакомых, человека терпеливого и аккуратного, на которого вполне можно положиться, проделать следующее. Пойти немедленно на мою квартиру, описать Пелагее Васильевне¹ упомянутые признаки и заставить ее употребить все усилия, чтобы перебрать и показать этому лицу все, что к этим признакам подходит может, притом не оставить никакого места без того, чтобы его не обыскать. Каждую похожую тетрадь надо рассмотреть и, если встретится упомянутая увертюра, немедленно мне телеграфировать: «Увертюра найдена». Надпись сделана на первой странице крупными буквами: «Увертюра к трилогии Эсхила “Орестейя”». Пожалуйста, сделайте все возможное. Не имею времени объяснить, почему это для меня чрезвычайно важно, ибо иначе опоздаю послать письмо на курьерский поезд. <...> Рассчитываю на Вашу помощь.

1894 год**35. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 4 февраля 1894, Санкт-Петербург**

Хоры Императорской русской оперы в течение Великого Поста обязательно готовят репертуар грядущего сезона, поэтому необходимо теперь же доставить клавираусцуг Вашей оперы для расписки хоровых партий, чтобы к началу Великого Поста иметь партии хора в готовности.

Было бы крайне желательно, чтобы и Ваш личный приезд в Петербург состоялся на первой неделе Великого Поста, так как вследствие перестройки здания театра все занятия, производившиеся прежде на второй неделе Поста, ныне переносятся на первую неделю.

¹ Чижова Пелагея Васильевна (1825–1910) – няня Танеева, находившаяся рядом с ним на протяжении почти всей его жизни. После смерти Чижовой Танеев посвятил ей Четыре стихотворения Я.П. Полонского для одного голоса с фортепиано ор. 32 (первое из них – «В годину утраты», последнее – «Зимний путь»), а В.Е. Маковский написал ее портрет.

36. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 9 февраля 1894, Москва

При последнем моем свидании с Иваном Александровичем было решено, что я приеду на второй неделе Поста и привезу клавираусцуг в окончательном виде. Имея в виду приготовить его к этому сроку, я лишь незадолго до получения последнего письма Вашего принялся за эту работу. Так как комиссия, рассматривавшая мою оперу, справедливо указала на трудности моего ф[орте]п[ианного] переложения, то я весь клавираусцуг переделываю, имея двух переписчиков, которым по тетрадям сдаю мою работу. Таким образом, немедленно доставить клавираусцуг не могу, но озабочусь возможно скорым его изготовлением.

Согласно выраженному Вами желанию я перенесу мою поездку в Петербург на первую неделю Поста и думаю выехать в четверг.

37. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 12 февраля 1894, Санкт-Петербург

Прекрасно, что Вы переделываете фортепианное переложение Вашей оперы, которое в первоначальном виде представляло значительные трудности. Но вот что нехорошо, что мы, судя по Вашему письму, будем лишены возможности разучить в течение Великого Поста хоры Вашей оперы, на что мы рассчитывали и что, если не ошибаюсь, было Вам год тому назад заявлено. Это последнее обстоятельство дало повод к моему письму. В принципе, как Вам известно, Ваша опера была принята с условием значительного ее сокращения, на что Вы дали согласие. Ваш приезд на первой неделе нужен для других соображений, как относительно постановки, распределения ролей и проч. Имея клавираусцуг, нотная контора могла бы в течение двух недель приготовить химическим способом комплект хоровых партий и начать разучивать оперу со второй недели Поста. Для этого мог бы пригодиться и прежний, лишь сокращенный, клавираусцуг. Если это можно или несколько картин нового переложения готово, то потрудитесь немедленно выслать в Нотную контору С.-Петербургских Императорских театров, заведывающему Карлу Антоновичу Кучера¹.

В ожидании Вашего ответа и на первой неделе Поста – Вашего приезда, Вам всей душой преданный Э. Направник.

38. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, [после 12] февраля 1894, Москва

Милый Модест Ильич.

Я решил приехать в Петербург на Масленице. <...> Послушаю Ваших певцов, большинство из которых мне неизвестно, и решу, кому из них что петь в моей опере.

Во время пребывания в Петербурге мне придется усиленно заняться окончательной обработкой нескольких картин моего клавираусцуга, который требуется Направником ранее, чем предполагалось: к Посту они хотят уже приготовить партии хора и начать разучивать оперу, что мне чрезвычайно приятно.

39. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 18 февраля 1894, Москва

Вчера я выслал первую картину клавираусцуга моей оперы, чисто переписанную, тщательно просмотренную и значительно облегченную. У меня приготовлено для

¹ Кучера Карл Антонович (1849–1915) – второй капельмейстер оркестра Русской оперы (1879–1894), затем (с 1 февраля 1894) инспектор музыки и заведующий Центральной музыкальной библиотекой.

переписки еще несколько картин, но здешние переписчики работают чрезвычайно медленно, и я решил переехать на масленице в Петербург и там окончить обработку остающихся картин. Это представляет удобства в двух отношениях. Во-первых, смотря по надобности, я могу передавать для переписывания хоровых партий черновые экземпляры, в которых партии голосов написаны ясно, и где мои поправки касаются только фортепианного переложения. Во-вторых, ранее обсуждения вопроса об исполнителях моей оперы, я буду иметь возможность прослушать Ваших артистов в течение остающихся дней масленицы.

Сокращения в опере я сделал следующие. В конце первого действия выпускается значительная часть речитатива Клитемнестры (все, что относится к подробностям убийства Агамемнона) и фугато, которое пел хор, отвечая на ее слова. Во 2-й картине «Хоэфор» пропущены повторения, которые были в хоре перед дуэтом Ореста и Электры. В 3-й картине значительно сокращено все, что пел раб, извещающий о смерти Эгиста, уничтожено появление женского хора ранее выхода Клитемнестры и сделаны небольшие сокращения в заключительной сцене этой картины (Орест и хор).

Из числа указанных комиссией сокращений есть два, на которые я согласиться не могу. Это – уничтожение конца первого действия и сцены, где фурии преследуют Ореста. Первая купюра затемнила бы смысл драмы. В заключительной сцене 1-го действия выясняется, что Эгист делается царем (на это нет намека в предшествующей части либретто). То обстоятельство, что он заставляет телохранителей броситься с оружием в руках на народ, поясняет дальнейшее отношение народа к Эгисту и мотивирует воззвание народа к Оресту («Ждем тебя, приди, приди»). Эти же заключительные слова народа в свою очередь служат естественным переходом к следующей части драмы, где Орест, ожидаемый народом как избавитель, действительно появляется. Этот ряд событий нельзя выпустить, не разрушив связи между первой и второй частью драмы. Эгист – царь, он угнетает народ, народ ждет избавителя, избавитель приходит – и вторая часть естественным образом начинается. Непонятно, как такие простые соображения могли ускользнуть от внимания членов комиссии. Вероятно, они недостаточно ознакомились с содержанием либретто. Относительно пропуска сцены, где Ореста преследуют фурии, надо заметить, что странно было бы видеть Ореста, которого фурии не преследуют. В трагедиях Эсхила, Софокла, Эврипида, в трагедиях авторов позднейшего времени – Кребильона («Electre»), Расина («Ифигения»), в заимствованных отсюда либретто опер Глюка, в трагедии Леконта де Лиля «Les Erynnies» [правильно: «Les Érinyes»] и проч. – Орест повсюду является преследуемый фуриями. Но помимо этого соображения для меня эта сцена имеет важность в том отношении, что она представляет собой кульминационный пункт тех моментов ужасного, которые рассеяны в предшествующих частях трилогии и составляют pendant к заключительной картине, где сосредоточены все светлые элементы оперы. Эта сцена с фуриями была мною написана ранее всей оперы и служила для меня как бы меркою при сочинении других предшествующих частей, которые я намеренно делал менее интересными именно в виду этой сцены. Это особенно будет ясно на инструментовке этой картины, в которой большой оркестр появится в полном составе, между тем как в предшествующих частях (за исключением марша), например, тромбоны вовсе не участвуют. Эта сцена, сопоставленная с следующей за тем сценою в Дельфийском храме, представляет собою наибольший контраст, какой только в этой опере встречается.

40. С.И. Танеев – Ф.И. Маслову, 24 февраля 1894, Санкт-Петербург

Ежедневно хожу в оперу. Завтра буду иметь переговоры с режиссером Палечекком (удивительно, как все старательно здесь делается. Опера моя еще не дописана, даваться будет в будущем сезоне, а уже режиссер принимается за составление плана движений отдельных лиц, участвующих в действии. В Москве об этом не думают до последней репетиции). В понедельник [28 февраля] буду играть оперу при дирижере и хормейстерах, а в начале Поста же (день еще не определен) будут переговоры у Директора о подробностях постановки.

41. И.А. Всеволожский – С.И. Танееву, 1/13 марта 1894, Санкт-Петербург

Милостивый Государь Сергей Иванович!

Завтра, 2 марта, в 1 час пополудни собирается у меня весь синклит режиссеров, декораторов, машинистов для обсуждения постановки «Орестей». Не угодно ли будет и Вам присоединиться к собранию для предъявления Ваших желаний и подачи советов?

42. С.И. Танеев – К.А. Кучера, 25 апреля 1894, [Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Карл Антонович.

Посылаю клавираусцуг, тщательно мною просмотренный. Когда начнут переписывать его химическими чернилами, то будьте любезны распорядиться, чтобы нумерация страниц начиналась с 2^{го} листа, т. е. с 5^{той} страницы (предполагая лист в 4 страницы). Мне это нужно для того, чтобы оставить место для вступления, которое будет мною прислано вместе с 1^м актом оперы и которое можно отлитографировать после. При переписывании химическими чернилами следовало бы не оставлять пустых строк для хора там, где у него паузы (напр[имер], в 1^й части стран[иц] 124–142).

Обращаюсь к Вам с просьбою уведомить меня о том, во сколько бы мне обошлись 50 экземпляров литограф[ированного] клавираусцуга и во сколько 100 экземпляров. Не имею времени лично с Вами об этом переговорить, т.к. сейчас уезжаю.

43. С.И. Танеев – К.А. Кучера, [после 25 апреля] 1894, [Санкт-Петербург]

Я принес Вам продолжение клавираусцуга (2^я картина 1^{го} действия: от № 5 до конца действия). Голоса хора можно прямо переписывать с этого экземпляра. В понедельник [2 мая] в 12 часов будьте любезны прислать эти ноты вместе с 1^й картиной, ранее мною доставленной, в Мариинский театр, где я буду еще раз играть мою оперу.

44. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 4 мая 1894

P.S. <...>

– Если Вам случится увидеть Кучеру, передайте, что я жду от него сообщения о том, во сколько обойдется для меня литографирование лишних 50 клавираусцугов и во сколько – лишних 100 моей оперы.

45. П.П. Домерщиков¹ – С.И. Танееву, 24 мая 1894, Санкт-Петербург

Милостивый государь Сергей Иванович.

Ввиду крайней необходимости для всего персонала монтировочной части почти одновременно ознакомиться с содержанием оперы «Орестейя», я, как заведывающий монтировочной частью, признал полезным отпечатать либретто этой оперы в театральной типографии, и, таким образом, либретто это в настоящее время уже изготовлено. Вследствие такой необходимости типография имеет в своем распоряжении набор либретто и так как она пользуется исключительным правом продажи либретт и программ в кассах театров, то не найдете ли Вы возможным войти в соглашение с названной типографией относительно издания упомянутого либретто, а также и относительно вознаграждения за него Вас, как композитора, или же, по вашему указанию и желанию, самого либреттиста г-на Венкстера.

В надежде получения в скором времени Вашего по настоящему делу ответа остаюсь Ваш покорный слуга П. Домерщиков.

В театральную (она же удельная) типографию следует обратиться к заведывающему типографию статскому советнику Николаю Павловичу Молласу².

46. И.А. Всеволожский – Э.Ф. Направнику, 28 мая 1894, Санкт-Петербург

<...> На днях получил предложение от Пчельникова³: Преображенский⁴ в Москве желает получить ангажемент на имп[ераторскую] сцену. Не угодно ли его взять в Петербург на разовые? Я ответил Пчельникову, что очень рад, прошу переговорить об условиях и непременно условием с нашей стороны поставить «Орестею». Посмотрим, что напишет Павел Михайлович. Наши декораторы никак не разберутся в постановке первой и последней картин оперы Танеева. Домерщиков вызывал Палечка. Тот руками и ногами от приезда в Петербург отбивается⁵. Между тем, работа декораторов этим задерживается...

47. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 22 июня 1894, [Пятигорск]

Вчера послал в Петербург окончание первой части партитуры моей оперы и делаю перерыв в занятиях, чтобы приняться за приведение в порядок двух прочих. С нетерпением ожидаю, когда все кончу <...> До сих пор провожу время довольно скучно, ибо усиленно занят мало интересной и утомительной работой над своею партитурой.

¹ Домерщиков Платон Павлович (1850–1900) – заведующий монтировочной частью Мариинского театра (1882–1897).

² Молас (Моллас) Николай Павлович (1843–1917) – заведующий типографией Императорских театров и художник-любитель (член Товарищества передвижных художественных выставок); был женат на Александре Николаевне Молас, родной сестре супруги Н.А. Римского-Корсакова, и приходился ему свояком.

³ Пчельников Павел Михайлович (1851–1913) – Управляющий Московской конторой Императорских театров (1882–1898), цензор по репертуару частных московских театров (1901–1905).

⁴ Преображенский Николай Алексеевич (1854–1910) – певец (драматический тенор) и педагог. Выступал в опере и в оперетте в разных городах России и в Италии. Исполнитель партий Отелло, Лоэнгрин, Тангейзера, Радамеса («Аида»), Рауля («Гугеноты»), Хозе («Кармен») и др.

⁵ Согласно воспоминаниям Владимира Направника, сына дирижера, в конце мая 1894 года. Палечек уже находился на своей даче в поселке Усть-Нарва (расположенной недалеко от дачи самих Направников).

48. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 22 июня 1894, Пятигорск

Вчера только что отправил партитуру последней картины первого действия «Орестеи», которой все время был занят. Остается выставить знаки и окончательно просмотреть остальные два действия, которые надеюсь к началу июля переслать в Петербург. Тогда только почувствую себя на свободе, и для меня начнутся настоящие каникулы.

49. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 22 июля 1894, Абастуман

12 июля я кончил совсем свою партитуру <...>

50. И.А. Всеволожский – Э.Ф. Направнику, 31 июля 1894, Санкт-Петербург

<...> Касательно «Орестеи» не знаю, как поступить. Очевидно, если мы отложим оперу до появления тенора «ди форца», – мы, вероятно, ее не поставим при нашей жизни. Не возьметесь ли написать С.И. Танееву и предложить ему Михайлова¹ – единственного тенора, которым располагаем в настоящее время. Этим он рискует провалить свою оперу, но что же делать? Если он будет просить отложить постановку, то нужно подумать, какую новую оперу ставить, одним «Дубровским» не удовлетворить публику. А что предложить, что сказать министру? <...> Просто отчаяние берет...

51. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 3 августа 1894, Усть-Нарва

Постановка Вашей оперы «Орестея» в первой половине предстоящего сезона дело решенное. Хоры подготовлены. Художникам декорации распределены и сроки назначены. Клавирауслуги отпечатаны, и роли на днях розданы. Остался только один (и то главный) вопрос открытым: кому петь партию Ореста? Все старания Дирекции пригласить в русскую оперу 1-го хорошего тенора остались без результатов. Преображенский предложение Дирекции отклонил под предлогом, который для нас [остался?] загадкой. Я, впрочем, уверен, что он в конце концов от партии Ореста бы отказался. Вошли в переговоры с пражским тенором Флоречноким [Florěčnok?], но и он отказался, а согласился только весной 1895 года на пять гастролой. Дирекция еще предлагала подписать контракт молодому и начинающему тенору Ершову²,

¹ Михайлов Михаил Иванович (Зильберштейн Моисей Иоакимович, 1858 или 1860–1929) – оперный и камерный певец (тенор) и педагог, солист Тифлисского (1882–1884), Мариинского (1884–1890) и московского Большого (1890–1896) театров, организатор собственной антрепризы (1896–1900) и музыкальной школы (1904) в Москве. Выдающийся исполнитель партий Радамеса («Аида»), Фауста («Фауст» Гуно и «Мефистофель» Бойто), Рауля («Гугеноты»), Лоэнгина. Судя по отзывам прессы даже на удачные выступления артиста (см., например: *Соловьев Н.Ф.* Музыкальное обозрение. «Евгений Онегин», опера Чайковского // *Новости*. 1884. № 293, 23 октября), в его трактовках самодовлеющая красота вокализации полностью затмевала возможность актерского «проживания» образа.

² Ершов Иван Васильевич (1867–1943) – певец (драматический тенор), выдающийся оперный и концертный исполнитель, педагог. На Мариинской сцене дебютировал в 1893-м, однако затем, после обучения в Италии (1893–1894), вынужден был устроиться в Харьковскую оперную антрепризу. Второй дебют в Мариинском театре, о котором подробнее см. далее, скорее всего, случился не без помощи «околотанеевской коалиции», искренне продвигавшей «Орестею» на лучшую императорскую сцену страны. Замечательный исполнитель разнообразного оперного репертуара как отечественных, так и зарубежных композиторов, Ершов прославился в том числе и как интерпретатор вагнеровских образов, то есть как универсальный драматический артист.

но последний подписал уже условие с харьковским оперным театром. Остался единственный тенор Михайлов, которым располагает в настоящее время наша Дирекция. Помня Ваше заявление, что Вы ему главную и весьма ответственную роль Ореста поручить не намерены, я по поручению И.А. Всеволожского, с которым я на днях виделся в Петербурге, обращаюсь к Вам за разъяснением этого вопроса. Дирекции, разумеется, неудобно откладывать оперу до приискания хорошего тенора, но, с другой стороны, тоже невыгодно ставить оперу, успех которой зависит от исполнителя заглавной роли. Ввиду этого затруднения и вникая в Ваше положение как автора, я прошу Вас сообщить Ивану Александровичу, ставить ли оперу с Михайловым или отложить ее. Если Вы предпочитаете последнее, то просите об этом прямо и немедленно г. Директора и сообщите в то же время также мне, на чем Вы остановились.

52. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 20 августа 1894, Судак

Только вчера я получил здесь Ваше письмо от 3 августа. С второй половины июля я нахожусь в постоянных разъездах <...> и письмо Ваше только вследствие исключительных обстоятельств и вследствие того, что на нем надпись «весьма нужное», до меня дошло.

Очень Вам благодарен за сообщение всех подробностей относительно предстоящей постановки моей оперы. После того как все старания Дирекции пригласить нового тенора окончились неудачей, я не считаю более возможным препятствовать тому, чтоб роль Ореста была поручена г. Михайлову, о чем мною и было сообщено Ивану Александровичу и телеграммой, и письменно.

53. И.А. Всеволожский – С.И. Танееву, 26 Августа / 7 сентября 1894, Санкт-Петербург

Письмо Ваше от 19 авг[уста] с[его] г[ода], а перед тем телеграмма – неимоверно меня обрадовали. – Не стану от Вас скрывать, что Ваш отказ дать Вашу оперу с распределением ролей из наличного состава труппы создал бы для нас громадные затруднения. – Одного «Дубровского» Направника на сцене не хватило бы, а в сентябре поздно выбирать оперу из иностранных, переводить текст и заставлять учить наших певцов. –

Когда явится на нашей сцене настоящий Орест – и трагик и тенор? – Я полагаю, что придется такового ждать очень долго – пожалуй, мы с Вами его не увидим. – Сознаю, что на игру Михайлова я не надеюсь – сцена с фуриями пропадет – но по крайней мере звук голоса хорош и он не станет врать – это уже много. –

Я полагаю, что с каким-нибудь Решке¹ Ваша опера имела бы большой успех – но Решке мы не получим – Америка ему обещает за сезон 65 т[ысяч] фунт[ов] ст[е]р[лингов]!!

¹ Решке Ян Мечислав (Reszke Jan Mieczysław, 1850–1925) – оперный певец (баритон, с 1879 года драматический тенор), солист Grand Opéra (1884–1887). Прославился трактовками партий Роберта («Роберт-Дьявол»), Иоанна («Иродиада» Массне), Родриго («Сид» Массне), Вальтера («Нюрнбергские мейстерзингеры») и Тристана. Гастролировал в Петербурге в сезоне 1890–1891 годов и сразу был замечен публикой и критикой.

La plus belle fille ne peu donner plus qu'elle a¹, – а у нас один Михайлов! – Хоры уже поют «Орестею» – солисты еще не начали – надеюсь к 15 окт[ября] переехать с оперой в Мариинский театр².

54. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 30 августа 1894, Санкт-Петербург

Все свободные вечера я посвящаю подробному ознакомлению [с] Вашей оперой и прихожу к заключению, что для ее пользы нужно сделать в первой и второй части сокращения. Я знаю заранее, что мое мнение встретит у Вас несочувствие и оппозицию, но такова моя участь всегда была, есть и будет, когда решаюсь давать подобные советы авторам, оперы которых приняты по моему предложению на нашу оперную сцену. Технические трудности переложения еще так значительны, что даже упражнения не в состоянии многого достигнуть. Вам, как автору и первоклассному пианисту, это неудобство нипочем; но нам, многогрешным, с этим трудно, а местами совсем невозможно справиться, а учить некогда.

Ввиду предстоящих спевок я прошу Вас предпринять тщательную корректуру одного экземпляра отлитографированного клавираусцуга Вашей оперы «Орестея» и поскорее переслать его в нашу нотную контору. Ошибок, для печати, весьма много, и хотя многое я исправляю, но в иных местах дополнения и исправления может сделать только автор и никто другой. Утешением может Вам послужить, что моя опера написана и отлитографирована еще хуже Вашей. Это образец неряшества.

55. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 3 сентября 1894, Москва

Ничего определенного не могу высказать по поводу сокращений в моей опере, так как не знаю, какие именно места Вы имеете в виду. Как Вы основательно предполагаете, я действительно в настоящее время не вижу, что можно в ней выпустить без ущерба для музыки или для либретто. Впрочем не могу считать своего мнения безусловно непогрешимым, пока не проверю его на опыте, прослушав оперу на репетиции. Очень был бы Вам благодарен, если бы Вы мне сообщили, какие именно места, по Вашему мнению, могут подлежать сокращению. Чрезвычайно досадно, что клавираусцуг, который мне казался достаточно облегченным, все еще представляет трудности для исполнения. Но что я могу сделать теперь, когда он уже отлитографирован и даже роздан солистам? Остается только одно: предоставить лицу, которое будет аккомпанировать на спевках, делать самому упрощения, какие оно найдет удобным, не изменяя при этом музыкального смысла сочинения. И.А. Помазанский³, которого я слышал аккомпанирующим хором, весьма удачно пользовался подобными упрощениями, которые для опытного музыканта, просмотревшего сочинение, вряд ли могут представить затруднение.

¹ Самая красивая девушка не даст больше, чем имеет (франц. поговорка). Здесь и далее переводы с французского языка сделаны А.В. Булычевой.

² Летом и осенью 1894 года была осуществлена очередная реконструкция Мариинского театра под руководством В.А. Шрётера – замена деревянных перекрытий более современными металлическими и железобетонными, расширение вспомогательных служб и зрительских фойе.

³ Помазанский Иван Александрович (1848–1918) – арфист, солист оркестров (1868–1907), хормейстер (с 1872) Императорских театров и композитор.

С удовольствием бы предпринял корректуру литографированного клавираусцуга, но пока еще не имею у себя ни одного экземпляра! Я был бы Вам крайне признателен, если бы Вы распорядились присылкою мне трех или четырех экземпляров с приложением счета, по которому я должен заплатить за заказанные мне экземпляры. Немедленно по получении сделаю корректуру и вышлю один экземпляр в нотную контору. <...>

56. С.Н. Кругликов – С.И. Танееву, 5 сентября 1894, [Москва]

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Прошу Вас убедительно доставить мне манускрипт антракта (перед 2 карт[иной] 3 части) «Орестейи», который Вы у меня на время взяли весною. Рукопись эта мне нужна, как имеющая на себе Вашу надпись о дозволении Вашем напечатать антракт в «Артисте»¹. Сообщите также Ваш адрес, чтобы я мог показать Вам окончательную корректуру этого отрывка из Вашей оперы.

57. К.А. Кучера – С.И. Танееву, 5 сентября 1894, [Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Я давным-давно послал Вам письмо, в котором Вас уведомлял, что 100 клавираусцугов оперы «Орестейя» готовы и хранятся пока у меня в Библиотеке. Вместе с тем я спрашивал Вас, желаете ли, чтобы весь этот муз[ыкальный] материал был Вам прислан и куда именно. Типография «Вацлик»² прислала Вам счет, но ни я, ни они не получили ответа, хотя письма были посланы с адресом, Вами назначенным. Сегодня я по просьбе Направника посылаю Вам 3 клавираусцуга для пересмотра и корректуры (по новому адресу) и прошу Вас после пересмотра выслать хоть один экземпляр в Петербург.

58. С.И. Танеев – В.И. Масловой, [12 сентября 1894, Москва]

Опера моя будет идти или в конце октября, или в ноябре. Она будет первой новой оперой, которая пойдет в Мариинском театре (перестройка театра будет готова к началу октября).

На днях получил три экземпляра клавираусцуга отлитографированного. Пущу его в продажу (80 экземпляров).

59. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 15 сентября 1894, [Москва]

Не знаете ли, когда приедет сюда Всеволожский? В случае, если Вы у него будете, сообщите мне что-либо о моей опере: в каком положении декорации (очень бы мне хотелось знать имена декораторов и кто какую декорацию пишет), скоро ли начнутся репетиции и т.п.

60. П.М. Пчельников – С.И. Танееву, 19 сентября 1894, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Не будете ли добры завтра 20 сентября к 1 часу дня заехать ко мне для переговоров по постановке Вашей оперы «Орестейя» в С. Петербурге.

Пользуясь случаем, прошу принять уверение в совершеннейшем почтении.

¹ «Орестейя», музыкальная трилогия. Муз[ыка] С.И. Танеева. Антракт. (Перед 2-й карт[иной] 3-й части) // Артист. 1894. № 42, октябрь. Кн. 10. С. 183–186.

² Типография «Вацлик» (1882–1896) принадлежала купцу 2-й гильдии Вячеславу Андреевичу Вацлику и находилась в Петербурге на ул. Симеоновской, д. 8/45.

61. С.Н. Кругликов – С.И. Танееву, 21 сентября 1894, [Москва]

Доставляю Вам корректуру Вашего антракта. Будьте добры – исправьте что найдете нужным и доставьте по моему личному адресу <...>

P.S. Не задержите корректуры <...>

62. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, 23 сентября 1894, Москва

Милостивый Государь Иван Александрович!

На днях я получил письмо от П.М. Пчельникова, пригласившего меня к себе «для переговоров по постановке оперы “Орестея” в С. Петербурге». В назначенный день (20 сент[ября]) я явился к Павлу Михайловичу. Переговоры заключались в следующем. Павел Михайлович сообщил мне от Вашего имени, что г. Михайлов не находит возможным петь партию Ореста: партия эта для него утомительна и если бы он стал ее петь, то оперу пришлось бы давать лишь изредка. Павел Михайлович прибавил, что вместо г. Михайлова Вы мне предлагаете для роли Ореста выбрать кого-либо из вторых московских теноров, но с одним ограничением: Вы бы не желали, чтобы г. Клементьев¹ пел в Петербурге.

Относительно прочих Вы предоставляете мне свободу выбора, но преимущественно указываете на двоих: г. Украинцева² и г. Вельяшева³.

Что касается г. Клементьева, то я ничего не имею против того, чтобы он пел партию Ореста. Но сделать выбор между гг. Украинцевым и Вельяшевым затрудняюсь, т.к. мне чрезвычайно не хотелось бы, чтобы кто-либо из них участвовал в моей опере. [Быть может, считая этих певцов мало подготовленными к исполнению первых ролей, я и ошибаюсь. Возможно, что Павел Михайлович, чаще меня их слушающий и ближе знакомый с их музыкальными дарованиями, и прав, предполагая, что гг. Украинцев и Вельяшев способны исполнять ответственные роли. Но в таком случае не было ли бы более естественным в этом испытать их силы сначала на московской сцене? Если бы надежды Павла Михайловича оправдались и московский театр приобрел в лице гг. Украинцева и Вельяшева двух первых теноров, то в Петербург можно было бы пригласить г. Кошица⁴ или г. Донского⁵ без ущерба для репертуара московской сцены.

¹ Клементьев Лев Михайлович (1868–1910) – певец (лирико-драматический тенор), солист труппы московского Большого театра (1892–1902), выдающийся исполнитель партий Ленского, Германа, Собинина, Садко, Хозе («Кармен»), Рауля («Гугеноты»).

² Украинцев (Юмашев) Николай Тарасович (?–1909) – певец (лирический тенор), солист (второй тенор) труппы московского Большого театра (1889–1891), исполнитель партий Ленского, Синодала («Демон»), Альфреда («Травиата»), Баяна («Руслан и Людмила»).

³ Вельяшев Николай Георгиевич (1854–1924) – певец (лирический тенор) и педагог, солист труппы московского Большого театра (1891–1896), один из организаторов «Товарищества артистов Московской Императорской оперы» (1894–1903?), исполнитель партий Ленского, Канио («Паяцы»), Синодала, царя Берендея («Снегурочка»), Вакулы («Черевички»).

⁴ Порай-Кошиц Павел Алексеевич (1863–1904) – певец (лирико-драматический тенор) и педагог, солист труппы московского Большого театра (1893–1903), первый в России исполнитель партий Зигфрида, Канио, Энея («Троянцы в Карфагене» – вторая часть дилогии «Троянцы» Берлиоза).

⁵ Донской Лаврентий Дмитриевич (1857 или 1858–1917) – оперный певец (лирико-драматический тенор) и педагог, солист труппы московского Большого театра (1883–1904), организатор собственной оперной антрепризы (1904–1908), первый исполнитель партий Бастрюкова («Сон на Волге» Аренского), Волынского («Ледяной дом» Корещенко), Алеши Поповича («Добрыня Никитич» Гречанинова), Андрия («Тарас Бульба» В.Н. Кашперова), Робера («Мария Бургундская» П.И. Бларамберга) и др.

Возвращаясь к моей опере, я все-таки полагаю, что¹ лучше всего было бы дать ее с г. Михайловым, как это было уже ранее решено. Партия Ореста трудная, но не неисполнимая, с вокальной стороны не превышающая сил г. Михайлова. Если ему утомительно петь оперу часто, то ее можно давать изредка, это все-таки лучше, чем вовсе не давать или откладывать на неопределенное время. Конечно, было бы неудобно принуждать артиста к исполнению роли для него несимпатичной, противоречащей его художественному вкусу, но в данном случае и этого препятствия не существует. Недели две тому назад г. Михайлов, обращаясь ко мне по частному делу, писал: «Разучиваю в настоящее время партию Ореста в Вашей опере “Орестейя” и, надо сознаться, с большим удовольствием».

Итак, по-видимому, нет препятствий к тому, чтобы сохранить состав исполнителей в том виде, в каком он был первоначально утвержден Дирекцией. Перемены в этом отношении особенно были бы [мучительны] неудобны теперь, когда наступает время репетиций.

Летом, находясь в Крыму, я получил письмо Эдуарда Францевича, в котором он пишет: «Прошу Вас сообщить Ивану Александровичу, ставить ли оперу с Михайловым или отложить ее?». Теперь с этим вопросом я обращаюсь к Вам и ожидаю Вашего решения.

63. И.А. Всеволожский – С.И. Танееву, 24 сентября / 6 октября 1894, Санкт-Петербург

Только что получил Ваше письмо от 23 сентября. Михайлов учит и репетирует Ореста. Я понял, что полезно было бы иметь дублера. Поэтому просил Пчельникова предоставить Вам выбор между московскими тенорами, которых московская Дирекция может отпустить. Украинцева я совсем не знаю. Вельяшева я раз прослушал на репетиции – он пел «Здравствуй, Кремль» из «Нижегородцев», и пел хорошо. По фигуре он мне показался подходящим Орестом. Впрочем, о нем и речи не будет, раз Вы его не желаете. Тут Ваш голос решающий.

Вопрос о дублере остается открытым. Направник сильно рекомендует Горского², который состоял в нашей опере в прошлом году. Средства его небольшие, но он играет и держится на сцене очень хорошо. В «Тангейзере» он был приятен. Если Вы не имеете ничего против него, дайте знать Направнику – и мы его сейчас ангажируем.

64. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, 28 сентября 1894, Москва

Очень Вам благодарен за скорый ответ на мое письмо. Чрезвычайно рад, что г. Михайлов не отказывается петь в моей опере, а вопрос идет только о дублере. Если Эдуард Францевич, близко знакомый с моей оперой, находит, что г. Горский может петь партию Ореста, а к тому же, как Вы пишете, он хорошо играет и держится на сцене, то это все, что нужно, и я буду очень рад его приглашению, хотя бы оно и не

¹ Текст, помещенный здесь и далее в квадратные скобки, не вошел в чистовик письма и ранее не публиковался.

² Горский (Штернберг) Николай Васильевич (1856–1944) – певец (лирический тенор), выступал в Мариинском театре в сезон 1893–1894 годов в партиях Тангейзера и Финна («Руслан и Людмила»).

освободило меня от мысли о появлении когда-нибудь Ореста желаемого и ожидаемого – стройного юноши, прекрасного как греческая статуя, свободно берущего высокие теноровые ноты и не настолько корыстолюбивого, чтобы своими требованиями поставить Дирекцию в затруднение.

65. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 28 сентября 1894, Санкт-Петербург

Увы! мое предсказание треволнений и неприятностей с постановкой оперы – оправдывается слишком рано! Опера репетируется, декорации и костюмы готовятся с лихорадочной поспешностью, но непригодность Михайлова сказывается вместе с этим все сильнее. На Вашу беду до такого убожества наша труппа никогда еще не доходила. – Нет тенора! Если прикажут, если Вы настойчиво потребуете, он будет петь, но, в самом деле, не лучше ли будет отложить представление, чем рисковать с таким исполнителем? – Более, чем кто-либо, я понимаю, как это больно и неприятно, но легко отнестись к такому труду, как Ваш, пойти на Авось в деле, где Вы до сих пор так обдуманно и твердо двигались вперед, – еще больнее и обиднее. Право, подумайте над этим и не отваживайтесь рисковать. По-моему, Вам следовало бы приехать сюда, послушать спевки и решить дело. Я знаю, Вам предлагают Горского. Я его не слышал, но, по всем отзывам, он старообразен, и очень скверный голос и, во всяком случае, так мало превосходит Михайлова, что содействовать успеху оперы не может.

О Чупрынникове¹ и говорить нечего, он сделался теперь «козлом отпущения» всех недостатков нашей оперы. Все его только ругают и его именем характеризуют упадок труппы.

Как бы я хотел Вам сообщить более отрадные вещи о разучивании «Орестеи».

66. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 1 октября 1894, [Москва]

Очень был рад узнать из Вашего письма, что опера моя репетируется и со стороны декораций и костюмов энергично подготавливается к исполнению. Что касается Михайлова, то известие о том, что он в этой роли слаб, для меня не составляет неожиданности. Впрочем, думаю, что голосовые его средства достаточны для исполнения роли Ореста, насколько я познакомился с его пением прошлую зиму, да, по-видимому, и Дирекция того же мнения, иначе она не стала бы его предлагать мне после того, как комиссия из лиц, близко знакомых с голосом Михайлова, более месяца рассматривала мою оперу.

Летом Эдуард Францевич писал, что все старания Дирекции пригласить 1^{го} хорошего тенора остались без результатов, что Михайлов единственный тенор, которым располагает Дирекция, что Дирекции неудобно откладывать оперу до приискания хорошего тенора; но помня мое заявление, что я не намерен поручать Михайлову роль Ореста и вникая в мое положение как автора, Эдуард Францевич просил меня сообщить Ивану Александровичу, ставить ли оперу с Михайловым или отложить ее. Получив это письмо, я тотчас ответил, что, ввиду полной невозможности получить хорошего нового тенора, я согласен на то, чтобы пел Михайлов. Так как с тех пор

¹ Чупрынников Митрофан Михайлович (1866–1918) – певец (лирический тенор) и педагог, солист (второй тенор) труппы Мариинского театра (1894–1914), первый исполнитель партий Черта («Ночь перед Рождеством») и Монтана («Сервилия»), впервые в России – Миме («Золото Рейна») и Витека («Далибор» Б. Сметаны).

расчеты на появление нового тенора, пока еще никому не известного и неизвестно где пребывающего, продолжают быть столь же шаткими, то откладывать оперу из-за этого могло бы быть равносильно тому, чтобы ее вовсе не давать. Почему думать, что тенор появится в нынешнем, а не в будущем сезоне? в будущем, а не через три-четыре года? Рассчитывать на это именно бы и значило пойти «на авось». Повторяю, что считаю Михайлова способным спеть эту партию. Очень важно знать, выучил ли он ее наизусть. Быть может, слабость его происходит в значительной мере от этого обстоятельства, и я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы мне об этом разузнали и сообщили. Наконец, теперь есть недостаток в теноре, но, почему знать, быть может, через год или два будет недостаток в контральто и вместо Славиной¹ будет какая-либо плохая Клитемнестра. Роль тоже важная и из-за этого тоже нужно будет отложить оперу и т.д. до бесконечности.

Ваше предупреждение относительно Горского пришло через 2 дня после того, как я уже сообщил Ивану Александровичу, что я очень рад его приглашению в качестве дублера Михайлову. Сделал я это на том основании, что Ив[ан] Ал[ександрович] сообщил мне, что Эдуард Фр[анцевич] очень рекомендует Горского для роли Ореста. К этому Ив[ан] Ал[ександрович] добавлял, что Горский хорошо держится на сцене и был приличен в «Тангейзере».

<...> В случае, если бы [я] получил уведомление о том, что мне пора уже присутствовать на репетициях (думаю, что это лишнее ранее, чем партии будут выучены наизусть), то, конечно, могу приехать и ранее. Преданный Вам С. Танеев.

Я писал Кучере, что прошу выслать копию с ф[орте]п[ианного] переложения вступления к «Орестей», но никакого ответа не получил. Вступл[ение] это для меня необходимо, и я был бы чрезвычайно Вам благодарен, если бы Вы во время прогулки зашли в нотную контору.

67. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 2 октября 1894, [Москва]

Вычитал я в «Артисте», что Майборода² давал где-то концерт с тенором Шахломианом³. Тенор этот обладает, по отзывам рецензента, прекрасным и сильным

¹ Славина (по мужу Медем) Мария Александровна (1858–1951) – певица (меццо-сопрано) и педагог, солистка Мариинского театра (1879–1917, с 1897 года солистка Е.И.В.), затем драматическая артистка Александринского театра. Первая исполнительница партий Ганны («Майская ночь»), Княгини («Чародейка»), Графини («Пиковая дама») и Клитемнестры. Создательница выдающихся образов Ратмира («Руслан и Людмила»), Кончаковны («Князь Игорь»), Рогнеды, Лея («Снегурочка»), Кармен, Далилы и др. В 1920 году эмигрировала в Париж.

² Майборода Владимир Яковлевич (1854–1917) – певец (бас), выпускник Петербургской консерватории, затем совершенствовавшийся в Италии (1882–1883), солист Мариинского (1880–1888, 1892–1906) и Большого (Москва, 1889–1892) театров, выдающийся концертный певец. За 25 лет карьеры выступил в 92-х оперных партиях. См.: Вл. Як. Майборода. (К 25-летию его артистической деятельности) // Русская музыкальная газета. 1906. № 2, 8 января. Стб. 51.

³ Шахломиан (Шахломиан, Шахламян) Нерсес (Нарцис) Герасимович (1856 или 1860–1904) – певец (драматический тенор), выпускник Петербургской консерватории, затем обучавшийся в Италии как стипендиат казенной императорской сцены (1891–1892). Артист Мариинского (1893) и многих провинциальных театров, а также концертный певец. Танеев имел в виду следующую заметку: «26 июля в Дуббельне с успехом концертировал г. Майборода с героическим тенором г. Шахломианом; тенор у последнего оказался превосходный, с фальцетом <...>

голосом и многими другими качествами, желательными для Ореста. Не будет ли у Вас случая через кого-либо узнать у Майбороды, насколько такой отзыв о Шахлолиане основателен и не может ли он быть тем Орестом, которого многие ищут и не находят? Преданный Вам С. Танеев.

P.S. <...> Мне бы очень хотелось узнать какие можно подробности о Михайлове, чем именно он плох. Пение ли ему трудно, то почему: потому ли, что высока партия, или потому, что приходится много петь сряду. Или же его затрудняет игра. Если Вам что-либо известно по этому поводу, сообщите.

Не видели ли Вы рисунков декораций «Орестей»? Тоже очень было бы любопытно узнать.

68. П.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 4 октября 1894, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович, <...>.

100 экземпляров будут стоить 20 рублей и не могут быть готовы ранее трех недель, так как сейчас приступить к этой работе никак не могу, а самая гравировка потребует неделю. Напишите, пожалуйста, подходит ли это Вам? Если у Вас есть переписчики, то, быть может, было бы выгоднее сделать списки посредством автографии, т.е. так как вся опера?

69. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 16 октября 1894, Москва

Варвара Ивановна. Завтра уезжаю в Петербург <...> услышу репетиции оперы, которая пойдет в ноябре, если Государь останется жив. По последним бюллетеням он, по-видимому, поправляется. Оперу бы дали раньше, но, как мне сообщил Модест Ильич, запоздали декораторы.

Отлитографировали мне в Петербурге сто экземпляров моей оперы. Теперь <...> изготавливается обертка и заглавные листы, после чего вскоре пушу в продажу свое произведение. Обертка будет очень красивая.

В Петербурге пробуду самое меньшее полторы недели.

70. В.И. Маслова – С.И. Танееву, 21 октября 1894, Селище

<...> Насчет 1^{го} представления оперы прямо скажу Вам: горько мне будет отказаться от этого, но не думаю, чтобы я была в состоянии ехать. Я ужасно слаба физически, т.е. ужасно быстро утомляюсь. А как утомлюсь, это вредно действует на почки. Вот и рассуждайте. Да оно и лучше, если я не буду на первом представлении <...>

71. Г.А. Ларош – С.И. Танееву, [22 октября 1894, Санкт-Петербург]

От времени до времени говорю себе: прочитай к сентябрю, прочитай, прочитай к сентябрю «Орестейю», сначала в ясном и популярном французском переводе, потом

но успеху концерганта вредило отсутствие музыкального вкуса и усердная подражательная манера г. Фигнеру» (Ч-ин. Всев. [Чешихин В.Е.] Рига (от нашего корреспондента) // Артист. 1894. № 40, сентябрь. С. 244). Добавим, что сходные замечания (об отсутствии «музыкального понимания» и «умения петь») делались рецензентами Шахламану как до, так и после постановки «Орестей». См.: Опера Панаевского театра // Артист. 1893. № 29, апрель. С. 180; Ник. Ф. [Финдейзен Н.Ф.] С.-Петербург. Хроника. Концерт Б.Б. Амирджана // Русская музыкальная газета. 1897. № 4, апрель. Стб. 659.

в более трудном (вероятно), более точном немецком (оба у меня имеются); но, как водится, ад мощен добрыми намерениями. Впрочем, «Агамемнона» я прочел в 1881 году и помню, что несколько лет спустя спорил с Вами о нем, гуляя около дачи Петра Ильича [Чайковского] и несколько отставши от него и Ник[олая] Дмитр[иевича] Кашкина. Когда приедете в П[етер]б[ург], окажите мне у кого следует могущественную протекцию, дабы я мог присутствовать на Ваших репетициях, приблизительно начиная с третьей перед генеральной, так что если генеральная будет Ц, то чтоб я прослушал Ц – 3, Ц – 2, Ц – 1 и самую Ц (вот на нее мне всего труднее попасть и сравнительно наименее хочется. Когда любимая девушка уж слишком горда, тогда и Бог с ней!) Жму Вашу руку <...>

72. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 23 октября 1894, Санкт-Петербург

<...> Государь умер. Опера моя <...> откладывается на неопределенное время. Если театры будут закрыты на полгода, то она перенесется на будущий сезон, если меньше, то, быть может, на январь. Пожалуй, первое было бы лучше, так как в этом году Пост начинается очень рано и сезон после Рождества будет очень короток. У Директора театров видел рисунки костюмов. По-видимому, костюмы будут превосходны. Эскизов декораций не видал, ибо они розданы художникам и по ним они работают. Декорации скоро будут готовы. Для «Орестей» Дирекция пригласила тенора Горского, который в прошлый четверг пел у меня весь вечер. Тенор этот мне чрезвычайно нравится. Он не имеет особенно блестящего голоса, способного пленять нервных дам и возбуждать восторги публики, но это человек с весьма недурным голосом, свободно берущий высокие ноты, безусловно чисто интонирующий, чре музыкальный, сразу умеющий понять, что от него требуется, и очень опытный, певший в Германии, Англии и Америке. Чрезвычайно приятно, что он будет Орестом. Сегодня у нас с ним второй сеанс. Сегодня же ко мне обещала приехать Баулина¹, превосходная певица, недавно кончившая курс консерватории, с которой я сегодня встретился на завтраке у Малозёмовой². Она [Баулина] поет Электру, и мы пройдем все те места, где она поет с Орестом, т.е. почти всю ее партию.

73. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, [октябрь 1894]

Оказывается, что Типография Императорских театров даже не принималась за печатание либретто, потому что Венкстерн на ее запрос об его условиях ничего не ответил до сих пор. Начальник типографии очень просит Вас устроить это дело, т.е. добиться ответа от Венкстерна, хочет он или нет, чтобы либретто печатали в этой типографии. Я предлагаю Вам себя, если нужно, в посредники, а впрочем, начальник типографии

¹ Баулина Екатерина Васильевна [1869–?] – оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), выпускница Петербургской консерватории (1887–1893) по классу Н.А. Ирецкой. Солистка Мариинского театра (1893–1896), гастролировала в Австрии и Италии (1898), выступала в Московской частной русской опере (1899). Впервые в России исполнила роль Нанетты («Фальстаф» Верди).

² Малозёмова София Александровна (1845–1908) – пианистка и педагог, выдающаяся ансамблистка и аккомпаниатор, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории (1867–1872, 1887–1908, с 1894 года профессор). В 1910 году там был учрежден конкурс имени профессора С.А. Малозёмовой.

премилый человек и пожалуй проще без меня Вам сноситься с ним непосредственно. Зовут его Николай Павлович Молас (он beau-frère [шурин] Римского-Корсакова). Адрес: Типография Императорских Театров, Моховая.

74. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 3 ноября 1894, [Москва]

О Венкстерне имею сведения, что он был очень опасно болен, чем и объясняется его молчание на письма Моласа. Впрочем, я чрезвычайно рад, что либретто оказалось не напечатанным, ибо наверное в нем обнаружили бы многие погрешности. Очень Вам благодарен за справки о нем. Не знаете ли, на сколько времени будут закрыты театры и приостановлены концерты Муз[ыкального] Общ[ества]?

75. К.А. Кучера – С.И. Танееву, 4 ноября 1894, [Санкт-Петербург]

Сегодня отправлены «Российс[ким] обществом для транспортировки и страхования кладей» 2 ящика нот (клавираус[цуг] оперы «Орестейя») в Москву по Вашему адресу. Вместе с тем посылаю заказным письмом квитанцию по адресу, Вами назначенному <...>

Деньги за транспорт должны быть уплачены в Москве.

Я при упаковке и отправке ящиков расходовал следующее:

2 ящика	1'50
веревка	50
бумага тол[стая]	45
гвоздь	5
<u>3[-м] сторожам на чай 1 р.</u>	
Всего	3 руб. 50 к.

76. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 14 ноября 1894, Санкт-Петербург

Имею сообщить Вам, что Императорские театры откроются 1 января 1895 года. Не знаю, как это отразится на Вашей опере, но я лично мало желал бы ее постановки в этом сезоне; он очень маленький (до 10 февраля), и вещь пройдет не более 4 или 5 раз.

77. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 25 ноября 1894, [Москва]

Не знаете ли чего относительно времени, когда решено давать «Орестейю» – в январе или в будущем сезоне. Я не разделяю Вашего предпочтения будущего сезона нынешнему. Если бы, как Вы пишете, оперу дали всего раза 4 в этом сезоне, то и совершенно достаточно (предполагая, что ее не снимут после этого с репертуара). Конечно, нежелательно, если оперу решат давать в январе, чтобы 1^е представление состоялось, напр[имер], к концу месяца, а во всем прочем безразлично.

78. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 12 декабря 1894, [Москва]

Вы пишете, что в случае, если закрытие театров продолжится до 20 января, то «Дубровский» вместе с «Орестейей» в этом сезоне не пойдет». Должен ли я из этого заключить, что если театры откроются ранее этого срока, то «Орестейя» пойдет в этом сезоне? Очень буду Вам благодарен, если получу определенный ответ на этот интересующий меня вопрос. Если да, то делаются ли уже репетиции моей оперы или еще нет?

79. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 15 декабря 1894, Санкт-Петербург

«Орестейя» отложена до начала будущего сезона; это решено окончательно. Уверю Вас, что в этом более хороших сторон, чем худых. Во-первых, опера пойдет в окончательно отделанном заново театре; все новые приспособления для сцены будут готовы, и обстановка может быть тщательнее и лучше. Затем опера, главное, пойдет в начале сезона, а не в конце; уверю Вас, это имеет громадное значение для успеха. В-третьих, теперь огромная масса публики не будет ходить в театр из-за траура. Весь двор и все, что лезет за ним (а лезет за ним пол-Петербурга), вся гвардия и все, что лезет за гвардией, лишат бельэтаж и кресла публики. Слова «театр был не совсем полон» сильнее самых строгих суждений влияют на массу; обыкновенный, заурядный посетитель простит и скуку представления, и недостатки исполнения, и духоту, и тесноту, словом все, охотнее, чем несколько пустых лож и кресел. Ему тогда начинает казаться, что его подвели, обманули, и он с предубеждением смотрит на сцену. К трауру присоединяется еще и то, что у нас здесь в январе откроются еще две итальянские оперы, оттягивающие массу публики. Я и Направнику советовал отложить «Дубровского». Но эта опера имеет преимущество то, что в ней участвует Фигнер¹, и стало быть, менее рискует. Фигнер – все-таки великан, притягательная сила.

1895 год**80. М. Делинь (М.О. Ашкинази) – М.И. Чайковскому, 2/14 января 1895, Ницца**

Дорогой Модест Ильич <...>

Можно ли иметь партитуру «Орестейи»?

81. А.И. Зилоти – С.И. Танееву, 3/15 января 1895, Париж

От будущего знакомства с твоей «Орестейей» я ожидаю много удовольствий, судя по тому, что я уже знаю по присланному антракту к третьему действию и по рассказам Петра Ильича. Модест Ильич мне говорил, что ты свою оперу сам печатаешь; если это правда, то значит, она никому не продана?! Я уже писал Юргенсону, чтоб мне ее выслать, как только будет напечатана, и я ее покажу Choudurs'у (издателю)², который просил ему показать, если будет опера, которую можно было бы иметь прямо от автора. Кстати, на этих днях я видел Скомпскую³, которая просила тебе очень кланяться и просит тебя прислать ей «Орестейю».

82. П.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 17 января 1895, Москва

Вашей оперы продано четыре экземпляра из имевшихся 9-ти.

¹ Фигнер Николай Николаевич (1857–1918) – певец (лирический тенор), педагог, антрепренер, солист труппы Мариинского театра (1887–1907, с 1895 года солист Е.И.В.), первый исполнитель партий Германа («Пиковая дама») и Водемона («Иоланта»), создатель выдающихся образов Ленского, Фауста, Радамеса, Канио, Хозе, Альфреда («Травиата»), Рауля («Гугеноты»), Отелло, Ромео.

² Издатель с таким именем не обнаружен. Скорее всего это Choudens (Шуден), фамилия которого неверно расшифрована публикаторами. О нем см. далее в письмах Делиния.

³ Большая Аделаида Юлиановна (Bolska Adela, 1863–1930) – певица (сопрано), популярная в Париже в первой половине 1890-х. Позднее солистка Мариинского театра (1897–1918).

83. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 28 января 1895

Сегодня пишу по-русски, чтобы яснее Вам выразить мою благодарность за присылку «Орестейи». Она гораздо лучше написана, чем «Дубровский», и внешняя оболочка просто прелесть. Перевод Венкстерна нам будет весьма удобен благодаря рифмованному стиху. Я пробежал его вчера и уже заметил разницу с крыловской переделкой, но не к невыгоде последней. Так, например, очаровательной сцены слуг у Венкстера нет¹.

84. К.А. Кучера – С.И. Танееву, 2 февраля 1895, Санкт-Петербург

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Оркестровая партитура «Орестейи» нам очень нужна. В начале Великого Поста начнутся корректурные репетиции, а до этого времени мы должны успеть еще сделать проверку оркестровым партиям. Поэтому прошу Вас прислать немедленно находящиеся у Вас две части партитуры.

85. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 14 февраля 1895, Санкт-Петербург

Ввиду необходимости приготовить к будущему сезону несколько новых опер мы в течение Великого Поста приступаем к разучению «Орестейи», которая должна быть – касательно музыкальной части – приготовлена до наступления праздников.

Это обстоятельство вынуждает меня обратиться к Вам с предложением исполнить безотлагательно условие, от которого зависела постановка «Орестейи» на сцене Мариинского театра, т.е. значительного ее сокращения, в особенности первого и второго действий. Уверяю Вас, что это необходимо и послужит опере в большую пользу; это не только мое личное мнение, а всех участвующих в Вашей опере артистов. Эти мнения были высказаны единодушно г. Директору, и он мне поручил напомнить Вам об условии, Вами пока не исполненном. Не лучше ли Вам самим добровольно идти Дирекции навстречу и взять пример с нее? Она исполняет свое обещание и имеет право требовать исполнения условия, от которого зависела постановка оперы. Мой совет подвергнуть значительному сокращению оперу зиждется на подробном изучении оперы. Мы репетировали «Орестейю» ежедневно в течение двух недель перед Великим Постом, и это обстоятельство еще более подтвердило мое первоначальное мнение о необходимости уничтожения чрезмерных длиннот как музыкальных, так и сценических.

В доброжелательности к Вашей опере уверяет Вас душевно преданный Вам Э. Направник.

86. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, [17 февраля 1895, Москва]

Мною получено письмо от Эдуарда Францевича, в котором он обращается ко мне «с предложением исполнить безотлагательно условие, от которого зависела постановка “Орестейи” на сцене Мариинского театра, т.е. значительного ее сокращения, в особенности первого и второго действия». Так как это письмо написано по Вашему поручению, то я имею честь сообщить свои объяснения по этому вопросу лично Вам. При посещении Вашем Москвы весной [18]93-го года я имел честь заявить Вам, что

¹ По-видимому, автор имел в виду небольшую сцену бывшей Кормилицы Ореста (Гилицсы) и прислужниц, помещенную Эсхилом перед убийством Эгиста («Хоэфоры»).

намерен сделать значительные сокращения в моей опере, но сокращения эти не будут соответствовать именно тем, которых от меня требовала комиссия, рассматривавшая мою оперу (об указаниях комис[ии] я был извещен бумагою за № 846 от 24 апреля того же [18]93 года, написанною по Вашему распоряжению). Основания, на которых я считал невозможным сделать именно те сокращения, какие указывались комиссией, были подробно мною изложены в письме к Эдуарду Францевичу, написанном прошлою весною ранее заседания 1 марта. Я спросил Вас, должен ли я вследствие вышеуказанного моего заявления считать, что моя опера не будет принята к постановке. На что Вы ответили, что я могу сделать в опере сокращения, какие найду нужными, и что это не послужит препятствием к постановке оперы, а также согласились со мной в том, что самое значительное сокращение, требуемое комиссией – уничтожение всей первой картины третьего действия – сцены с фуриями, – не должно быть сделано. После этого разговора я немедленно приступил к исполнению взятого мною на себя обязательства к сокращению моей оперы, затем упростил клавирауцуг, который и был в своем новом виде мною представлен в Дирекцию в феврале 1894 года. По этому сокращенному и упрощенному клавирауцугу, отлитографированному вскоре после того Дирекцией, было приступлено к разучиванию хоров. Я полагаю, что это обстоятельство – представление мною в Дирекцию сокращенного клавирауцуга – не было доведено до Вашего сведения, чем, быть может, и объясняется предъявляемое Вами мне теперь требование – выполнить условие, которое в действительности мною уже выполнено. Насколько значительны сделанные мною сокращения, лучше всего видно из того, что опера моя, признанная единогласно всеми присутствовавшими на ее первом исполнении мною (19 марта 1893 года) чрезмерно длинною и вследствие этого непригодною для постановки без сокращений, в настоящем своем виде имеет размеры оперы средней величины и объемом своим равняется только что поставленной опере «Дубровский».

Если вы возьмете на себя труд потребовать находящиеся в Дирекции клавирауцуги, литографированный «Орестейи» и литографированный «Дубровского», и сравнить их между собою, то увидите, что в моей опере 503 страницы, а в опере Эдуарда Францевича 506. Оперу «Дубровский» и равную ей по объему «Орестейю» я причисляю к операм средней величины на том основании, что на Императорской сцене давались оперы более длинные, как, напр[имер], «Орлеанская дева». В то время как печатный клавирауцуг «Дубровского» имеет 337 страниц, в «Орлеанской дева» число страниц равно 461 (обе оперы печатаны у одного и того же издателя).

Таким образом все то, что я мог считать себя обязанным выполнить, мною выполнено. Я сделал значительные сокращения, но не вполне соответствующие тем, какие были указаны комиссией. Впрочем, Дирекция и не требовала от меня точного исполнения этих указаний: Дирекцией была заказана декорация для сцены с фуриями, сделаны рисунки костюмов фурий, сцена эта разучена хором, выучившим также и все прочие места оперы, которые, по мнению комиссии, мною не разделяемому, должны бы были [быть] выпущены, как, например, все заключительные сцены «Агамемнона», начиная с третьего явления. Не считаю возможным предположить, чтобы и теперь Дирекция потребовала этих пропусков. Странно было бы думать, что Дирекция в одно и то же время и считает пропуск целой картины за необходимое условие постановки оперы, [и] заказывает для этой сцены декорации к постановке.

Письмо Эдуарда Францевича заканчивается такими словами: «Эти мнения (относительно сокращений) были высказаны единодушно г. Директору, и он поручил напомнить Вам об условии, Вами пока не исполненном. Не лучше ли Вам самим добровольно идти Дирекции навстречу и взять пример с нее. Она исполняет свое обещание и имеет право требовать исполнения условия, на котором зависела постановка оперы».

Итак, в конце концов, все дело сводится к тому, что Дирекция обращается ко мне с требованием выполнить уже выполненное мною условие, и обращается в такой форме, которая может только подать повод к возникновению взаимных отношений, не желательных в нашем общем деле, требующем единения и согласия. Что я могу ответить на подаваемый мне совет исполнять свои обещания? Подавать со своей стороны советы я не считаю себя вправе. Могу обратиться только с почтительнейшей просьбой – не взводить на меня неосновательных обвинений.

87. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 18 февраля 1895, Москва

<...> Только что отправил длинное письмо Ивану Александровичу. Письмо это заняло у меня много времени, почему я несколько замедлил ответить Вам, о чем и прошу извинения.

В письме моем Ивану Александровичу заключается подробный ответ на все мне Вами сообщенное по его поручению.

Обращенное ко мне требование Ивана Александровича выполнить условие, от которого зависела постановка моей оперы, именно ее сокращение, я могу объяснить только тем, что до сведения его не дошло, что это условие мною уже год тому назад выполнено и опера в сокращенном виде представлена в Дирекцию. Опера, которая не могла быть поставлена вследствие своей чрезмерной длины, сведена теперь к размерам оперы средней величины (литографир[ованный] клавираусцуг имеет 503 страницы). Так как Дирекция обращается ко мне с неосновательными обвинениями в неисполнении принятых на себя обязательств, то я, пользуясь Вашим выражением, добровольно иду ей навстречу и по мере сил отражаю делаемые ею на меня нападки.

88. И.А. Всеволожский – С.И. Танееву, 21 февраля 1895, Санкт-Петербург

По получении письма Вашего от 17 февраля опять был у меня разговор с Направником. — Он твердо убежден, что в настоящих размерах «Орестея» не может выдержать ряд представлений, и публика не высидит до конца, что равносильно провалу. — Я полагаю, что в Вашем интересе и в нашем — сделать необходимо новые купюры. Вы ссылаетесь на клавираусцуг «Дубровского», в котором на 3 страницы больше, чем в «Орестее». — Но опера Направника значительно сокращена и не дается по клавираусцугу. — К тому же сюжет сам по себе более легкого содержания и поэтому и выносится легче. — Так как работы с «Орестеей» было много, я бы желал, чтобы она заняла прочное место в репертуаре. — Было бы очень прискорбно, если [бы] она сошла в первом же сезоне. — Сцену фурий я бы не уничтожил, но мне кажется, что в первых картинах можно было бы без ущерба много урезать. — Я не берусь указывать, что именно урезать, но повторяю — для успеха необходимо сократить оперу в значительной мере. — При сложных декорациях хватит музыки на 5 часов. — Это слишком много — последний акт будет исполнен перед пустыми креслами. — Я уверен в том, что и наши интересы близки Вашему сердцу, потому и смело обращаюсь к Вам с просьбой сделать требуемые сокращения. — Предпочитаю совершить ампутацию ноги или

руки Ореста, чем заживо его похоронить, и Вы, вероятно, дорожите жизнью своего детища, так как же не гарантировать ему долгие дни. – Работы музыкальные и декоративные идут успешно; надеюсь, что в конце сентября может состояться первое представление. – Помогите и Вы нам.

**89. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, 28 февраля 1895,
[отослано 1 марта, Москва]**

<...> Получив Ваше последнее письмо, я посвятил вечер на то, чтобы от начала до конца прочесть и мысленно продирижировать свою оперу с точным соблюдением темпов, выдерживая все ферматы и т. п. После каждой картины я отмечал число минут, потребовавшихся для ее исполнения.

Часть I ^a		
Картина 1 ^a ... 21 минута	}	56
Картина 2 ^a ... 35 мин.		
Часть II ^a К. 1 ^a 13 минут	}	53
– 2 ^a – 22 минуты		
3 ^a – 18 минут		
Часть III		
1 – 11 минут		
2 – 10 минут		39
3 – 8 минут		
итого:		56 + 53 + 39 = 148
		2 часа 28 минут.

Ни по числу страниц (я припоминаю слова Петра Ильича, который, прочтя либр[етто] моей оперы в первоначальном виде, заметил, что царь Агамемнон слишком мало времени остается на сцене и это не соответствует важности его роли), ни по времени, нужному для ее исполнения, опера моя не может считаться чрезмерно длинной и при обыкновенной продолжительности пяти часов ни в каком случае не требуется. Конечно, число страниц, время, нужное для исполнения, суть важные признаки продолжительности.

Ссылаясь на то, что моя опера имеет то же число стр[аниц], что и опера Эдуарда Францевича, я не принимал в расчет сокращения, сделанные в ней.

Важно то, что Э[дуард] Ф[ранцевич] в то время, как литогр[афировался] клавираусцуг, не считал невозможным для оперы именно такой объем.

Как Вы справедливо указываете, играет важную роль характер самого сюжета. Я не могу только согласиться с Вами, что сюжеты сложные и серьезные требуют для своего изложения менее обширных рамок, чем сюжеты более легкого содержания.

По-видимому, напротив, важным и серьезным сюжетам тем более приходится расширять размеры. Примеры этому можно встретить не только в опере, но и в произвед[ениях] других искусств.

Жанровые картины пишутся чаще в малых размерах, исторические и религиозные чаще в больших. В области античной скульптуры можно указать, с одной стороны, на изображения обыденных событий. Танагрские статуэтки имеют величину нескольких дюймов, а изваяния богов и героев достигают часто колоссальных размеров.

Проявляемая мною настойчивость в желании убедить Вас, что размеры моей оперы не особенно значительны и что сюжет ее не может быть заключен в слишком тесные рамки, имеет своим источником не авторское тщеславие, которое заставляло бы меня дорожить каждою ногою только потому, что она мной написана. В течение нескольких лет, пока писалась моя опера, я часто пересочинял мною уже написанное и без всякого сожаления уничтожал то, что меня не вполне удовлетворяло. Случалось, что в переделках некоторых подробностей проходили месяцы, пока я находил ту форму, которую мог признать за окончательную. Так, например, увертюра, на сочинение которой у меня ушло немало времени, исполнявшаяся уже и в Москве, и в Петербурге, была без всякого с моей стороны колебания заменена вступлением в несколько тактов, как только я увидел несоответствие ее массивной инструментовки с инструментовкой следующих за нею сцен.

Долголетний и упорный труд, положенный мною на мою оперу, заставляет меня ставить на 1^й план цельность и стройность самого сочинения и придавать лишь второстепенное значение тем авторским интересам, которые заключаются в получении на свою долю громких рукоплесканий и наивозможно большего количества поспектакльной платы.

Прибегая к сделанному Вами уподоблению, я скажу, что предпочитаю не отрезывать своему детищу ни руки, ни ноги даже в том случае, если бы его искалеченный вид мог возбудить восторги зрителей.

Я прилагал все усилия к тому, чтобы сделать свою оперу прочною и долговечною. Если тем не менее она окажется мертворожденной, то это только покажет, что природные мои дарования не соответствуют важности принятой на себя задачи и тогда никакие ампутации не воскресят мертвого. Если же, согласно Вашему лестному для меня предположению, опера моя способна занять прочное место в репертуаре, то мое теперешнее упорство не может противоречить интересам Дирекции.

Нередко бывали примеры, что места, выброшенные из оперы по требованию театрального начальства, с течением времени восстанавливались в своем прежнем виде и по этому поводу авторы получали выражения сочувствия и сожаления, а театральное начальство упреки и нарекания. Заботясь авторы более о цельности своих произведений, они бы этим избавили и Дирекцию от лишних неприятностей. Почти ничего не сделал для того, чтобы расположить в свою пользу слушателя, я не ожидаю блестящего успеха для своей оперы. Но и сообщаемое Вами мнение Эдуарда Францевича, что моя опера в теперешнем виде непременно провалится, считаю преувеличением. Вообще в предсказании успеха или неуспеха всегда можно ошибиться. На настроение публики влияет множество причин. Недавно я перечитывал письма Петра Ильича. В одном из них, сообщая о полном неуспехе 1^{го} представления «Вакулы», он прибавляет:

«Замечательно то, что на ген[еральной] репетиции все, и в том числе Кюи, предсказывали мне громадный успех. Тем тяжелее и огорчительнее было мне падение оперы»¹. В ответ на высказываемую Вами заботливость о будущем успехе «Орестеи», которую я очень высоко ценю, я могу предложить приехать на несколько дней в Петербург прослушать репетиции моей оперы и ознакомиться с существующими мнениями [вариант: и проверить, основательно ли мое мнение, что опера не нуждается в значительных сокращениях]. Мне было бы всего удобнее выехать числа 11^{го} или 12^{го}.

¹ П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. Письмо от 2 декабря 1876 года. С. 11.

90. М. Делинь – М.И. Чайковскому, 1/13 марта 1895, Ницца

Поблагодарите Танеева за присылку «Орестеи». Какая чудная вещь! Куда ему писать? Сообщите, пожалуйста, его адрес и его имя полностью.

91. А.С. Аренский – С.И. Танееву, [7 марта 1895, Санкт-Петербург]

Дорогой Сергей Иванович!

Очень тебе благодарен за память обо мне: я получил от Бесселя «Орестейю». В театре я узнал, что на 6-й неделе [Поста] будет происходить черновая репетиция твоей оперы, сначала один оркестр, а потом с певцами.

92. С.И. Танеев – Э.Ф. Направнику, 9 марта 1895, Москва

<...> Обращаюсь к Вам с просьбой распорядиться высылкой мне партий обеих арф. Я сделаю в них упрощения, насколько это будет возможно.

Пользуюсь настоящим случаем, чтобы упомянуть о двух местах в моей опере, могущих также представить при разучивании некоторые затруднения. Одно из них – антракт перед 2-й картиной 3-й части, где есть быстрые восходящие гаммы в скрипках, трудные для интонирования в указанном темпе. Мне кажется возможным ограничиться лишь приблизительным их выполнением, не заботясь о ясности отдельных нот, тем более что гармония выдерживается в это время в духовых, а гаммы эти имеют цель звукоподражательную: изображение порывов ветра.

Другое место – начало заключительной картины в последней части (появление Афины). Здесь партия 1-го пюльта скрипок очень высока и в ней встречаются часто флажолеты. В случае, если бы исполнение этого места в унисон двумя скрипачами представляло затруднения относительно чистоты интонации, то его можно поручить одному 1-му скрипачу. Место это трудное, но совершенно исполнимое – оно было мне сыграно одним из наших преподавателей, к которому я в этом случае обратился за советом. По вопросу о новых сокращениях в моей опере я обменялся несколькими письмами с Иваном Александровичем. При этом я разъяснил, что обвинение, возведенное на меня Дирекцией в том, что будто бы я не исполнил взятых на себя обязательств, совершенно не основательно, что условие, на котором опера моя была принята к постановке – сокращение ее – мною год тому назад выполнено.

Переходя к самому существу вопроса, должен сказать, что решительно не нахожу, чтобы опера в теперешнем своем виде могла называться растянутой. Если принять в соображение, что либретто включает в себе содержание трех трагедий, что все это умещается в музыке, длящейся два с половиной часа, то можно скорее говорить о сжатости либретто, чем о его распространенности. Кроме того, материал либретто распределен так, что каждая последующая из трех частей короче предыдущей, что должно облегчить слушателю восприятие целого. Когда два года назад Модест Ильич рассматривал либретто с целью указать, что, по его мнению, может быть сокращено, то его отметки в общей сложности свелись к очень небольшому числу стихов, да и из них некоторые были ранее мною уже выброшены.

Не могу не сознаться, что заявления о чрезмерной длине моей оперы, исходящие от столь компетентных лиц, как Вы и участвующие в ней артисты, заставили меня весьма задуматься над этим вопросом, еще раз просмотреть ее с начала до конца и постараться уяснить себе, какие свойства ее причиной тому, что, несмотря на свою краткость, она кажется все-таки длинной. Я остановился на том предположении, что

причиною этому служит необычно долгое пребывание одного и того же лица на сцене, почти не встречающееся в современных нам драматических пьесах. Так, например, Кассандра остается одна с хором чуть не в продолжении $\frac{1}{4}$ часа, так же Орест в сцене с фуриями и т.п. Вообще, редкая смена явлений и вытекающая отсюда их продолжительность. Обстоятельство это не может быть отнесено к недостаткам либретто. Это есть особенность, свойственная всем вообще античным трагедиям и, как удостоверено опытом, нисколько не препятствующая их успеху среди современной нам публики, даже столь требовательной и избалованной, как французская. Я имею в виду чрезвычайный успех трагедий Софокла в парижской Comédie française. Таким образом, если опера моя и будет холодно принята публикой, то причиной ее неуспеха отнюдь нельзя считать упомянутую особенность либретто.

Несколько дней тому назад я послал Бесселю для передачи Вам приведенный в порядке и снабженный заглавным листом экземпляр моей оперы, который прошу принять в знак истинного почтения и совершенной преданности готового к услугам Вашим С. Танеева.

93. Э.Ф. Направник – С.И. Танееву, 12 марта 1895, Санкт-Петербург

Я обратился к К.А. Кучера с просьбою выслать Вам обе партии арф Вашей оперы «Орестей».

За доставленный мне В.В. Бесселем экземпляр Вашей оперы благодарит Вас душевно преданный Вам Э. Направник.

94. В.В. Бессель – С.И. Танееву, 13 марта 1895, Санкт-Петербург

Высокоуважаемый Сергей Иванович!

Простите, что не ответил Вам ранее. <...> Мы получили семь клавираусцугов Вашей оперы, из коих – по Вашему распоряжению – в тот же день нами были посланы: один экземпляр г. Направнику, другой г. Аренскому. Остальные пять остались у нас на комиссии – квитанция выслана Вам, в Москву.

95. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 18 марта 1895, Санкт-Петербург

На следующей неделе – если буду свободен – пойду в Мариинский театр послушать «Орестей» и сообщу тебе свои впечатления.

96. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 27 марта 1895, Санкт-Петербург

Дорогой друг мой Сергей Иванович.

Вчера очень многочисленное общество у Варгунина¹ слушало тенора Ершова, и были люди понимающие, и все решили, что голос у него сильный и что научили петь в Италии, – одним словом, он произвел общий восторг. Когда я с ним заговорил об «Орестее», то он сказал, что слышал часть ее на репетиции и что с удовольствием взялся бы петь, так как не боится никаких трудностей.

¹ Варгунины – известное столичное купеческое семейство владельцев Невской писчебумажной фабрики. В круг общения М.И. Чайковского входил Николай Александрович Варгунин (1850–1897), по профессии юрист (как и сам М.И.), по мировоззрению просветитель, основатель «Невского общества по устройству народных развлечений», при котором работали читальня и любительский театр.

Советую тебе по этому поводу списаться с Всеволожским, так как я от многих слышал, что Горского не любят – он тяжел и безобразен на сцене, а этот молод и очень красив. В последнее время он пел в Харькове.

97. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 29 марта 1895, Москва

<...> Не было ли в Мариинском театре пробы голосов, не присутствовали ли Вы на таковой и не появился ли тенор, который мог бы дублировать партию Ореста? Не знаете ли чего об Ершове, который, как я слышал, принят на сцену? <...> Недавно я получил письмо от Делиня, предлагающего перевести «Орестейю». В письме его есть место, не совсем для меня понятное, а именно:

«Сообщите мне – на каких условиях Вы уступите право печатать перевод Вашей трилогии. Обыкновенно это устраивается так. Парижский издатель на свой счет печатает перевод и обязывается заплатить композитору известную сумму при первом представлении оперы, новую сумму при десятом представлении, другую сумму при 20^м и т.д.»

Я не знаю, идет ли тут речь о печатании перевода либретто или же о печатании клавираусцуга с переводным текстом. Не можете ли Вы мне это разъяснить?

Затем он пишет: «что касается *droits d'auteurs* [авторских прав] за представление, то они делятся между композитором и либреттистом».

Сколько мне помнится, Вы говорили, что $\frac{1}{2}$ суммы должна делиться между либреттистом и переводчиком либретто. Так ли это делается с операми Петра Ильича? <...> P.S. Как имя и отчество Делиня?

98. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 31 марта 1895

На пробах голосов (их было две) я не был, но по слухам знаю, что особенно интересного ничего не появилось. Ершов на пробах не пел и только теперь на Пасхе сразу выступит перед публикой. «Орестейя» вчерне готова. Теперь ее не будут репетировать до осени. В письме Делиня, по-моему, говорится прямо о печатании клавираусцуга с переводом. Вероятно, Делинь хочет взять на себя устроить Вашу партитуру к какому-нибудь издателю с тем, чтобы с него же взять известную сумму за печатание своего текста. Затем, что касается *les droits d'auteurs* [авторских прав], они делаются с операми Петра Ильича так: $\frac{1}{2}$ получает Петр Ильич, половину либреттист и переводчик, т.е. каждый из последних имеет $\frac{1}{4}$ общей суммы.

99. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 11 апреля 1895, Санкт-Петербург

В опере я был, Ершова слышал¹. Он поет правильно: интонирует хорошо, и ритмическое чувство у него есть; голос средней силы, тембр немножко жесткий, крикливый, но, в общем, этот певец производит удовлетворительное впечатление. На репетиции «Орестейи» я не был, потому что не знал наверное дня репетиции, а справиться было некогда. Слышал от Глазунова и Римского-Корсакова, что идет она еще очень плохо – ну, да ведь так и должно быть, ибо они пробовали ее в первый раз. <...>

¹ Спектакль, который посетил Аренский, прошел 11 апреля 1895 года с Ершовым в партии Ромео в опере «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно. 5 апреля артист дебютировал в Мариинском театре в роли Фауста в одноименной опере и был принят в труппу с 1 мая 1895-го.

100. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 17 апреля 1895, Санкт-Петербург

Дорогой друг Сережа.

1) Ершов поступил в оперу и ему сказали, что по получении от тебя согласия ему поручат петь в «Орестее». Я видел его вчера – он мне сказал, что всю душу положит в эту оперу, и просит тебя, если ты будешь согласен (конечно, по испробовании его), дать ему все источники, по которым он мог бы познакомиться с характером роли.

2) Видел вчера девицу Кюне¹, которая играет очень хорошо на арфе в оркестре Итальянской оперы. Она говорит, что Цабель² и К^о будто бы отказываются играть в «Орестее», находя партию очень трудной. Подобное же заявление они сделали, когда ставили оперу Направника, но когда Кюне заявила, что она сыграет, тогда они стали играть.

Если это правда, то она просит тебя прислать партию для арфы и она, просмотрев, скажет, можно ли ее сыграть, и заявит Дирекции.

Все это, не знаю, насколько для тебя интересно, но я счел нужным заявить тебе.

101. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 22 апреля 1895

Простите, что так долго не исполнял Вашего поручения. Ершов предназначается для роли Ореста. Я это узнал давно уже, но сказать, насколько он годится, не могу, потому что слышать его до сих пор еще не привелось. По другим отзывам, однако, знаю, что у него прекрасный и очень большой голос и хорошая наружность. Партия Ореста ему дается в очередь с Горским. Публике Ершов не особенно понравился, но это объясняют тем, что он очень мало имеет сценической опытности и что необходимо его подучить в этом отношении. Другой тенор Морской³ понравился гораздо больше как актер, но зато уступает Ершову в голосовых качествах.

¹ Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна (Walter-Kühne Ekaterina, 1870–1930) – выпускница Санкт-Петербургской консерватории по классу А.Г. Цабеля (1888) – по-видимому, на один сезон заменила бывшего педагога в должности первого арфиста оркестра Императорских театров. 1 сентября 1896 года она была принята в оркестр, где в тот период Цабель не числился.

² Цабель Альберт (Эдуард) Генрихович (Zabel Albert (Eduard) Heinrich, 1834–1910) – арфист, педагог, арфовый композитор, основоположник русской арфовой школы и автор первого арфового концерта, созданного в России (с-moll op. 35). Бессменный консультант П.И. Чайковского и редактор арфовых партий и каденций в операх и балетах многих композиторов. Солист Двора Е.И.В. (1855–1903). Письмо Цабеля о сложностях арфовых партий в оркестре «Орестейи», адресованное Э.Ф. Направнику и поддержанное им, было отослано Танееву и сохранилось в его архиве (см.: ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 1892. Письмо от 3 марта 1895 на нем. яз., приписка Направника от 7 марта по-русски).

³ Морской Гавриил Алексеевич (Янчевецкий Генрих, 1862 или 1864–1914) – певец (лирико-драматический тенор) и педагог, солист труппы Мариинского театра (1895–1906), первый исполнитель партий царя Берендея, Лыкова («Царская невеста»), Отрепьева («Борис Годунов»), Тразея Пета («Сервилия»), Народного певца («Рафаэль»), Гары («Актея» П.П. Шенка). Обладатель голоса большого диапазона и обширного репертуара; одним из первых российских певцов начал записываться на грампластинки.

Афину будет исполнять Куза¹ вместо Мравинной². Ничего лучшего желать нельзя. Она красива почти как Мравина, но с несравненно лучшим голосом.

Вот все, что я могу сообщить Вам пока о деле. Как только узнаю что-нибудь новое в этом отношении, сейчас же сообщу.

102. М. Делинь (М.О. Ашкинази) – С.И. Танееву, 18/30 мая 1895, Ницца

Многоуважаемый Сергей Иванович, второй экземпляр «Орестей» я получил вовремя и успел перевести сцену Ореста с фуриями, сцену в Храме, заключительный хор и молитву Клитемнестры: *Dieux des songes, dieu Morphée!*..

Может быть, что Молитва будет исполнена летом в Концерте в Aix-les-Bains. Я пишу может быть потому, что мне это обещали, но обещания ведь часто так и остаются обещаниями. Вообще я думаю, что прежде всего Орестейя будет исполняться в симфонических концертах.

À propos, если бы мне понадобился оркестр для Молитвы Клитемн[естры] или для Сцены с Эринниями, то можете ли Вы мне послать эти ноты.

Я, конечно, не желаю обидеть г. Венкстерна, но нахожу – и я надеюсь, что Вы со мной в этом согласитесь, – что переводчик, представляющий <...> автора, имеет право на ½ авторского гонорара за представления.

Вы, вероятно, сами знаете всю трудность музыкального перевода – это адская мука в сравнении с другими переводами, – но и эта работа ничто перед хлопотами и постоянными заботами переводчика, представляющего, как я уже сказал, автора <...> если он не желает оставить оперу под спудом, а намерен сделать все, чтобы ее играли. Разве я в состоянии перечислить Вам, сколько для этого нужно ведать людей, сколько нужно написать писем, а порой, когда уже дело дойдет до представления – кто будет руководить репетициями? Не станете же ни Вы, ни г. Венкстерн приезжать каждый раз тратить два месяца для репетиций, а если один из авторов не будет в театре для репетиций, поверьте, опера никогда не будет представлена.

Вот почему я нахожу, что переводчик имеет право на ½ droits d'auteur. Я «Орестею» очень полюбил и стал бы ее переводить без всякого вознаграждения, если б был человеком богатым, но раз мы заговорили о шкуре медведя, которого еще не убили, то я и счел нужным войти во все эти детали.

Надеюсь, что мне удалось убедить Вас в правдивости моего взгляда <...>

Буду с нетерпением ждать Ваше решение.

¹ Куза (по мужу Блейхман) Ефросиния (Валентина) Ивановна (1866 или 1868 – 1910) – певица (драматическое сопрано), солистка труппы Мариинского театра (1894–1905, 1907–1910), первая исполнительница партий Сервиллии и Лаллы Рук («Фераморс»), выдающаяся Юдифь и Поппея («Нерон»).

² Мравина (Мравинская) Евгения Константиновна (1864–1914) – певица (лирико-колоратурное сопрано), солистка труппы Мариинского театра (1886–1900), известная концертная артистка. Первая исполнительница партии Оксаны («Ночь перед Рождеством»), выдающаяся Антониды («Жизнь за Царя»), Людмила, Снегурочка, Розина («Севильский цирюльник»), Матильда («Вильгельм Тель»).

103. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 26 июня 1895, Ясная Поляна

В течение трех дней все общество приходило ко мне слушать мою оперу¹.

104. А.И. Зилоти – С.И. Танееву, 27 июня / 9 июля 1895, Антверпен

Твою «Орестейю» я только просмотрел, основательно проиграю в сентябре, когда брошу работать на две недели; думаю, что твоя опера будет иметь большой успех, так как не специалист-музыкант, как Делинь, от нее в восторге. От всей души и всего сердца желаю, чтобы твоя опера имела страшный успех, это будет честь для питомцев Консерватории Николая Григорьевича [Рубинштейна].

105. М. Делинь – С.И. Танееву, 14/26 июля 1895, Ницца

Многоуважаемый Сергей Иванович, спасибо за оркестровые партитуры. Как увидите из приложения при сем письме, ария Клитемнестры, может быть, на днях уже будет исполнена Г^{жой} Deschamps-Jéhin² из Grand Opéra.

Леон Жеан в настоящее время один из лучших молодых chefs d'orchestre. Летом он в Aix-les-Bains, а зимой в Монте-Карло.

Я продолжаю переводить «Орестею», к[ото]рая мне с каждым днем нравится больше. Вы мне не ответили на мое последнее письмо относительно условий. Надеюсь, что Вы нашли мои доводы серьезными.

Когда будете писать мне, потрудитесь прислать мне обратно письмо Jéhin'a.

106. А.И. Зилоти – С.И. Танееву, 10/22 августа 1895, Антверпен

Через полторы недели буду отдыхать и займусь проигрываньем «Орестейи».

107. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 14 августа 1895, Ясная Поляна

Мне не хочется отсюда уезжать, и я бы очень хотел, чтобы репетиции «Орестейи» не начались в половине августа, как это было предположено.

108. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 16 августа 1895, Ясная Поляна

Послал в театральную Дирекцию письмо, спрашивал о времени начала репетиций. Очень бы хотелось здесь подольше остаться.

109. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 17 августа 1895, [Санкт-Петербург]

<..> Заходил я к Всеволодскому, у которого узнал, что относительно «Орестейи» планы Дирекции не изменились. Он мне рассказал также, что последним предсмертным произведением бедного Бочарова³ была одна из декораций Вашей оперы – говорят, красоты изумительной. <...>

¹ «Общество» – члены семьи Толстых, учитель А.А. Курсинский, Е.И. Баратынская и А.А. Маклаков (родной брат юриста и политика В.А. Маклакова, о котором речь шла выше). Три акта оперы были исполнены автором соответственно 15, 20 и 21 июня.

² Дешан-Жеан Бланш Мари (Deschamps-Jéhin Blanche Marie, 1857–1923) – певица (драматическое контральто), солистка Grand Opéra (1891–1902), исполнительница партий Леоноры («Фаворитка»), Фидес («Пророк»), Амнерис («Аида»), Гедвиги («Вильгельм Телль»), Далилы, Кармен. Супруга дирижера Леона Жеана.

³ Бочаров Михаил Ильич (1831–1895) – академик декоративной живописи и декоратор Императорских театров – был автором декораций 2-й картины II части и 1-й картины III части оперы. Бочаров умер 13 июля, чуть более трех месяцев не дожив до премьеры.

110. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 24 августа 1895, Ясная Поляна

Через три дня еду в Москву. Не знаю, останусь ли там или сейчас же отправлюсь в Петербург на репетиции. На вопрос мой, адресованный в Контору Императорских театров (может быть, я обратился не в то место, в которое по существующим узаконениям следует обращаться в подобных случаях?) о времени начала репетиций «Орестей», я ответа не получил.

111. А.И. Зилоти – С.И. Танееву, 1/13 сентября 1895, Антверпен

Сегодня окончил «Орестей». Откровенно говоря, я считаю ее одной из замечательных опер, а по контрапунктической работе – единственной. Все хоры – настоящие “ches-d’œuvres” и должны звучать прелестно. Особенно мне нравятся: молитва Агамемнона, сцена Клитемнестры с тенью Агамемнона, дуэт Ореста с Электрой, прелюдия [вступительный антракт] третьего действия, рассказ Стража – да почти что все. Не нравится только в некоторых местах очень изысканная гармония. Странно, что и в тебе отразилась вагнеровская эпоха музыки. Не думаю, что исполнители отдельных партий будут очень довольны, у них номеров для «райка» нет, и придется «щеголять» в ансамбле, а до этого они не охотники. В этом отношении сравнительно благодарна роль Ореста, да и то сомневаюсь, что Фигнер ее бы мог спеть. Кто солисты? Ужасно любопытно, как публика отнесется к твоему произведению! P.S. Отчего нет большой увертюры в опере? Разве ты ее не будешь исполнять?

112. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 30 сентября [1895, Москва]

Либретто вышлю четвертого[,] задержала типография[,] телеграфируйте сегодня[,] куда сколько выслать [экземпляров либретто и] когда идет опера[.]

113. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 1 октября 1895, [с. Лаптево Коломенского уезда]

Вчера послал Вам телеграмму и ждал ответа, чтобы распорядиться сообразно с ним. Меня зарезала типография Мамонтова¹, с которой я связался по знакомству. Представьте себе, что, отослав корректуру 15-го июля, я до сих пор не могу выручить либретто. Нарочно за этим приезжал в Москву и заходил к Вам через полчаса после Вашего отъезда, о чем очень жалею, так как надо о многом переговорить. Летом имел о Вас только смутные сведения и не знал, где Вас искать, а теперь полагал, что Вы давно в Петербурге.

Результатом моей поездки в Москву является следующее: либретто наконец печатается и будет готово 4-го числа, после чего немедленно будет отправлено в Петербург. Не дождавшись Вашего ответа, я вынужден уехать и сделал следующие распоряжения: либретто будет выслано моему beau-frère² у [шурина] Николаю Егоровичу Гиацинтову², который с ним явится к Вам (6-го вероятно) для того, чтобы вручить Вам нужное

¹ Мамонтов Анатолий Иванович (1839–1905) – издатель и продавец книг, основатель и владелец московской типографии (1863–1905, последний адрес – ул. Неглинная, д. 13, магазин – там же, д. 19).

² Гиацинтов Николай Егорович (Георгиевич, 1856–1940) – магистр политической экономии, специалист по железнодорожным перевозкам, Директор Департамента железнодорожных дел и Председатель Тарифного комитета. Брат жены Венкстерна Ольги Егоровны.

количество экземпляров, а остальное передать в Дирекцию, причем я прошу Вас указать ему, к кому именно обратиться. Цену я полагаю назначить 35 к[опеек]. Впрочем, назначаю эту цифру гадательно и предоставляю моему корреспонденту изменить ее по Вашему совету. Сообщите, пожалуйста, когда идет опера. Газеты пишут, что 13-го числа. Если это так, то я никак не могу приехать, ибо 14-го должен быть на дворянском съезде в Коломне. Если же опера пойдет позднее, то приеду непременно.

114. Г.Э. Конюс – С.И. Танееву, 3 октября 1895, [Москва]

К 13 числу приеду в Петербург слушать «Орестею». Еще едут <...> Николай Дмитриевич [Кашкин], Корещенко и Шлэцер.

115. С.В. Рахманинов – С.И. Танееву, 3 октября 1895, [Москва]

Телеграфируйте Гутхейль день первого представления. Прошу оставить два кресла.

116. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 5 октября 1895, [с. Лаптево]

Приеду шестнадцатого[,] прошу Вас взять два кресла второго ряда[,] Венкстерн

117. А.С. Танеев¹ – С.И. Танееву, 5 октября [1895], Санкт-Петербург [?]

Многоуважаемый Сергей Иванович,

я не думал Вам назначать времени для свидания (откуда вышло это недоразумение?), ибо просто им не располагаю – занят по горло, живу еще в Петербурге, откуда приезжаю сюда лишь для неотложных занятий и сейчас уезжаю обратно. Если там на месте улучу свободную минутку, то забегу к Вам позжать руку и пожелать от души успеха. Желал бы попасть на репетицию, но когда?!!! – До 11-го, 12-го безусловно никуда не могу отлучиться надолго.

118. С.И. Танеев – Г.П. Кондратьеву, 6 октября 1895, [Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Геннадий Петрович, дня два тому назад я захворал (у меня был жар более 33 градусов), и доктора запретили мне выходить из дому ранее завтрашнего дня, говоря, что в противном случае мне может угрожать воспаление легких. Сейчас я говорил со своим врачом по телефону и он сказал, что, не посмотрев меня, не может мне разрешить выходить: он будет у меня сегодня не ранее 2-х часов [дня], и я таким образом оказываюсь лишенным возможности последовать приглашению, полученному мною от Вашего имени – быть сегодня в 1 час в театре.

119. Г.Э. Конюс – С.И. Танееву, 6 октября 1895, [Москва]

Так как «Орестея» отложена до 17-ого, то я отложил и отъезд свой в Петербург <...> Радуюсь Вашему удовольствию по поводу того, как разучена опера.

¹ Танеев Александр Сергеевич (1850–1918) – Статс-секретарь, затем Обер-гофмейстер Императорского двора, Главноуправляющий собственной Е.И.В. канцелярией (1896–1918), а также популярный композитор-дилетант и член Главной Дирекции ИРМО (до 1905 года) С.И. Танееву приходился троюродным племянником. Предположение, что именно благодаря его протекции «Орестея» была принята на сцену Мариинского театра, сохраняется в некоторых источниках и в настоящее время.

120. В.И. Маслова – С.И. Танееву, 6 октября 1895, Селище

Друг Сергей! Я на 1^е представление «Орестейи» не попаду. Уже не говоря о том, что я, по случаю хозяйства и т.д., застряла в деревне, но: у меня нервы до того расколочены и почки так расходились (не говорите этого нашим), что я боюсь ехать в Петербург. С одной стороны, климат Петербурга положительно вреден при моей болезни, с другой стороны, те волнения, которые я, *etant plus royaliste que le roi*¹, буду неминуемо испытывать, должны скверно отразиться на моем здоровье. Словом, не смею я ехать. Не удастся мне и это, как не удастся все в жизни. Да и лучше, что меня не будет <...>. Дай же Вам Господи, дорогой, полного, полного успеха Вашего труда, и я заочно буду вспоминать Вас в этот день и помолюсь за Вас. Христос с Вами, милый, я уверена, что все будет хорошо. Обнимаю Вас крепко. Сестра Ваша Варвара.

Если Вы после представления напишете мне в Москву о том, что и как было, очень меня обрадуете.

121. С.В. Рахманинов – С.И. Танееву, 6 октября 1895, [Москва]

Дорогой Сергей Иванович!

Сделайте одолжение, возьмите, пожалуйста, на первое представление Вашей оперы два билета в партере на мою долю. Телеграмму [3 октября] послал вследствие того, что был напуган письмом из Петербурга, где сообщалось, что Ваша опера идет будто бы на днях. Если, почему-либо, день представления первого изменится, то сообщите, пожалуйста, мне об этом.

122. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 7 октября [1895, Москва]

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Можно ли мне побеспокоить Вас взять мне билет на 1^{ое} представление Вашей оперы, т.е. записать на мое или Ваше имя в ложе с кем-нибудь, или в партере, где можно. Я боюсь проехать напрасно.

Преданная Вам М. Муромцева

P.S. Ответьте одно слово: можно или нельзя.

123. М.К. Бенуа-Эфрон² – С.И. Танееву, 7 октября 1895, [Санкт-Петербург]

Милый Сергей Иванович,

я к Вам с большой просьбой. Не дадите ли Вы мне ложу на генеральное представление Вашей оперы? Несмотря на мое нездоровье, я непременно хочу быть свидетельницей Вашего триумфа. Итак, надеюсь, Вы меня не оставите без ответа.

¹ Более роялист(ка), чем сам король (франц.)

² Бенуа-Эфрон (урожд. Кинд) Мария Карловна (1855 или 1861–1909) – пианистка, выпускница Петербургской консерватории (1873–1877) по классу Лешетицкого, затем там же старший преподаватель (с 1896) и профессор (с 1899). По-видимому, Мария Кинд стала источником единственного в жизни Танеева настоящего любовного чувства (1886), сохранив после него искреннюю дружбу с композитором. См.: *Бернандт Г.Б.* С.И. Танеев. Гл. VIII. С. 212–215; *Казанская Л.В.* «Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает...» // Музыкальная Академия. 2013. № 1. С. 71–74.

124. С.И. Танеев – С.В. Танееву¹, 8 октября 1895, [Санкт-Петербург]

Милый Сережа.

Опера моя пойдет 17-го Октября, и билет для тебя будет. Не хочешь ли также пойти на генеральную репетицию, которая будет в субботу в 12 часов дня. Если тебе можно – сообщи немедленно – я тебе достану билет. Твой С. Танеев.

125. И.А. Всеволожский – С.И. Танееву, 8/20 октября 1895, Санкт-Петербург

Распоряжение сделано. Вам будут записаны все места по Вашему желанию на 1-е представление «Орестей» – только прошу прислать список своевременно в Контору на имя Константина Романовича Гершельмана².

126. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 9 октября 1895, Санкт-Петербург

Милый Модест Ильич, не приду к Вам завтра обедать. Сейчас были доктор и в виду того, что у меня постоянно температура несколько повышена, что было колотье в боку, позволили только в виде особого снисхождения ездить на репетиции с тем, чтобы немедленно возвращаться домой. Сегодня были показываемы декорации и к ним пригонялся свет. Зрелище будет великолепное, но с точки зрения исторической правды допускающее многие возражения.

127. С.И. Танеев. Из Дневников, 9 октября 1895, Санкт-Петербург

В суб[боту] 7-го был на оркестровой репетиции. Прошли всю оперу. Начали в 1-м часу, кончили без 10-ти в 5. Я сказал Всевол[ожскому], что репет[иция] при всех остановках потребовала менее 5-ти часов, следов[ательно], неправильно утверждение, что опера с антр[актами] продолжится 5 часов. Неточности в декорациях: фигуры (статуи) в комнате Клитемнестры, более похожей на комнату в каком-нибудь соврем[енном] дворце, храмы белые, а не раскрашенные, как это было у греков. У Корсакова спросил мнение об «Орестее», он стал перечислять то, что ему нравится, – все, что относится до Аполлона <...> Не нравится инструментовка. Он находит, что оркестр слишком много играет в низком и среднем регистре, что не согласен с моим воздержанием от тромбонов, – можно было бы ими воспользоваться и все-таки сделать их появление в сильных местах достаточно неожиданным. Я сказал, что имел в виду «Дон-Жуана». Он отвечал, что в моей музыке нет ничего общего с моцартовской и что ему у Моцарта не нравится инструментовка при появлении командора.

В воскресенье 8-го (вчера) началась репетиция с «Хоэфор». 1-е действие не репетировали. Я сделал 2 небольшие купюры – во 2-й картине «Хоэф[ор]» и в последней «Евменид».

На репетиции Направник сказал, что оперу в таком виде исполняют только пока я здесь – для моего удовольствия, что потом она поступит в собственность дирекции, которая в ней будет делать купюры, которые ей заблагорассудится. Я сказал, что пока композитор жив, этого быть не должно. Он сказал – что он объявляет. Глазнов был изумлен поведением Направника. На реп[етиции] был Антон Степанович [Аренский], котор[ый] тоже подавал совет сократить последний Е-dur'ный хор, совет, мною не принятый.

¹ Танеев Сергей Владимирович (1871–1917) – родной племянник композитора, сын В.И. Танеева.

² Гершельман Константин Романович (?–1922) – секретарь Конторы Московских Императорских театров, действительный статский советник.

Сегодня, 9-го писал списки лиц, записавшихся на «Орестею», поехал на репетицию. Она началась хорошо, я на ней побыл и потом отправился с Платоном Павл[овичем] Домерщиковым и декораторами смотреть декорации и подгонять к ним освещение. Это продолжалось до 4-х часов.

128. С.В. Танеев – С.И. Танееву, 10 октября 1895, [Санкт-Петербург]

Дорогой дядя Сережа.

Если Ты не забыл, что Сергеевичи¹ просили ложу на «Орестею», оставь, пожалуйста, свою карточку Ершову; я буду завтра вечером в городе и зайду за ней.

129. С.В. Танеев – С.И. Танееву, 10 октября 1895, [Санкт-Петербург]

У меня в субботу немного занятий и я с большим удовольствием отправлюсь на репетицию твоей оперы. Если от тебя зависит число публики, допущенной на репетицию, достань мне, пожалуйста, два билета.

130. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 12 октября 1895, Санкт-Петербург

Посылаю 2 карточки (одну для Анатолия Ильича [Чайковского]). Предъявить их нужно в субботу или воскресенье (не позже) в центральную кассу (Троицк[ая] улица). Не выхожу из дому и пишу письма и телеграммы в большом количестве.

131. В.Е. Гиацингов² – С.И. Танееву, 13 октября 1895, [Санкт-Петербург]

Рассчитываю [изданное либретто] получить завтра. Буду у Вас в первом часу дня. Гиацингов.

132. В.Е. Маковский³ – С.И. Танееву, [13 октября 1895, Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Благодарю Вас за письмо и надеюсь завтра быть на репетиции Вашей оперы. Жажду с большим нетерпением прослушать Вашу оперу и получить художественное наслаждение <...>

¹ Очевидно, семья А.С. Танеева.

² Гиацингов Владимир Егорович (Георгиевич, 1858–1933) – писатель, создатель любительских шуточных пьес и пародий (авторство его пьесы «Жестокий барон», изданной анонимно, современники приписывали А.П. Чехову), профессор филологии, искусствознания и общественных наук, и.о. директора Музея изящных искусств при МГУ (1921–1923).

Брат Н.Е. Гиацинтова и жены Венкстерна Ольги Егоровны, а также муж сестры Венкстерна Елизаветы Алексеевны.

³ Маковский Владимир Егорович (1846–1920) – художник (живописец и график) и педагог. Участник Товарищества передвижных художественных выставок (1872–1918); академик (с 1873), действительный член (с 1893), руководитель жанровой мастерской (1894–1918), ректор Петербургской Императорской академии художеств (в 1895). Преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1882–1894). Родной брат художника К.Е. Маковского. Вдохновенный скрипач-любитель и знаток музыкального искусства, друг Танеева и один из издателей юмористического журнала «Захолустье» (псевдоним «Немврод Плодови-тов»). См.: *Смирнов А.В.* В.Е. Маковский и музыка // *Смирнов А.В.* Мольберт Эвтерпы. Статьи и материалы по музыкальной иконографии. М.: Белый город, 2018. С. 177–191.

133. А.К. Глазунов – С.И. Танееву, 15 октября 1895, Санкт-Петербург

Дорогой Сергей Иванович!

Спрашивал у Николая Андреевича [Римского-Корсакова] касательно Вашего дела, и он ответил мне, что никогда визитов никому не делал, а благодарил артистов на сцене. Он, впрочем, советует делать, раз Вы это желаете, визиты решительно всем женщинам и мужчинам, а также и дублерам. Адресов Николай Андреевич не знает ни одного, так что Вам придется узнавать их или по книге, или в конторе.

134. С.В. Танеев – С.И. Танееву, 15 октября [1895, Санкт-Петербург]

Дорогой дядя Сережа.

Ты обещал достать мне билет на 17-е. Я зайду за ним в понедельник вечером. «Орестея» мне очень понравилась, но я не мог оценить музыки, которая составляет, кажется, главное в опере.

135. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 16 октября 1895, Санкт-Петербург

Гольденвейзер, бывший мой ученик, которого я просил Вас поместить в свою ложу, нашел сегодня себе билет в кассе. От Н.С. Танеевой¹ мы с братом получили 2 билета 5^{го} и 2 билета 8^{го} ряда. Не знаете ли Вы, сколько нужно за них заплатить? Завтра до 1^{го} часу буду ожидать москвичей, которые будут приходить за билетами.

136. А.К. Глазунов – С.И. Танееву, [до 17 октября] 1895, Санкт-Петербург

Очень прошу Вас записать на первое представление Вашей оперы для меня два кресла 4–8 ряда и для г. Давыдова² ложу бельэтажа или бенуара и также два кресла не дальше восемнадцатого ряда.

137. А.С. Танеев – С.И. Танееву, [до 17 октября 1895, Санкт-Петербург]

Я, конечно, желаю сидеть на 1-ом представлении и прошу ложу 1-го яруса, если можно, слева.

138. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 17 октября 1895, Санкт-Петербург

Очень мне жаль, что Вы не услышите «Орестей» <...>

Время здесь я провел очень хорошо. Приятно было видеть, как опера подготавливалась по частям, которые понемногу складывались в законченное целое. Участвующие относились ко мне чрезвычайно хорошо, внимательно слушали все мои замечания не только относительно исполнения, но и всяких мелких деталей постановки, в которых они могли бы обойтись и без моего совета. Я выезжал почти только на репетиции, остальное время сидел дома и писал бесчисленные письма лицам, уведомлявшим меня о приезде, просившим достать билеты, осведомлявшимся о дне представления

¹ Танеева Надежда Сергеевна (по мужу Эйхлер, 1862 – после 1895) – сестра А.С. Танеева, фрейлина императрицы Марии Федоровны (1883–1894).

² Давидов (Давыдов) Алексей Августович (1867–1940) – крупный финансист (действительный статский советник), а также виолончелист и композитор, учившийся в Петербургской консерватории (классы А.В. Вержбиловича и Н.А. Римского-Корсакова), один из учредителей, затем председатель Общества музыкальных собраний (1895–1896), вице-председатель Российского музыкального общества.

и т.п. Много москвичей будут на первом представлении. <...>. После представления Вам напишу. Судя по тому, как тщательно готовилась опера, и по тому, что гладко прошла на генеральной репетиции, думаю, что она очень хорошо будет исполнена. Из присутствовавших на репетиции многие ее одобряли, хотя очень трудно сказать заранее, понравится ли она при первом исполнении. Декорации красивы чрезвычайно, костюмы роскошные. Вообще, как зрелище она очень обращает на себя внимание. Лучшие исполнители: Славина – великолепная Клитемнестра, Серебряков¹ – Агамемнон и тенор Ершов, оказавшийся с прекрасным голосом и имеющий очень милую наружность, стройную фигуру и кажущийся действительно юношей восемнадцати-девятнадцати лет.

139. С.И. Танеев. Из Дневников, 17 октября 1895, Санкт-Петербург

Сегодня было 1-е представление «Орестей».

Первое действие не имело успеха. Рукоплескания были довольно жидкие. 1-я картина 2-й части (спальня Клит[емнестры]) вызвала усиленные рукоплескания и вызовы автора. Я <...> пошел на сцену, раскланивался и получил веночек. После 2-й картины тоже меня вызывали, но я не поторопился пойти на сцену и не вышел. После 3-й картины «Хоэф[ор]» выходил на вызовы (прослушал эту картину на сцене).

Славина была великолепна. Ершов необыкновенно мило пел (в сцене с фуриями несколько преувеличенно). Сцена эта имела не особенно много успеха. Ершова вызывали. После антракта к Храму Аполлона (я слушал в правой кулисе) раздались рукоплескания, после этой сцены многочисленные вызовы. Я <...> в конце оперы ушел на сцену, где опять несколько раз выходил раскланиваться. В общем, опера имела успех. Пришел на сцену Николай Андреевич [Римский-Корсаков]. Ему очень нравится сцена в спальне, Аполлон, сцена Кассандры. Он находит длинным то, что поет Орест, когда он убил мать.

140. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 17 октября 1895, Санкт-Петербург

Танеев впервые является со своею оперой и, надобно сказать правду, нельзя не признать в нем и знания, и способностей, но неопытность его проявляется на каждом шагу. Опера написана вся в симфоническом и полифоническом роде, но нет чувства меры, нет знания сцены, нет никакого опыта обращения с голосами. Длинноты в опере ужасные, но автор так упрям, что несмотря на все настояния дирижеров, товарищей и артистов он не урезал длиннот, и поэтому опера не имела того успеха, какой бы мог быть при подходящих купюрах.

Продолжаются: 1-я картина – 25 мин[ут], 2-я – 41 мин[уту], 3-я – 16 м[инут], 4-я – 24 м[инуты], 5-я – 21 м[инуту], 6-я – 11 м[инут], 7-я – 14 м[инут], 8-я – 17 мин[ут]. 1-й акт прошел при полнейшей тишине, кроме крошечного аплодисмента за сцену Кузы [Кассандры]; только с 1-й картины II-го акта начались аплодисменты и вызовы. После этой картины дружно вызывали исполнителей и автора. Хорошее впечатление произвел Ершов в роли Ореста. Партия написана безбожно сильно и высоко, и он

¹ Серебряков Константин Терентьевич (1852–1919) – певец (бас), солист труппы Мариинского театра (1887–1919, с 1912 – Заслуженный артист Императорских театров), первый исполнитель партий короля Рене («Иоланта»), Журана («Чародейка»), Сорана Борея («Сервилия»), Бурундая («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») и др.

с честью вышел из этого испытания. Во 2-й картине II акта у него прекрасный (если бы он не был трехэтажный) дуэт с сестрой <...> После этой картины опять много вызывали автора и исполнителей. 3-я картина была бы лучше принята, если бы оканчивалась сейчас после убийства Клитемнестры словами Ореста: «я победил». После акта вызывали Славину, Михайлову¹ и Ершова с автором, и автору поднесли венок. 3-ий акт в 3-х картинах. Если бы хор фурий пожать, положительно картина эта [1-я] произвела бы сильное впечатление, а так она надоедает. 2-я картина <...> исправлена <...> очень понравилась, и о ней много говорили в партере. Интродукция вызвала хорошие аплодисменты. 3-я картина страшно длинна <...> тоже произвела впечатление. Вызовы, по окончании оперы, исполнителей и автора, вероятно, надо приписать друзьям и знакомым.

Спектакль начали ровно в 7 ½ ч[аса], а окончили в 11 ½ ч[аса].

141. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 19 октября 1895, Санкт-Петербург

Сверх всякого ожидания, абоненты отнеслись к новой опере с большой симпатией. <...> Начиная с 1-й картины II-го действия стали аплодировать всем и после всякой картины вызывали артистов. В III-м акте Ершов в сцене с фуриями произвел сенсацию, за интродукцию к храму Аполлона опять был аплодисмент <...> Ершова абоненты очень горячо вызывали.

142. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 23 октября 1895, Санкт-Петербург

<...> Радость моя бесконечна при постоянных всюду похвалах «Орестей». Ты можешь быть счастлив, что твой многолетний труд оценен.

Не забуду я моей душевной радости, когда мы ехали после первого представления «Орестей» и ты мне сказал: «Панюшка, ведь хорошо». «Очень хорошо», – сказала я и едва не заплакал. Тон, которым ты сказал эти три слова, навеки останется мне памятен.

Но к делу:

Вчера я сделал визит И.В. Ершову, но, к сожалению, не застал его дома.

Завтра «Орестей» не идет по болезни Куза – увидишь из прилагаемого объявления.

Вчера <...> генерал Винтулов² <...> рассказывал, что <...> встретил вчера же утром Всеволожского. Он очень доволен оперой и говорит, что он будет благодарить лиц, натолкнувших меня [то есть его] на постановку, а публику причу и заставлю слушать хорошие вещи, т.е. хорошую музыку.

Куда ни повернешься – везде хвалят. Посылаю ругательства «Петербургской газете» и статью Шукарева (профессор архитектуры) в «Новом времени» по поводу постановки «Орестей» – как увидишь, не хвалит³.

Навести Ивана Александровича [Всеволожского].

¹ Михайлова Мария (Марья) Александровна (1864–1943) – оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), солистка труппы Мариинского театра (1892–1906), первая в России исполнительница партий Каролины («Тайный брак» Д. Чимарозы, 1895) и Воглинды («Гибель богов», 1903), одна из первых артисток, участвовавших в создании грамзаписей (с 1902).

² Винтулов Николай Александрович (1845 – после 1917) – генерал для поручений при Инспекторе ремонтов кавалерии и бригад кавалерийского запаса (1893–1909), расквартированный в столице.

³ Шукарев А.Н. По поводу обстановки «Орестей», оперы Танеева // Новое время. 1895. № 7059, 23 октября.

Да, забыл сказать, что Всеволожский рассказывал, что Направник сначала бранился, а теперь говорит: «Хорошо, очень хорошо, но немного длинно».

143. А.К. Глазунов – С.И. Танееву, 24 октября 1895, Санкт-Петербург

<...> С прошлого же года Вы окончательно покорили меня тем впечатлением, которое на меня произвела Ваша опера. Мне нечасто что-либо в музыке нравилось так сильно, как Ваше второе действие из «Орестейи», и я несколько не преувеличу, если скажу, что я этим впечатлением жил долгое время.

Хотя Вы выразили желание, чтобы в белаяевском концерте был исполнен антракт к «Орестейе», а не увертюра, я все-таки буду просить Вас дать мне продирижировать увертюру, так как она не исполняется в театре, а антракт еще сегодня исполнялся в Мариинском театре¹. Лично мне увертюра очень нравится, и потому разучить ее мне доставило бы большое удовольствие.

144. В.И. Маслова – С.И. Танееву, 25 октября 1895, Орел

Милый Сергей, о триумфе Вашем я сначала узнала из Орловского Вестника², потом из Московских Ведомостей и наконец из письма Софьи. Но все это очень кратко, без деталей, а главное – я не знаю, как Вы к этому относитесь. Высылать Вам телеграмму мне не хотелось: слишком официальны эти наши грамоты, а письмо могу написать только сегодня, ну да Вы мне верите и понимаете, что это молчание не от равнодушия к Вашему успеху. Если бы Вы, голубчик, знали, как я беспокоилась, когда узнала, что не Направник дирижирует! Ну, думала я, напакостит Славянский брат. Оказывается, хорошо вышло. Милый брат наш Сергей, дай Вам Бог все больших и больших успехов на избранном Вами пути.

145. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 27 октября 1895, [Санкт-Петербург]

[Без обращения]. Знаете ли Вы, милый мой Сергей Иванович, что третье представление было отменено по болезни Кузы? Заметили ли Вы фельетон [Щукарева] в «Новом времени» о постановке «Орестейи», очень интересный и, кажется, дельный?

146. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, [27 октября] 1895, Москва

Мне были предложены Дирекцией к подписанию условия, относящиеся до постановки на сцене Императорских театров моей оперы «Орестейя».

В пункте пятом этого условия: «я обязуюсь подчиняться всем существующим правилам и постановлениям относительно постановок и представления пьес на сцене Императорских театров».

Прежде, чем подчиниться всем правилам, я бы желал знать, какие суть именно правила, подчиняться которым я обязуюсь.

¹ Антракт C-dur (в составе спектакля) исполнялся в Мариинском театре 19 октября, это было второе премьерное представление.

² «Опера Танеева “Орестея”, несмотря на чрезвычайно серьезный характер сочинения, прошла 17 октября в Мариинском театре с успехом. Автора вместе с исполнителями вызывали много раз во время и по окончании спектакля» (Из газет. Петербург // Орловский вестник. 1895. № 281, 20 октября).

Разъяснение этого вопроса важно для меня вследствие заявления, сделанного мне 8 октября на репетиции Э.Ф. Направником. Эдуард Францевич сказал, что Дирекция может допустить, чтобы опера моя давалась в том виде, в каком я ее сочинил, только пока я здесь нахожусь. Что когда я подпишу с Дирекцией условие, то опера поступит в полную собственность Дирекции, которая и начнет делать в ней урезки и изменения по своему произволу, не справляясь с моим желанием и не обращая внимания ни на какие заявления с моей стороны. Чтобы придать более значения своим словам, Эдуард Францевич прибавил, что он объявляет это при посторонних свидетелях. Для меня важно знать, основаны ли слова Эдуарда Францевича на действительно существующем правиле, дающем Дирекции столь большую власть по отношению к самому произведению, передающем Дирекции такие права над художественным ироизведением, которыми, казалось бы, должен пользоваться только автор.

Я совершенно не считаю возможным передать свое сочинение в такую собственность Дирекции.

Я не могу признать возможным, чтобы после того, как выяснилось, что мой взгляд [и взгляд] Эдуарда Францевича на то, какую должна быть моя опера, до такой степени разнятся друг от друга, что Эдуард Францевич не счел возможным дирижировать моей оперой в ее настоящем виде, я не считаю возможным ее передать в его распоряжение. Говорю «в его распоряжение» потому, что в музыкальном отношении он – главный представитель Дирекции.

Отдавая должную справедливость долголетней опытности Эдуарда Францевича, должен тем не менее отметить тот факт, что в суждениях своих относительно моей оперы Эдуарду Францевичу случалось уже несколько раз ошибаться.

Так, например, он полагал, что опера моя не сокращена, и требовал значительного ее сокращения после того, как сокращения были уже сделаны. Он думал, что опера моя в теперешних размерах будет продолжаться пять часов – на самом деле она продолжается ...¹ часа. Он присоединился к единогласному мнению комиссии, рекомендующему мне уничтожить всю сцену с фуриями – между тем ... должен трудиться над выработкой собственного художественного вкуса.

Я считаю, что художник должен подчиняться не вкусу слушателей, не вкусу лиц, от которых зависит постановка его произведений, а только своему собственному. Это есть вопрос добросовестности в отношении к своему делу. Его обязанность этот вкус развить и выработать.

Должен сказать, что подобное правило, если бы оно и существовало, оказалось бы в совершенном противоречии с тем внимательным отношением к авторам лиц, причастных делу, какое мне случилось наблюдать при постановке моей оперы.

Русские композиторы в их отношении к театральному начальству мало-помалу завоевывают самостоятельность. Ещё недавно существовало правило, по которому они могли получать только самое незначительное вознаграждение сравнительно с иностранными авторами, для которых подобного ограничения не существовало.

То, что совершилось в области театральной, должно было бы совершиться и в области художественной, гораздо более ценной для композитора.

Опыт прошлого показывает нам, как пользовалось театральное начальство своей властью над художественной частью произведений, исполнявшихся на сценах

¹ Здесь и далее многоточием отмечены пропущенные автором слова и выражения.

Императорских театров. Даже в отношении величайших художников дирижер злоупотреблял своею властью относительно урезок и сокращений. Так, например, Интродукция к «Руслану» исполнялась в искаженном виде (и теперь в «Руслане» делаются сокращения, которых нельзя допускать по отношению к Глинке). «Русалка» была дана с пропуском дуэта Князя и Наташи – одного из лучших номеров оперы, – пропуск которого лишал смысла следующие сцены (не говорю о себе – человеке, поставившем первую оперу).

Что это стремление производить в операх перемены и урезки по произволу дирижера существует и до нашего времени, видно из того, что один из знаменитейших русских композиторов, поставивший уже несколько опер, счел нужным в предисловии к печатной партитуре своей оперы настойчиво указать на то, что опера его продолжается такое-то количество минут и что она должна быть даваема без всяких купюр¹. Такое распоряжение со стороны дирижера оперы чужим художественным произведением, как своим собственным, представляет остаток прежних первобытных отношений дирижера к русским композиторам и находится в совершенном противоречии с тою внимательностью и предупредительностью, с какою Дирекция (как это я имел случай убедиться на собственном примере) относится к мнениям и желаниям, высказываемым автором относительно не только исполнения самого произведения, но и часто мелких подробностей обстановки, в которых автор, может быть, часто и не компетентен.

Можно ли предполагать, что Дирекция считает возможным спрашивать автора о его желании касательно декораций, костюмов, сценических движений – области, чуждой его специальности, и в то же время будет думать, что единственно, в чем автор не может быть избран и в чем его нельзя считать компетентным – это в области композиции, и в то же время действовать наперекор его желаниям в том, в чем он наиболее компетентен, – в самой его музыке, выкидывая такие места, которые он вовсе выбросить не желал.

Я совершенно уверен, глубокоуважаемый Иван Александрович, что Ваши личные взгляды на этот предмет не расходятся с моими. Автор должен со стороны Дирекции быть признан за лицо, компетентное разрешать вопросы относительно того, в каком виде должна даваться его опера, без согласия автора не должны быть делаемы вырезки в его произведении. Такой взгляд единственно находится в гармонии с теми высокими требованиями с художественной стороны, которые предъявляются Дирекции при постановке опер и соответствуют более самостоятельному положению, в каком теперь находится в России музыкальное искусство, когда музыканты встречают щедрую материальную поддержку со стороны государства и когда наше искусство мало-помалу начинает занимать почетное место среди западноевропейского искусства.

В Императорском театре не должны противно воле автора вырывать те частицы сочинения, которые не нравятся, точно так же, как в музеях не отрезают у картины тех частей, которые не нравятся начальству музея, и не отшибают у статуи... (хотя были времена, когда и такое отношение к искусству существовало – нашествие варваров на Римскую империю)... [черновик не закончен].

¹ Речь идет о Римском-Корсакове, включившем подобное условие в издание «Млады» (1891), о чем будет упомянуто и в дальнейшем (Письмо № 452).

147. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 30 октября 1895, Санкт-Петербург

После этого 3-го спектакля будут сделаны <...> подходящие сокращения <...> Успех в этот абонемент такой же, как и во 2-й абонемент [19 октября].

148. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 30 октября 1895, Санкт-Петербург

Сейчас только вернулся домой после третьего представления «Орестейи» и с удовольствием могу тебе сообщить, что опера твоя понравилась и имела успех у публики первого абонемента. Ершов поет и играет превосходно, лучше даже, чем прежде. Славина – восхитительна. После первой картины второго действия вызывали два раза, после второй картины того же действия – три раза. Великолепно прошла сцена с фуриями, после которой Ершов выходил несколько раз на шумные аплодисменты. Дядя Павел¹, у которого в ложе я сидел, просит меня написать тебе, что, хотя его мнение может иметь так же мало значения, как капля воды в стакане, но он все же шлет тебе свои поздравления, ему опера твоя понравилась, в особенности сцена с фуриями и антракт к «Храму Аполлона», после которого публика аплодировала.

В режиссерской поговаривают о сокращениях, якобы уже сделанных, но еще сегодня не примененных. Я тоже – за сокращения. Есть длинноты, от которых опера теряет, например, хор, после того как Орест убегает, убивши Клитемнестру. В первом акте, который не произвел особенно хорошего впечатления (прости за откровенность), тоже много длиннот, например, церемонии касательно пурпура, рассказ и дуэт Эгиста с Клитемнестрой.

Советую тебе согласиться на сокращения, если будут предлагать оные: это будет в пользу опере и автору ее.

149. Московская Контора Императорских театров – С.И. Танееву, 3 ноября 1895

Распорядительное Отделение Московской Конторы Императорских театров просит Вас пожаловать в Контору для подписания условия на постановку на сценах Императорских театров оперы «Орестейя».

[Помета Танеева:] Условие было отправлено из Петербурга 24^{го} октября.

150. М. Делинь – С.И. Танееву, 4/16 ноября 1895, Ницца

Многоуважаемый Сергей Иванович, поздравляю Вас с представлением «Орестейи»! Отзывы Лароша вполне подтверждают впечатления, которые мы вынесли тут при чтении партитуры. Гнусная же статья «Нов[ого] Вр[емени]» мне понятна, так как догадываюсь, кто ее писал².

Но как отнеслась публика к Вашему произведению? Есть ли в России публика для такого истинно-художественного произведения?

Я провел лишь неделю в Париже и познакомил с Вашей партитурой многих знатоков музыки. Большинство прямо в восторге. Jehin, один из лучших chef d'orchestre, и его

¹ Потехин Павел Антипович (1939–1916) – родной брат матери А.С. Аренского, преуспевающий столичный адвокат (присяжный поверенный), который поддерживал племянника материально и, в частности, дал ему возможность поехать за границу (в Ниццу) в 1903 году для лечения туберкулеза.

² По-видимому, имеется в виду следующая краткая заметка, написанная предположительно М.М. Ивановым: Театр и музыка // Новое время. 1895. № 7054, 18 октября.

жена, M^{me} De[s]champs-Jehin из Парижской Большой оперы, повсюду рекомендуют «Орестейю». M^{me} De[s]champs не могла петь летом в Aix'e арию Клитемнестры, но и она, и муж ее [нрзб.] обещали мне исполнить эту арию в январе в Монте-Карло. Другой мой приятель, молодой композитор и chef d'orchestre, Doret [Доре], который в будущем году будет дирижировать в Женеве 25 концертами, тоже намерен внести в программу «Орестейю». Только очень молодые композиторы, крайней школы, не вполне довольны «Орестейей»: для них она слишком широка, слишком мелодична, par over de musique de dentelles!¹

Ламурё я оставил антракт. Он его на днях рассмотрит.

Гравировали ли Вы партитуру? Если бы у меня было побольше экземпляров отдельных номеров, я бы мог легче распространять их. Переведена ли «Орестейя» на немецкий язык?

151. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 7 ноября 1895, Санкт-Петербург

Сбор плачевный. Сегодня опера шла в сокращенном виде, но это все равно, что после ужина горчица. Успех тот же, что и первые три раза, т.е. 1-й акт проходит в молчании, с 2-го начинаются аплодисменты и вызовы.

152. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 14 ноября 1895, Санкт-Петербург

Я был на представлении «Орестейи» во вторник [7 ноября]. Не писал тебе об этом ничего, так как думал, что ты об этом узнаешь сам, ибо по гонорару, который тебе причитается, можешь судить о количестве публики. Сбор был 1700 рублей, как мне сказал Геннадий Петрович [Кондратьев]. Оперу сократили, а именно: в первой картине первого действия не исполняется рассказ Эгиста, во второй картине Агамемнон поет один куплет на колеснице («Слава бессмертным»). Первая картина второго действия не сокращена и по-прежнему имела большой успех, также и вторая картина этого действия, в которой дуэт сокращен, а именно вырезано то место, где Орест с Электрой оплакивают (в g-moll) Агамемнона. В третьей картине этого действия Орест после убийства и нескольких фраз хора говорит, что он боится фурий, и убегает («Лохсий» пропущен, вообще вся последняя сцена сокращена и не особенно удачно). Что касается третьего действия, то там тоже сделаны некоторые сокращения, но с точностью не могу тебе сказать какие, ибо был занят и внимательно не мог слышать. Антракт к «Аполлону», как и прежде, очень понравился публике, и ему много аплодировали, даже требовали повторения. По моему мнению, Дирекция сделала ошибку тем, что назначила «Орестейю» по возвышенным ценам. В следующий раз пойдет твоя опера 21 ноября, а затем Геннадий Петрович говорил мне, что, может быть, даст ее еще раз по обыкновенным ценам. Это «может быть» происходит оттого, что они не довольны сбором.

Я не хотел тебе ничего писать об этом, но ты желаешь, и я предпочитаю тебе написать правду. По-моему, сокращения необходимы.

153. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 14 ноября 1895, [Санкт-Петербург]

Во вторник я в театре не был, так как был занят. «Орестея» шла не при полном театре. Было несколько пустых лож. Я видел И.В. Ершова, и он говорит, что успех был

¹ Более чем изысканна (франц.)

очень хороший. Шла она с купюрами, какими – не могу тебе объяснить, хотя он мне подробно разъяснил. Он говорит, что опера от этого не пострадала. Елена Романовна видела одного музыканта, некоего Бруни, который во вторник смотрел оперу во второй раз. – Он уверяет, что опера очень выиграла. Вот все, что знаю. Ершов сказал мне, что она, т.е. «Орестейя», идет в следующую среду, т.е. 22 ноября. Был Великий князь Константин Константинович с женой и Павел Александрович. Очень хлопали – видимо, опера понравилась.

154. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 17 ноября 1895

Кроме всего прочего, я и потому еще грущу о Вашем молчании, что, по свойственной мне мнительности, предполагаю, что позорное отношение Направника и К° к «Орестейе» подействовало на Вас подавляюще, что Вы изменили Вашей мудрости и усомнились в себе. <...> Если мое предположение верно и Вы огорчены по поводу «Орестейи», позвольте мне, в музыкальной критике, конечно, ничтожной сошке, сказать Вам, что, по-моему, «Орестейя» одна из самых лучших русских опер, что независимо от наших личных отношений я люблю самую вещь и черпаю в ней возвышенное удовольствие, что я столько же огорчен несправедливым отношением к ней и Направника, и толпы ради Вас лично, сколько и тем, что не имею возможности слышать ее ради себя. Почем знать! Может быть, Вам приятно будет это узнать! Посылаю выписку из «Новостей» сегодняшнего числа¹.

155. С.И. Танеев. Из Дневников, 17 ноября 1895, Москва

Ровно месяц не писал дневника. За это время – уехал из Петербурга 21-го [октября] в субботу. Провел вечер (кажется, накануне отъезда) у Николая Андреевича [Римского-Корсакова]. Он с большим сочувствием о ней [«Орестее»] отзывался и указал нек[оторые] места, кот[орые], по его мнению, требуют переработки. Страж может не говорить последних своих слов. Оресту, по его мнению, после убийства матери лучше поскорее убежать. В инструментовке находит, что излишне воздержание от тромбоннов. Говорит, что «Орестейя» стоит того, чтобы ею еще заняться, и что она может рассчитывать на прочное существование.

В день отъезда благодарил оркестр и сказал Направнику, что условие я еще не подписал, поэтому прошу его не делать сокращений <...> Он махнул рукой и сказал, что об этом лучше не говорить.

В концерте <...> узнал от Метцля², бывшего в Петербурге на всех 4-х представлениях «Орестейи», что в 4-й раз опера шла с купюрами, весьма значительными. Это известие очень меня расстроило. На другой день в консерватории после первого урока ушел, чувствуя себя больным, и не пришел 2-й раз.

¹ Франко-Русс [Делинь М.] Русская музыка за границей // Новости и Биржевая газета. 1895. № 317, 17 ноября.

² Метцль (Метцель) Людвиг Морицевич (Metzl Ludwig, 1854–1942) — организатор в Москве первого в России рекламного агентства «Центральная контора объявлений торгового дома Л. Метцель и К°» (1878–1917). Сын Метцля Владимир (1882–1950) учился у Танеева по теоретическим предметам и композиции (1897–1902).

156. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 18 ноября 1895, Москва

Только что вернулся из консерватории и собирался лечь спать <...> (последнее время я страшно много сплю), как получил Ваше письмо. Сон мой прошел и я принимаюсь за письмо, которое почти ежедневно собирался Вам написать. Причина, почему я этого не делал, та же самая, почему я с приезда из Петербурга и по сие [время] почти ровно ничего не делал – именно чрезмерная усталость, которую я почувствовал по возвращении из Петербурга. По всей вероятности, возбуждение, испытанное мною во время постановки оперы, было более значительным, чем я предполагал, и оно выразилось в упомянутом упадке сил, а к тому же и инфлуэнца петербургская оказала, быть может, свое влияние. Теперь я чувствую себя значительно бодрее, и только известие о сотрудничестве Эдуарда Францевича при приведении «Орестейи» в новый вид меня дня на два расстроило, пока я не привел в порядок своих мыслей относительно этого предмета. <...> Написал Всеволожскому письмо по поводу заявления Направника на репетиции 8^{го} октября, письмо это Вам при свидании прочту, а может быть спишу и пошлю на прочтение, ибо мне хочется узнать о нем Ваше мнение. Ответа не получил, но в качестве такового считаю известие о купюрах Эдуарда Францевича. Завтра посвящаю день на написание нового письма Ивану Александровичу. Одно место письма Вашего, не совсем для меня понятное, очень хочется мне разъяснить. Вы пишете, что Вы огорчены тем, что не имеете возможности «слышать моей оперы ради себя». Разумеете ли Вы – слышать в прежнем виде, или же это значит, что ее снимут с репертуара. Жду ответа на этот пункт. Последнее было бы для меня очень кстати, т.к. я именно об этом намереваюсь просить Ивана Александровича. Похвала, которую Вы делаете моей опере, чрезвычайно для меня приятна, совершенно независимо от влияния, которое могут на меня иметь Направник и неполный театр на 4^м представлении (последнее нимало меня не огорчает).

157. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 19 ноября 1895, Москва

В последнем симфоническом [собрании] игрался антракт из «Орестейи»¹. Исполнение было очень хорошо, антракт был повторен и будет еще раз исполнен в конц[ерте] в пользу Славянского Общества².

158. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, 21 ноября 1895, Москва

В то время, как я ожидал присылки правки упоминаемых в пятом пункте условий, заключаемых Дирекцией с авторами, до меня дошли сведения, что правило, о котором говорил Эдуард Францевич и которое мне так интересно было видеть изложенным на бумаге – об изменениях, вносимых в сочинение помимо желания автора, – применено уже к моей опере. Некоторые из моих знакомых, присутствовавшие на четвертом представлении, сообщили мне о сокращениях, сделанных в ней Эдуардом Францевичем. Сведения эти не полны, но достаточны, чтобы увидеть, что сокращения сделаны не к выгоде сочинения и не в интересах публики.

¹ Антракт ко 2-й картине III части исполнен 11 ноября 1895 года во II симфоническом собрании ИРМО под управлением В.И. Сафонова.

² Концерт в пользу московского «Славянского взаимно-вспомогательного общества» состоялся 26 ноября 1895 года под управлением Сафонова. Антракт из «Орестейи» исполнен во втором отделении.

Чтобы не быть голословным и в то же время не утомить Вашего внимания излишними подробностями, я, не касаясь музыкальной стороны, позволю себе привести только один пример.

В первой картине выпущен рассказ Эгиста.

В рассказе этом излагается то первое преступление – убийство детей, – из которого проистекли все последующие события, составляющие содержание трилогии. Пропуск этого рассказа делает для зрителя все дальнейшие упоминания об этом событии лишёнными смысла. Слова Кассандры: «Там, на пороге, вы не видите малюток»; слова хора: «Когда ты говоришь о гибели»; слова Эгиста об Агамемноне: «Мсть моя над ним свершилась» и пр. и пр. – все эти места, благодаря указанному пропуску, делаются совершенно непонятными.

Но если бы даже сокращения в опере были сделаны более обдуманно, я считаю всякое сотрудничество в чужом сочинении без воли автора непозволительным, несовместимым с достоинствами искусства и полагаю, что этому надо всеми силами противодействовать.

Благодаря оказанной Вами мне поддержке после моего свидания с Вами в Москве весною [18]93 года, когда я заявил о том, что мои сокращения оперы не согласуются с теми, на которые указывала комиссия, опера моя была поставлена в том виде, в каком ее нужно было дать по моему мнению. Теперь мое положение коренным образом изменилось. После исполнения моей оперы с изменениями, внесенными без моего согласия, мне остается одно – обратиться к Вам с покорнейшею просьбой: в том виде, в какой теперь приведена моя опера, ее не давать.

Вместе с тем прошу Вас не отказать в возвращении мне оригинальной партитуры, не прежде, разумеется, чем будет на мой счет снята с нее для театра копия. Еще ранее передачи моей партитуры в Дирекцию Эдуард Францевич мне говорил, что для дирижера будет снята копия, которая и будет служить при разучивании и постановке оперы, а подлинник будет сохраняться в Музее Дирекции. Но в действительности копия снята не была, для разучивания служил оригинал, который от того сильно пострадал: несколько страниц были разорваны и заклеены. Партитура эта, ценная для меня тем, что в ней были сделаны заметки рукою Петра Ильича, теперь испещрена отметками Эдуарда Францевича, и мне бы очень хотелось предохранить ее от возможности дальнейшего повреждения.

P.S. Написав это письмо, я было отложил его как ненужное, прочтя в сегодняшнем номере газеты «Новости дня» слух о том, что «Орестейя» снята уже с репертуара¹; но изменил свое намерение, получив вслед за тем от Модеста Ильича известие, что в ближайшем будущем предполагается еще одно представление.

159. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 22 ноября 1895, [Санкт-Петербург]

Вчера, дорогой друг, видел Домерщикова. «Орестейя» вовсе не снята с репертуара и идет в среду 29-го. <...> Слава Богу, я очень рад. <...> Великие князья были на генеральной репетиции «Ночи перед Рождеством». Домерщиков говорит, что эта опера им очень не понравилась и снята с репертуара².

¹ См.: [Орестейя] // Новости дня. 1895. № 4473, 21 ноября.

² «На репетицию приехали великие князья Владимир Александрович и Михаил Николаевич и оба возмутились присутствием на сцене царицы, в которой пожелали признать Императрицу Екатерину II. В особенности пришел в негодование Владимир Александрович. <...>

160. И.А. Всеволожский – С.И. Танееву, 25 ноября 1895, Санкт-Петербург

В ответ на письмо Ваше от 21 ноября, должным считаю обратить внимание на то обстоятельство, что Дирекция, затратив значительные деньги на постановку Вашей оперы, приобрела тем самым некоторые неоспоримые права на дальнейшее пользование Вашим произведением. Соображаясь с Вашим требованием, «Орестейя» была представлена три раза без малейших купюр. Единственный шанс привлечь публику и покрыть до некоторой степени наши расходы являются купюры, которые не вредят общему впечатлению, и тем самым избегается утомление слушателей. Справьтесь у всех друзей и поклонников Ваших, все единодушно скажут Вам, что «Орестейя» от сокращений не проиграла. К тому же присовокупляю, что, во всяком случае, я обязан дать Вашу оперу трем абонементам, потому и не вправе снять ее с репертуара будущей недели. Что касается возвращения Вашей оригинальной партитуры, я самовластно распорядиться не могу. Партитура есть вклад в нотную библиотеку Дирекции, следовательно часть имущества Министерства Двора. Я сомневаюсь, что Министр Двора даст свое согласие на такое отчуждение в Вашу пользу. Это был бы прецедент, на который ссылались [бы] все композиторы для нарушения принятого порядка.

161. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 26 ноября 1895, Москва

Не можете ли что-либо сообщить об «Орестейе»? Одновременно с Вашим последним письмом я получил № «Новостей дня», где сообщалось, что она снята с репертуара – как раз в это время я писал Всеволожскому письмо, прося его больше не давать моей оперы после того, как она была исправлена Эдуардом Францевичем. Прочтя указанное известие, я все-таки послал мое письмо, основываясь на сообщенном Вами известии, подтверждение которого получил вскоре от «Нового Времени», где по репертуару «Орестейя» значилась на 29^е. Будут ли ее давать 29^{го} или нет?

Льву Николаевичу [Толстому] я рассказал подробно всю эту историю. Он возмущается отношением к моей опере Направника и Всеволожского и говорит, что это вопрос настолько интересный, что стоило бы об этом напечатать.

162. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 27 ноября 1895, [Санкт-Петербург]

Дорогой друг мой Сережа, ты сказал мне, что сообщение из Парижа об «Орестее», которое я у тебя читал, напечатано в № Новостей от 19 ноября. Между тем я достал этот № и там не оказалось. Сообщи, прошу тебя, немедленно точно №, число и газету, где написана эта корреспонденция¹.

163. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 2 декабря 1895, [Санкт-Петербург]

«Орестейя» по болезни Кузы была отменена. Мне кажется, что причина отмены не эта, потому что Кузу я видел накануне совершенно здоровою, а на другой день она пела «Евгения [Онегина]». Гораздо вероятнее, что это произошло потому, что Ершову было тяжело петь три дня подряд. Так или иначе оперу Вашу хотят еще давать.

А великий князь Михаил Николаевич приказал замазать собор на декорации, изображавшей виднеющийся Петербург с Петропавловскою крепостью, говоря, что в этом соборе похоронены его предки и он его на театральной сцене дозволить не может» (*Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Гл. XXIV. С. 312*).

¹ Франко-Русс [*Делинь М.*] В Париже...// Новости и Биржевая газета. 1895. № 316, 17 ноября.

164. С.И. Танеев – И.А. Всеволожскому, 3 декабря 1895, Москва

Обращаясь к Вам с просьбою не давать более моей оперы, я имел в виду оперу мою в ее теперешнем виде, с сокращениями Эдуарда Францевича. Что же касается до оперы в ее надлежащем виде, как она дана была первые три раза, то я могу только высказать желание, чтобы она продолжала идти на Императорской сцене и хотя бы отчасти вознаградила Дирекцию за ее материальные затраты и труды, которые на нее положены и за которые я сохраняю к Дирекции самую искреннюю признательность. Настоящий вопрос интересует меня помимо отношения его ко мне лично. Нельзя отрицать, что в опере, идущей на сцене, могут, в зависимости от каких-либо непредвиденных обстоятельств, быть сделаны случайные изменения, например, по болезни певца пропущен тот или другой номер, даже целая сцена. Против подобных случайных изменений никакой автор не будет возражать. Но несомненно и то, что нормальный вид, в каком опера должна постоянно даваться, может быть установлен только автором и никем более. В этом отношении никакого постороннего вмешательства не может быть допущено. Нельзя автору согласиться с тем, чтобы опера принимала тот или иной вид по желанию капельмейстера... А если, по примеру прежних времен, капельмейстеру вздумается что-нибудь присочинить к опере, неужели и этому нужно беспрекословно подчиниться?

Я до такой степени уверен в справедливости этого взгляда, что не теряю надежды когда-нибудь поколебать и Вашу уверенность в противном. На днях я имел продолжительный разговор об этом предмете с Л.Н. Толстым. Относясь совершенно безразлично к правам авторов на получение доходов с своих сочинений, он в то же время очень энергично отстаивает их права в отношении самого сочинения, находя, что без воли автора нельзя делать никаких перемен в сочинении, что автор должен быть гарантирован от возможности всяких попыток в этом направлении. Вопрос этот, по его мнению, настолько важен, что его стоило бы обсудить печатно.

Вы пишете, что единственным шансом для моей оперы привлечь публику и покрыть до некоторой степени расходы являются купюры. Мне кажется, что для решения вопроса в этом смысле нет достаточных данных.

На первых двух представлениях публика довольно сочувственно отнеслась к моей опере. О третьем представлении, на котором я не был, я получил следующее известие от А.С. Аренского от 30 октября [18]95 года, которое привожу дословно: «Сейчас только вернулся домой после третьего представления “Орестейи” и с удовольствием могу тебе сообщить, что опера твоя понравилась и имела успех у публики первого абонемента. Ершов поет и играет превосходно, лучше даже, чем прежде. Славина – восхитительна. После первой картины второго действия вызывали два раза, после второй картины того же действия – три раза. Великолепно прошла сцена с фуриями, после которой Ершов выходил несколько раз на шумные аплодисменты». Если же в оправдание сделанных купюр сослаться на четвертое представление, давшее всего 1700 руб. сбора, то надо принять в соображение, что это было представление по возвышенным ценам и что прежде, чем признать мою оперу за не имеющую других шансов привлечь успех, кроме сотрудничества в ней Эдуарда Францевича, следовало бы попробовать дать ее по обыкновенным ценам. Несколько лет тому назад, когда в Москве давался «Зигфрид» по возвышенным ценам, театр был наполовину пуст, а следующее представление по обыкновенным ценам дало полный сбор. Но если бы даже и была возможность признать это четвертое представление за окончательно

решающее неуспех моей оперы, то ссылка на него отнюдь не может служить оправданием сделанным купюрам, ибо они были сделаны ранее этого представления, после третьего, на котором опера имела успех.

Перехожу к вопросу о партитуре. Если опера моя не будет даваться, то зачем театру лишать меня оригинальной партитуры, для меня ценной, а для него ненужной, так как театр будет иметь с нее точную копию? Что касается того, что такой случай был бы прецедентом, то такие прецеденты уже бывали. Большинство опер Петра Ильича давались по копиям. Партитуры «Черевичек», «Мазепы», «Орлеанской девы», «Онегина», «Иоланты», а также и «Щелкунчика» находятся у Юргенсона. У него находится, если не ошибаюсь, также и оригинальная партитура «Рафаэля» [Аренского], который на днях будет даваться. Полагаю, что в виду указанных обстоятельств и Министр Двора не отказал бы мне в разрешении получить обратно мою партитуру.

165. С.И. Танеев – А.С. Аренскому, 4 декабря 1895, Москва

Очень тебе благодарен за сообщение о 4-м представлении «Орестейи». О количестве бывшей на нем публики я ранее получения твоего письма не знал, ибо до сих пор еще не получал авторского вознаграждения.

Узнав о том, что «Орестейя» шла с купюрами Эдуарда Францевича, я написал Директору театров письмо, прося его в этом новом виде моей оперы не давать. Получил в ответ, что, поставив оперу, Дирекция имеет некоторые права ее давать и тем хотя бы отчасти вознаградить себя за расходы. На это я отвечал, что просьба моя относилась только к опере в ее теперешнем виде, с сокращениями Э[дуарда] Ф[ранцевича], а что же касается до оперы в том виде, в каком она шла на 1-х трех представлениях, то я могу только высказать желание, чтобы она продолжала даваться и хотя бы отчасти вознаградить Дирекцию за материальные затраты и труды, на оперу положенные, за которые я сохраняю к Дирекции искреннюю признательность.

Вот в каком положении вопрос о моей опере!

Я допускаю, что в опере, которая идет на сцене, могут б[ыть] делаемы случайные изменения в зависимости от каких-либо непредвиденных обстоятельств <...> Но нормальный вид, в каком опера должна постоянно даваться, может б[ыть] установлен только автором и никем более.

166. И.А. Всеволожский – Э.Ф. Направнику, 4 декабря 1895, [Санкт-Петербург]

<...> При сем тоже новое письмо Танеева. Он упрям, как зеленый осел. Я не стану отвечать на это письмо. А все-таки мы должны его оперу дать абонементу и два раза для публики.

167. Из магазина В.В. Бесселя – С.И. Танееву, [конец 1895, Санкт-Петербург]

Спешу уведомить Вас, что к сожалению пока еще ни одного экземпляра «Орестейи» не продано.

1896 год

168. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 3 января 1896, [Санкт-Петербург]

Знаете ли Вы, что сегодня идет «Орестейя»? К сожалению, я опять не попаду на представление, потому что сегодня абонемент. По слухам, опера в этом месяце будет дана еще три или четыре раза. Очень хочется послушать ее.

169. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 3 января 1896, Санкт-Петербург

На 8 представление III абонементов давали новую для них оперу «Орестей» <...> 2-й акт в ней этот раз имел выдающийся успех.

170. Н.И. Ирецкая¹ – С.И. Танееву, 3 января [1896, Санкт-Петербург], «1 ч[ас] ночи»

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Не могу удержаться, чтобы тотчас же по возвращении из «Орестей» не написать Вам, какое я вынесла хорошее впечатление. О музыке ничего не говорю – моя похвала ничего не прибавит к тому, что Вы сами знаете о своей музе, а исполнение было местами действительно образцовое, и несмотря на третий, «холодный», абонемент, публика, видимо, осталась довольна, судя по горячим аплодисментам. еще раз самолично убедилась в невежестве и недобросовестности наших критиков, которые, однако, успеху оперы не помешали.

Желаю Вам всего хорошего на Новый год, а главное – не лениться и написать нам вторую «Орестей». К этому желанию присоединяется и Софья Александровна [Малозёмова].

171. И.В. Ершов – П.И. Танееву, [после 3 января] 1896, [Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Павел Иванович.

С удовольствием спешу Вам сообщить, что «Орестей» прошла с большим успехом, хотя, к сожалению, ее поставили с купюрами. Если судить об успехе по вызовам, то вот Вам подробный отчет: после первого акта вызовов не было, после картины в спальне Славину и Михайлову вызвали один раз, а затем, с появления Ореста, после каждой картины было по три и по четыре раза. Также и по окончании вызвали несколько раз. Аплодисменты были очень дружные и очень шумные, а так как это было в третий абонемент, то можно сказать, что опера имела громадный успех. Очень счастлив, что могу сообщить Вам все это. Крепко жму Вашу руку и желаю всех благ земных в наступившем году.

172. М. Делинь – С.И. Танееву, 14/26 января 1896, Ницца

Как долго мы остаемся без весточки друг от друга, а между тем нам теперь надо было бы переписываться часто. Я все ожидаю, что Вы мне пришлете поправки для партитуры антракта, к[ото]рый все еще у Ламурё в Париже. Я ему писал, что там есть ошибки и их вероятно ждут также поправки. Постарайтесь же мне прислать их возможно скорее. А партитура арии Клитемнестры правильно ли переписана? Здесь в Монте-Карло Jehin уже дал списать отдельные партии и в будущем месяце жена его, M^{me} De[s] champs-Jehin, вероятно исполнит эту арию.

Здесь теперь В.М. Соболевский², и мы с ним часто говорим о Вас. Он очень интересуется «Орестейей».

¹ Ирецкая Наталия Александровна (1843–1922) – концертная певица (лирическое сопрано) и выдающийся педагог, преподаватель Петербургской консерватории (1874–1922, с 1881 года профессор, с 1909 – заслуженный профессор), а также хорового пения в столичном училище ордена Св. Екатерины (1875–1890).

² Соболевский Василий Михайлович (1846–1913) – один из редакторов-издателей газеты «Русские ведомости» (1881–1912).

173. П.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 28 мая 1896, Москва

Петр Иванович Юргенсон, извещая Сергея Ивановича Танеева о получении письма от 19 мая и партитуры антракта, покорнейше просит сообщить: какого формата сделать партитуру – в 4-ю или в 8-ю долю листа? Также благоволите уведомить: не имеется ли у Вас к кантате оркестровых голосов? Если партитура будет в 8-ю долю, то не пожелаете ли Вы и голоса сделать того же формата?

174. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 30 мая 1896, Санкт-Петербург

Многоуважаемый Сергей Иванович <...>

Те из Ваших сочинений, которые Вы пожелаете издать у меня, покорнейше Вас прошу выслать в свое время на мое имя, и при том обозначать Ваш гонорар. <...> Свидетельствую Вам мое искреннее и глубокое почтение. М.П. Беляев.

175. М. Делинь – С.И. Танееву, 3/15 июля 1896, Женева

Что касается «Орестей», то я стараюсь, чтобы отрывки Вашей оперы исполнялись в концертах. Г. Видаль¹ обещал мне исполнить антракт или арию Клитемнестры в одном из концертов Grand Opéra.

Очень может быть, что об «Орестей» появится статья в Revue Hebdomadaire. Я одолжил свою партитуру Полю Дюка², критику этого периодического издания.

Я окончил перевод всей третьей части (три картины), а из первых двух частей перевел всю арию Клитемнестры и некоторые хоры. Пришлите мне по возможности скорее несколько экземпляров антракта. Я их раздам знакомым chefs d'orchestre, которые, наверно, будут исполнять этот отрывок Орестей.

Г. Hartmann, заведующий музыкальными приложениями газеты «Illustration»³, обещал мне на днях отпечатать всю арию Клитемнестры с моим переводом. Это будет очень удобно для распространения этой арии.

176. С.И. Танеев – В.И. Масловой, 17 сентября 1896, [Москва]

[В Ясной Поляне] <...> по настоянию Стасова стал ему играть фуги Баха, потом антракт из «Орестей».

177. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 18 сентября 1896, Санкт-Петербург

11-я опера в сезоне. Как я предполагал, так и вышло, театр представлял пустыню. <...> Сегодня <...> когда балет занят в Михайловском театре, я должен был дать такую

¹ Видаль Поль Антонен (Vidal Paul Antonin, 1863–1951) – дирижер, композитор и педагог; дирижировал в Grand Opéra (1906–1914).

² Дюка Поль Абраам (Dukas Paul Abraham, 1865–1935) – композитор, критик и педагог, автор оперы «Ариана и Синяя Борода» (1907), танцевальной поэмы «Пери» (1911), вокально-симфонических сочинений (среди которых утраченная «Ария Клитемнестры», 1882), оркестровых (самое известное – скерцо «Ученик чародея», 1897), камерно-ансамблевых и фортепианных. Профессор оркестровки (1910–1913) и композиции (с 1928) Парижской консерватории.

³ Гартман Жорж (Hartmann Georges, 1943–1900) – либреттист, музыкальный издатель (1868–1891, эксклюзивный издатель сочинений Ж. Массне с 1870 году) и музыкальный деятель. Основатель (наряду с Э. Колонном) парижской концертной серии Concert national (позднее знаменитые Concerts Colonne). После банкротства в 1891 году Hartmann Édition вошло в крупную издательскую корпорацию Анри Хейгеля, о котором см. далее.

оперу, где бы не участвовал балет. Надо удивляться, как Козаковская¹ справилась с этой безобразной по трудности партией. Она пела эту роль с одной оркестровой репетиции, чего было вовсе не заметно. Публика чрезвычайно симпатично отнеслась к ней, и вызвали ее единодушно. Афишу исполнила Бзуль², голос звучал очень недурно и фразировала она хорошо, но, к сожалению, фигура, в особенности нос у нее не афинистый. Вообще вызовов было много несмотря на пустоту залы.

178. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 23 сентября 1896, Санкт-Петербург

<...> Спектакль прошел хорошо. Козаковская была увереннее и исполнила роль Кассандры много лучше 1-го раза. За дуэт Славиной и Михайловой [часть II картина 1] аплодировали, но их выпустить не успели. Вызвали горячо 2 раза за дуэт Ершова и Михайлову [ч. II к. 2], потом за картину в храме Аполлона – Ершова с Гончаровым³, за сцену убийства Славины и Ершова [ч. II к. 3] и в конце оперы одного Ершова 2 раза.

179. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 1 октября 1896, [Санкт-Петербург]

Очень тебе благодарен за письмо. К сожалению, я не могу сообщить тебе подробностей первого представления [18 сентября] (не в абонемент) «Орестейи», так как я на нем не был. Г.П. Кондратьев сказал мне, что сбор был небольшой – 900 рублей. О новых купюрах я ничего не слышал. В абонементном спектакле [23 сентября] я был. После сцены в спальне, после дуэта и после сцены с фуриями аплодировали и вызывали артистов. После дуэта Ореста и Электры вызывали, если не ошибаюсь, три раза. Кассандру играла оба раза Козаковская, новая артистка; голос у нее недурен, но поет она еще неважно. Афишу играла Бзуль, певица с хорошим слухом, музыкальная, но с голосом неважным.

180. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 14 октября 1896, Москва

Многоуважаемый Митрофан Петрович <...>

Я имею весьма неопределенное понятие о Вашем магазине в Лейпциге. Продаются ли там исключительно Ваши издания или также и другие ноты? Меня этот вопрос интересует потому, что я напечатал партитуру антракта из «Орестейи»⁴ и хотел бы небольшое число экземпляров сдать Вам на комиссию. Возможно это или нет?

<...> Прошу принять уверение в совершенном моем почтении. С. Танеев.

¹ Козаковская Аделаида Георгиевна (по мужу Буйницкая, 1869–1959) – певица (лирико-драматическое сопрано) и педагог, солистка труппы Мариинского театра / ГАТОБа (1896–1901 и 1905–1932), выдающаяся исполнительница партий вагнеровского репертуара (Венеры и Зиглинды), а также Купавы («Снегурочка»), Аиды, Сантуццы («Сельская честь»), Валентины («Гугеноты»).

² Бзуль (по мужу Булыгина) Анастасия Степановна (1874–?) – певица (драматическое сопрано, затем меццо-сопрано), солистка труппы Мариинского театра (1895–1898). Ее дебют в «Орестее» – вторая значительная партия недавней студентки Петербургской консерватории (первая, еще в период ученичества, – Горислава в «Руслане и Людмиле»).

³ Гончаров Иван Константинович (1866–1910) – оперный певец (баритон), солист труппы Мариинского (1893–1898) и московского Большого (1898–1908) театров, первый исполнитель партий Светлейшего («Ночь перед Рождеством», 1895), Бертрана («Принцесса Греза» Ю.И. Блейхмана, 1900), Председателя («Пир во время чумы» Кюи, 1901), партии Князя Игоря в Москве (1892).

⁴ Танеев С. Орестейя. Музыкальная трилогия. (По Эсхилу). Антракт ко 2-й картине 3-й части. М.: Jurgenson, [1896].

181. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 16 октября 1896, Санкт-Петербург

Не желаете ли Вы издать Увертюру к «Орестей» и какие бы были Ваши условия?

182. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 17 октября 1896, Санкт-Петербург

<...> Мне пришла мысль (во время нашего 1^{го} заседания по поводу концертных программ) предложить Комитету [Беляевских концертов] исполнить в том же концерте (в начале 2^{го} Отделения) Увертюру к «Орестей», и весь Комитет единогласно принял мое предложение¹. Не желая делать что-либо вполнину, прошу Вас теперь же написать (так как программы еще не составлены окончательно), не желаете ли Вы исполнения и антрактов? тем более, что, судя по Вашему последнему письму, они уже изданы. В этом отношении письма наши разошлись: я предлагал Вам издать Увертюру к «Орестей», а Вы пишете, что уже издали Антракт из нее. Не скрою, что у меня копошилась мысль издать (буде Вы на то согласитесь) всю Вашу оперу, но я этого не могу сделать ранее как через год <...>. У меня в Лейпциге магазина нет, а есть издательская фирма и склад моих изданий, а потому на комиссию я ничьих изданий не беру.

Если же Вы согласны отложить издание всей Вашей оперы на год, тогда прошу Вас написать мне Ваши условия, а если изданный Вами антракт имеет такой материал (доски), который не нарушит общей внешности, то расходы Ваши по изданию могут быть возмещены. Хорошо бы было, если бы Вы могли выслать один экземпляр Вашего издания, тем более, что он необходим в случае Вашего желания исполнения его в концерте 15^{го} Февраля².

183. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 19 октября 1896, Москва

Очень признателен за Ваше любезное предложение – исполнить увертюру и антракт к «Орестей». Но я предполагаю воспользоваться им только отчасти и ограничиться одним антрактом. Исполнить оба №№ сразу нельзя, т.к. они сходно оканчиваются – оба гимном Аполлона. Антракту же я отдаю предпочтение по следующим соображениям.

Увертюра три раза уже игралась в Петербурге (дважды в симфонических концертах³ и раз в общедоступном⁴), антракт же еще ни разу в концерте не исполнялся⁵. В то же

¹ Имеется в виду Первый русский симфонический концерт, состоявшийся 8 февраля 1897 года. Увертюра «Орестей» была исполнена в начале II отделения под управлением Глазунова, после его Шестой симфонии (I отделение) и перед Andante e Finale Чайковского (солист Танеев, дирижер Ф.М. Blumenфельд) и оркестровой «Мазуркой» Blumenфельда.

² Программа, планировавшаяся для концерта 15 февраля, была исполнена 8 февраля, а спустя неделю весь концерт был посвящен памяти и произведениям Бородина, ушедшего из жизни ровно 10 лет назад.

³ См. Раздел 2 Приложения 9.

⁴ Сведения об этом не обнаружены.

⁵ Скорее всего, здесь Танеев имел в виду именно столичные концерты, так как первое исполнение этого антракта состоялось в Москве 11 ноября 1895 года. Программа: Сметана. Симфоническая поэма «Влтава» из цикла «Моя родина» (впервые), Сен-Санс. Концерт № 3 для скрипки с оркестром (солист Э. Изаи), Танеев. Антракт ко 2-й картине III части «Орестей», Брух. «Шотландская фантазия» (солист Изаи), Вагнер. Заключительная сцена из «Валькирии», Глюк. Ария из «Ифигении в Тавриде» (солист Ж. Девойод).

время, будучи кратким (он длится не более 2 ½ – 3^х минут), он очень удобен <...> тогда как увертюра, длящаяся 20 минут, утомит слушателей и помешает их вниманию сосредоточиться на следующей за тем пьесе.

Относительно высказываемого Вами намерения издать по прошествии года мою оперу скажу, что мне было бы в высшей степени приятно, если бы это намерение осуществилось. Но издание это сопряжено с некоторыми осложнениями, о которых сейчас скажу. В Ницце живет некто Делинь (Michel Delines), переводчик на французский язык опер Петра Ильича. По совету Модеста Ильича я еще ранее представления «Орестейи» отправил ему [Делиню] экземпляр ее. В ответ на это получил от него письмо, в котором он, очень сочувственно отзываясь о моем сочинении, выражал уверенность, что опера моя получит доступ на иностранные сцены. Я не придавал бы словам этим особенного значения, сочтя их за простую любезность, если бы г. Делинь не возбудил во мне некоторого к ним доверия своими дальнейшими действиями. Будучи человеком занятым, живущим литературным трудом и ценящим свое время, он предложил мне бесплатно перевести «Орестейю», в ожидании будущих благ от постановки ее на какой-либо французской сцене (он будет получать, с согласия моего либреттиста, всю ту часть, которая следует автору либретто) и от издателя, которого он вызвался найти. Весной он писал, что значительная часть перевода уже сделана. В случае, если бы издание Вами «Орестейи» было окончательно решено, то ее необходимо напечатать именно с переводом Делиня. Кроме того, нужно было бы ему сообщить, чтобы он не входил в сношения с иностранными издателями, раз опера будет печататься в России. То обстоятельство, что ранее года Вы не можете приступить к печатанию оперы, для меня чрезвычайно удобно. За это время я имею возможность внимательно просмотреть свою партитуру и в случае надобности сделать кое-какие изменения в инструментовке, а то и в самом сочинении. Но тут возникает новое затруднение. Партитура находится в Дирекции, а копии я не имею. Если издавать оперу, то прежде всего надо заказать копию – расход, который мне бы очень хотелось возложить на издателя.

По поводу вознаграждения выскажу следующее. Всякое мое другое сочинение отнимало у меня только время, опера же моя послужила для меня также источником денежных трат. Так как я не имел издателя, то расходы, которые обыкновенно несет издатель, на мою долю не доставались. 300 руб[лей] я заплатил либреттисту, около 200 за переписку 2^х экземпляров клавирауцуга, около 350 за литографирование клавирауцуга и т.д., не говоря уже о поездках, которые мне пришлось делать в Петербург. Не считая последних, опера моя стоила мне не меньше 1000 рублей, а доходу с нее я получил пока всего 72 рубля за продажу 9 экзempl[аров] клавирауцуга. При моих небольших средствах расходы на оперу послужили источником беспорядка в моих денежных делах, заставляя меня иногда продавать, иногда закладывать принадлежащие мне банковские билеты.

На основании вышесказанного я желал бы за мою оперу получить более 1000 р[ублей], а насколько более, это я сказать затрудняюсь и предпочел бы, чтобы Вы назначили сумму, сообразуясь с Вашими интересами как издателя. Может быть, не предпочтете ли Вы этот излишек поставить в зависимость от постановки оперы на какой-либо сцене, как это делают французские издатели, которые платят автору условленную сумму сообразно количеству представлений (за 1^е, за 10^е и т. д.)?

Перехожу к вопросу об издании увертюры к «Орестейе». Пока опера не была еще окончена, я уже написал эту увертюру. Окончив оперу, предпочел заменить увертюру

коротким вступлением. Во 1^х, потому, что опера и без того достаточно длинна, а во 2^х, потому, что массивно инструментованный конец увертюры невыгодно было бы сопоставить с началом самой оперы, очень скромно инструментованным. Таким образом увертюра осталась как отдельное от оперы сочинение, скорее как симфоническая поэма на программу, заимствованную из трилогии Эсхила. Но в то же время она построена на темах, взятых из оперы. Поэтому, если бы издание оперы не состоялось, то, при издании этой пьесы, надо в условии упомянуть, что с Вашей стороны не будет препятствий к изданию оперы, из которой заимствованы темы Увертюры. Что касается денежной стороны дела, то полагаю, что, в случае издания всей оперы, мне ничего не нужно брать с Вас за эту увертюру, т.к. когда я ее писал, я предполагал, что она будет служить увертюрой к опере, а только за ее аранжировку, если таковая понадобится.

Как только антракт мой будет напечатан, я Вам его вышлю.

184. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 22 октября 1896, Санкт-Петербург

Я сделал ошибку, предложив Вам исполнить антракты вместе с Увертюрой <...> окончание как одной, так и другого сходны, и потому они неудобны к последовательному исполнению. Что же касается до исполнения одного Антракта, то он как № слишком мал и потому позвольте нам остаться при прежнем намерении, т.е. исполнить одну Увертюру.

Делиния (Michel Delines – русский по происхождению не то еврей, не то грек – кажется, из Одессы) я знаю, и он предлагал мне свои услуги по переводам, но у меня в то время был другой переводчик, и притом, признаться, я ему [Делинию] мало доверял относительно просодии. Мне казалось, что, при всем своем внешнем энтузиазме к русской музыке, он сам мало музыкален. Во Франции многие литературные деятели добиваются переводов либретто, надеясь на перспективную плату, из которой они, кажется, получают $\frac{1}{3}$ часть. Я ничего не имею против помещения его перевода вместе с русским текстом, как в партитуре, так и в клавираусцуге (если у Вас оставлено для него место). Все оперы издаю я вполне, т.е. партитура, оркестровые и хоровые голоса, соло и клавираусцуги, причем все корректуры, за исключением оркестровых голосов, лежат на обязанности композитора. Издательские права как для России, так и для всех стран передаются мне. Перед Дирекциею, мне кажется, можно принять обязательство – взамен получения от нее Вашей рукописной партитуры возратить ей печатную, о чем, мне кажется, Вы могли бы подать в Дирекцию своевременное заявление. Этот способ избавил бы меня от лишних расходов и мы выиграли бы время. Потрудитесь написать мне: где Вы издали клавираусцуги и антракт и у кого находятся гравировальные доски? и в каком количестве? За уступку всех издательских прав, а также имеющихся гравировальных досок, я бы предложил Вам три тысячи рублей, которые Вы получите по сдаче мне последней корректуры.

Если Вы согласны на мои условия, то потрудитесь меня о том уведомить, и тогда я вышлю Вам проект условия. Хорошо было бы, если бы Вы одновременно выслали мне один экземпляр клавираусцуга (чтобы я имел понятие, как он издан), и буде у Вас есть рукописная партитура Увертюры, тогда, может быть, я бы успел отпечатать Увертюру и голоса к концерту 15^{го} Февраля. Увертюра эта входит, конечно, в условие об издании оперы, и если не существует ее переложения в 4^е руки, то Вам придется его сделать.

185. Г.П. Кондратьев. Из Дневника, 24 октября 1896, Санкт-Петербург

Опера эта после сегодняшнего спектакля отправляется в склад Таврического дворца. Хотя абоненты – не охотники до таких опер, все же они вызывали Славицу с Михайловой за их картину [ч. II к. 1], Ершова и Михайлову – за могильный холм [ч. II к. 2], аплодировали за интродукцию Аполлона, вызвали Гончарова и Ершова за «храм Аполлона». Трогательна была Козаковская в Кассандре.

186. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 26 октября 1896, Москва

Условия, предлагаемые Вами за издание моей оперы, представляются мне очень выгодными, и я охотно бы на них согласился. Но при этом необходимо иметь в виду следующие обстоятельства. 1) Печатного клавираусцуга я не имею, а только литографированный. Было его у меня 10 экземпляров, некоторые отданы в магазины, некоторые я подарил своим знакомым. В случае надобности могу точно сосчитать, сколько роздано в магазины, сколько осталось, и предоставить их в Ваше распоряжение. 2) С просьбой вернуть мне оригинальную партитуру «Орестейи» я обращался уже к Директору Театров, но получил от него отказы. <...>

Прежде, чем послать Вам партитуру увертюры, я должен ее внимательно просмотреть, на что мне требуется самое меньшее дня два. Этого времени я теперь не могу для нее найти <...>

Возвращаюсь к моей опере. Антракт мой печатается у Юргенсона. Если опера моя будет издаваться, то доски и отпечатанные экземпляры я предоставляю в Ваше распоряжение.

187. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 28 октября 1896, Санкт-Петербург

Касательно «Орестейи» скажу, что литографированный клавираусцуг должен быть изъят из обращения (конечно, кроме тех экземпляров, которые проданы или подарены), но мне нужен один экземпляр его (по возможности корректный) для гравировки с него досок печатного клавираусцуга. Этот случай не меняет положения дела об издании, так как литографированный экземпляр заменит тот манускрипт клавираусцуга, который я обыкновенно получаю от композитора, но печатать партитуру без манускрипта невозможно, а переписка будет стоить вероятно около 200 руб[лей], да еще при этом рискуем, что переписчик наделает ошибок. Ни этого расхода, ни сопряженного с ним риска я на себя принять не могу, а если Вы позволите мне, то я постараюсь повидаться с Всеволожским, чтобы попросить его, не согласится ли он получить от меня расписку, «что имущество Министерства Двора в виде рукописной партитуры будет заменено печатным экземпляром». Но тут рождается другой вопрос. Я предполагал начать издание Вашей оперы по окончании издания «Садко» и «Раймонды» через год, т.е. около ноября 1897 года, но если Дирекция поставит Вашу оперу в будущем сезоне, тогда она [Дирекция] в ноябре 1897 не может выдать мне партитуры, а вероятно не ранее апреля или мая 1898 года, и если Вы согласны на такую (условную) отсрочку издания, то это должно изменить и мои обязательства перед Вами (относительно срока издания).

Вашу Увертюру будет дирижировать Алекс[андр] Конст[антинович] Глазунов. Что же касается до издания ее к концерту, то это будет зависеть от того, к какому времени партитура будет доставлена в Лейпциг. В главных пунктах условия об издании Вашей оперы мы, кажется, сошлись, а частные условия зависят от того, как решит

Всеволожский, о чем (если Вы предоставите мне объяснение с ним) я Вас своевременно уведомя; то не лучше ли заключение договора отложить до Вашего приезда сюда, будет ли он к концерту или до него, а до тех пор Вам порукою может служить мое слово и переписка между нами, к тому же времени, я надеюсь, что имеющиеся недоразумения выяснятся.

188. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 29 октября 1896, Москва

Относительно переговоров Ваших с Всеволожским мне, после бывшей у меня с ним переписки, надо хорошенько сообразить, что именно ему следует сказать. А так как нам пока торопиться с «Орестейей» нечего, то я отложу мой Вам ответ по этому предмету <...> Заключение нашего условия, конечно, всего лучше отложить до моего личного с Вами свидания в Петербурге.

P.S. Клавираусцуг нет никакой надобности переписывать. С литографированного очень хорошо можно гравировать. Но к этой работе можно будет приступить не ранее, как я сделаю в партитуре какие нужно перемены и внесу их в клавираусцуг. На днях я вышлю Вам экземпл[яр] клавираусцуга.

189. 30 сентября [правильно: октября] 1896, [Санкт-Петербург]

[Проект условия передачи С.И. Танеевым М.П. Беляеву авторских прав на издание оперы «Орестейя», написанной Беляевым (черновик)]

30^{го} сентября [октября] 1896 года я, нижеподписавшийся композитор – передаю полное право издательской собственности для России и всех стран, как на музыку, так и на текст моего сочинения оперы в – действиях и – картинах – Потомств[енному] Почет[ному] Гражд[анину] Митр[офану] Петр[овичу] Беляеву и его наследникам на следующих условиях: Я доставляю ему, Беляеву, партитуру, фортепианное переложение и либретто вышеозначенного сочинения и принимаю на себя корректуру при печатании их, он же, Беляев, уплачивает мне при подписании этого договора пятьсот рублей, 15^{го} Сентября 1897 года тысячу рублей, а остальные тысячу пятьсот руб. (всего три тысячи рублей) по сдаче композитором последней корректуры.

190. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 6 ноября 1896, Санкт-Петербург

Ожидая от Вас Увертюру и Клавираусцуг «Орестейи». Конечно, печатание клавираусцуга начнется одновременно с парти[ту]рой, так как Вы намерены сделать некоторые изменения.

191. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 14 ноября 1896, Москва

<...> Извиняюсь, что так долго не присылал Увертюры. Просмотр ее потребовал гораздо больше времени, чем я предполагал. Теперь моя работа приходит к концу, и завтра или послезавтра я вышлю партитуру вместе с клавираусцугом «Орестейи».

Охотно принимаю Ваше любезное предложение – переговорить с Директором Театров относительно выдачи моей партитуры. Повод, по которому я заявлял ранее о своем желании получить ее из театра, был следующий. Прежде чем я передал Дирекции свою партитуру, Э.Ф. Направник мне заявил, что по теперешним театральным правилам с вновь поступающей партитуры снимается Дирекцией копия. По этой копии опера разучивается и дирижировается, а подлинник поступает на хранение в Музей Дирекции. В действительности никакой копии сделано не было, опера дирижировалась по

оригиналу, причем некоторые страницы были разорваны, другие впоследствии были попорчены купюрами, сделанными против моего желания г. Направником. Чтобы предохранить оригинал от дальнейшего повреждения, я просил возвратить мне его, в чем Дирекция отказала. Теперь новое обстоятельство – предполагаемое издание оперы является достаточным поводом для того, чтобы опять попытаться получить обратно партитуру. Но срок ее выдачи никоим образом не следует ставить в зависимость от того, предполагает ли Дирекция ее давать в будущем сезоне. Ибо опера приведена в теперешний свой вид против моего желания г. Направником, о чем мною неоднократно было заявляемо. Теперешние ее представления я считаю нарушением авторского права. Не того права, которое состоит в получении автором определенного количества рублей за представление, а права гораздо более важного и ценного¹. Таким образом, считая теперешние представления моей оперы незаконными, я не могу срок выдачи партитуры ставить в зависимость от желания Дирекции продолжать такие представления. Не думаю, чтобы Иван Александрович [Всеволожский] нашел возможным удерживать партитуру моей оперы при настоящих обстоятельствах. Напротив, я надеюсь, что он [не] пожелает препятствовать печатанию моего сочинения. Я же, конечно, желал бы сделать для устранения препятствий все от меня зависящее и теперь же заявляю Вам, что, в случае неуспеха Ваших переговоров о выдаче подлинной партитуры, я готов принять на себя расходы по снятию копии. Но для меня было бы очень стеснительно выдать эти деньги ранее получения платы за издание оперы, и я думаю, что Вы согласитесь израсходовать на снятие копии нужную сумму с тем, чтобы потом вычесть ее из условленной платы за оперу.

192. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 16 ноября 1896, Москва

Партитуру Увертюры сегодня выслал. Что касается до клавираусцуга «Орестейи», то я вспомнил, что есть экземпляры его в Петербурге, и написал Бесселю, чтобы он Вам один из них послал. Буду с любопытством ожидать уведомления от Вас и о результатах разговора с Всеволожским (третьего дня послал Вам письмо по этому вопросу, вероятно, Вами полученное уже).

Посылаемый мною экземпляр партитуры, просмотренный и проверенный, есть копия с первоначального, у меня имеющегося. Печатать партитуру надо по посланному мною экземпляру: в него внесены все поправки, которые в 1^м только намечены карандашом. Если Вы пожелаете, я со временем перешлю Вам и имеющийся у меня первоначальный экземпляр.

193. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 16 ноября 1896, Москва

Будьте добры, вышлите мне образец какого-либо условия из заключенных Вами, как либреттистом, с композитором. Было бы очень желательно, чтобы в условии упоминалось об определенном проценте, который композитор обязывается уступать автору либретто от поспектакльной платы. <...>

Да! еще одно дело. Где бы достать образец переводов Делиня, напр[имер,] экземпляр «Онегина» или хотя отдельный № оттуда?

¹ Данное предложение взято автором из черновика письма Всеволожскому от 21 ноября или 3 декабря 1895 года (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 28 об.) В этом документе предложение заканчивается следующей фразой: «...права гораздо более важного и ценного – права на самое сочинение».

194. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 18 ноября 1896, Санкт-Петербург

Вчера я получил партитуру Увертюры и сегодня отправлю ее в Лейпциг для печатания. Я перевел сделанные Вами в ней замечания на немецкий язык, но покорнейше Вас прошу впредь замечания, относящиеся до гравировки, вписывать с немецким переводом, те же, которые Вы желаете иметь напечатанными – с французским, а иначе – так как большею частью я манускрипты не просматриваю, полагаясь на композиторов, – Вы рискуете, что желания Ваши не будут исполнены.

Всеволожского постараюсь увидеть на днях и о результате переговоров сообщу Вам. Ожидаю от Вас ответа – удобна ли будет для Вас перестановка программы концерта с 15^{го} февраля на 8^е февраля¹?

195. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 20 ноября 1896, Санкт-Петербург

Только что был у Всеволожского (к которому заезжал вчера, но не был принят) и спешу сообщить о результате. Я вел переговоры к тому, чтобы получить партитуру обратно без возврата (а заменить ее впоследствии печатною) на том основании, что Вы намерены сделать в ней некоторые изменения и, может быть, даже не желаете, чтобы она сохранилась в первоначальном виде. На это он не согласился, а обещал дать распоряжение в Контору о выдаче партитуры под мою расписку с обязательством возврата ее по окончании печатания. Я сказал, что могу дать такую расписку, получив предварительно согласие на то с Вашей стороны. Он коснулся необходимости купюр, на что я ему сказал, что с своей стороны не одобряю тех капельмейстеров, которые готовы чужим детям обрезать уши, а своим жалеют даже подстричь волосы, и что даже гениального «Руслана и Людмилу» мы до сих пор не слышали целиком.

P.S. Присланный Вами экземпляр партитуры Увертюры я немедленно отослал в Лейпциг, но если у Вас имеется Ваша рукопись, то покорнейше прошу ее при случае доставить мне.

196. М.И. Чайковский – С.И. Танееву, 20 ноября 1896, Санкт-Петербург

Писать я Вам собрался недели три тому назад после представления «Орестей». Славина и Ершов были как-то особенно в ударе и пели и играли прямо превосходно. Новая Кассандра понравилась мне больше Кузы без всякого сравнения. Новая Афина тоже гораздо лучше Томкевич². Вообще представление было оживленное и хорошее³. Холодная абоне[ме]нтная публика и та растаяла и очень аплодировала. Только первое действие прошло без вызовов. Я с восторгом узнал, что Беляев думает печатать оперу.

197. В.В. Бессель – С.И. Танееву, 21 ноября 1896, Санкт-Петербург

Поручение Ваше относительно посылки клавираусцуга «Орестей» г. Беляеву – конечно, немедленно было исполнено. Отчет относительно распродажи экземпляров будет Вам доставлен из магазина <...>

В эту осень брату моему Ивану Васильевичу удалось услышать Вашу оперу, она произвела на него прекрасное впечатление и он только очень сожалел, что состояние

¹ Об этой перестановке см. примечание 2 к письму 182.

² Томкевич Антониды Онуфриевны (1874–?) – певица (сопрано), солистка Мариинского театра (1895–1898) и концертная артистка, первая исполнительница роли Афины.

³ По-видимому, М.И. Чайковский здесь имел в виду последнее представление оперы, состоявшееся 24 октября 1896-го. О заменах в составе исполнителей см. документы № 177–179.

его нерв не дозволило ему дослушать ее до конца. – Он вынужден был оказаться от слушания 3^{го} действия. Сообщив Вам лично о своих впечатлениях при свидании, я позволил себе сообщить о брате своем потому, что он, не будучи специалистом-музыкантом, представляет собою «голос из публики» – а эти «голоса» всегда бывают особенно ценны, если они искренни, всякому оперному композитору.

198. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 ноября 1896, Москва

<...> Весьма Вам признателен за хлопоты относительно выдачи моей партитуры. Результат Ваших переговоров с Всеволожским считаю очень благоприятным и, конечно, согласен на то, чтобы Вы выдали расписку на возвращение партитуры по окончании печатания. Получен ли Вами клавираусцуг от Бесселя?

199. П.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 27 ноября 1896, Москва

Извещаю Вас, что партитура [антракта] «Орестейи» готова, а голоса гравированы. Покорнейше прошу сообщить, как следует распорядиться с экземплярами партитуры?

200. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 29 ноября 1896, Санкт-Петербург

Я не отвечал на Ваше письмо от 22^{го} [ноября] кряду оттого, что хотелось обождать: как будет приведено в исполнение обещание Всеволожского; опасаясь, чтобы не вышло каких-либо изменений. Опасения мои, к сожалению, отчасти оправдались, ибо Всеволожский, вероятно, позабыл, что я могу приступить к изданию только ч[е]рез год. После его обещания, предполагая, что он уже сделал распоряжение, я (дня через три) отправился в нотную контору (или центральную музыкальную библиотеку Импер[аторских] Театр[ов]) к Кучера, но тот еще никаких распоряжений не имел. Тогда я его попросил справиться у Всеволожского о выдаче партитуры под мою расписку, и вчера он прислал мне человека, что «расписка должна быть следующего содержания: обязуюсь доставить до начала будущего сезона партитуру, рукопись автора оперы “Орестейя”, в таком же виде, в каком была взята из библиотеки». Теперь рождается вопрос: имеете ли Вы намерение теперь же или весною приступить к переделке ее? В первом случае – я могу получить ее теперь же и выслать Вам или обождать Вашего приезда в январе [1897], а во втором – Вы могли бы сами взять ее из Конторы в феврале. Во всяком случае мне, как видно, придется еще раз повидать Всеволожского, чтобы выяснить: если партитура теперь выдана будет только до начала будущего сезона, то [на] этот раз для желаемых Вам переделок, для издания же она потребуется вторично по окончании будущего сезона; но до получения от Вас ответа на настоящее мое письмо я не сделаю ни шага, дабы не сделать чего-либо для Вас нежелательного. Клавираусцуг «Орестейи» от Бесселя я получил.

201. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 1 декабря 1896, Москва

<...> Пока нет надобности теперь брать из Дирекции партитуру. Ранее, чем она мне понадобится, мне нужно в подробностях обдумать те изменения, которые я предполагаю сделать. Для одной сцены понадобится содействие моего либреттиста. На все это нужно время. Когда буду в Петербурге, мы переговорим с Вами о времени, когда всего удобнее взять партитуру. Может быть, можно будет некоторые места с изменениями заготовить ранее взятия партитуры и их туда вставить на время печатания. Ранее летних каникул мне трудно было бы приступить к этой работе. Благодаря урокам, концертам и т.п. я мало имею возможности зимою пользоваться достаточным досугом и спокойствием.

202. М. Делинь – С.И. Танееву, 2/14 декабря 1896, Ницца

Просил я Вас также прислать мне по возможности скорее антракт. Отпечатан ли он уже Юргенсоном? Пришлите мне десяток экземпляров. В Монте-Карло, в Aix-le-Bains его наверно скоро исполнят. Ария Клитемнестры будет напечатана в музыкальном приложении "Illustration" в феврале [1897]. Как только ария будет напечатана, я ее распространю между певицами, которые наверно полюбят ее.

Вчера я приступил к переводу сцены Кассандры. Я от этой сцены в таком же восторге, как от других уже хорошо разученных мною частей Вашей трилогии. Какой удачный выбор тем и как умно и деликатно они обработаны!

Будет ли «Орестейя» дана в Петербурге в то время, когда там будет гастролировать Ван-Дейк[?]¹ Мне очень хотелось бы, чтобы Дирекция театра обратила его внимание на роль Ореста. Он ее пречудно исполнит.

Повторяю, я за судьбу «Орестейи» спокоен. Это такое чудное произведение, что непременно найдет своих знатоков.

В скором времени в Москву приезжает Колонн?² Кто его приглашает? Было бы хорошо, если бы в Москве обратили внимание Колонна на «Орестейю». Почему бы ему не сыграть антракта?

203. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 5 декабря 1896, Санкт-Петербург

Сегодня получил из Лейпцига запрос: какой *opus* выставить на Вашей Увертюре, 6^й или иной? Вообще еще не выяснено: желаете ли Вы, чтобы партитура Увертюры была включена в общую партитуру всей оперы, и кроме этого существовала бы как отдельное сочинение, или только как отдельное сочинение? Я предполагал первый способ, и тогда может быть *opus* излишен, так как обыкновенно на операх *opus* не выставляется, если же только отдельно, то можно выставить *opus*. Не знаю также, издано ли Вами либретто оперы? Я обыкновенно (при издании оперы) включаю в условия с композиторами мое право на издания либретто, но не помню теперь, упомянул ли об этом в том письме, где перечислял условия издания.

Ввиду того, что Дирекция требует, чтобы партитура была возвращена в том же виде, мне кажется, что все предполагаемые Вами изменения должны быть сделаны на отдельных листах, которые пошлются вместе с партитурой для гравирования, с указанием, которые места партитуры они должны заменить.

P.S. Если Вы пожелаете иметь Увертюру только как отдельное сочинение, то не найдете ли Вы уместным предпослать ей краткую программу ее содержания, на русском и на французском языке?

204. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 8 декабря 1896, Москва

<...> Увертюра моя не должна быть включена в партитуру оперы, она составляет отдельную пьесу, хотя основанную на темах оперы. Ее можно обозначить *opus*'ом 6^м.

¹ Ван Дейк Эрнест (van Dyck Ernest, 1861–1923) – певец (лирико-драматический тенор) и педагог, выдающийся исполнитель вагнеровского репертуара (Тристан, Лоэнгрин, Парсифаль, Зигмунд, Зигфрид, Тангейзер, Логе). Выступал на Байрейтском фестивале, в Grand Opéra, Венской опере, Covent Garden, Metropolitan Opera. В России гастролировал в 1896–1899 годах.

² О выступлениях Э. ван Дейка в составе труппы Э. Колонна см.: *П. С.* – Петербург. Гастролеры Маринского театра // Русская музыкальная газета. 1897. № 2, февраль. Стб. 301–309.

Программу к ней на русском и франц[узском] языках я составлю и через некоторое время Вам вышлю.

Либретто оперы издано моим либреттистом, А.А. Венкстерном и находится в его распоряжении. Относительно передачи Вам права издания я вступаю с ним в переписку и думаю, что это дело уладится. Вы мне ничего не пишете относительно перевода. Пожалуйста, сообщите, на каких условиях Вы помещаете переводы в издаваемых Вами опусах, чтобы я мог также войти в сношения с г. Делинем. Модест Ильич, к которому я обращался за справками, сообщил, что г. Делинь делает превосходно французские переводы опер.

Мои переделки в партитуре я сделаю так, чтобы ее можно было возвратить в прежнем виде.

205. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 10 декабря 1896, Санкт-Петербург

Получил Ваше письмо от 8^{го} [декабря] и сегодня написал в Лейпциг, чтобы Вашей Увертюре придали opus 6^й, но при этом у меня возник вопрос о посвящении. Оперу Вы посвятили Антону Григорьевичу [Рубинштейну], должно ли быть то же посвящение и на Увертюре, или другое, или совсем без посвящения? Прошу об этом не замедлить ответом, так как виньетка вероятно уже изготавливается.

Относительно французского перевода, мне помнится, я писал Вам, что я принимаю Ваши условия с Делинем, а Вы потрудитесь редактировать их для помещения в предполагаемое условие между мною и Вами. Я имею в виду придать опере Вашей и немецкий перевод, так как по характеру своему она, вероятно, будет оценена немцами, а у меня есть переводчик (в Риге), но полагаю, что это можно будет сделать тогда, когда Вы окончите пересмотр ее.

206. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 12 декабря 1896, Москва

Я виделся с А.А. Венкстерном, приехавшим на короткое время в Москву, и уговорился с ним относительно либретто. Я предоставляю в его пользу небольшой процент с перспективной платы, взамен чего он отдаст свое либретто в мою собственность, и тогда я могу право на это либретто передать Вам. Венкстерн придет вторично во 2^й половине января и мы с ним отправимся к нотариусу для совершения договора¹. Я получил письмо от Делиня. Он препровождает мне письмо от заведующего музыкальным отделением французского журнала "Illustration", который пишет о своем намерении поместить в этом приложении ариозо Клитемнестры. Считая себя связанным нашими с Вами переговорами об издании «Орестейи», я подожду ему отвечать, пока не узнаю Ваших соображений по этому поводу. Мне кажется, что появление этой пьесы не может повредить Вашим интересам как издателя. Во 1^х, пьеса, напечатанная во французском журнале, никем перепечатана быть не может, во 2^х, ее обнаружение может скорее содействовать распространению будущего издания оперы. Во всяком случае ожидаю от Вас в непродолжительном времени ответа.

Соображения Ваши относительно посвящения увертюры признаю основательными и прошу Вас на заголовке выставить имя Антона Степановича Аренского. Я у него в долгу: он посвятил мне несколько лет тому назад целый ряд своих произведений².

¹ Договор был написан и заверен нотариусом 19 февраля 1897 года. См. настоящее Приложение далее.

² Шесть фортепианных пьес op. 5 (посв. Танееву), Сюиту для двух фортепиано op. 15 (Танееву и Зилоти).

207. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 14 декабря 1896, Санкт-Петербург

Сегодня я высылаю Вам корректуру Увертюры и покорнейше Вас прошу не задерживать проверку ее, так как мой поверенный писал мне, что от этого будет зависеть своевременное напечатание ее ко дню концерта.

Смотря по количеству ошибок и, может быть, желательных изменений, покорнейше Вас прошу отметить на ней же: желаете ли Вы иметь еще вторую корректуру или находите возможным, по первому просмотру ее Вами, приступить к печатанию.

208. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 14 декабря 1896, Санкт-Петербург

Мне несколько раз предлагали органы французской прессы предоставить им поместить то или другое произведение из моих изданий для их абонентов, но мне как-то претит этот способ рекламы. При этом мне всегда приходит на ум поговорка «не мечите бисер перед свиньями». Что за вещи помещаются в этих приложениях? и кто из абонентов разберется в этом хламе? Любитель легкой музыки покривит рот при виде серьезной, а серьезный любитель, вероятно, давно уже привык не обращать внимания на эти приложения.

Делинь, как человек пера, давно свыкся со многими неприглядными порядками теперешней пишущей братии, а я их ненавижу.

Мне бы не хотелось сделать что-либо неприятное для Вас, но я еще не теряю надежды, что когда Вы обдумаете этот вопрос, то, вероятно, согласитесь со мною.

Мои издания по сих пор мало имели успеха в Германии по предубежденной ненависти немцев ко всему русскому, но я остаюсь того мнения, что только тогда русские композиторы приобретут известность, когда их оценит Германия. Французы быстро вспыхивают, но и так же быстро погасают. Путь к немцам тяжел, но прочен. Я надеюсь, что недалек тот момент, когда немцы оценят наши русские таланты, и потому не вижу надобности, идя по сих пор ровным шагом, пускаться теперь по-французски вприпрыжку. По моему убеждению, и покойного Петра Ильича русские только тогда оценили, когда он сделался известным в Германии. Я не говорю об отдельных музыкантах, а о большинстве публики.

Так ли я Вас понимаю: опера Ваша посвящена Антону Григорьевичу Рубинштейну, а Увертюра должна быть посвящена – Антону же Степановичу Аренскому. Впрочем, я приказал на виньетке оставить место для посвящения и, если Вы желаете, то я могу, получив эскиз виньетки, выслать его Вам на Ваше одобрение.

209. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 18 декабря 1896, Москва

<...> Согласно выраженному Вами желанию, я напишу Делиню, чтобы он не помещал отрывки из «Орестейи» во французском журнале.

Вы пишете, что принимаете мои условия с Делинем. Но дело в том, что мои условия с ним касались только возможного исполнения на французской сцене моей оперы. Что же касается издания, то предполагалось, что, отыскав французского издателя, Делинь помимо меня войдет с ним в договор и получит вознаграждение за свой перевод. Но так как теперь опера моя не может уже быть изданною во Франции, и расчеты на постановку ее на какой-либо французской сцене очень шатки, то мне кажется необходимым предложить Делиню за его труды некоторое вознаграждение, но в каком размере, я не знаю и прошу в этом случае Вашего совета.

Вы мне писали, что композиторы, оперы которых Вы издаете, должны предоставлять либретто в Вашу собственность и для этой цели приобретать их у своих либреттистов. Относительно же приобретения переводов Вы не упоминали, почему я в прошлом письме и обратился к Вам с этим вопросом.

210. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [между 19 и 21 декабря 1896], Москва

Прилагаю программу к увертюре и французский перевод <...>

В русском названии моей оперы я хочу уничтожить й и назвать ее или «Орестея», или «Орестия». Но какое именно следует из этих 2^х названий выбрать, я никак не могу добиться, хотя справляюсь у людей, знающих по-гречески.

211. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 20 декабря 1896, Санкт-Петербург

Из Ваших прежних писем я понимал, что Делинь взялся сделать перевод оперы за известную долю поспектакльной платы, при исполнении ее во Франции, а чтобы он рассчитывал за тот же труд получить и с издателя, я не знал. <...> Если же Делинь хочет оставить за собою право поспектакльного гонорара, то плата за помещение его перевода в издании должна быть очень умеренная, вероятно, не более 200 fr. Впрочем, лучше всего не предлагать ему ничего, а спросить, какой гонорар он рассчитывает получить с издателя? Конечно, если его требования будут не преувеличены, то я приму этот расход на себя, а мерилом его требования может служить гонорар, который назначит мой немецкий переводчик (без права поспектакльной платы), если он только возьмется за перевод, о чем я могу его спросить.

212. П.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 20 декабря 1896, Москва

Прошлою ночью я передумал наш разговор и нашел, что быть может поступил опрометчиво, посоветовав Вам поставить в счет Беляеву 500 франков за французское либретто. Я сообразил, что Б[еляев] чужак, но строптивый «духовой» и щедрым вообще назван быть не может, – подобное покушение может неблагоприятно повлиять на его дух, поэтому мой первый совет считайте скоропалительным.

Попутно я думал о ваших сомнениях насчет «правил» театральной дирекции в Петербурге. Я забыл Вам сказать, что подпиской условия (на тантьему) Вы ни в каком случае не лишитесь авторских прав, т.е. права снять с репертуара свою оперу, когда угодно. За что же Вы хотите себя лишиться гонорара? – Вот другое дело, если бы Вы продали свою тантьему за огульную сумму, тогда Вы лишаетесь авторских прав.

213. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 декабря 1896, Москва

По совещанию со многими специалистами останавливаюсь в русском названии на правописании: «Орестея».

Все эти справки задержали отсылку Вам корректуры Увертюры, которую сегодня высылаю вместе с антрактом.

214. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 23 декабря 1896, Москва

Написал Делиню, чтобы он сообщил о своих условиях и приостановил печатание арии Клитемнестры. В настоящее время печатаются голоса моего антракта. Когда они будут готовы, Вы получите от Юргенсона доски голосов и партитуры. Вы писали о своем намерении выплатить то, что эти доски стоят, но я не имею намерения брать с Вас за

них деньги, ибо сам за них ничего не платил – Юргенсон мне напечатал антракт за мою инструментовку аккомпанемента квартета «Ночь» Петра Ильича.

215. С.И. Танеев – М.И. Чайковскому, 23 декабря 1896, Москва

Клавираусцуг «Онегина» с текстом Делиня¹ получил и просматриваю.

216. П.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 27 декабря 1896, Москва

Письмо Ваше от 23 с[его] м[есяца] получил и по отпечатании «Антракта» вышлю партитуры и доски Иосифу Ивановичу [Юргенсону]² (агент Беляева).

Относительно права автора снять с репертуара свою оперу когда угодно трактуется в статьях 45, 46, 47, 49 в книге «Законы о печати» издания Мсерианца³ и в ст[атье] 83 с примечан[иями] 1, 2 и 3-м, причем в последнем примечании, 3-м, говорится об Обществе драматических писателей, которым советую отнюдь не увлекаться; при свидании объясню почему.

Между прочим, по уставу, Вы лишаетесь права личного распоряжения своими произведениями.

217. М. Делинь – С.И. Танееву, 31 декабря 1896 / 12 января 1897, Ницца

Не могу выразить удовольствия, которое мне доставило Ваше известие, что г. Беляев будет печатать «Орестейю» в немецком и французском переводе. Я Митрофана Алексеевича [правильно: Петровича] лично знаю и высоко ценю его деятельность. Заранее согласен принять ту плату, которую он сам назначит мне. Он знает, что он может мне дать, а я, кроме того, перевожу «Орестейю» *сop amoge*. Если бы я был человек с состоянием, т.е. мог бы отдавать свое время искусству, я бы ничего не просил за перевод.

Я сейчас же сообщил Гартману, чтобы он приостановил печатание арии Клитемнестры в "Illustration", но боюсь, что мы опоздали: Гартман готовит свои музыкальные прибавления месяца за два до их появления, и если ария уже отпечатана, то мне нельзя будет резать ему обнародование ее в газете. Я только попрошу прибавить: «avec l'autorisation de M. Belaïeff, éditeur à S^t Petersburg et à Leipzig»⁴.

Потрудитесь, пожалуйста, написать об этом немедленно М[итрофану] П[етровичу] и попросите его, чтобы он также для меня написал свое мнение. Во всяком случае, это только может оказать пользу распространению оперы. Обыкновенно издатели платят редакциям за такое ради рекламы, а мне Гартман устроил это по-дружески, а также потому, что и ему эта ария тоже очень понравилась.

Как я уже Вам писал, кроме арии Клитемнестры у меня вполне готовы сцена с фуриями и картина «В Храме с Аполлоном». Ария и эти две сцены повторно будут исполняться в концертах или даже в театрах до появления всей оперы; было бы поэтому полезно, если бы г. Беляев сейчас же отпечатал эти отрывки.

¹ Eugène Onéguine. Drame lyrique en trois actes et sept tableaux d'après Pouchkine. Paroles françaises de Michel Delines. Musique de P. Tschaïkowsky. [Partition chant et piano]. Paris: M.R. Braun, [18?].

² Юргенсон Иосиф (Осип) Иванович (1829–1910) – торговец музыкальными изданиями, младший брат П.И. Юргенсона, владелец магазинов в Петербурге и Москве.

³ Законы о печати. Настольная справочная книга / Сост. З.М. Мсерианц. М.: типогр. Т. Рис, 1868.

⁴ «С разрешения г-на Беляева, издателя в С.-Петербургe и Лейпциге» (франц.)

В настоящее время в Петербурге находится тенор Ван-Дейк. Не мешало бы обратить его внимание на «Орестейю». Роль Ореста может его соблазнить, а он влиятельный человек. Не можете ли Вы попросить кого-нибудь в Петербурге, чтобы он как-нибудь показал партитуру Вашу Ван-Дейку.

Как только получу Ваш ответ на мое письмо, я немедленно примусь за перевод остальных частей «Орестейи» и, надеюсь, сделаю все скоро.

Антракт получил и уже разослал 6 экземпляров; остальные разошлю на днях. Послали ли Вы экземпляр Когелю во Франкфурт[?]¹ Он большой любитель русской музыки.

1897 год

218. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 7 января 1897, Санкт-Петербург

При сем прилагаю корректуру предисловия к Вашей Увертюре, которую, по исправлении, прошу возвратить.

219. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [после 7 января] 1897

Я получил письмо Делиня, в котором он пишет: «<...> Боюсь, что мы опоздали <...>». Как в этом случае поступить, Вы сообщите или мне, или, для сбережения времени, прямо Делиню <...>

220. М. Делинь – М.П. Беляеву, 18/30 января 1897, Ницца

Многоуважаемый Митрофан Петрович.

Спешу известить Вас, что я предпочитаю уступить Вам право помещать мой перевод «Орестейи» во всех видах Вашего издания этой оперы за 200 франков с сохранением за собой авторского права.

Потрудитесь сообщить мне, к какому времени весь перевод должен быть готов. Теперь уже окончательно готовы: ария Клитемнестры, и почти весь третий акт, и некоторые отрывки из 1^{го} и 2^{го}.

От Гартмана из "Illustration" я еще не получил окончательного ответа, так что не знаю, опоздало ли мое предостережение. Мне кажется, что напечатание этой арии в такой распространенной газете может только послужить к ознакомлению публики с характером произведения и именем композитора. Кроме того, это даст возможность некоторым певицам исполнить эту арию публично. Обыкновенно издатели за подобного рода рекламу платят, мне же Гартман обещал устроить это по-приятельски. Будьте так добры, напишите мне Ваше окончательное мнение по этому поводу, и я тогда употреблю все усилия, чтобы ария не была напечатана.

Могу Вас уверить, многоуважаемый Митрофан Петрович, что между нами не будет никаких недоразумений, и я буду всеми силами лишь содействовать, чтобы «Орестейя» была по возможности скорее представлена и в наилучших условиях.

В ожидании Вашего скорого окончательного решения насчет "Illustration", остаюсь с уважением Michel Delines.

¹ Когель Густав Фридрих (Kogel Gustav Friedrich, 1849–1921) – дирижер, композитор, педагог, редактор оперных партитур, выпускаемых фирмой Peters. С 1891 года дирижер Museumskonzerte во Франкфурте-на-Майне.

221. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 31 января 1897, Санкт-Петербург

Не можете ли Вы еще до Вашего приезда, с обратной почтою сообщить мне текст программы к Вашей Увертюре? Я вчера получил один экземпляр партитуры и оркестровые голоса, но так как спешили отправкою, то прислали этот экземпляр без винытки и программы, которая нужна нам для помещения в концертную программу.

222. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 2 [февраля] 1897, [Черниговский скит]

Посылаю программу увертюры [ор. 6]¹. <...>

223. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 12 февраля 1897, Санкт-Петербург

Вчера имел случай видеть Всеволожского, и он обещал выдать партитуру Вашей оперы до окончания печатания ее – не знаю только, выполнит ли он свое обещание.

224. 19 февраля 1897, [Москва]**Договор передачи А.А. Венкстерном С.И. Танееву авторских прав на либретто оперы «Орестея»**

1-е, Я, Венкстерн, уступаю сего числа ему, г-ну Танееву, в полную его собственность все права мои, как автора, на сочиненное мною либретто оперы «Орестея», за условленную сумму триста рублей, которую я уже сполна получил. – 2[-е], За означенную переуступку прав г-на Венкстера я, Танеев, как автор музыки на это либретто, кроме сказанных трехсот рублей, уже уплаченных, предоставляю ему, г. Венкстерну, право во все время при постановке оперы «Орестея» на сценах Императорских или частных театров в России или за границей, на получение пяти процентов с причитающегося мне, как композитору этой оперы, вознаграждения. – 3[-е], При постановке же оперы на сценах, где, по театральным правилам, выдается автору либретто отдельное вознаграждение, таковое поступает в пользу г-на Танеева. – 4[-е], Предоставляется право г-ну Танееву как самому издавать означенное либретто в количестве изданий и экземпляров, так равно и предавать свои права другим лицам по своему усмотрению, и вообще распоряжаться и пользоваться авторским правом, как своею собственностью.

¹ Данная авторская программа опубликована в издании: «Темы этой увертюры взяты из музыки трилогии С. Танеева “Орестея”, либретто которой составлено по драматической трилогии Эсхила. Содержание трилогии Эсхила “Орестея”, состоящей из трагедий “Агамемнон”, “Хоэфоры” и “Евмениды”, заимствовано из истории семейства Атридов. Это мрачная и кровавая история. Преступление следует за преступлением и порождает новые преступления. Неумолимые Евмениды терзают преступника, а обычай родовой мести готовит мстителя в лице ближайшего родственника жертвы. Этот мститель, совершив кровавое дело мести, попадает, в свою очередь, под власть Евменид, свивших себе прочное гнездо во дворце, видевшем столько крови, – пока сам не падет новою жертвою нового мщения. Наконец пред кровавым делом людей ужаснулись сами олимпийские боги. Их вмешательство понадобилось, чтобы сокрушить роковую силу жестокого обычая. Это совершили Аполлон и Афина, учредив народный суд эфоров, которому передается власть судить и наказывать. Для людей настает новая эра мира и правосудия под покровительством бессмертных богов. Таким торжеством светлого начала над хаосом насилия и мести заканчивается трилогия Эсхила» (Overture de L'Orestie, trilogie d'Eschyle <...>, 1897. [P. 2]).

225. 14 марта 1897, [Москва]**Условие передачи С.И. Танеевым М.П. Беляеву авторских прав на издание оперы «Орестея»**

<...> Я, нижеподписавшийся композитор Сергей Иванович Танеев, передаю Потом[ственному] Почет[ному] Гражданину Митрофану Петровичу Беляеву: 1) полное право издательской собственности для России и всех стран на музыку оперы «Орестея» (музыкальной трилогии в 7 картинах). 2) Право литературной собственности на либретто этой оперы, приобретенное мною от А.А. Венкстерна по договору <...>. Так как в состав права литературной собственности входит и право разрешать переводы литературного произведения, то само собою разумеется, что и это право уступается мною, С.И. Танеевым, М.П. Беляеву, от которого и зависит входить по сему предмету с переводчиками в соглашение по своему усмотрению. Причем однако же по отношению к переводу этого либретто на французский язык, приготавливаемому М.О. Делинем (Michel Delines), М.П. Беляев также изъявляет согласие на нижеследующие условия: а) перевод этот должен быть доставлен мне, М.П. Беляеву, г. Делинем не позднее 1-го Августа (старого стиля) 1897 года. б) Я, Беляев, обязуюсь по получении оного уплатить г. Делиню 200 франков. в) Г. Делинь при постановке оперы с его французским текстом в тех странах, где автору либретто присвоено право (отдельное от права композитора) на получение части поспектакльной платы, сохраняет право на получение той части, которая причитается на долю автора либретто. г) Договорное соглашение между мной, Беляевым, и г. Делинем может быть оформлено тем, что г. Делинь выразит свое согласие на вышеозначенные условия своею подписью на копии настоящего договора, которую мы, Танеев и Беляев, ему вышлем вслед за совершением оного. д) В случае пропуска срока, указанного в пункте «а» для доставления французского текста г. Делинем, все вышеизложенные условия относительно французского перевода г. Делиня теряют силу. Я, Танеев, доставляю М.П. Беляеву партитуру, фортепианное переложение и либретто вышеупомянутого сочинения и принимаю на себя корректуру при печатании их, он же, Беляев, уплачивает мне, при подписании этого договора, 500 рублей, 15-го Сентября 1897 года 1,000 руб. и остальные 1,500 руб. (всего 3,000 руб.) по сдаче композитором последней корректуры.

226. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 18 марта 1897, Санкт-Петербург

Вчера я отправил Вам посылкою партитуру (3 книги) «Орестеи» <...>

При сем прилагаю <...> копию с нашего договора для Вашей подписи и возможно скорого возвращения мне для отсылки ее Делиню.

227. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 марта 1897, Москва

Подписанную копию [договора] при сем прилагаю. Заглавие на французском языке для «Орестеи» [увертюры ор. 6] на днях вышлю.

228. М. Делинь – М.П. Беляеву, 1/13 апреля 1897, Ницца

Я уезжал на два дня в Италию и потому только сегодня получил Ваше письмо с договором. Подписываю его и отсылаю Вам. Я всегда верю людям, а не договорам.

Пока в присланном мне договоре еще много темных мест.

Я условился с С.И. Танеевым, что буду получать ½ тантьемы, в каких бы местах «Орестейя» ни давалась на французском языке. Само собой разумеется, что другого

французского перевода не может быть. В тех странах, где наше общество (*Société des auteurs et des compositeurs de musique*¹) не имеет агентов, директора оперы входят в соглашение с издателем и автором и платят сразу определенную сумму. Само собой разумеется опять, что мне от этой суммы придется известная часть, а именно – ½ суммы, которая останется за вычетом той, которая полагается издателю за музыкальный материал.

Вы премного обяжете меня, если пришлете мне письменное добавление к подписанному мною договору, в котором Вы укажете, что разъяснения мои Вами одобряются. Ведь может случиться, что мой перевод будет представлен только в такой стране, где наше общество не имеет агентов. Неужели же я не должен ничего получить?

Когда я договаривался с С.И., то я ему подробно объяснил, почему я прошу ½ тантьемы, и он нашел мои доводы резонными.

Наша главная цель, чтобы «Орестейя» была представлена, а для этого нужны хлопоты, хлопоты требуют времени и даже материальных издержек.

В прошлое воскресенье Жеан исполнил в Монте-Карло антракт из «Орестейи», который будет повторен в следующий четверг. Прилагаю Вам при сем программу.

Перевод мой сильно подвигается вперед и я, вероятно, окончу его раньше августа. Желает ли С.И., чтобы я начал высылать ему перевод по частям? Могу немедленно выслать первую картину.

У меня здесь одна только партитура (другая в Париже); было бы очень полезно, если бы С.И. прислал мне разрозненные листы. Я на них напишу свой перевод и пошлю в Москву.

229. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 5–26 апреля 1897, Санкт-Петербург

Прилагаю при сем письмо Делиня, на которое я затрудняюсь отвечать, не зная подробностей Вашей предыдущей переписки с ним. По моему мнению, нам надо держаться буквы договора, т.е. «предоставляя ему ту часть тантьемы, которая законами страны, в которой его текст будет исполняться, будет ему причитаться», а нельзя согласиться предоставить ему ½, если закон ему предоставляет менее этой части, и потому я бы полагал, если он находит это место темным, то и выяснить ему письмом, как мы его понимали при составлении договора. У нас в договоре нигде не упоминается о «Société des auters etc.» и, следовательно, в тех странах, где нет агентов этого нахального Общества, не исключено его [Делиня] право на получение части тантьемы, определенной местными законами.

Я бы просил Вас в ответе на это письмо формулировать сжато Ваше мнение по этому вопросу, дабы я мог включить его в мой ответ Делиню. Или, может быть, Вы предпочтете писать ему по этому поводу отдельно? Тогда я прошу Вас сообщить мне копию Вашего письма или извлечение из его содержания, дабы не вышло разных мнений по одному вопросу.

Письмо Делиня прошу возвратить. <...>

¹ Точное название – Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM); «Общество авторов, композиторов и музыкальных издателей» – профессиональная ассоциация, созданная 28 февраля 1851 года для защиты прав вышеназванных персон и существующая поныне. В этой организации был зарегистрирован Делинь, предлагавший всем композиторам, с которыми имел дело, также сотрудничать с SACEM.

P.S. Копию договора, им подписанную, я получил. Прошу также сообщить желание Ваше: высылать ли ему перевод по частям и можете ли Вы выслать ему разрозненные листы клавираусцуга?

230. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 21 апреля 1897, Санкт-Петербург

Извините меня, что я позволю себе сделать некоторое замечание относительно Вашей оперы, с клавираусцугом коей я имел возможность познакомиться в последнее время. Вы говорили мне, что намерены выбросить рассказ Эгиста в 1^м действии на том соображении, что он говорит о том, что известно Клитемнестре. Не найдете ли Вы, что подобное же соображение должно явиться при хоре (a cappella) Ареопагитов в последнем действии, так как о совещании их говорится перед этим хором, а о результатах голосования – после него; а своим медленным темпом он удлиняет это действие, по сюжету и без того имеющее мало движения. Простите мне это замечание, но мне бы хотелось, чтобы опера Ваша в новом виде не давала повода разным Направникам делать бессмысленные купюры.

Третьего дня обсуждался новый закон об авторских правах, по которому купюры признаются за контрафакцию (подделку) и наказуются соответственно, но когда еще этот закон пройдет, а до тех пор Направники будут действовать по-прежнему.

231. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 апреля 1897, Москва

Я нашел письмо Делиня от 27 марта 1895 года, в котором он пишет: «Сообщите мне также, на каких условиях Вы уступите право печатать перевод Вашей трилогии. Обыкновенно это устраивается так. Парижский издатель на свой счет печатает перевод и обязывается заплатить композитору известную сумму при первом представлении оперы, новую сумму при десятом представлении, другую сумму при двадцатом представлении и т. д. Что касается droits d'auteur [авторских прав] за представления, то они делятся между композитором и либреттистом». Когда мы составляли наше условие, то я именно это и имел в виду, т. е. что за представление на французской сцене моей оперы Делинь и я получим вознаграждение поровну, я же из своей части выделю 5 % Венкстерну. Но я при этом также предполагал, что это должно относиться к тем странам, где вообще это делается (согласно ли закону или обычаю). Но если представить себе такой случай (почти невозможный), что какая-нибудь французская труппа приедет в Россию и станет играть мою оперу, то вряд ли Делиня нужно за это вознаграждать, ибо у нас такого обычая нет. Впрочем, подобные случаи настолько невероятны, что Делиня можно вполне успокоить насчет неприкосновенности его дражайшей половины. Клавираусцуг ему на днях вышлю. Я думаю, что безразлично, будет ли он высылать клавираусцуг частями или вышлет зараз. О том, чтобы он пока подождал переводить сцену с Эгистом, я ему напишу. Не знаю, удастся ли так переработать эту сцену, как мне желательно. Чрезвычайно трудно это сделать ввиду необходимости рассказа Эгиста для дальнейшей драмы. На этот счет Модест Ильич подал мне очень хорошую мысль, которую постараюсь привести в исполнение. Хор ареопагитов во время слушания оперы не казался мне излишним. Я придерживаюсь того правила, что лица, участвующие в действии, не должны быть немыми. Раз на сцену появляется какое-либо отдельное лицо, или, как в данном случае, группа лиц, нужно, чтобы эти вновь явившиеся люди приняли участие в музыке, чтобы

их появление обратило на себя внимание зрителей не только тем, что зрители их увидят, но и тем, что услышат.

Вы меня очень обязали бы, если бы сообщили какие-либо подробности относительно проекта нового закона об авторских правах и, в частности, о купюрах. Где и кем этот закон подвергался обсуждению и нет ли где печатного отчета о прениях.

232. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 24 апреля 1897, Санкт-Петербург

Спешу Вам отвечать потому, что Вы определенно не ответили мне на мой вопрос: могу ли я написать Делиню, что мы намерены держаться текста договора? А из Вашей выписки из письма Делиня от 27^{го} марта [1895] я еще более убеждаюсь, что нам теперь иначе и сделать нельзя, потому что он приводит свое особенное право, которое может быть и допускается во Франции в этом случае, когда издатель за свое право уплачивает гонорар композитору постепенно по мере успеха оперы (что Вы, между прочим, мне и предлагали, но я, даже не зная, что такое условие изменяет права издателя, отклонил этот способ как более сложный). При полном же издательском праве ([на]сколько мне известно) во Франции *droits d'auteur* делятся на три части между композитором, автором либретто и издателем. Если же там или в Бельгии издатель не получает ничего, кроме уплаты за нотный материал (как мне писал Делинь в своем последнем письме), то я не могу претендовать на такое право, не предусмотренное местными законами, но, с другой стороны – если оно существует, то я не желаю письмом (равносильным договору) уступить его Делиню. Прошу Вас высказать Ваше мнение по этому поводу, так как мне не хотелось бы сделать Вам что-либо неприятное.

Сейчас у меня нет под рукою проекта нового закона, но как достану, то вышлю Вам.

233. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 27 апреля 1897, Москва

<...> Если Делинь видит неясность нашего договора в том, что в договоре этом не упомянуто, что сумма за представления, которую будет получать он, должна быть равна сумме, которую буду получать я как композитор, то на этот счет можно его вполне успокоить: в тех странах, где будет даваться опера с его переводом, я буду считать свои права в этом отношении равными его правам, что я и имел в виду, когда заключал наше условие.

Еще ранее моих отношений с Делинем я слышал, что во Франции автор либретто получает ту же часть поспектакльной платы, что и автор музыки. При составлении договора я и выговорил Делиню участие в размере той доли, которая следует либреттисту по правилам. Если по тем же правилам какая-либо часть следует издателю, то то условие нашего договора, о котором идет речь, не захватывает этой части и, следовательно, не компрометирует Ваших прав. Я полагаю, что между нами нет в действительности несогласия, а что затруднения наши происходят оттого, что мы не имеем точных сведений относительно того, какие именно правила существуют на иностранных сценах. Вы, напр[имер], полагаете, что поспектакльная плата во Франции и Бельгии делится на три части, Делинь же, как Вы сообщаете, утверждает, что на две. Проверить это можно было бы, достав подлинные правила. Не можете ли вы навести об этом справки у кого-либо из издателей, с которыми Вы находитесь в сношениях? Интересно было бы этот вопрос окончательно выяснить, дабы предупредить возможность недоразумений в будущем.

234. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 4 мая 1897, Москва

<...> Очень Вам благодарен за присылку копии условия и проекта положения о музыкальной собственности¹.

Если при самом подписании договора возникают недоразумения, требующие обсуждения спорных пунктов, разъяснений и т.п., то насколько все это может усложниться в будущем, если опера моя будет дана на французском языке и в столкновение придут интересы действительные, а не принадлежащие, как теперь, пока еще к области фантазии? Быть участником какого-нибудь юридического процесса, отстаивать свои права и т.п. – что может быть этого печальнее? Вот почему я думаю, что вопрос этот надо разъяснить в возможном скором времени и предупредить всякие недоразумения в будущем.

Один мой хороший знакомый, очень опытный юрист, утверждает, что наш договор в пункте, касающемся наших отношений к Делиню, действительно неясен, что выражение «в тех странах, где автору либретто присвоено право» неопределенно, ибо неизвестно из нашего текста, кем это право присвоено и на чем оно основано. Он говорит, что законом, устанавливающих, сколько театр должен платить композитору, сколько либреттисту или издателю, не может быть, что это может быть лишь предметом частных соглашений, в которые законодательство не вмешивается; что театральная Дирекция может по своему произволу определять плату за приобретение права постановки пьесы, но и собственники произведения также могут ставить какие угодно условия; что наше представление о возможности существования таких законов явилось оттого, что театры у нас Императорские и что всякое правило, которое они установят, мы называем законом. Что такое толкование весьма правдоподобно, видно из того места письма Делиня, где он говорит, что в странах, где их общество не имеет агентов, директора оперы входят в соглашение с издателем и авторами и платят сразу определенную сумму. Само собою разумеется, что условия, на которых они войдут между собою в соглашение, должны зависеть от них и закон не может эти условия предписывать. В виду того, что текст нашего условия действительно неясен, мне кажется, что, написав Делиню, как Вы предполагаете, что мы намерены держаться текста договора, мы этим не устраним возможности возникновения недоразумений, а только отложим их на неопределенное время. Не лучше ли будет, если мы спросим Делиня, в какой форме он предполагал бы сделать письменное добавление к нашему договору. Этот вопрос тем более уместен, что в его собственных словах заключаются неясности несколько не меньшие, чем в нашем условии. <...>

Быть может, у Делиня есть какое-либо условие, им уже заключенное (он перевел уже «Онегина» и, кажется, «Пиковую даму»²), с которым можно было бы сообразовать наше. Во всяком случае, раз он находит наше условие неопределенным, то естественно его спросить, чем он предпочел бы его заменить.

¹ Проект положения о музыкальной собственности / Главная Дирекция Императорского русского музыкального общества. СПб.: Тип. Р. Голике, 1897. В описях библиотеки Танеева это издание не обнаружено.

² *La Dame de pique. Roman lyrique en trois actes et sept tableaux d'après Pouchkine et M. Tschaïkowsky. Paroles françaises de Michel Delines. Musique de P. Tschaïkowsky. Op. 68. [Partition chant et piano]. Paris: A. Maison Mackar & Noël, [189?].*

235. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 8 мая 1897, Санкт-Петербург

Напрасно Вы опасаетесь процесса по нашему договору, я сам их терпеть не могу и надеюсь, что все уладится к общему удовольствию, но, вследствие Ваших предыдущих писем, я написал издателю Baudoux¹ в Париж, чтобы он сообщил мне об условиях танъемы во Франции, но по сих пор от него ответа не имею, а когда получу, то сообщу Вам и отвечу Делиню на его письмо.

В отношении 4^хручного переложения Увертюры к «Орестее» я вижу, что сделал ошибку, предполагая, что оно уже готовится одним из Ваших учеников. Переложение я считаю для композиторов черною работою и допускаю только тогда, когда у них нет влечения к самостоятельному творчеству, а потому для меня было бы удобнее (как Вы выразились в Вашем письме), чтобы Вы занялись сочинением Вашей Симфонии [№ 4], или, если Вы предпочтете, приведением оперы в тот вид, в котором она должна быть издана. За переложение же Увертюры не возьмется ли Рахманинов? Хотя ему предстоит переложение 6^й Симфонии Глазунова, но если у него теперь нет сочинительского зуда, то за лето он может справиться с обеими работами. Понятно, что, при Вашей любезной уступке мне этого сочинения, гонорар за переложение я принимаю на себя.

236. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 13 мая 1897, Санкт-Петербург

Только на днях получил ответ от Baudoux, который Вам копирую дословно:

“Il n’y a pas de loi sur le partage des droits en France, mais l’usage est que le compositeur partage avec le librettiste (ou les librettistes) en tout cas l’éditeur ne perçoit pas de droits – il loue le matériel nécessaire aux représentations et c’est ce qui constitue sa part de bénéfice”².

Я, вероятно, был введен в заблуждение тем, что за исполнение других моих изданий я получал с того же Общества des auteurs, compositeurs et éditeurs какую-то часть.

Надеясь 27^{го} или 28^{го} [мая] быть в Москве, я намерен отложить ответ Делиню до личного свидания с Вами.

237. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 14 мая 1897, Москва

<...> Псылаю выписку <...> по поводу интересующего нас вопроса.

Не могу согласиться на Ваше любезное предложение передать Рахманинову переложение моей увертюры, ибо считаю, после бывшей между нами переписки относительно условий издания «Орестеи», что обязанность эта лежит на мне. Я уже начал, насколько это позволяет остающееся у меня свободное время, делать это переложение. Выписка из письма <...>

Vos affaire ne concerne pas la société Souchon (auteurs et compositeurs), mais bien la société Royer (auteurs dramatique). Je sors de voir le dernier et voici les renseignements qu’il m’a donnes.

¹ Бадю Эмиль-Жюль (Baudoux Émile-Jules, 1844–ок. 1902) – парижский музыкальный издатель, в 1894–1902 годах опубликовавший некоторые сочинения Э. Шоссона, Э. Сати, Ф. Шмитта и др.

² «Во Франции нет закона о разделении прав, но обычай состоит в том, что композитор делится с либреттистом (или либреттистами), и в любом случае издатель не получает плату – он дает в аренду материал [партитуру, переложение для пения с фортепиано, хоровые и оркестровые партии], необходимый для представлений, и именно это составляет его долю прибыли» (франц.)

Les operas etrangers representés en France sont sujet aux mêmes droits que les operas Français. Ces droits varient entre 5 et 8 pour cent sur la recette selon l'importance des villes. La loi accorde la moitié des droits au compositeur et l'autre moitié au librettiste. S'il y a traduction, la société partage le droit de librettiste dans les conditions consenties par l'auteur à son traducteur, mais il faut lui en faire la déclaration régulière. A cet égard le librettiste est libre de ceder tout ou partie.

L'éditeur n'a pas à entrer dans cette affaire, du moins au point de vue légal, car, en France les éditeurs d'opéra ne font pas partie de la société, ils traitent directement en dehors d'elle (avec la direction du théâtre) pour une somme fixe représentant la location de leur musique, et le droit d'exécution. Le traité de l'éditeur est donc tout à fait indépendant de celui des compositeur et de l'auteur. L'éditeur traité donc personnellement et les deux autres collectivement sans intervention du premier, à moins de conventions particulières¹.

238. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 12 июня 1897, Селище

Недели через две вышлю переложение увертюры.

239. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 17 июня 1897, Санкт-Петербург

Немецкий переводчик Ганс Шмидт² написал мне, что он неожиданно должен был предпринять артистическое путешествие (вероятно, в качестве аккомпаниатора) и что вследствие этого перевод его [либретто «Орестей»] к августу не успеет. Делинь же пишет, что надеется успеть к сроку. <...>

P.S. Что делается с «Орестеей»?

¹ «Ваше дело касается не общества Сушона (авторов и композиторов), но общества Руайе (драматургов). Я встречался с последним, и вот информация, которую он мне дал. Иностранные оперы, представляемые во Франции, подчиняются тем же правам, что и французские оперы. [Авторские] сборы варьируются в пределах от 5 до 8 процентов от [общего] сбора в зависимости от размера города. Закон предоставляет половину этой суммы композитору, а другую половину – либреттисту. Если имеется перевод, общество разделяет право либреттиста на условиях, предоставленных автором его переводчику, но нужно, чтобы он [автор] об этом официально объявил. В этом отношении либреттист волен уступить все или часть. Издателю не нужно вмешиваться в это дело, по крайней мере, с юридической (правовой) точки зрения, ибо во Франции издатели опер не входят в общество [драматургов], они ведут переговоры вне его напрямую (с дирекцией театра) о фиксированной сумме за предоставление в аренду их музыкального материала и права на исполнение. Поэтому договор издателя совершенно не зависит от договора композитора и автора [либретто]. Следовательно, [необходим] персональный договор издателя и совместный – двух других без вмешательства первого, если нет особых условий» (франц.)

Сушон Виктор (Souchon Victor) – в указанное время главный официальный представитель SACEM в Европе; Руайе Андре (Royer André, 1869–1951) – литератор, главный официальный представитель в Европе «Общества драматических авторов и композиторов» (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, SADC), существующего с 1829 года.

² Шмит (Шмидт) Ганс (Schmitt Hans, 1835–1907) – композитор, гобоист, пианист, один из выдающихся реформаторов фортепианной педагогики. Переводчик либретто «Орестей» на немецкий язык.

240. М. Делинь – М.П. Беляеву, 19 июня / 1 июля 1897, Ницца

Договор, по-моему, не совсем ясен относительно моих прав, если «Орестейя» будет исполняться по-французски в тех странах, где наше общество не имеет представителей. В этих странах, в Америке, напр[имер], директор театра входит в непосредственное соглашение с издателем партитуры, который ему доставляет музыкальный материал и которому он уплачивает определенную сумму как за материал, так и за право представления, т.е. авторские права. Вот почему я и прошу Вас добавить к договору следующий параграф:

«В тех странах, где юридическое общество авторов и композиторов не взимает тантъемы и где директор театра уплачивает издателю определенную, заранее условленную сумму за право представления оперы во время сезона, г. Делинь будет иметь право на $\frac{1}{2}$ этой суммы, за вычетом той суммы, которую издатель получает обыкновенно за музыкальный материал».

Например, [если] за location [аренду] музыкального материала Вы берете, положим, обыкновенно сумму a , а директор театра заплатит Вам и за материал, и за право представления $a + b$, то я буду иметь право на $\frac{1}{2} b$, т.е. в этом случае я буду получать то же самое, что и тогда, когда общество взимает тантъему, только при Вашем посредстве.

Вот уже месяц, как я вполне окончил перевод. Мне остается только переписать его на места, которые я получил на днях от С.И. Танеева.

Сегодня же принимаюсь за это дело, и как только перепишу 1^{ую} часть, пошлю ее в Москву. <...>

241. М. Делинь – М.П. Беляеву, 3/15 июля 1897, Ницца

Охотно соглашаюсь на Ваше предложение, что в тех странах, где Société des auteurs et des compositeurs de musique не взимает тантъемы, авторские права за исполнение «Орестейи» будут разделены поровну между Танеевым, Вами и мною.

Прошу Вас включить этот параграф в наш договор.

Но позвольте мне заметить, что я не вполне разделяю Ваше мнение насчет труда переводчика и в особенности переводчика музыкального произведения. Я сам сочинял и сочиняю оригинальные вещи, романы, повести, статьи, но они никогда мне не стоили столько труда или столько хлопот, как перевод.

Но об этом нужно говорить много; когда буду иметь удовольствие свидеться с Вами, подробнее изложу свою мысль. <...>

242. М. Делинь – М.П. Беляеву, 13/25 июля 1897, Ницца

[P.S.] В Москве ли теперь С.И. [Танеев]? Получит ли он мою рукопись, которую пошлю на этой неделе?

243. М. Делинь – С.И. Танееву, 23 июля / 4 августа 1897, Ницца

Вчера послал Вам в двух пакетах всю партитуру «Орестейи» с переводом. Музыкальные рисунки я нигде не трогал, но мне все-таки придется попросить у Вас кое-какие изменения <...> В сентябре я буду в Париже и, конечно, не забуду начать хлопотать о постановке «Орестейи». Очень бы мне хотелось, чтобы в этом году в концертах Колонна исполнялась по крайней мере вся 3^я часть. Если бы московские приятели Колонна написали ему об этом – это было бы очень, очень недурно. Я ему уже на днях об этом напишу, но этому господину нужно долго трубить и со всех сторон. Ламурё, к сожалению, в будущем году концертов не дает.

<...> Во многих местах мой перевод удаляется от русского подлинника, но зато приближается к греческому оригиналу. Надеюсь, что Вы за это на меня пенять не будете. Само собой разумеется, что я всегда имею в виду музыкальное содержание, и мой текст ни в каком случае ему не противоречит.

244. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 23 июля 1897, Селище

Переложение Увертюры я кончил и <...> выслал <...> на Ваше имя из Ясной Поляны, куда ездил в начале нынешнего месяца. Получены ли <...> эти ноты?

245. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 28 июля 1897, Санкт-Петербург

<...> Те бандероли, о которых Вы упоминаете, получены мною только 25^{го} и отосланы немедленно в Лейпциг.

Делинь писал мне, что он уже выслал Вам французский перевод, и я теперь опасуюсь, чтобы нас не задержал немецкий, ибо надо гравировать все тексты одновременно, дабы удобнее распределить их на страницы.

246. М. Делинь – М.П. Беляеву, 12/24 августа 1897, Ницца

В Вашем письме от 17/29 июля Вы сами пишете, что теперь договор наш выяснен, и я признаю это письмо за документ, разъясняющий мои права по договору.

Я выслал С.И. [Танееву] мой перевод 3^{го} августа [22 июля ст. ст.], а сегодня уже 24^{ое}, и я тоже крайне удивлен, что до сих пор не получил от него никакого уведомления. Ваше письмо от 7/19 августа и, как я вижу, он Вам тоже ничего не писал. По договору я обязан был доставить Вам перевод 1/13 августа. Я свое дело сделал и, кажется, имею право попросить выслать мне следуемый гонорар, потому что мне теперь и эта ничтожная сумма очень нужна. <...>

Надеюсь, что Вы уже получили известие о моем переводе от С.И. и, по получении письма, немедленно вышлете мне 200 франков. <...>

247. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 23 августа 1897, Санкт-Петербург

Делинь пишет мне, что он выслал Вам перевод, и требует гонорар, но мне бы хотелось знать: довольны ли Вы его переводом?

248. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 26 августа 1897, Селище

Из Москвы напишу о переводе Делиня, который вероятно там найду. Все это время занят переработкой «Орестеи», которая еще далека от окончания. Какие известия имеете Вы от Ганса Шмидта? когда он предполагает доставить перевод?

249. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 26 августа 1897, Санкт-Петербург

Я получил немецкий перевод «Орестеи» и желал бы выслать его Вам в Москву на Ваше одобрение <...>

250. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 28 августа 1897, Селище

<...> Благодаря тому, что я летом сочинял [Четвертую] симфонию, я запоздал с «Орестеею», которую, когда мы с Вами заключали договор, я обязывался доставить в сентябре месяце. Сколько времени займет у меня опера, я точно не могу сказать, ибо в работах, относящихся до сочинения, назначение точных сроков почти невозможно. Работать же одновременно над оперой и над инструментовкой симфонии для меня совершенно немыслимо.

251. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 30 августа 1897, Санкт-Петербург

Я не предполагал, что Вы теперь же займетесь оркестровкой симфонии, зная, что Вам предстоит немало труда с «Орестеею» <...>

В понедельник вышлю Вам перевод Ганса Шмидта и буду ждать Вашего отзыва о нем. Прошу также не замедлить сообщением Вашего мнения о переводе Делиня, так как он торопит меня высылкою гонорара.

В нашем договоре есть только обязательство с моей стороны об уплате 15^{го} сентября 1000 руб., Вас же я не имел в виду связывать каким-либо сроком, ибо такой труд, который поступит в печать, надо строго обдумать, дабы потом не раскаиваться <...>

252. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 2 сентября 1897, Москва

Делинь пишет, что высылает перевод «Орестеи», но я перевода этого еще не получал. По получении сообщу Вам мое о нем мнение. Предполагаю, что оно будет благоприятным, ибо, судя по переводу «Онегина», Делинь переводчик весьма опытный.

253. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 15 сентября 1897, Санкт-Петербург

Сегодня (согласно нашему договору) я выслал Вам в особом конверте 1,000 руб. в счет гонорара за «Орестею», о получении коих покорнейше Вас прошу меня уведомить; соответств[енн]ую же надпись на договоре Вы сделаете тогда, когда Вам придется быть в Петербурге.

Жду от Вас известий об удовлетворительности французского и немецкого перевода. Вы, вероятно, теперь много заняты экзаменами, но если бы нашли время чиркнуть несколько слов о Ваших занятиях по «Орестее» <...> то много бы меня обязали.

254. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 16–17 сентября 1897, Москва

<...> С переводом Делиня у меня произошло недоразумение. Я думал, что он еще не получен, о чем и сообщал Вам. Сегодня случайно нашел два нераскрытых пакета, в которых заключается этот самый перевод <...>

Очень жалею, что <...> не приготовил «Орестею» к началу сентября. Но в деле композиции трудно быть вполне аккуратным. В настоящее время все переделки, за исключением сцены с Эгистом, мною внесены в клавираусцуг, с которого я начинаю вносить их в партитуру. Что касается упомянутой сцены, то я нашел нужным обратиться к содействию своего либреттиста и жду теперь от него ответа. Вчера я выслал Вам оригинальную партитуру увертюры к «Орестее» и свой портрет. Перевод Делиня (я просмотрел большую часть 1^{го} действия) в общем мне очень нравится, но есть несколько отдельных фраз, которые я попрошу его переменить. В них встречается неприятная для русского слуха подстановка слога без ударения на сильную часть такта – французы к этому относятся равнодушно и их партитуры наполнены подобными расстановками слогов. Во всяком случае, полагаю, что Делиню можно отослать следующее вознаграждение.

255. М. Делинь – С.И. Танееву, 18/30 сентября 1897, Париж

К ужасу своему я узнал, что Вы до сих пор не получили моего перевода, который я отправил Вам, как писал, двумя заказными пакетами <...> еще 3^{го} августа н[ового] ст[илия], т.е. почти два месяца тому назад.

Отчего же Вы до сих пор ничего не писали[?] Я все ожидал, ожидал от Вас письмо и никак не мог понять причины Вашего молчания. Ради Бога, зайдите немедленно на почту или в цензуру, перевод вероятно где-то там сохраняется. Вы должны сделать только розыски. Я отсюда ничего не могу делать. У меня сохранилась расписка, но она осталась в Ницце. <...>

Я здесь, конечно, буду хлопотать об «Орестейе». Вы, вероятно, читали, что в августе в древнем театре в Оранже давали “Les Erinnyes” Леконта де Лиля с музыкой Массне. Это не опера, а трагедия с музыкой.

Третья часть Вашей «Орестейи» будет совсем новинкой, и весьма возможно, что Колонн, которого я здесь увижу, соблазнится этой частью и исполнит ее в одном из своих концертов.

Будет ли материал готов?

256. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 19 сентября 1897, Санкт-Петербург

Большое Вам спасибо за прекрасный портрет Ваш и за партитуру Увертюры.

Гонорар Делиню вышлю на днях.

Еще раз повторяю, что я не тороплю Вас сдачею партитуры и клавира к «Орестее», так как мне желательно, чтобы Вы сами были удовлетворены принятою на себя работою.

257. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 20 сентября 1897, Москва

Благодарю Вас за присылку 1000 рублей, квитанцию на которые я получил дня два тому назад. По приезде в Петербург распишусь в нашем условии.

258. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 27 сентября 1897, Санкт-Петербург

Сегодня я высылаю Вам корректуры: Увертюры к «Орестее», а также партитуры, переложения и голосов 3^{го} квартета.

259. М. Делинь – М.П. Беляеву, 28 сентября / 10 октября 1897, Париж

Вчера получил посланное Вами в Ниццу письмо с чеком в 200 франков, за перевод «Орестейи», а также и Ваше второе письмо, адресованное сюда. Благодарю Вас за присылку денег. Уверяю Вас также, что у меня нет причин сердиться и раздражаться против кого бы то ни было. Я был только очень обеспокоен тем, что не получил ни от Вас, ни от С.И. никакой весточки относительно посланного мною вовремя перевода.

260. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 5 октября 1897, Москва

Корректуры квартета и увертюры получены.

261. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 7 октября 1897, Санкт-Петербург

Я еще не имею от Вас известия о немецком переводе «Орестейи». <...>

Как подвигается «Орестейя»? В клавираусцуге я нашел порядочное количество ошибок, что не прислать ли Вам тот из моих экземпляров, на котором я их отметил, для сличения с теми, которые, вероятно, найдены Вами?

262. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 12 октября 1897, [Москва]

Немецкий перевод «Орестейи», насколько могу судить, очень хорошо сделан. <...>

В работах над «Орестеею» произошла временная остановка: я жду от моего либреттиста присылки нового текста для сцены с Эгистом.

Очень буду Вам благодарен за присылку клавираусцуга «Орестей» с отметками ошибок. Взамен вышлю Вам другой.

263. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 14 октября 1897, Санкт-Петербург

Очень рад слышать, что <...> Вы довольны переводом Ганса Шмидта «Орестей». Последнее сведение я ожидал от Вас для высылки ему гонорара <...> Я выслал гонорар как ему, так и Делиню. Те изменения в тексте, которые будут сделаны Вашим либреттистом (буде они потребуют соответствующего перевода), прошу сообщить мне, так как, по моему условию с Гансом Шмидт[ом], он должен их сделать. В клавире «Орестей» я сделал отметки карандашом <...> и вышлю его Вам, когда посмотрю еще раз, но заменять его другим не надо, так как у меня имеется еще экземпляр. Когда работа Ваша подвинется настолько, что будет приступлено к печатанию нового клавира, то я полагаю, что потребуются все экземпляры старого (за исключением тех, которые Вы, может быть, пожелаете сохранить для себя на память о первом виде оперы) <...> уничтожить.

264. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 19 октября 1897, Санкт-Петербург

Извините, что я решаюсь поторопить Вас просмотром корректуры переложения Увертюры к «Орестее», но я получил из Лейпцига письмо, что на это сочинение прислано требование из Лондона.

265. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 20 октября 1897, Москва

Извиняюсь, что задержал корректуры. В непродолжительном времени они будут готовы.

266. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 октября 1897, Москва

Посылаю корректуру увертюры.

Относительно литографированных клавираусцугов полагаю, что, когда клав[ираусцуг] начнет печататься, то следует взять из магазинов Юргенсона и Бесселя находящиеся у них экземпляры. Если окажется, что со времени заключения нашего условия были проданные экземпляры (на что мало надежды: в год, когда давалась опера, у Юргенсона было продано всего 9 экземпляров, а у Бесселя ни одного; после этого я не спрашивал о количестве проданных экземпляров), то полученные за них деньги, само собою разумеется, должны принадлежать Вам как собственнику оперы. Что касается непроданных экземпляров, то почему Вы хотите их уничтожить? Я бы предпочел отдать несколько экземпляров в ученическую библиотеку, некоторым из своих учеников (предполагая, что Вам муз[ыкальные] клавираусцуги не нужны) или знакомым. Если некоторые места мною изменены, то большая часть оперы остается в прежнем виде и мне жалко уничтожать мои неуклюжие клавираусцуги, стоившие мне немалых хлопот. Да и как их уничтожать? Сжечь в печке, разорвать на куски? Впрочем, решение этих вопросов я вполне предоставляю Вашему усмотрению.

267. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 25 октября [1897]

Извините, что так долго не посылал Вам нужных правок: все время был в разъездах, то в Коломне, то в Москве. Я думаю, что в таком виде (см. 3^ю стран[ицу]) сцена будет иметь цельность, и неудобство, о котором Вы пишете, будет устранено.

Хор и Клитемнестра уходят. Входит Эгист.

Эгист (один)

Возможно ли? Вернулся Агамемнон? Избегнув всех опасностей войны, могуществом и славой озаренный, он уже близко! Что ждет меня? Про свой позор узнает скоро он. Ужасна будет месть. Могучий царь царей пятой своей безжалостно раздавит меня, несчастного. Я трепещу пред тем, кого убить бы должен. Кровавый долг отмщенья [помета Танеева: «Но долг кровавый мщенья»] доселе не исполнен мной. Злодеянье его отца досель не отмщено. Пора пришла. Я призову все мужество мое. Один из нас погибнуть должен. Теперь иль никогда. «За власть над Аргосом возник кровавый спор» и т. д.

Рассказ Эгиста

После заключительных слов рассказа:

Но мне ль бороться с ним? Посмею ли поднять трепещущую руку на гневного царя? [помета Танеева: «Подумать страшно». И далее два предложения вычеркнуты]. Мне ужас сердце сжал. В неравную борьбу вступать безумно. Одно осталось мне – бежать, бежать!

Входит Клитемнестра

Клит[емнестра]. О мой Эгист! Любовь моя! Блаженства нашего заря взойти готова и т. д. до конца сцены за выпуском того, что зачеркнуто.

268. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 29 октября 1897, Санкт-Петербург

Мне неизвестно количество изданных Вами клавиров Орестеи, но полагаю, что их было не менее 100; если из них продано и роздано 20 или даже 30 – то остается еще 70; куда их девать, такое количество? Имеющиеся в наличности, все ли у Бесселя и И. Юргенсона или есть и в Москве и у кого? Я охотно исполню Ваше желание снабдить ими ученическую библиотеку и Ваших учеников, но полагаю, что иметь их в продаже одновременно с новым изданием – неудобно.

269. М. Делинь – С.И. Танееву, 1/13 ноября 1897, Париж

Что же «Орестейя»? Когда М[итрофан] П[етрович] начнет гравировку? Само собой разумеется, что я с удовольствием переделаю все, что Вы найдете нужным. Gabriel Marie¹ в Bordeaux et Rehberg² в Женеве обещали мне в этом году играть антракт, но они находят, что это очень мало, и желали бы дать еще какой-нибудь отрывок из Вашей трилогии. В Монте-Карло антракт будет повторен. Ария Клитемнестры тоже быстро пойдет в ход, но нужно, чтобы партитура была гравирована. Когда же это будет?

¹ Мари Жан Габриэль Проспер (Marie Jean Gabriel Prosper ou Gabriel-Marie, 1852–1928) – композитор, дирижер, критик (начинал как литаврист). Автор камерно-инструментальных и оркестровых сочинений, хормейстер Концертов Ламурё (1881–1887), главный дирижер оркестра Национального общества музыки (Société nationale de musique, 1887–1894), председатель Академии наук, литературы и искусства г. Марселя (с 1927).

² Реберг Вилли (Rehberg Willy, 1862–1937) – швейцарский пианист, композитор, педагог, музыкальный редактор. Директор Муниципального университета музыки и театра г. Мангейма (Städtische Hochschule für Musik und Theater) совместно с Максом Уэлкером (Max Welcker, 1917–1920), а затем Базельской консерватории (1921–1926).

270. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 6 ноября 1897, Москва

Всех экземпляров «Орестей» у меня гораздо меньше, чем Вы предполагаете <...> их оказалось около 20 (кажется 18). Со времени заключения нашего условия я посылал экземпляры переводчикам, 1 экз[емпляр] Александру Константиновичу [Глазунову] и отдал 1 экз[емпляр] в ученическую библиотеку <...> У Бесселя и [И.И.] Юргенсона, по всей вероятности, не более 20 экземпляров, впрочем, я отыщу их расписки и сообщу Вам точную цифру. Совершенно с Вами согласен в том, что при существовании печатного клавираусцуга литографированные экземпляры должны быть изъяты из продажи.

На днях получил от своего либреттиста текст сцены с Эгистом. Он запоздал с этой работой, потому что по делам находился в разъездах. На некоторое время отложу сочинение этой сцены, будучи занят теперь инструментовкой симфонии. Если бы я перервал эту работу, то мысль о том, что она не кончена и может быть не успеет к сроку, лишила бы меня спокойствия, необходимого при сочинении. Рассчитываю, что и Вы не будете на меня в претензии за это промедление.

271. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 17 ноября 1897, Санкт-Петербург

Еще раз повторяю, что я отнюдь не намерен торопить Вас сдачею «Орестей» в печать <...>

Сегодня высылаю Вам 5 экзempl[аров] вышедшего переложения Вашей Увертюры¹.

272. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 24 ноября 1897, Москва

Очень рад, что Вы не торопитесь с печатанием «Орестей». Благодарю за присылку экземпляров увертюры <...>

1898 год**273. С.А. Толстая. Из Дневников, 6 февраля 1898, Москва**

Натянутый и довольно тяжелый вечер. Сергей Иванович и Гольденвейзер играли в четыре руки симфоническую увертюру «Орестей», сочинение Танеева. Слушали все наши с снисходительным равнодушием. Было неловко, никто не похвалил: спасибо Льву Николаевичу, что он с своей обычной благовоспитанностью подошел и сказал, что *тема* ему нравится. Взволнованы и довольны были только Анна Ивановна Маслова и я. Мы слышали «Орестею» и слышали увертюру в оркестре. Фортепьяно нам было только напоминанием.

274. С.А. Толстая. Моя жизнь (фрагмент). 1898

<...> 6 февраля пришли к нам Сергей Иванович Танеев и А.Б. Гольденвейзер и сыграли нам в 4 руки симфоническую увертюру из оперы Танеева «Орестея».

Слушатели мало ее поняли и мало оценили. Лев Николаевич сдержанно сказал, что тема ему нравится. О музыке Танеева он всегда отзывался, что она, несомненно, очень благородная, но часто скучная².

¹ Ouverture de L'Orestie, trilogie d'Eschyle ... 1897.

² Ср. с дневниковой записью самого Танеева: «Сыграли увертюру. Мало кому понравилась» (Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. С. 187).

275. М. Делинь – С.И. Танееву, 12/24 марта 1898, Ницца

Я все жду от Вас весточки и переделанный Вами текст. Когда же можно будет начать печатать партитуру? Весь сезон прошел, будем, по крайней мере, готовы к будущему сезону.

Читали ли Вы в газетах, что немецкий капельмейстер и композитор Вейнгартнер, приезжавший недавно в Париж, тоже готовит трилогию «Орест». Однако его симфоническая поэма «Король Лир», которую он сам дирижировал у Ламурё, не имела никакого успеха.

Я все более и более люблю Вашу «Орестейю» и знаю многих французских *musiciens*, которые ее так же ценят, как и я, но нужно, чтобы партитура была отпечатана.

Клавираусцуг Увертюры в 4 руки очень интересен, и я убежден, что в оркестре увертюра произведет впечатление.

Отчего бы Вам не списаться с Шевильяром [Шевийяром]-Ламурё? Он большой поклонник русской музыки и, вероятно, пригласит Вас приехать в Париж и продирижировать в его концерте отрывки из Ваших произведений. Лучше всего было бы, по-моему, исполнить всю третью часть «Орестейи»: она произведет большое впечатление.

Но нужно, чтобы музыкальный материал был вполне готов. <...>

276. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 12 апреля 1898, Москва

Дня через три вышлю сцену Эгиста, которую попрошу Вас переслать Шмидту, другой же экземпляр я pošлю Делиню. Не было ли из театра каких-либо напоминаний о партитуре «Орестейи»? Думаю, что они ее не потребуют, т.к. не предполагают ставить в предстоящем сезоне ни в Петербурге, ни в Москве.

Ранее лета не найду достаточного спокойствия для приведения «Орестейи» в полный порядок.

277. М. Делинь – С.И. Танееву, 8/20 июля 1898, Париж

Присылайте список и сцену Эгиста <...> постарайтесь послать заказным, и все наверно дойдет до меня, если бы даже я уехал из Парижа. <...> Буду очень рад, когда партитура будет отпечатана; это даст нам возможность распространять ее и знакомить публику, по крайней мере, с отрывками Вашей прекрасной «Орестейи».

278. М. Делинь – С.И. Танееву, 30 июля / 11 августа 1898, Бельвю

Спешу уведомить Вас, что получил письмо Ваше и ноты, и на днях отошлю обратно все исправленное. <...>

279. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 4 августа 1898

Хотя в пути я имею немало свободного времени, но некоторым затруднением для работы над текстом «Орестейи» является то обстоятельство, что со мною нет ни печатного текста, ни моих старых черновых набросков. Тем не менее займусь сценой, конспект которой Вы прислали. Самое важное для меня – схема требуемого размера¹. По мере изготовления сцен буду высылать их Вам. В Москве надеюсь быть в начале сентября.

¹ Одна из стиховых схем, предложенных композитором либреттисту, сохранилась в виде полустертого автографа простым карандашом с пометой: «Эти стихи должны б[ыть] так написаны, чтобы каждая пара (1-й [и] 2-й – 3 с 4-м) имела окончательно смысл» (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 4 об.)

280. М. Делинь – С.И. Танееву, 19/31 августа 1898, Париж–Базель

Посылаю Вам перевод рассказа Эгиста и синий листок¹.

В рассказе Эгиста я переделал указанные Вами места и перевел все новое.

Что же касается синего листка, то я поставил (?) каждый раз, где мне хотелось бы сохранить прежний текст. Я старался частично сохранить «Орестейе» характер классической трагедии, и Вы сами назвали Ваше произведение трилогией, а не оперой. Так и должно быть. Чем меньше «Орестейя» будет напоминать оперу, тем вернее будет ее успех. Сходство с оперой может только ей повредить, и в особенности во Франции. Само собой разумеется, что все те места, где я ошибся с акцентами или где мой текст не отвечает музыкальному построению, должны быть изменены. На синем листке мне было неудобно работать, тем не менее я допускаю предложенный Вами текст, в особенности, в первой картине; но в других листах, в партии Кассандры, Ореста, я бы хотел другие слова. Вы можете поэтому отдать в печать первую часть, а я тем временем потихоньку на клавираусцуге поправлю остальные указанные Вами места и подыщу текст, по моему мнению, более литературный.

Я Вас попрошу прислать мне обратно синий листок.

Я думаю, что можно оставить без перемен мой текст всякий раз, когда он в соответствии с музыкальным построением, хотя удаляется от русского текста; нужно будет только обозначить на заглавном листе, что это не перевод, mais paroles françaises de M. Delines². Я считаю это нужным потому, что мой текст ближе к греческому подлиннику, чем русский текст.

Сохранение одних греческих названий вполне рационально.

Я предпочел бы оставить хор без изменений. Я смотрю на Вашу «Орестейю» как на музыкальное выражение Эсхиловской трилогии. Вы должны сделать чем возможно меньше изменений в тексте. То, что в Вашей трилогии поет не один певец, а целый хор – нисколько не противоречит моим намерениям. Этого требует полифония музыкального выражения, как то требует усиления построения при помощи оркестра. Но в общем все это может дать впечатление античного хора трилогии.

Буду ждать от Вас дальнейших изменений <...>

281. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 29 августа 1898, Селище

<...> Не готов ли у Шмидта перевод вставной сцены [начало сцены 4] из «Орестейи»? Все лето я был занят переработкой «Орестейи», и у меня пока готов I акт (клавираусц[уг] и партитура). Кроме упомянутого немец[кого] перевода, мне еще от Делиня надо получить ответ на сделанные вопросы относительно некот[орых] мест [французского] перевода. По получении того и другого немедленно начну препровождать Вам свою оперу.

282. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 3 сентября 1898, Санкт-Петербург

По получении Вашего письма я написал Шмидту, и как только он мне ответит, то уведомлю Вас.

¹ Этот листок: ГМЗЧ. Ф. 5. В¹. № 163. (Двойной лист партитурной бумаги голубого цвета в 24 строки).

² «...Но французские слова М. Делиня» (франц.)

283. М. Делинь – С.И. Танееву, 10/22 сентября 1898, Женева

Несколько дней после того, как я Вам послал синий листок и перевод переделанного рассказа Эгиста, я Вам отправил письмо, в котором объяснил, что я пока успел подробно рассмотреть только первую страницу синего листка; что же касается остальных страниц, то я должен над ними поработать. Я это сделаю тотчас, как вернусь домой в Ниццу, т.е. недели через две. Потрудитесь только прислать мне снова синий лист. <...>

Я крепко верю, что «Орестейя» будет пользоваться <...> большим успехом, но нужно, чтобы клавираусцуг был гравирован. Тогда только можно будет знакомить с ней директоров опер, а также и капельмейстеров.

Я даже предполагаю, что ранее всего отрывки «Орестейи» будут исполняться в концертах.

Не забудьте же выслать мне немедленно в Ниццу синий лист. Отсюда я уеду в конце будущей недели.

284. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 29 сентября 1898, Санкт-Петербург

Только сегодня получил с почты перевод Шмидта и спешу Вам его переслать, чтобы не задерживать далее издание «Орестейи». О получении этого злополучного пакета (который, как оказывается, пролежал целый месяц здесь на почте) покорнейше Вас прошу чиркнуть мне хотя [бы] пару слов.

285. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 3 октября 1898, Москва

Теперь задержка со стороны Делиня, который, вероятно, пришлет скоро посланный вторично, по его просьбе, список тех мест, которые должны быть изменены.

286. М. Делинь – С.И. Танееву, 20 октября / 1 ноября 1898, Ницца

Многоуважаемый Сергей Иванович, отсылаю Вам синий листок.

Я бы желал сохранить мой текст в листах, обведенных карандашом, красным или черным, если только музыкальная просодия не мешает; если же музыкально мой текст не верен, то берите Ваш текст. <...>

Когда же начнется гравировка? Отгравированный клавираусцуг много облегчит мне возможность пропагандировать во Франции и в Швейцарии любимую «Орестейю». Знакомы ли Вы с певицей Долиной¹? Она опять собирается в Париж. Отчего бы ей не петь арию Клитемнестры? Не можете ли Вы или г. Беляев поговорить с ней об этом? Ведь эта ария, кажется, для ее голоса.

Нельзя ли эту арию отпечатать немедленно отдельно? Я убежден, что она здесь отлично пойдет. <...>

Я с удовольствием [узнал? здесь оторван кусок листа], что на днях под управлением Римского-Корсакова в П[ари]ж[е] будет исполнен антракт из Орестейи².

¹ Долина (урожд. Саюшкина, по мужу Горленко) Мария Ивановна (1868–1919) – певица (контральто), солистка Мариинского театра (1886–1904), затем концертная артистка, организатор и исполнительница циклов русской музыки за рубежом.

² Слухи, поступающие от Делиня, по обыкновению, диктовались «испорченным телефоном»: три дня назад (17 октября) Римский-Корсаков продирижировал антрактом в Москве и готовился исполнить его в Петербурге 5 декабря. См. Раздел 3 Приложения 9.

287. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 5 ноября 1898, Санкт-Петербург
Ожидаю от Вас сведений о Вашей опере.

288. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 9 ноября 1898, Москва

<...> В среду вышло 1^ю часть клавираусцуга «Орестей» в трех экземплярах. Один из них, № 1 (с надписью: Original – Clavierauszug) предназначен для того, чтобы с него гравировалась опера. Все изменения и поправки внесены в этот экземпляр. Везде, где в нем встречаются фразы французского или немецкого текста, они должны быть именно таковы, как в этом клавираусцуге. Другими двумя (№ 2 с немецким и № 3 с французским текстом) нужно пользоваться только ради текста. Но, как выше было сказано, каждый раз, как французские или нем[ецкие] слова окажутся подписанными в клавираусцуге № 1, их следует именно в таком виде награвировать и уже не принимать в соображение, какой текст помещен в соответствующем месте других клавираусцугов.

289. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 17 декабря 1898, Санкт-Петербург
Ожидаю от Вас 2^ю действия «Орестей».

290. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 25 декабря 1898, Санкт-Петербург

Только вчера получил оттиск одной страницы клавираусцуга, который я приказал выслать для того, чтобы Вы могли сделать замечания, буде Вам что-либо не понравится. Прилагая при сем этот оттиск, покорнейше Вас прошу, не задерживая его, возвратить мне с теми замечаниями, которые Вы сочтете необходимыми.

291. В.И. Ребиков – С.И. Танееву, [конец 1898], Одесса

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Сердечно признателен Вам за Вашу оперу. Я уже познакомил здешних музыкантов с прекрасным трудом Вашим, и отдельные №№ будут исполнены в концерте. Предполагаю устроить Ваше утро¹ так.

- 1) Биография
- 2) Интродукция к «Орестей» в исп[олнении] оркестра.
- 3) Сольн[ый] № из оперы.
- 4) Квартет струнный.
- 5) Хор из оперы.

Одобряете ли Вы эту программу?

292. В.И. Ребиков – С.И. Танееву, [конец 1898], Одесса

P.S. Пожалуйста, если можете, пришлите партитуру Вашу!

- 1) Биография
- 2) Антракт «Орестей» [для] оркестра
- 3) Ариозо Клитемнестры <...>
- 4) Квартет струнный
- 5) Хор Ареопагитов.

¹ Музыкальные утра систематически устраивало Одесское Общество Русских композиторов. В письмах Ребикова находится информация об утрах с произведениями Глинки, Даргомыжского, кучкистов и современных организаторам композиторов.

1899 год

293. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 3 января 1899, Санкт-Петербург

Уже несколько времени, как я послал Вам пробную страницу клавира «Орестей» и просил, сделав на нем Ваши замечания, отослать ее мне обратно. Не получая от Вас никакой весточки, опасаюсь, получили ли Вы то мое письмо, при котором я ее приложил.

294. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 7 января 1899, Черниговский скит

Мне немного осталось доделать во 2^й части «Орестей», и я вскоре <...> ее Вам вышлю.

295. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 9 января 1899, Москва

Извиняюсь в моем долгом молчании, объясняющемся тем, что я, по своему обыкновению, отсутствовал на праздниках. Я провел это время в скиту около Троицы, откуда написал Вам, вероятно, уже дошедшее до Вас, письмо. Оба Ваши письма пришли в мое отсутствие.

Прилагаю посланный листок начала «Орестей». Немногочисленные погрешности мною исправлены. Сам же я, как оказывается, сделал очень крупную ошибку.

Я так присмотрелся к своему литографированному клавираусцу, что до сих пор не подозревал, что заглавие оперы находится не на месте. Оно должно быть перед вступлением, а на присланной Вами странице нужно только исправить «Картина 1^а», о чем мною сделана на немецком языке ремарка. Очень сожалею, что моя оплошность доставит лишний труд граверам.

P.S. Вторую часть «Орестей» вскоре вышлю.

296. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 10 января 1899, Санкт-Петербург

<...> Из письма Вашего я должен заключить, что Вы скрылись в скит совершенно инкогнито – так что даже посылаемые по Вашему московскому адресу письма – Вас не достигают. Я это вывожу из того, что Вы ничего не упоминаете о высланной Вам пробной странице клавира «Орестей». Прошу Вас по возвращении в Москву написать мне несколько строк и возвратить посланную страничку клавира.

P.S. Уже окончив это письмо, я получил Ваше 2^е, т.е. со вложением пробной страницы, которую сегодня посылаю в Лейпциг.

297. С.И. Танеев – В.И. Ребикову, 11 января 1899, Москва

[О возможной постановке в Одессе]. Думаю, что следует предпочесть отрывки из оперы, т.к. по объему своему это самое значительное из моих сочинений и на которое я потратил более всего труда и времени.

298. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 17 января 1899, Москва

Многоуважаемый Митрофан Петрович, [я] забыл прибавить в своем письме, что прежде окончательного печатания клавираусца «Орестей» мне нужно посмотреть заглавные листы. Т.к. там много русского текста (имена действующих лиц и т.п.), то необходимо эти листы прокорректировать.

299. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 18 января 1899, Москва

На репетиции «Спящей красавицы» Альтани¹ сообщил мне под секретом (который, с его разрешения, сообщаю Вам), что ему хочется поставить «Орестею» на Московской сцене и он будет об этом ходатайствовать в Дирекции. Я ему сказал, что в настоящую минуту это рано делать, т.к. партитура будет печататься, другого экземпляра ее не существует, а кроме того мною в опере сделаны некоторые перемены. Он возразил, что оперу нужно поставить в том виде, в какой я ее теперь привел и как только нотный материал будет отпечатан, просил ему об этом сообщить. При этом я ему сказал, что мною не было заключено с Дирекцией условие, что препятствием к этому служил тот пункт предложенного мне Дирекцией условия, который меня обязывал подчиняться всем установленным Дирекцией правилам относительно постановки опер; что на просьбу мою показать мне эти правила я получил в ответ, что правил этих не существует, я же не хочу подписывать согласие на неизвестные мне правила. Поэтому я теперь, как и тогда, не иначе подпишу условие и дам согласие на исполнение оперы, как если в условии этом будет исключен упомянутый пункт или же будут мне показаны те правила, о которых в нем говорится. Он сказал, что, по всей вероятности, с Дирекцией затруднения уладятся.

Еще раньше разговора с Альтани до меня доходили слухи, что Дирекция намеревается поставить ее в Москве. Я очень буду рад, если это случится и таким образом продажей нотного материала будет возмещена хотя бы небольшая часть понесенных Вами на издание расходов.

2^я часть на днях вышла. Она была бы уже готова, если бы не зубная боль, которая мне мешала последнее время заниматься.

300. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 20 января 1899, Санкт-Петербург

Очень рад слышать от Вас, что есть вероятие на постановку Вашей оперы в Москве, но считаю необходимым предупредить Вас, что судя по тому, насколько по сих пор мы подвинулись в издании, нотный материал к будущему сезону 1899/1900 никоим образом не поспеет, а разве к концу сезона или еще вернее к началу следующего. Жду присылки 2^й части клавира и 1^й части партитуры.

301. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [около 28 января 1899], Москва

P.S. Во 2^й части «Орестеи» у меня вышла задержка с вписыванием в разных местах французского текста. Музыкальная часть вполне готова, и я бы давно Вам выслал клавираусцуг, если бы не множество справок, которые приходится наводить в тетрадях поправок, сделанных Катугаром, Конюсом, сообразуясь с мнениями, высказанными об этих поправках Делинем. Я сегодня уеду в скит и по возвращении через 2 дня все кончу.

¹ Альтани Ипполит Карлович (1846–1919) – выдающийся дирижер и хормейстер, главный дирижер и инспектор оркестров московского Большого театра (1882–1906), где под его управлением состоялись премьеры опер Чайковского «Опричник» (1874), «Мазепа» (1884), «Чародейка» (1890), «Пиковая дама» (1891), «Иоланта» (1893), Римского-Корсакова – «Снегурочка» (1893) и «Псковитянка» (1901), Мусоргского – «Борис Годунов» (1888). Премьерой «Спящей красавицы» в Москве (17 января 1899 года) дирижировал А.Ф. Арендс.

302. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 12 февраля 1899, Москва

Результаты моих трудов Вы отчасти уже получили – 2^я часть клавираусцуга «Орестеи». <...>

Вы мне писали, что ожидаете между прочим присылки 1^й части партитуры «Орестеи». Но раньше мы с Вами говорили, что удобнее партитуру тогда гравировать, когда будет готов и прокорректирован клавираусцуг, с которого текст и будет награвирован в партитуру. Без этого пришлось бы вписывать французский и немецкий тексты в партитуру, чего я сделать не в состоянии, да и не имею под рукой переводов, уже отправленных для гравировки. Как мне представляется, нужно сперва отправить 3^ю часть клавираусцуга, а затем уже начать высылку партитуры, после того, как 1^я часть клавираусцуга будет прокорректирована. Буду ждать от Вас разъяснений.

303. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 16 февраля 1899, Санкт-Петербург

2^ю часть [клавираусцуга] «Орестеи» получил и отправил в Лейпциг. <...>

Если я Вам писал о присылке партитуры 1^й части Орестеи, то не для того, чтобы ее немедленно отослать в Лейпциг, а потому, что предполагал, что если у Вас приведена в порядок 1^я часть клавираусцуга, то вероятно и эта часть партитуры уже в том же виде, а следовательно, может быть прислана сюда. Именно имея в виду, что тексты (все три) будут гравироваться в партитуру из клавира, я не вижу надобности откладывать отсылку 1^й части партитуры до тех пор, пока не будет отослана 3^я часть клавира. Мне кажется, что при возвращении 1^й корректуры 1^й части клавира может быть отослана в гравировку 1^я часть партитуры.

304. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 27 февраля 1899, Москва

<...> Просмотрел окончательно партитуру 1^й части [«Орестеи»] и вышло вскоре.

305. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 м[арта] 1899, Москва

<...> Очень извиняюсь, что до сих пор не могу выслать Вам 1^ю часть партитуры «Орестеи». Вот уже 1 ½ недели, что я не встаю с постели. Я повредил себе ногу, оступившись, и только теперь начинаю понемногу вставать с постели, но ненадолго. При этих условиях мне не было возможности иметь обхождение с громоздкой партитурой, клеивать в нее поправки и т. п.

306. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 30 марта 1899, Санкт-Петербург

<...> Я заявил Вам ранее, что никаких сроков на издание Вашей оперы не назначено, а если говорил о партитуре ее, то только из опасения, чтобы Дирекция не начала требовать с меня возвращения оригинала, пока он еще здесь. Вот почему я полагал желательным хотя бы только первую часть отослать за границу.

Не можете ли Вы сообщить мне теперешний адрес Делиня?

307. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [после 3 апреля 1899], Москва

Мне бы очень хотелось, прежде чем посылать партитуру 1^й части оперы, иметь в руках 1^ю же часть клавираусцуга. Во всяком случае, прежде чем послать партитуру, мне необходимо получить стр. 150^ю клавираусцуга, и именно партию пения. Эти несколько тактов (можно было бы заказать с них копию, если доски еще не готовы) нужны мне для исправления моей оплошности. При множестве наклеек, выписок, справок

с письмами Делиня и с переводами, я неясно отметил – на черновом листе, содержащем перемену в партитуре этого места, пропущен 1 такт, сравнительно с первой редакцией, или нет. За исключением этого места, к сегодняшнему вечеру партитура этой части будет в окончательном виде готова.

Мне кажется, что вряд ли можно опасаться, что театр потребует партитуру раньше, чем она будет гравирована. И по здравому смыслу, и по закону партитура эта им не принадлежит. Театр не только что за партитуру, но даже и за исполнение моей оперы не заплатил мне ровно ничего, каким же образом написанная мною партитура делается его собственностью? Для того, чтобы ее печатать, я вовсе не должен соотноситься с желаниями театрального начальства.

308. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [8 июня 1899, Москва]

Завтра я Вам вышлю имеющуюся у меня корректуру 2^й части клавираусцуга. Завтра же я уезжаю на все лето в деревню <...>

Пожалуйста, уведомьте, получена ли посылка, содержащая в себе а) корректуры 1^й части и б) партитуру 1^й части с добавлениями и примечаниями. Посылку эту я отправил несколько дней тому назад.

На корректуре, которую я завтра посылаю, мною сделана надпись, чтобы мне доставили 2^ю корректуру той же части. Мне было бы очень желательно, чтобы вместе со 2^й корректурой прислали бы мне и посылаемую мной 1^ю. Сравнив их обе, я буду уже вполне уверен, что ни одна из отмеченных мною ошибок не осталась неисправленной. Когда будет приступлено к гравировке партитуры, следует для партий голосов справляться с клавираусцугом, как относительно текста, так и для оттенков. Во всем этом партитура должна быть точно согласована с клавираусцугом.

В примечаниях к партитуре я не упомянул о том, что партии большого барабана, тарелок, треугольника должны гравироваться не на нотной пятилинейной системе (как это, может быть), иногда написано в партитуре), а на одной линии.

P.S. Когда мне будет посылаться партитура 1^й части, я бы попросил одновременно с нею прислать для сравнения корректурные листы клавираусцуга 1^й же части.

309. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 16 июня 1899, Санкт-Петербург

Ваше письмо (без числа) я получил. Ранее его я получил Вашу посылку, и по размеру предполагая (так как одновременно Вы ничего не писали), что в ней оркестровая партитура 1^й части оперы, я, не раскрывая ее, приказал надписать адрес и отослать в Лейпциг, а теперь вижу, что в том же пакете была и корректура 1^й части; не знаю только, сделали ли Вы на ней надпись “Zum Druck” или “Noch einen Abzug”¹.

Вторая часть: уже прислан клавир в корректуре, а когда предполагаете выслать ее партитуру? Если она у Вас готова к гравировке, а Вы ее оставили в Москве, то очень жаль, потому что летом у Рёдера² более свободного времени. Я Вам предлагаю оставлять у себя излишние корректурные листы клавир каждой части оперы, и тогда, при получении корректуры партитуры этих частей, Вы будете иметь, с чем их сравнивать.

¹ «Для печати» или «Еще один оттиск» (нем.)

² Рёдер Карл Готтлиб (Röder Karl Gottlieb, 1812–1883) – основатель известной нотопечатни в Лейпциге (Rödersche Offizin für Notenstich und Notendruck, открылась в 1846 году), в которой гравировались издания фирмы Беляева.

310. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [24 июня 1899], Селище

<...> Партию 2^ю и 3^ю части «Орестей» я взял сюда и буду их готовить к отсылке (партия 2^я части уже достаточно подвинута). Но предположения мои относительно летних работ встретили значительное и неожиданное препятствие. На другой день приезда в деревню я упал с велосипеда, повредил себе ногу и вот уже 11^й день как не встаю с постели. При этих условиях совсем не могу заниматься «Орестей», написанной на бумаге большого формата <...>

P.S. Лишние корректурные экземпляры клавирауссуга «Орестей» я буду у себя оставлять. Но первая часть уже должна печататься, и потому прошу Вас написать в Лейпциг, чтобы мне прислали последнюю сделанную мною корректуру 1^й части, когда она не будет там более нужна.

311. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 22 июля 1899, Селище

<...> Я послал несколько дней недели назад по почте бывшие у меня корректурные листы «Орестей» (2^я картина 1^й части и вся 2^я часть). В непродолжительном времени вышлю 3^ю (и последнюю) часть клавирауссуга.

312. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 15 августа 1899, Селище

<...> Завтра посылаю <...> Вам по почте 2^ю часть партитуры «Орестей» вместе с относящимся к ней нотным прибавлением, содержащим в себе те места, которые мною переделаны. Когда Вы получите эту посылку, будьте так добры мне об этом сообщить, а также о том, получена ли Вами 3^я (и последняя) часть клавирауссуга.

При гравировке партитуры следует партии пения внести в нее в том самом виде, в каком они находятся в клавирауссуге. Если бы встретилось какое-либо различие, напр[имер], в оттенках, между партиями пения, находящимися в партитуре, и соответственными местами этих партий в клавирауссуге, то надо руководствоваться клавирауссугом.

Второй частью партитуры и тем, что мною раньше Вам отослано, ограничиваются мои летние работы. Благодаря моей продолжительной болезни, я больше ничего сделать не успел.

313. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 23 августа 1899, Санкт-Петербург

Только вчера получил с почты Вашу посылку (вероятно, 2^я часть партитуры «Орестей»; так как я, не распаковывая, посылаю ее сегодня в Лейпциг), а о получении в Лейпциге 3^й части клавирауссуга я уже имею сведения.

314. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 21 сентября 1899, Санкт-Петербург

Мне совестно кажется уже в третий раз беспокоить Вас по одному и тому же делу. Вы мне дали французский текст заглавного листа для Вашей оперы, который мой бывший рисовальщик <...> затерял, тогда я выпросил у Вас повторение, которое передал ему чуть не год тому назад, но он виньетки за все это время не сделал, теперь уехал <...> и, вероятно, увез с собою и текст.

Теперь, имея в виду другого рисовальщика, покорнейше Вас прошу сообщить мне французский текст для виньетки к Вашей опере.

315. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 28 сентября 1899, Санкт-Петербург

Сегодня я послал Вам первую корректуру 3^{ей} части «Орестей», причем в тексте заметил массу ошибок (конечно, гравировщиков).

316. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 26 октября 1899, Москва

A la mémoire d'Antoine Rubinstein.

L'Orestie

trilogie musicale

(d'après Eschyle)

paroles françaises

de M. Délines

1^{ère} partie. Agamemnon.

2^{ème} partie. Les Choéphores.

3^{ème} partie. Les Euménides.

musique de S. Taneïew.

— · —

Многоуважаемый Митрофан Петрович.

Сообразно этому заглавию по-русски надо будет поставить: Памяти Антона Григорьевича Рубинштейна.

Меня очень интересует виньетка. Что предполагается на ней изобразить? ее можно сделать в одном из двух стилей. Или отнести к началу оперы и тогда взять в образец Микенские развалины, львиные ворота, узор на вещах, раскопанных Шлиманом и т.п., и всю выдержать в этом строгом и суровом стиле. Или же, что будет менее оригинально, но несравненно привлекательнее для глаз – это взять мотивы из апофеоза – акрополь времени Перикла: изобразить Афины Палладу, может быть, сам акрополь, воспользоваться изображениями панафинейской процессии на фризах Парфенона и т.п. Смешивать же эти оба стиля отнюдь не следует.

317. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 28 октября 1899, [Санкт-Петербург]

Благодарю Вас за присылку текста для виньетки, но предлагаю Вам, не поставить ли так: “paroles: russes de Winkström [правильно: Wenkstern] et française de M. Delines”. Я полагаю, что это было бы не лишнее.

Спасибо Вам также за указание стиля виньетки, так как я желал бы, чтобы она Вам понравилась. Мой теперешний рисовальщик не обещает приступить к компоновке ее раньше конца ноября или начала декабря месяца, но Вас прошу дать ответ на вышеизложенное прибавление теперь же.

318. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 2 ноября 1899, Санкт-Петербург

К изготовлению виньетки мой рисовальщик не обещается приступить ранее 20^{го} ноября, но к тому времени я уже должен передать ему текст и те указания касательно стиля, которые Вы любезно сделали в Вашем письме от 26^{го} октября.

319. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 5 н[оября] 1899, Москва

<...> Не написать ли на заглавном листе так: “texte russe d'A. Wenkstern, paroles françaises de M. Delines”?

320. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 11 ноября 1899, Санкт-Петербург

Сегодня послал Вам первую корректуру партитуры 1^й части «Орестеи» и при ней из Вашей рукописи те изменения, которые Вы сделали пред печатанием; самой же рукописной партитуры не послал, так как она громоздка и, вероятно, Вам не потребуется. Я хотел спросить Вас: выдавать ли обратно в Дирекцию манускрипт Вашей партитуры или, окончив печатание, предложить им взамен печатный экземпляр? Претензии их на Вашу рукопись основаны, мне кажется, только на праве сильного.

Издание Вашей оперы так затянулось, что я не помню: отослана ли в Лейпциг партитура 2^й части или нет?

321. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 13 ноября 1899, Москва

Получил вчера корректуру 1^й части партитуры и испытал очень радостное чувство при виде этой объемистой тетради, так чудесно награвированной; даже самая инструментовка представилась как бы улучшившеюся.

Я полагаю, что Дирекции можно предложить печатный экземпляр вместо писанного, а затем поступить так или иначе, сообразуясь с ее ответом. Возможно, что новый директор поймет, что у Дирекции нет решительно никаких прав на мою рукопись. Во всяком случае, я никогда не соглашусь, чтобы моя опера давалась в том виде, как ее исполняли после первых трех представлений, с теми, часто варварскими, урезками, которые были в ней произведены против моей воли.

2^я часть партитуры была мною отослана Вам в конце лета вместе с приложением.

<...> Вышлю в понедельник <...> корректуру 3^й части клавираусцуга.

322. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 22 декабря 1899, Санкт-Петербург

Сегодня я послал Вам <...> первую корректуру партитуры 2^й части «Орестеи» (манускрипт 3^й части по сих пор еще не в моих руках).

323. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 26 декабря 1899, Москва

Вскоре вышлю корректуру 3^й части клавираусцуга, а затем и партитуры.

1900 год**324. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 11 января 1900, Санкт-Петербург**

Теперь буду ждать от Вас партитуру 3^й части «Орестеи» <...> Мне бы хотелось кончить печатанием партитуру «Орестеи» к июлю этого года, а к началу осени отпечатать весь материал этой оперы. Вам придется, вероятно, прислать кого-либо в помощь для корректуры хоровых голосов. Прислав последнюю 3^ю часть (корректуры) клавира этой оперы, Вы не обозначили на ней: желаете ли Вы еще один оттиск или предоставляете, по исправлении этого, приступить к печатанию? Об этом покорнейше Вас прошу немедленно мне ответить, так как я иначе не знаю, какое распоряжение дать в Лейпциге.

325. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 15 января 1900, [Москва]

<...> Нет надобности еще в одной корректуре 3^й части, но нужно сделать, ранее печатания, несколько поправок во французском тексте, указанных на прилагаемом листочке. Слоги, подчеркнутые красными чернилами, надо сверить с тем, что награвировано, и сделать нужные поправки. Эти ошибки (закрывающиеся в том, что слово chant стоит во множественном числе вместо единственного) я раньше не мог исправить, не посоветовавшись с людьми, лучше меня знающими по-французски.

326. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 17 января 1900, Санкт-Петербург

Ваше письмо от 15^{го} с[его] м[есяца] и при нем выписочку поправок в клавире «Орестей» получил, и последнюю сегодня отсылаю в Лейпциг, и буду теперь ждать от Вас партитуру 3^й части Вашей оперы.

Виньетку для Вашей оперы мой знакомый П.П. Бук¹ сделал, и, как мне кажется, довольно хорошо. Я уже отослал эскиз для приготовления к печати, и когда будет сделан первый оттиск, то мне пришлют два экземпляра, из которых один я могу прислать Вам и прошу сообщить Ваши замечания (буде пожелаете что-либо изменить), но только не задерживая его долгое время, так как от поспешного изготовления виньетки будет зависеть выход в свет клавира.

327. М. Делинь – С.И. Танееву, 24 января / 5 февраля 1900, Ницца

<...> Как же это могло так случиться, что я от Вас, вот уже второй год, без весточки. И что же делает Беляев? Ведь я чуть ли не каждый день ждал корректуры? Ведь не может Беляев не гравировать моего перевода? Ведь по заключенному нами условию я должен был прислать ему перевод не позже 1^{го} августа 1897 года, это, значит, обязывало и его немедленно приступить к гравировке клавираусцуга. Что такое случилось? Ведь без клавираусцуга я здесь не могу ничего предпринять.

Сообщите же мне, будьте так добры, в каком положении дело.

Будете ли Вы в этом году в Париже? Состоятся ли там в этом году русские концерты, как это было в [18]89^м году? Если Беляев опять организует эти концерты, то было бы очень желательно, чтобы исполнили большую сцену из «Орестей», и об этом следует уже подумать.

Может ли Долина, которая часто приезжает в Париж, петь арию Клитемнестры? Если эта партия ей подходит, то ей следовало бы выучить эту арию и петь здесь, т.е. в Париже в концертах Шевийера. Если Вы сами или Беляев не можете ей указать на эту арию, то я сам ей об этом напишу. Ария эта будет иметь здесь громадный успех. Вообще, если б у меня был гравированный клавираусцуг, ария Клитемнестры, сцена Ореста с фуриями, заключительный хор давно бы здесь исполнялись в концертах, но что могу я делать с единственным литографированным экземпляром, которым я располагаю?

Наш общий хороший приятель, д[окто]р Павел Иванович Якобий², вероятно, скоро увидится с Вами и передаст Вам, какого хорошего мнения здешняя музыкальная молодежь о Вашей «Орестей» и с каким нетерпением я жду клавираусцуга.

328. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 24 января 1900, [Москва]

<...> Высылаю по почте 1^ю картину партитуры 3^й части «Орестей». Будьте так добры уведомить меня о ее получении. После этого вышлю корректуру 2^й части, а затем и прочие 2 картины манускрипта.

¹ Бук Петр Петрович (1865 – после 1928) – архитектор и художник.

² Якоби(й) Павел Иванович (1841–1913) – профессиональный военный и политик-оппозиционер, участник Польского восстания (1863–1864), позднее врач-психиатр (доктор медицины с 1868 года) и этнограф.

329. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 27 января 1900, Санкт-Петербург

Позвольте мне еще раз повторить мою просьбу: отсылая обратно исправленную (всякую) корректуру, прошу отмечать на ней или “*Noch einen Abzug*” или “*Zum Druck*” – что прошу мне сообщить и касательно полученной мною сегодня корректуры 1^й части партитуры, на которой нет ни той, ни другой отметки. А также не предпочтете ли Вы все следующие корректуры получать прямо из Лейпцига и отсылать прямо в Лейпциг? тогда бы я соответственно сделал бы распоряжение.

Что касается до изменений в клавире сообразно новым изменениям в партитуре, то хотя я написал об этом в Лейпциг, но полагаю, что целесообразнее будет, если Вы все эти изменения отметите у себя (так как такие могут встретиться во 2^й и 3^й части), а печатание клавира из-за этого не останавливать; по отпечатании же первых 50 или 100 клавиров еще до распродажи их выяснится, какие ошибки остались в них незамеченными, и в следующей серии их можно будет исправить.

330. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 30 января 1900, Москва

<...> Если можно быть уверенным, что исправления, указанные в корректуре партитуры, будут точно выполнены, то нет надобности еще в одной корректуре, так как отправленная корректура была сделана очень тщательно. Относительно посылки корректур, которых теперь осталось очень немного, позвольте сохранить уже установившийся порядок – через Ваше посредство. Для меня было бы затруднительно, если бы пришлось, напр[имер], переписываться по-немецки с Лейпцигской типографией. Обращаюсь к Вам с просьбою сохранить корректурный экземпляр партитуры, который я обещал подарить моему ученику, помогающему мне делать корректуру.

331. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 1 февраля 1900, Санкт-Петербург

Только сегодня получил от Вас 1^ю картину 3^й части «Орестей», которую послезавтра отправлю в Лейпциг. Заглавные листы («действующие лица» и пр.) как-то затерялись в Лейпциге, и я вырезал их из имеющегося у меня экземпляра и послал на днях в Лейпциг. Впрочем, они теперь должны появиться в ином виде, т.е. на трех языках, и когда я получу оттиски, то вышлю Вам для корректуры.

332. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 7 февраля 1900, Санкт-Петербург.

Сегодня получил от Вас вторую картину 3^й части «Орестей», которую отправлю в Лейпциг завтра. Я позволил себе сделать изменение в редакции Вашего примечания к гравированию ее. Ваша редакция: “*Seiten 81–104 inclusiv werden nicht gestochen, sie werden durch Anhang 1 + Anhang 2 ersetzt*”, что в точном переводе значит: «Страницы 81–104 включительно не гравировются, а заменяются приложениями № 1 и 2^м». Я же редактировал так: “*Seiten 81–104 inclusiv werden nicht nach dem Manuscript gestochen, sondern nach dem Anhang N° 1 und Anhang N° 2 und nur von der Seite 105 nach dem Manuscript*”¹.

Покорнейше Вас прошу написать мне, верно ли я передал Ваше желание?

¹ «Страницы 81–104 включительно гравировются в соответствии не с рукописью, а с приложениями 1 и 2, и только начиная со страницы 105 – согласно рукописи» (нем.)

333. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [8 февраля 1900, Москва]

<...> Посылаю корректуру 1^й части партитуры. После того, как будут в ней сделаны исправления, было бы желательно сверить партию пения в клавираусцуге с таковою же партитурой. В некоторых местах я вставил знаки: *f*, *p* и т.п., которые в партии пения клавираусцуга отсутствуют. Точно так же некоторые слова русского текста я иначе разделил по слогам, более правильно с точки зрения грамматической. Но все это мелкие подробности, и если такая проверка почему-нибудь затруднительна, то клавираусцуг может остаться без этих поправок. Прошу Вас отправить в типографию прилагаемый листок с поправками в клавираусцуге, если только еще не поздно.

334. С.И. Танеев – Н.Ф. Финдейзену, 9 февраля 1900, Москва.

Милостивый Государь Николай Федорович <...>

Глубоко Вам признателен за сочувственное отношение к моим сочинениям вообще и к «Орестее» в особенности, которая до сих пор остается моим любимым сочинением. Само собой разумеется, что высказанное Вами намерение – напомнить о моей опере в «Русской Музыкальной Газете» – для меня в высшей степени приятно. В случае, если бы Вы пожелали войти в некоторые подробности самого сочинения, то это следовало бы сделать не на основании литографированного клавираусцуга, а того, который теперь печатается, так как в него внесены некоторые изменения. Через месяц или полтора он вероятно будет уже готов.

В качестве автографа посылаю 4 стран[ицы] партитуры моей оперы. Первые две страницы представляют некоторый интерес в том отношении, что заключают в себе отрывок, вновь мною сочиненный, исполняемый оркестром в то время, как Кассандра, по окончании своей сцены, входит во дворец. Следующие за тем такты (голос Агамемнона за сценой) также пересочинены.

335. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 23 февраля 1900, Санкт-Петербург

[Так как] при отправке Ваших манускриптов 3^й части, 1^й и 2^й картины я заметил, что в Антракте (который Вами был издан) Вы сделали некоторые изменения, то мне хотелось бы знать Ваше желание: когда этот Антракт (и к нему голоса) будет награвирован в новом виде, то оставлять ли прежнее издание в обращении или его совершенно уничтожить?

336. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 25 февраля 1900, [Москва]

<...> Относительно антракта мне хотелось, если только это возможно, сделать так: на досках, которые Вам были присланы от Юргенсона, сделать поправки, согласные с теперешней партитурой, и в этом новом виде пустить в обращение. Прежнее же издание я бы предпочел изъять из обращения.

337. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 1 марта 1900, Санкт-Петербург

Спешу Вас уведомить, что сегодня я получил с почты последнюю картину партитуры Вашей оперы «Орестя» (которую сегодня же отослал в Лейпциг) и таким образом наконец весь материал для партитуры отослан в Лейпциг.

338. Н.А. Римский-Корсаков – С.И. Танееву, 2/15 марта 1900, Брюссель

Cher Maître et ami¹ (так пишут за границей), я нахожусь в Брюсселе, где в воскресенье 5/18 марта буду дирижировать одним из «Concerts Populaires». Программа, конечно, из русских авторов². Между прочим, я поставил Ваш антракт из «Орестеи». Направление здесь в Брюсселе в общем декадентское, здесь уважают д'Энди и Р. Штрауса. Я изо всех сил стараюсь, чтобы Ваш антракт понравился, и для этого, кроме разучивания, стараюсь уяснить здешним музыкантам и заправилам, сколько в этой музыке света и т.п. Кажется, что начинают мне верить. Понравится ли это здешней публике, не знаю; может быть и нет, но все-таки им полезно послушать Вашего До-мажора.

339. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 5 марта 1900, Санкт-Петербург

Прилагаю при сем корректуру заголовка и списка действующих лиц для партитуры и клавира Вашей оперы «Орестеи» и прошу Вас, по проверке, сделать Ваши замечания и возвратить мне. Шрифт и украшения выбраны в Лейпциге какие-то декадентские, и потому, если они Вам не нравятся, то прошу откровенно написать, и я прикажу сделать новый набор.

340. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [8 марта 1900, Москва]

<...> Буду очень Вам благодарен, если Вы распорядитесь, чтобы заглавный лист «Орестеи» набрали другим шрифтом. Помимо того, что эти декадентские завитушки некрасивы, к самому содержанию оперы подобные орнаменты не идут. Или напечатать все без всяких украшений (как изящны и просты заглавные листы больших изданий Брейткопфа и Гертеля, напр[имер], Bachgesellschaft), или, если помещать украшения, то не иначе, как в старинном стиле, если можно, то имеющие характер старых греческих орнаментов.

Получил письмо от Николая Андреевича из Брюсселя (он пишет, что будет исполнять антракт из «Орестеи»). <...>

Антракт из «Орестеи» будет 19 марта исполняться в инвалидном концерте³.

341. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 12 марта 1900, Санкт-Петербург

Завтра я высылаю Вам корректуры: переложения в 4 руки 4^{то} Квартета и виньетки в опере «Орестея». На последней, буде не найдете каких-либо ошибок или не пожелаете сделать каких-либо изменений, то можете не высылать обратно, ибо мне выслано два экземпляра – но прошу во всяком случае написать хотя пару слов: довольны ли Вы ею или имеете сделать какие-либо замечания?

¹ Дорогой мэтр и друг (франц.)

² Программа концерта: Глинка. Увертюра к «Руслану и Людмиле», Римский-Корсаков. Симфоническая сюита «Шехерезада», Танеев. Антракт из оперы «Орестея», Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко», Глазунов. Сюита из балета «Раймонда», Бородин. «Половецкий марш» из оперы «Князь Игорь». Репетиция (в присутствии публики) состоялась в субботу 4/17 марта в 14-30 в зале Grande-Harmonie, концерт – в воскресенье 5/18 марта в 13-30 в театре La Monnaie.

³ Благотворительный концерт в пользу инвалидов состоялся под управлением И.К. Альгани в Большом театре 19 марта 1900 года. Антрактом из «Орестеи» открылось II отделение.

342. М. Делинь – С.И. Танееву, 13/26 марта 1900, Ницца

Вы, вероятно, уже знаете, что в Брюсселе антракт из «Орестей» имел успех¹. В L'Indépendance Belge сказано следующее: "c'est au fragment remarquable par le caractère, par l'unité du plan et par l'ampleur du développements"². <...> Как же продвигается вперед печатание партитуры? Не может ли Беляев пока прислать мне в отдельных листах, bonnes feuilles³, арии Клитемнестры, Кассандры, сцену Ореста... Я бы отдал их некот[орым] артистам, могущим потом петь эти отрывки в концертах. Даже лучше им давать отдельно эти отрывки, чем целые партитуры.

Есть у меня еще один план для «Орестей». Вы, впрочем, читали, что в старом театре в Оранже летом устраиваются представления древних трагедий. Два года тому назад там между прочим давались "Les Égipnyes" Леконта де Лиля с музыкой Массне. «Орестейя» могла бы иметь успех на этой сцене. Но не окажет ли нам в этом деле содействие Дирекция Мариинского Театра[?] Не согласится ли она по крайней мере прислать свой оркестр, хоры и костюмы? Мне интересно знать Ваше мнение.

343. С.И. Танеев – Н.А. Римскому-Корсакову, 13 марта 1900, Москва

Сердечно Вам признателен за то, что в числе немногочисленных русских сочинений Вы поставили на программу и мой антракт. Очень бы мне хотелось знать о том, какой успех имел концерт и какие отзывы о нем в местных газетах.

344. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 16 марта 1900, Москва

<...> Только что получил корректуру квартета и заглавный лист «Орестей». В нем надо исправить вкравшиеся ошибки. В слове Les CHOÉFORES пропущена 2-я буква (h). Нужен акцент на É. То же самое в слове: Les EUMÉNIDES и в моей фамилии: TANÉÏEW (É и две точки на Ъ).

Цвета, в которые окрашена виньетка, суть ли настоящие или еще нет? Подбор этих цветов кажется мне неудачным. Сопоставление красок некрасивое. Изображение Афины, казалось бы, следовало окрасить более густыми тонами. Я с Гольденвейзером отправил книгу Дюрюю⁴, где Афина очень хорошо раскрашена. Я просил также у Вас узнать, не найдет ли художник, делавший виньетку, возможным посоветоваться

¹ Делинь, будучи корреспондентом газеты «Новости», той же весной сообщал на родину «о распространении русской музыки в Ницце и Монтекарло <sic!>. Недавно дважды исп[олнена] VI симф[ония] Чайковского; Леон Jehin в Монтекарло тоже превосходно провел недавно патетическую симфонию; из других авторов он играл "Анчара" и "Caprice Espagnol" Римского-Корсакова, "В Средней Азии" Бородина и антракты из "Орестей" г. Танеева. В непродолжительном времени Jehin собирается исполнить увертюру из "Орестей" и сцену Клитемнестры. Вообще, произведение С. Танеева имеет за границей массу поклонников» (Заграничные известия // Русская музыкальная газета. 1900. № 15–16, 8–15 апреля. Стб. 452).

² «[Антракт из музыкальной трилогии "Орестей" г. Танеева, которым окончилось первое отделение.] – замечательный фрагмент по своему характеру, единству плана и полноте развития» (Théâtres & Beaux-arts. Bruxelles // L'Indépendance Belge. 1900. № 79, 20 Mars. P. 3. Пер. В.А. Киселева).

³ Готовых листах (франц.)

⁴ Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en Province Romaine / par V. Duruy.

насчет подбора красок с Владимиром Егоровичем Маковским, моим хорошим знакомым, который с радостью бы оказал мне эту услугу. Само собой разумеется, что это можно было бы предпринять только в том случае, если нет опасности, что обращение к постороннему совету может быть неприятно для автора виньетки. Если нет, то я бы мог написать Маковскому. Мне бы хотелось, чтобы ничего не упустить даже в мелочах для украшения предстоящего издания.

P.S. Альтани будет играть мой антракт в концерте, чтобы, по его словам, дать Теляковскому случай познакомиться с отрывком из «Орестей». Он продолжает говорить о своем желании поставить ее в Москве.

345. Н.А. Римский-Корсаков – С.И. Танееву, 19 марта 1900, Санкт-Петербург

В общем музыкальные рецензии довольно кратки, благосклонно-холодны ко всей программе. Русские сочинения считают достойными уважения, но преимущественно обладающими внешним блеском. Я прилагаю выписки из 4-х рецензий, относящихся до Вас <...>¹ От себя скажу, что антракт Ваш прошел благополучно, аплодировали ему в достаточной мере. Музыкантам, с которыми мне пришлось о нем говорить, он нравился. А я, с своей стороны, думаю, что концерт в общем и Ваш антракт, в частности, прошел не без пользы для брюссельцев, для которых сам Р. Вагнер уже отошел в категорию общепризнанных классиков и которые считают себя впереди Парижа в отношении музыкальных вкусов.

Вчера [18 марта] в последнем Р[усском] С[имфоническом] концерте исполнялась Ваша увертюра [ор. 6]. Приходит на мысль, что хорошо бы было ее сосватать Никишу; для него была бы выигрышная пьеса, а для русского искусства – польза.

346. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 28 марта 1900, Москва

Мне осталось прокорректировать 3^ю часть партитуры (2^ю я Вам сегодня выслал) <...>. Эту корректуру я могу свободно сделать недели в две, как только ее получу.

347. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 29 марта 1900, Москва

Сейчас получил виньетку, многоуважаемый Митрофан Петрович, и очень рад, что она меня здесь застала. Завтра я уезжаю в Орловскую губернию. С теперешней раскраской виньетка мне очень нравится. Нужно только исправить еще одну погрешность – в слове *les euménides* отсутствует акцент на *é*. Завтра я Вам высылаю виньетку обратно.

348. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 29 марта 1900, Санкт-Петербург

Виньетку с Вашими замечаниями прошу возвратить до Вашего отъезда. Беляев

349. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 29 марта 1900, Санкт-Петербург

<...> Я кряду хотел написать Вам и о виньетке, а П.П. Бук замешкался исправлением ее. Обращаться к Маковскому или вообще к другому художнику для изменения виньетки я не решился, чтобы не задеть самолюбие П.П. Бука.

¹ См. переводы В.А. Киселева фрагментов из рецензий «Le Petit Bleu», «Le XX^{me} Siècle», «Journal de Bruxelles», «L'Indépendance Belge» в комментариях к данному письму:

Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым. С. 43.

350. Н.А. Римский-Корсаков – С.И. Танееву, 2 апреля 1900, Санкт-Петербург
Многоуважаемый Сергей Иванович, посылаю Вам еще выписки из бельгийск[их] журналов об «Орестей»¹ – теперь уже последние.

351. С.И. Танеев – Н.А. Римскому-Корсакову, 7 апреля 1900, Москва
Многоуважаемый Николай Андреевич, сердечное Вам спасибо за двукратную присылку выписок из брюссельских газет о моем антракте. Предполагаю, что копии были сняты кем-либо из членов Вашего семейства, и прошу Вас передать лицу, взявшему на себя этот труд, мою искреннюю признательность. Очень также Вам благодарен за исполнение в Петербурге моей увертюры [ор. 6], которая, по словам Гольденвейзера, прошла превосходно.

352. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 13 апреля 1900, Санкт-Петербург
Сегодня я распорядился в конторе о высылке Вам тысячи рублей, о получении коих прошу уведомить.

При сем прилагаю новую корректуру заглавия и списка действующих лиц, – который, откровенно говоря, мне очень не нравится – какая-то декаден[т]щина – на Ваше усмотрение.

Также напоминаю Вам о либретто Вашей оперы, в котором Вы, вероятно, сделаете соответствующие клавиру изменения и которое мне желательно бы было получить не позже 20^{го} мая, дабы я мог до отъезда распорядиться приготовлением стереотипов.

353. А.А. Венкстерн – С.И. Танееву, 16 апреля 1900

Прошу Вас извинить меня за то, что так задерживаю Вашу работу. Причина тому – моя болезнь, которая решительно лишает меня возможности что-либо делать <...> Еду лечиться за границу, и доктора обещают успех. Если это сбудется, я, конечно, с удовольствием опять возьмусь за Вашу работу; если же такая долгая задержка Вам неудобна, то я буду вынужден совершенно отказаться от написания либретто.

354. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 18 апреля 1900, Москва

Перевод тысячи рублей в счет «Орестей» мною получен <...>.

С заглавным листом произошло какое-то недоразумение. Я ожидал, что будет прислан заглавный лист, набранный вновь другим шрифтом, а между тем прислан лист совершенно тот же самый. Я не только согласен с Вами относительно того, что орнаменты очень некрасивы, но независимо от этого декадентский стиль этого заглавия находится в совершенной дисгармонии с виньеткой, на которой изображена Афина Паллада, ничего общего с декадентством не имеющая. Мне кажется совершенно необходимым согласовать характер заглавного листа со стилем виньетки. Пусть лучше будет напечатано все без всяких украшений, как можно проще, чем с этими вычурными и некрасивыми фигурами.

У меня нет ни одного экземпляра либретто «Орестей» и я затрудняюсь его здесь достать. Венкстерна (моего либреттиста) нет в Москве. Если у Вас есть экземпляр, не вышлете ли Вы мне его? Я бы сделал в нем исправления и вернул бы Вам. Я думаю,

¹ См. переводы В.А. Киселева фрагментов из рецензий Guide Musical, L'Éventail, L'Art Moderne: Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым. С. 44.

что в Мариинском театре или в магазине О.И. Юргенсона могли сохраниться несколько экземпляров.

Просматриваю программы Русских [симфонических] концертов¹. Прежде всего стал читать о своих собственных сочинениях и в указателе нашел две неточности, а именно: увертюра к «Орестее» исполнялась дважды (в [18]96–[18]97 и в [18]99–[1]900)², а помечена только один раз. Точно так же антракт из «Орестеи» тоже исполнялся дважды (в [18]98–[18]99 в Москве и затем в Петербурге)³, а помечен тоже только один раз.

355. М. Делинь – С.И. Танееву, 22 апреля / 5 мая 1900, Ницца

Я познакомился с Тосканини – замечательный chef d'orchestre – и, конечно, говорил ему про «Орестею». Но без клавирауссуга ничего не поделаешь.

Премного обяжете, если потрудитесь сообщить мне, получили ли Вы мое последнее письмо и, если возможно, ответить мне на мои вопросы относительно Долиной, участия театральной Дирекции в представлениях «Орестеи» в Оранже и проч., и проч.

356. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 25 апреля 1900, Санкт-Петербург

Вчера я выслал Вам корректуру хоровых голосов Вашей оперы, которую прошу, тщательно проверив, – возвратить.

Посылаю Вам также <...> либретто Вашей оперы. Хорошо бы было, если бы Вы успели исправить его и возвратить мне до моего отъезда.

357. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 29 апреля 1900, [Москва]

Либретто получил и постараюсь до Вашего отъезда доставить его Вам вместе с исправляемыми теперь мною хоровыми партиями.

358. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 4 мая 1900, Санкт-Петербург

Корректуру либретто от Вас получил, но ввиду скорого отъезда моего (10^{го} мая) заказ стереотипов предполагаю отложить до сентября, к которому времени, вероятно, будут готовы и оркестровые партии, а с ними и полное издание Вашей оперы, которое порядочно затянулось.

359. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 4 мая 1900, [Москва]

<...> Обращаюсь к Вам с просьбою оказать содействие в исправлении одной моей погрешности. Уже после того, как я отправил Вам вчера заглавный лист «Орестеи», я усомнился в одном французском выражении, находящемся в перечислении действующих лиц 3^й части “les Euménides”. Это выражение следующее: “des prenants part aux Panathénées” (подчеркнутое слово написано мною сбоку синим карандашом вместо находящегося в тексте слова “Athénées”). Теперь оказывается, как я узнал от лица, хорошо знающего по-французски, что вся эта фраза не годится и должна б[ыть] заменена следующей: “les personnages prenant part à la procession des Panathénées”. Будьте так добры, напишите в Лейпциг, чтобы можно было своевременно это исправить.

¹ Программы русских симфонических и квартетных вечеров за 15 лет. СПб.: типогр. Акционерного общества «Издатель», 1900.

² См. Приложение 9. Раздел 2.

³ См. Приложение 9. Раздел 3.

360. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 7 мая 1900, Санкт-Петербург

Завтра высылаю Вам корректуру 1^й и 2^й картины 3^й части «Орестей» (партитуры) и вскоре надеюсь доставить и последнюю часть.

361. М. Делинь – С.И. Танееву, 20 мая / 2 июня 1900, Ницца

Жду с нетерпением партитуру «Ор[естей]». Где теперь Беляев?

362. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 8/21 июня 1900, Киссинген

Я на днях получил из Лейпцига письмо, что там до сих пор еще не получены от Вас корректуры: 3^й части «Орестей» и голосов 4^{го} Квартета. Если Вы их еще не отсылали, то прошу Вас поспешить.

363. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 13 июня 1900, Селище

Корректуры голосов 4^{го} квартета и 3^й части «Орестей» отправлены мною 6^{го} июня Ф.И. Грису¹ одновременно с письмом, в котором я просил его прислать их в Лейпциг.

364. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 1 /14 июля 1900, Франкфурт-на-Майне

Теперь приближается время, что клавираусцуг «Орестей» появится в продаже, и потому необходимо Ваше указание: которые номера его, и от которой до которой страницы включительно, должны появиться отдельно. Будьте так добры прислать мне такую выписку <...>

365. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 8 июля 1900, Селище

<...> Не могу в настоящую минуту определенно ответить на Ваш вопрос об отдельных №№ «Орестей». Со мной здесь только одна 3^я часть. Две первые находятся в Москве, куда я и написал о их высылке. Так как у меня на московской квартире нет людей грамотных, а все знакомые мои уехали из Москвы, то я не могу б[ыть] вполне уверен, что мне сразу вышлют то, что требуется. Еще меня затрудняет следующее обстоятельство. Будут ли отдельные №№ издаваться только в клавираусцуге или также в партитуре? В зависимости от этого может б[ыть] сделан выбор тех или других отдельных №№. Так, например, заключительная сцена может составить концертный №, если ее исполнять с оркестром, но при издании отдельных №№ в ф[орте]п[ианном] переложении ее нет надобности помещать в их число. Делинью, от кот[орого] я получил письмо перед отъездом из Москвы, очень хочется, чтобы между прочим была отдельно издана сцена с фуриями. Между тем, можно с уверенностью сказать, что с аккомпанементом ф[орте]п[иано] эта сцена никогда не будет исполняться в концертах.

Еще я нахожусь в сомнении относительно следующего. Есть вполне законченные арии или дуэты, но которые находятся в середине большего №. Напр[имер], в сцене Кассандры есть ее ариозо, не помеченное отдельным №, но вполне пригодное для концертного и домашнего исполнения. Может ли оно б[ыть] напечатано как отдельный №, или нужно всю сцену печатать целиком сначала? Такие же места встречаются, напр[имер], в сцене (очень длинной) Ореста и Электры.

Очень буду Вам признателен, если Вы разрешите упомянутые мои сомнения. Какая будет цена партитуры? Нет ли возможности назначить цену более умеренную, чем

¹ Грус Федор Иванович — управляющий делами петербургской конторы издательства Беляева, секретарь Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов.

обыкновенная цена оперной партитуры? У меня с собой 6^я симфония Александра Константиновича [Глазунова]. В ней 120 стр[аниц] и цена ей 9 рублей. В моей опере около 600 страниц, т.е. она в 5 раз больше. Казалось бы и цена должна вырасти тоже в 5 раз, т.е. до 45 рублей. Между тем оперные партитуры оцениваются издателями в 100 и 150 рублей. Выгоды от этого б[ыть] не может, т.к. благодаря такой цене партитуру никто не купит. Если иметь в виду, что при постановке театры поневоле должны платить такую цену, то случаи постановки оперы на нескольких сценах чрезвычайно редки, да можно было бы назначить какую-нибудь приплату за партитуру в случае, если она нужна для постановки оперы. Я слышал, что в Петербурге можно читать партитуры в Публичной Библиотеке. Музыканты же, живущие в Москве и в провинции, оказываются совершенно лишенными возможности ознакомиться с оперными партитурами.

366. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 21 июля / 3 августа 1900, Люцерн

Я просил Вас сообщить мне отдельные №№ клавираусцуга в виду того, что в начале осени он целиком появится в продаже, то чтобы иметь к тому времени и те отдельные №№, которые Вы признаете желательными, и в том виде, как Вы их желаете, т.е. целиком или в сокращенном виде с приспособленными окончаниями, для гравирувания коих требуются соответствующие рукописи.

Отдельных №№ в партитуре я издавать не намерен, так как подобные опыты с другими операми не дали никаких результатов. Также изменить цену за партитуру оперы, против других изданных мною опер, я нахожу неудобным. Если же в Москве есть учреждение вроде нашей Публичной Библиотеки, где даются оркестровые партитуры для прочтения, то укажите мне его, и я туда подарю экземпляр Вашей оперы. Сравнение партитуры Вашей оперы с парт[итурой] 6^я Симф[онии] Алекс[андра] Конст[антиновича] неудачно, как потому, что в Симфонии нет трех текстов, так и потому, что оркестровые партитуры симфонических сочинений требуются значительно более, чем партитуры опер.

Так как я теперь буду все [время] переезжать с места на место, а присылка Вам клавираусцуга из Москвы может замедлиться, между тем Вы, может быть, пожелаете для закругления некоторых №№ присылать начало или заключение, то я прошу Вас все такие указания выслать на мой адрес в Петербург к 1^{му} сентября нашего стиля, к которому числу я надеюсь вернуться домой.

367. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 7/20 августа 1900, Париж

[Поскольку] я получил от Шефф[ф]ера (мой поверенный в Лейпциге)¹ письмо, что он выслал переплетенный экземпляр партитуры Вашей оперы на Ваше имя в Москву, то выдайте кому-нибудь договоренность на получение ее с почты, чтобы ее не вернули обратно.

Так как я отказал Вам в определении более дешевой цены (в продаже) за партитуру «Орестеи», а учреждения в роде нашей Публичной Библиотеки (как Вы писали)

¹ Шеффер Франц (Schäffer Franz, 1852–?) — известный немецкий музыкальный издатель; ближайший помощник издателя П.И. Чайковского Даниэля Ратера (Гамбург) до его смерти в 1891 году, затем управляющий издательством (Verlag D. Rahter) в Лейпциге, после чего там же приглашен на должность управляющего делами издательства Беляева.

в Москве не имеется, то, дабы Вы могли давать желающим на прочтение такой экземпляра, которым бы могли рисковать на случай помарок, то я приказал Шеф[ф]еру в конце августа месяца (т.е. к Вашему приезду) выслать Вам в Москву еще один экземпляр партитуры, непереплетенный, и пять клавираусцугов.

Отобрали ли Вы все прежние клавираусцуги от П.И. Юргенсона и буде они еще у кого были?

368. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 10 сентября 1900, Санкт-Петербург

К сожалению, поездка моя за границу была отчасти причиною [тому], что виньетка в ее вторичном виде не была переслана Вам для предварительной корректуры¹ и Вам будет мозолить глаза напечатанные экземпляры, пока они не разойдутся в продаже. Извините, что я – отчасти по лености, а отчасти по беспорядку в моих бумагах – не стану искать Вашего письма, а просто напишу в Лейпциг, чтобы ошибка эта была исправлена. Потрудитесь не пересылать мне оставшиеся налицо прежние литографированные клавираусцуги, а, отобрав их от торговцев, сложить их у себя, для раздачи по Вашему усмотрению.

Касательно корректурного экземпляра партитуры вышло, кажется, недоразумение. Мне помнится, что Вы писали мне об этом, и я отвечал Вам: что так как при 2^й корректуре возвращается 1^я, то, отправляя 2^ю, Вам стоит только удерживать 1^ю и, таким образом, при отправке последней 2^й корректуры у Вас из первых корректур должен был составиться полный экземпляр. Если же Вы этого не сделали и отослали и 1^я корректуры в Лейпциг, то там их уничтожили.

369. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 14 сентября 1900, Москва

Я воспользовался присланным Вами листком не только для того, чтобы исправить в № 2 такт в $\frac{4}{4}$ на такт в $\frac{3}{4}$, но также и для того, чтобы несколько изменить заключение, кажущееся мне в теперешнем виде более удовлетворительным. В № 28, который Вы предполагаете награвировать вновь, находится, по моему недосмотру, ошибка, во всей опере единственная. А именно, в отыгрыше после хора пропущен в клавираусцуге такт, который в партитуре находится. При гравировании вновь этого № можно было бы этот такт вставить. Но удобно ли делать разницу между тем, в каком виде этот № помещен в клавираусцуг, и изданием его в качестве отдельного номера? Мне кажется, что лучше оставить его так, как он находится в клавираусцуге.

370. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 14 сентября 1900, Москва

Я нередко нахожусь в затруднении, желая подарить кому-нибудь свое сочинение и не имея лишнего экземпляра. Пока дело касалось сочинений малого объема, как, напр[имер], партитуры квартетов, хоров и т.п., я не стеснялся обращаться к Вам с просьбою о присылке мне лишних экземпляров. Но по отношению к дорогим изданиям, как, напр[имер], клавираусцугам оперы, этот способ получения экземпляров является неприменимым и для издателя он был бы разорительным.

Между тем есть немалое число лиц, которым я желал бы подарить клавираусцуг «Орестеи». Покупать в магазине по обычной цене слишком дорого. Поэтому я решил обратиться к Вам с такою просьбою.

¹ См. письма обоих корреспондентов о виньетке от 29 марта 1900 года.

Не найдете ли Вы возможным предоставить мне право приобретать для указанных целей мои сочинения по уменьшенной цене, так, чтобы цена эта ни в каком случае не была выше той, какую Вам платят торговцы, берущие ноты на комиссию, а то и ниже, насколько это можно сделать, не вводя Вас в убытки. Я думаю, что было бы вполне справедливо предоставить подобную привилегию автору по отношению к его собственным сочинениям.

371. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 15 сентября 1900, Санкт-Петербург

№ 28 из «Орестей»: я бы предложил Вам не только исправить в отдельном № пропущенный такт, но и для последующего печатания клавираусцуга переграверовать ту страницу, где он пропущен. Тем более, что я слышал от Глазунова, что он нашел в клавираусцуге несколько ошибок. Желательно, чтобы при втором печатании (которое будет не скоро, т.е. когда израсходуются отпечатанные 100 экз[емпляров]) ошибки были устранены по возможности все, и потому прошу Вас, по мере отыскания их, вести им список, который пригодится ко 2^{му} печатанию.

На днях надеюсь выслать Вам остаток гонорара за «Орестею» и за 4^й Квартет <...>

372. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 16 сентября 1900, Санкт-Петербург

Прилагаю при сем два условия для Вашей подписи, а в отдельном конверте посылаю Вам 800 руб., из коих: 300 руб. за Квартет, а 500 руб. остальные за «Орестею», так как 12^{го} апреля Вы получили 1000 руб.¹, которые еще не внесены в условие, что Вас покорнейше прошу исполнить.

373. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 18 сентября 1900, Санкт-Петербург

Я признаю Ваше желание, как композитора, приобретать свои сочинения по возможно дешевой цене, вполне основательным, и полагаю, что могу предоставить Вам выписывать из Лейпцига Ваши сочинения со скидкой: с обыкновенной цены 70% и с цены netto 50% плюс почтовые расходы и пошлины. Может быть, скидка эта может быть еще немного увеличена, но это я могу сказать Вам только после переписки моей с поверенным в Лейпциге. Вам придется тогда делать заказы прямо в Лейпциг и, получая их, уплачивать таможенную пошлину, а по присланному счету высылать деньги в марках в Лейпциг. Если Вы найдете это для себя удобным, то прошу мне написать, дабы я мог дать распоряжение в Лейпциг.

374. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 21 сентября 1900, Москва

Очень Вам благодарен за ту скидку, которую Вы делаете для меня. Если, как Вы сообщаете, и эта скидка еще может б[ыть] увеличена, то конечно я буду очень рад, но и теперешнюю я нахожу для себя очень выгодную.

Присланные с Ф.И. Грусом 800 руб. я получил и с ним же отправил оба условия.

Заключение № 28^{го} «Орестей» вышло через день. В настоящее время у меня нет клавираусцуга, который получу сегодня вечером. Ф.И. Грус, вероятно, передал Вам мою просьбу о присылке либретто «Орестей» в случае, если оно вышло из печати.

¹ Эти деньги были отправлены Беляевым из Петербурга 13 апреля 1900 года, о чем см. соответствующее письмо.

P.S. Я передал Ф[едору] И[вановичу] квитанции музык[альных] магазинов, где были прежние клавираусцуги «Орестей». Если из них некоторые окажутся проданными, то я полагаю, что деньги за те, которые проданы ранее 14 марта 1897 года – до заключения нашего условия, – должны пойти в мою пользу, а за клавираусцуги, проданные начиная с этого числа – в Вашу – т.к. Вы сделали с этого дня собственником моей оперы.

375. М. Делинь – С.И. Танееву, 24 сентября / 7 октября 1900, Ницца

В прошлом году еще я начал переговоры с директором Брюссельского [театра La Monnaie о Вашей «Орестей»; он попросил меня прислать ему партитуру, но до сих пор я от него не могу добиться положительного ответа... Но я не теряю надежды... Здесь новинки, в особенности иностранные, идут очень медленно!...

376. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 25 сентября 1900, Москва

<...> Прилагаю поправку к 313 стр[анице] клавираусцуга (вставленный такт в конце № 28). К перечисленным мною №№ для отдельного издания мне бы хотелось еще добавить стр[аницы с] 172 до 179 включительно. Я припоминаю, что находящееся там ариозо Ореста было исполнено одним из теноров, дававшим концерт в Орле; нет ничего невероятного, что при отдельном издании этого № и другие тенора, может б[ыть], последуют его примеру. Следующий затем небольшой женский хор также может б[ыть] исполняем как отдельная пьеса¹.

Ф.И. Грус говорил мне, что не встретится затруднения узнать в музык[альных] магазинах, когда были проданы экземпляры литографированного клавираусцуга «Орестей», и таким образом предлагаемый мною раздел вырученных денег было бы произвести нетрудно. Если же Вы окончательно не желаете воспользоваться принадлежащими Вам правами, то я не отказываюсь взять себе эти деньги, представляющие собою, вероятно, не очень большую сумму.

377. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 2 октября 1900, Санкт-Петербург

Мне помнится, что я сделал распоряжение об отпечатании отдельно партитуры и голос[ов] антракта из «Орестей», но наверное не могу Вам дать никаких сведений и потому сегодня же пишу в Лейпциг, а ч[е]рез неделю сообщу Вам, что мне оттуда ответят.

378. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 4 октября 1900, Москва

Буду ожидать от Вас уведомления относительно антракта. Мне кажется, что хорошо бы было на либретто «Орестей» сделать такую же серую обложку, какая присвоена всем Вашим изданиям.

¹ На этих страницах в клавире издания Беляева находятся две первые сцены второй картины II части – № 14–15 и, следовательно, два начальных ариозо Ореста – «Гермий! Великий бог» и «О, отец, не рыдай я над трупом твоим».

379. М.И. Альтшулер¹ – С.И. Танееву, 11/24 октября 1900, Нью-Йорк
Многоуважаемый Сергей Иванович!

Мне очень приятно было прочесть в газетах, что ваша увертюра («Орестейя») будет исполняться в одном из Филармонических концертов в New York'e². После исполнения ее я Вам вышлю все отзывы здешних газет, а их здесь много³.

380. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 13 октября 1900, Санкт-Петербург

Партитура и орк[естровые] голоса антракта еще не вышли в печати потому, что работа по изданию полных оркестровых голосов всей оперы еще не окончена, как скоро они будут отпечатаны (в скором времени), появится и отдельный № антракта. Вчера послал Вам корректуру либретто, которую прошу не задерживать, дабы освободить набор для отливки стереотипов. Предлагаемую Вами каемку к либретто сделать не могу, так как клише ее (и то в большем – а не таком – размере) находится в Лейпциге, а либретто печатаются здесь.

381. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 15 октября 1900, Санкт-Петербург

При сем <...> прилагаю выписочку найденных им [Глазуновым] печаток в клавираусцуге «Орестейя», который прошу Вас проверить и сохранить, дабы при втором печатании исправить. Также я еще не уведомил Вас, что манускрипт Вашей оперы я передал в Имп[ераторскую] Публ[ичную] Библиотеку, а завтра представляю в Дирекцию, взамен его, печатный экземпляр партитуры, надеясь, что Вы ничего против этого не имеете.

382. М.П. Беляев – К.А. Кучера, 16 октября 1900, Санкт-Петербург

Милостивый Государь. Мне неизвестно, давал ли какие обязательства композитор С.И. Танеев Дирекции Императорских Театров относительно рукописи его оперы «Орестейя», я же с своей стороны приобрел у него право издания этой оперы, для чего и получил из библиотеки *собственную* его рукопись. Из слов автора я заключил, что состоявшиеся исполнения его оперы были настолько искажены купюрами, что он не признавал их за исполнение *его произведения*. При напечатании его оперы он сделал многие изменения и переоркестровку. Все это показывало, что автор не желает, чтобы сочинение его появлялось в прежнем виде пред публикой. А потому, по минуванию надобности в рукописи (с сделанными в ней пометками) я представил ее на хранение в Императорскую Публичную библиотеку, а в Центральную музыкальную

¹ Альтшулер Модест (Моисей) Исаакович (Altschuler Modest, 1873–1963) – виолончелист и дирижер, выпускник Московской консерватории по классу А.Э. фон Глена (1894). Студентом принимал участие в московской премьере секстета Чайковского «Воспоминание о Флоренции» (3 декабря 1892). Организатор и участник первого состава знаменитого «Московского трио» (наряду с Д.С. Шором и Д.С. Крейном). В 1895-м переехал в США, в 1903-м создал в Нью-Йорке «Русское симфоническое общество», для концертов которого предназначались и сочинения Танеева, о чем идет речь здесь и далее.

² Этот концерт Бостонского симфонического оркестра под управлением В. Герике состоялся в Карнеги-холле 15 декабря 1900 года в 14-30 со следующей программой: Гольдмарк К. Симфония № 2 ор. 35, Брамс. Концерт для скрипки с оркестром (солист Ф. Кнайзель), Танеев. Увертюра «Орестейя» ор. 6, Лист. Венгерская рапсодия № 2 в оркестровке К. Мюллер-Бергхауса.

³ Упомянутые отзывы в архивах Танеева не обнаружены.

библиотеку представил сегодня печатный экземпляр партитуры этой оперы. Но так как библиотека почему-то поспешила возвратить мне этот печатный экземпляр, то она избавляет меня и от этой моей любезности.

М.П. Беляев.

383. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 16 октября 1900, Санкт-Петербург

Сегодня я послал в Дирекцию, т.е. в ее Библиотеку, печатный экземпляр партитуры Вашей оперы, взамен взятой Вашей рукописи.

При сем прилагаю копии: письма (по этому поводу) К.А. Кучера и моего ответа на него, которые прошу мне возвратить, на случай продолжения этой переписки. Мне бы желательно знать Ваше мнение по этому поводу. Вы мне говорили, что даже не брали следующего Вам за исполнение гонорара – что, мне кажется, доказывает известное обязательство Дирекции пред Вами, а никак не Ваше перед [н]ею? Но я не решился коснуться этого вопроса. Прошу быть со мною откровенным, и если я сделал что-либо для Вас неприятное, то очень сожалею о том, но поправить вряд ли возможно, так как все, представленное в Публ[ичную] Имп[ераторскую] Библ[иотеку], оттуда возвращено быть не может.

384. М.П. Беляев – В.В. Стасову, 17 октября 1900, Санкт-Петербург

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Заходил сегодня к Вам, чтобы передать в собственность Библиотеки печатный экземпляр партитуры «Орестеи», который оставляю здесь. Вчера по поводу этой партитуры произошла следующая история, о которой считаю необходимым Вас предупредить. Для печатания ее я получил из театральной библиотеки рукопись автора, которую я ныне по миновании надобности передал в Имп[ераторскую] Библиотеку. После взятия рукописи был случай, когда Кучера обошелся со мною так грубо, что я с тех пор в театр[альную] библиотеку ни ногой. Вчера я посылаю туда печатную партитуру взамен рукописи, ввиду того, что сам автор передавал мне, что сочинение его в исполнении на Мариинской сцене настолько искажено купюрами, что в таком виде он не признает его за свое сочинение. Кроме этого – он перед изданием его сделал несколько изменений и переоркестровок, из чего явствует, что он желает, дабы оно исполнялось в последнем виде, и, следовательно, первобытная его рукопись имеет значение более для Публич[ной] Библиотеки, чем для театральной, а потому я ее и представил в первую, теперь же театральной (не знаю, на каком праве) требует ее от меня. Предполагая, что театр[альная] библиотека, признавая себя за Начальство, не прекратит своих притязаний ко мне, а может быть обратится с ними и к Имп[ераторской] Библиотеке, прошу Вас сообщить куда следует, чтобы в таком случае предоставили театр[альной] библиотеке ведаться со мною.

385. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 17 октября 1900, Москва

<...> Очень благодарю Александра Константиновича [Глазунова] за отыскание опечаток, а Вас за их мне сообщение. Списки, Вами присланные, я сохранию и пополнию мною замеченными погрешностями. Очень рад, что оригинал моей партитуры будет храниться в Публичной Библиотеке. Не присоединить ли к нему также находящиеся у меня дополнительные листы “Anhang”?¹

¹ Данные листы были присоединены и ныне находятся в ОР РНБ: Ф. 761 (Танеев С.И.). № 4, 5 и 9.

386. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 18 октября 1900, Москва

С юридической точки зрения, как я полагаю, театральная Дирекция не может считать себя собственником моей партитуры, но я нахожу г. Кучеру правым в том отношении, что он, как заведывающий библиотекой, желает получить обратно взятые оттуда ноты. Даже если бы он и считал Вас совершенно правым, то не ему решать так или иначе важнейший вопрос, а это дело высокого начальства. Он же в данном случае только исполняет свою прямую обязанность. Мне кажется, что Вам необходимо по-видаться с кн[язем] Волконским¹ и с ним об этом переговорить. Конечно, лучше было бы с ним увидеться раньше, чем обращаться к г. Кучера, но это уже совершившийся факт. Условие мною с Дирекцией заключено не было и я за оперу ничего не получил; если опера моя будет даваться, то, конечно, я буду настаивать на том, чтобы она давалась в переработанном виде. Но если я письменного условия и не заключал, то (как это мне объяснял один юрист) я, тем не менее, состою с ней в каких-то юридических отношениях, ибо опера б[ыла] принята по моему желанию, давалась в моем присутствии, Дирекция затратила на нее деньги и т. п. Кроме того, за исключением вопроса о купюрах, сделанных вопреки моему желанию после моего отъезда, я со стороны Дирекции во все время моего пребывания в Петербурге при постановке оперы встречал самое предупредительное к себе отношение и очень бы не хотел к ней стать во враждебные отношения, почему прошу Вас по возможности мирно уладить это дело.

387. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 20 октября 1900, Санкт-Петербург

Мне хотелось только знать: давали ли Вы какое-либо письменное или изустное обязательство в том, что партитура Вашей оперы в рукописи останется собственностью Дирекции? Из Вашего последнего письма я заключаю, что Вы такого обязательства не давали, а в одном из предыдущих Вы говорите, что рады, что Ваша рукопись будет храниться в Публичной Библиотеке (прошу выслать находящиеся у Вас листы “Anhang”). Следовательно, может быть и самоуправно, но я поступил соответственно Вашему желанию. Владимир Вас[ильевич] Стасов говорит, что раз что-либо поступило в [Публичную] Биб[лиотеку], оно не может быть возвращено иначе, как по Высочайшему повелению, к чему вряд ли Дирекция прибегнет. Но на всякий случай, получив письмо Кучера (с которым я разошелся по другому однородному инциденту), я повидал Стасова и предупредил его и заведующего рукописным отделением, что если бы Дирекция обратилась по этому вопросу в Библиотеку, то чтобы ее отправили ко мне, как ответственному лицу. А с меня, надеюсь, что за это шкуры не сдерут. Пользуясь этим случаем, я печатный экземпляр партитуры, возвращенный мне Кучерою, подарил тоже [Публичной] Библиотеке, и таким образом интересующиеся Вашей партитурой могут теперь в одном и том же учреждении сличать издание с предшествовавшим ему видом, что при хранении рукописи в Дирекции было бы почти невозможным.

¹ Волконский Сергей Михайлович (1860–1937) – известный театрал, актер, режиссер, критик, театровед-лектор и педагог. Директор Императорских театров (1899–1901), сменивший в этой должности И.А. Всеволожского. В декабре 1921 года эмигрировал в Париж, где продолжил свою деятельность в качестве критика, лектора и преподавателя; директор Русской консерватории им. Сергея Рахманинова (1932–1937). Автор известных мемуаров «Мои воспоминания» (в 2 т.), впервые изданных в Берлине (1923).

388. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 30 октября 1900, Санкт-Петербург

Прилагаю при сем отмеченные Вами опечатки в исправленных корректурных листах, а также проект издания отдельных №№, который по просмотре прошу возвратить. Корректурные же листы, буде в них нет ошибок, – возвращать не надо. Один из них (стр. 9) послан для того, чтобы убедить Вас, что на этой странице той ошибки на 12 строчке («увидел» вместо «отведал») нет, и потому потрудитесь сообщить, на какой странице и строчке Вы нашли ту ошибку?

389. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [до 3] ноября 1900, Москва

<...> Перечень отдельных №№ сделан правильно, а также и поправки на двух страницах партитуры. Что касается опечатки «увидел» вместо «отведал», то она находится не в партитуре и не в клавираусцуге, а в либретто (страница 9, начало 12^й строчки). Я заметил эту погрешность тотчас по отсылке Вам корректуры либретто и в тот же день Вам об этом написал.

390. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 3 ноября 1900, Санкт-Петербург

Недоразумение относительно опечатки «увидел» вместо «отведал» вышло вот отчего: Вы мне писали 16 окт[ября]: «только что отправил Вам письмо и корректуру либретто, как заметил* еще одну опечатку. Спешу обратиться к Вам с просьбою ее исправить. Стр[аница] 9 строка 12^я, первое слово вместо напечатанного “увидел” должно быть – “отведал”»¹. Если бы Вы после слова «заметил*» сказали «в последнем», то я бы понял, что эта опечатка относится к либретто, а так как в предыдущем письме Вы сообщали об опечатках, найденных в партитуре, то я к ней же отнес и последнюю. Кстати, прошу Вас по возможности безотлагательно доставить мне список всех опечаток, найденных в клавире, о чем меня просил мой поверенный в Лейпциге.

391. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 6 ноября 1900, Санкт-Петербург

Посылаю Вам сегодня <...> 2 экз[емпляра] второй корректуры либретто. Хотя Вы предполагали довольствоваться одною корректурою либретто, но ввиду того, что все либретто моего издания печатаются стереотипами (дабы избежать корректур), а Вы сделали в первой корректуре указания на изменения шрифтов, то желательно, чтобы стереотипы были сделаны соответственно Вашим желаниям.

392. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 15 ноября 1900, Санкт-Петербург

После последнего моего ответа от 9^{го} ноября на бумагу Конторы [Императорских театров] с выражением желания получить от меня нотариальную копию с заключенного мною с Вами условия, на что я ответил, что удовлетворять их любопытство я не намерен, я до сегодня из Конторы ничего не получал, но знакомый мне служащий в этой Конторе (и композитор) Шенк² передал мне изустно, что они не намерены

¹ Это письмо пока не найдено.

² Шенк Петр Петрович (1870–1915) — пианист, дирижер, композитор и критик. Находился на службе в столичной Конторе Императорских театров (с 1888) в должности помощника делопроизводителя (с 1898), заведующего Театральной библиотекой (с весны 1900) и чиновника особых поручений. Из сочинений Шенка, писавшего практически во всех жанрах музыкального искусства (включая оперетты), наибольший успех заслужил балет-феерия «Синяя борода», для премьеры которого 8 декабря 1896 года эскизы костюмов создал Всеволожский, а в главных ролях выступили П.А. Гердт и П. Леняни (Изора).

более настаивать на возвращении им Вашей рукописи, но будто бы опасаются, чтобы Вы не потребовали ее от них. Как ни нелепо подобное предположение, но сообщая его к Вашему сведению.

393. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 17 ноября 1900, Москва

Отыскивать ошибки в клавираусцуге «Орестей» поручил одному из своих учеников¹, т.к. сам не могу найти для этого времени.

P.S. Очень рад, что театральное начальство не настаивает более на своих правах на оригинал моей партитуры. Но полагаю, что им все-таки надо бы взамен его дать печатный экземпляр.

394. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 20 ноября 1900, Санкт-Петербург

Я не хотел давать копии с нашего условия с Вами (об «Орестее») Конторе потому, что, во-1^х, не признавал за нею права на такое требование, а во-2^х, мне не хотелось сообщать им подробности о гонораре и др. Касательно моего права на рукопись в условии глухо сказано, что Вы обязаны представить мне партитуру – но, с одной стороны, не сказано, что партитура эта есть Ваша собственная рукопись, а с другой также не сказано, чтобы по окончании издания я должен был бы вернуть эту партитуру Вам обратно. После моего последнего ответа (как я уже Вам писал) я более бумаг не получал, но третьего дня видел Шенка, и так как он раньше (неосновательно) высказывал предположение, что Вы можете потребовать Вашу рукопись от Конторы, то для устранения таких предположений я показал ему то место Вашего письма, где Вы пишете, что рады тому, что рукопись Ваша поступила в Императорскую Библиотеку. После этого он сказал мне, что так как я не дал им копии с документа, а они опасаются каких-то придирок со стороны Контроля, то они будто бы обратятся к Вам с вопросом: передали ли Вы Вашу рукопись мне в собственность или что-нибудь в этом роде; о чем Вас предупреждаю.

Касательно подарка им печатного экземпляра я с Вами не могу согласиться. Ведь я им послал такой экземпляр и, конечно, если бы глупый Кучера не поторопился прислать его мне обратно, а начал бы всю их глупую переписку, оставя у себя партитуру, то, понятно, я бы не стал раз отданное требовать обратно; но когда мне бросили назад то, что я сам предлагал, то на второе предложение у меня не подымется рука.

395. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 24 декабря 1900, Санкт-Петербург

<...> Высылаю Вам в Москву корректуру изменений в отдельных номерах клавираусцуга «Орестей», которые покорнейше Вас прошу по возвращении в Москву просмотреть и с соответствующею надписью отослать в Лейпциг по адресу: М.Р. Belaïeff, Leipzig.

1901 год

396. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 11 января 1901, Москва

<...> Возвратясь из деревни, нашел у себя Ваше письмо и корректурные листки отдельных №№ «Орестей». Просмотрев их, собрался сегодня отправить в Лейпциг,

¹ По-видимому, этот ученик – Николай Жилаев, которому единственному в тот период Танеев доверил вторую корректуру переложения Симфонии № 4.

но все попытки отыскать Ваше письмо, где находился лейпцигский адрес, по которому эту корректуру нужно послать, оказались тщетными. Чтобы не задерживать отправку этих листков, я решился адресовать их Вам с просьбой отправить в Лейпциг. Извините за причиненное Вам беспокойство.

397. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 22 января 1901, Санкт-Петербург

Напоминаю Вам о скорейшей высылке немецкого либретто «Орестей», так как сегодня о том получил письмо из Лейпцига.

398. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 24 января 1901, Москва

<...> Не высылаю немецкого либретто, потому что нигде его не могу найти. Начиная думать, не оставил ли я его в деревне, но, при своей плохой памяти, ничего определенного вспомнить не могу. Буду продолжать его разыскивать.

399. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, [31 января 1901, Москва]

Не забудьте, уважаемый Сергей Иванович, что сегодня около 4^х часов Вы обещали зайти к нам для спевки. Не можете ли Вы взять с собою один экземпляр <...> если таковой у Вас имеется.

400. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 1 февраля 1901, Москва

До сих пор не могу найти немецкого либретто. В деревне, куда я писал, также оно не нашлось. Буду продолжать искать его здесь.

401. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 8 февраля 1901, Санкт-Петербург

Если не нашли либретто Шмидта [перевод на немецкий язык], то и не ищите, так как я написал, чтобы либретто набрали из клавираусцуга.

402. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 11 февраля 1901, Москва

<...> К сожалению, не могу отыскать немецкое либретто «Орестей». То, которое будет набрано с клавираусцуга, необходимо тщательно проверить какому-либо опытному человеку, лучше всего самому переводчику. В клавираусцуге не видно, где начинается стих, поэтому при распределении строк неизбежны ошибки: то, что написано стихами, может оказаться напечатанным в виде прозы; начало нового стиха может прийти на строчки предыдущего и т.п. Припоминаю, что либретто «Онегина», набранное с клавираусцуга, пришлось все уничтожить и напечатать новое по этой именно причине.

403. С.А. Толстая. Из Дневников, 12 февраля 1901, Москва

Был у нас 9-го числа музыкальный вечер. Играл Сергей Иванович свою «Орестею», пела Муромцева арию Клитемнестры с хором своих учениц. Пели еще Мельгунова и Хренникова¹. Всем было хорошо и весело в этот вечер. Но Л[ев] Н[иколаевич] очень старался придать всему отрицательный и насмешливый характер, и дети мои заражались, как всегда, его недоброежелательством ко мне и моим гостям.

¹ Хренникова (урожд. Елецкая) Елена Нестеровна (1878–1941) – оперная певица (лирико-драматическое сопрано), солистка Московской Частной оперы (1898–1900) и московского Большого театра (1900–1908).

404. С.В. Смоленский. Из Дневников, [после 9 февраля 1901, Москва]

Вечер у Толстых <...> множество незнакомого народа, пустословие, церемонность были для меня тяжелы <...>. Целая картина из «Орестей» С.И. Танеева была исполнена под его аккомпанемент М.Н. Климентовою-Муромцевою с ее учениками и ученицами <...> аристократическая публика неудержимо болтала...

405. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 15 [февраля 1901, Москва]

Дорогой Сергей Иванович.

Мы уже решили ставить 26^{го} Марта «Орестейю» (то, что мы уже исполняли, и сцену Электры с Орестом). Литвинов¹ очень просит Вас дать ему партитуру. Если можно, то пошлите ее с посланной на извозчике, а лучше завтра утром. Если Вам некого послать, то пришлите мне сегодня и я пошлю завтра рано утром с доверенным лицом.

406. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 19 февраля 1901, Москва

Вы, вероятно, получили уже телеграмму о высылке отысканного мною немецкого либретто. К этому либретто, которое я отправляю посылкою <...>, приложен отдельный (сложенный пополам) лист, на котором карандашом надписано “zur Seite 5”² и который содержит в себе текст измененной сцены (1^й выход Эгиста). Текст этой сцены, а также и всего либретто нужно сверить с текстом клавираусцуга. Немецкий перевод [был] сделан ранее, чем некоторые изменения были мною внесены в музыку, вызвавшие кое-какие сокращения отдельных фраз, почему и следует этот перевод проверить по клавираусцугу.

М.Н. Климентова-Муромцева, бывшая оперная певица, теперь преподавательница пения, разучила с своими ученицами 1^ю картину 2^й части «Орестей». Сама она пела Клитемнестру, а один из певцов Большого театра, Чернорук³, пел партию тени Агамемнона. 1^е исполнение происходило у Климентовой⁴, повторение его – у Толстых. Картина эта всем слышавшим очень понравилась, и М[арья] Н[иколаевна] собирается, присоединив к ней следующую картину – приход Ореста и его дуэт с Электрой, – поставить в театре Корша 26 марта с оркестром. Для партии Ореста у нее есть в виду очень хороший тенор, хор будет состоять из ее учениц. Но возникает вопрос относительно оркестровых партий. Т.к. отдельных сцен нет в продаже, а покупать оркестровые партии всей оперы совершенно не по силам приватному лицу для однократного исполнения двух картин – к тому же и спектакль будет с благотворительной целью, – то М.Н. просила меня спросить Вас, нельзя ли получить партии напрокат, как это она делала до сих пор при исполнении отдельных сцен на своих ученических спектаклях. Я с своей стороны очень бы Вас просил оказать ей эту любезность, во-1^х,

¹ Литвинов Александр Александрович (1861–1933) – скрипач, солист оркестра Большого театра (1882–1902), дирижер (с 1886), музыкально-общественный деятель. Учредитель московского «Общества любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки» (1895), позднее директор Нижегородской консерватории (1918–1921) и Казанского музыкального училища (1922–1929).

² «На страницу 5» (нем.)

³ Чернорук Георгий Семенович (1873 – после 1910) – оперный и камерный певец (бас), солист труппы Московской Частной оперы (1898–1899) и Большого театра (1900–1904), где впервые исполнил партию Вяземского в 3-й редакции «Псковитянки».

⁴ Это исполнение, состоявшееся 1 февраля 1901 года, Танеев в Дневнике назвал «репетицией сцены» (*Танеев С.И. Дневники. Кн. 2. С. 228*).

потому, что мне очень хотелось бы услышать часть своей оперы, а во-2^х, потому, что считаю подобные исполнения, предшествующие постановкам ее на большом театре, чрезвычайно полезными для ее будущего успеха. При сравнительной трудности моей музыки, чем больше будет лиц, которые предварительно с ней ознакомятся, да еще принимая деятельное участие в исполнении, тем лучше. Буду ожидать Вашего ответа и прошу принять уверение в моем глубоком почтении.

407. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 22 февраля 1901, Санкт-Петербург

Сейчас получил посланные Вами: либретто Шмидта и корректуру партитуры Симфонии [№ 4] <...>

408. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 26 февраля 1901, Москва

<...> Завтра решится вопрос, будут ли сцены из «Орестеи» поставлены в нынешнем сезоне и, следовательно, нужно ли теперь высылать голоса. Ввиду предстоящего Вашего отъезда, сообщаю Вам список требуемых партий.

1) 1 полный экз[емпляр] оркестровых голосов,

2) добавочные партии:

хоровые партии:

7 экз[емпляров]	1 ^х скрипок	16 экз[емпляров]	сопрано
7 “ “	2 ^х “ “	16 “ “	альтов
2 “ “	альтов		
3 “ “	виолончелей		
2 “ “	контрабасов		

Завтра, если будет решено ставить отрывки из «Орестеи» в нынешнем сезоне, я пришлю Вам телеграмму с словом «вышлите». Если Вы телеграммы не получите, то это будет означать, что исполнение отложено и высылать голоса не нужно. В последнем случае я уведомя Вас письменно.

409. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 27 февраля 1901, Санкт-Петербург

[Так как я] сейчас получил из Лейпцига письмо, что скоро предполагается печатание клавираусцуга «Орестеи», то покорнейше Вас прошу выслать прямо в Лейпциг по адресу “М.Р. Belaïeff, Leipzig” все найденные до сих пор ошибки для выправки их перед печатанием.

410. П.Ю. Юргенсон – С.И. Танееву, 1 марта 1901, [Москва]

Оркестровый материал «Орестей[и]» выслан[.] Юргенсон

411. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, [до 6 марта 1901, Москва]

Многоуважаемый Сергей Иванович.

Из Петербурга я получила даже телеграмму от племянника, что он был у Беляева и тот обещался все скоро прислать. Мы торопимся. Не получили ли Вы уже что-нибудь[?] Главное, хоровые номера.

412. С.И. Танеев – М.Н. Климентовой-Муромцевой, 6 марта 1901, Москва

Многоуважаемая Марья Николаевна,

партии «Орестеи» находятся уже несколько дней в Москве, но я не могу их получить вследствие чрезвычайной небрежности «Российского Общества Страхования и Транспортировки кладей». <...> Я вчера отправлялся в контору этого Общества, надеясь их получить, но мне сказали, что эту посылку еще не привозили из склада

в контору, и обещали ее доставить на дом вчера же не позже 4^х часов дня и не доставили.

Из прилагаемого письма О. Юргенсона Вы увидите, что не хватает 2^{го} экземпляра партий 1^х и 2^х скрипок. Юргенсон предлагает их выписать из Лейпцига. И Беляев, и Юргенсон очень озабочены тем, чтобы ноты им вернуть в совершенно свежем виде – предупредите об этом всех рабынь Клитемнестры при раздаче им партий.

413. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, [после 15 апреля 1901, Москва]

Получили ли Вы ноты «Орестейи», хоров[ые] партии, которые я переправляла Юргенсону? Некоторые не возвращены <...>. Придется за них заплатить.

414. Общество любителей музыки – С.И. Танееву, 25 апреля 1901, Москва

Милостивый Государь Сергей Иванович!

При сем честь имею препроводить Вам: Партитуру, оркестровые голоса и дубликаты (опера «Орестейя»). В получении вышеозначенных нот благоволите расписаться на прилагаемой при сем же расписке.

С почтением

Секретарь правления <...>

415. И.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 4 сентября 1901, Санкт-Петербург

Высокоуважаемый Сергей Иванович!

Иосиф Иванович Юргенсон в С. Петербурге Вас покорнейше просит прислать ему недостающие хоровые голоса оперы «Орестейя», а именно: 5 Сопрано и 3 Альт[а]. Кроме того, Иосиф Иванович просит уплатить <...> за прокат оперы «Орестейя» по поданному Вам счету 27 руб. 55 коп.

416. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 6 сентября 1901, [Санкт-Петербург]

Дорогой друг Сережа.

Если ты вернулся в Москву, то сейчас же напиши мне: 1) здоров ли? 2) желаешь ли ты, чтобы я похлопотал о возобновлении «Орестейи» на Петербургской сцене[?] Имею теперь случай.

417. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 16 сентября 1901, Москва

Я получил уведомление, что Осипу Ивановичу Юргенсону еще не заплачено за прокат партий «Орестейи». М.Н. Климентова-Муромцева, по просьбе которой я их выписывал, спрашивала меня весной, куда послать деньги, и я думал, что она это уже сделала. В настоящее время она за границую, и я прошу О[сипа] Ив[ановича] подождать. За то, что деньги эти будут ему уплачены, я могу вполне поручиться.

418. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 19 сентября 1901, Санкт-Петербург

Я сообщил О.И. Юргенсону Ваши сведения о г^{же} Климентовой-Муромцевой, и он ждет расчетом за прокат, но при этом сообщил, что хоровые голоса возвращены не все.

419. И.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 10 октября 1901, Санкт-Петербург

Милостивый Государь Сергей Иванович.

Чсть имею уведомить Вас, что из высланных Вам 28 февраля с[его] г[ода] хоровых партий оперы «Орестейя» до сих пор еще остаются невозвращенными пять экземпляров партии «сопрано» и три экземпляра партии «альт».

Покорнейше прошу Вас сделать распоряжение о немедленной доставке мне означенных хоровых партий, если же эти партии оказались бы утраченными или сильно попорченными, то за них следует уплатить еще 9 руб. 60 коп. помимо следующих мне за прокат материала 27 р. 55 коп.

В ожидании скорого исполнения моей покорнейшей просьбы с истинным почтением имею честь быть готовый к услугам И.И. Юргенсон.

420. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 15 октября 1901, Санкт-Петербург

По Вашему первому письму я был у О.И. Юргенсона и просил его не беспокоить Вас уплатою за прокат до возвращения г^{жи} Климентовой, и он обещал мне это сделать, а потому меня крайне удивило Ваше сегодняшнее письмо¹. Вы напрасно высылали 12 марок Шеф[ф]еру, а достаточно было написать мне.

421. И.И. Юргенсон – С.И. Танееву, 17 октября 1901, Санкт-Петербург

Письмо Ваше от 13^{го} с[его] сентября с вложением чека на двенадцать марок для отсылки в Лейпциг имею честь получить. Узнав однако из письма Вашего, что М.Н. Климентова, для которой Вы выписывали материал оперы «Орестейя», еще не вернулась из-за границы, я крайне огорчен, что просьбою моею причинил Вам столько хлопот, и покорно прошу извинить меня. Я, конечно, без всякого сомнения подождал бы улаживанием наших дел до возвращения М.Н. Климентовой и очень сожалею, что в письме моем об этом не упомянул; но я предполагал, что это само собою разумеется, и не могу простить себе, что благодаря этому упущению заставил Вас беспокоиться. В надежде, что Вы меня простите, имею честь быть всегда готовым к услугам Вашим.

422. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 27 октября / 9 ноября 1901, Париж

<...>. Вы были так добры, что обещали дать мне вашу оперу «Орестейя». Исполните же Ваше обещание и пришлите мне ее в Париж. У меня тут образовался интересный музыкальный круг знакомых, которые интересуются русской музыкой <...>. Есть большая возможность пропагандировать в хороших концертах хорошую русскую музыку.

1902 год

423. А.К. Глазунов – С.И. Танееву, 19 января 1902, Санкт-Петербург

Спешу сообщить Вам, что Ваша увертюра к «Орестейя» была исполнена идеально но хорошо г-ном Фидлером в сегодняшнем симфоническом концерте. Я с редким удовольствием следил за каждым тактом дорогой мне музыки. То же самое впечатление вынес и Николай Андреевич [Римский-Корсаков], сидевший со мной рядом и также, как и я, восхищавшийся с первой до последней ноты. Публикой Ваше произведение было принято очень тепло, и Фидлер выходил несколько раз раскланиваться.

424. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 25 января 1902, Санкт-Петербург

В последнем симфоническом собр[ании] исполнялась увертюра к «Орестейя». Дирижировал Фидлер и провел ее очень хорошо; она имела большой успех, но пресса нашла, что музыка «Орестейи» слишком тяжела для легкомысленного Петербурга, не симпатизирующего оч[ень] сложному контрапункту.

¹ Это письмо не обнаружено.

425. М. Делинь – С.И. Танееву, 31 января / 13 февраля 1902, Ницца

Я несказанно обрадовался Вашему письму, так как давно сам хотел Вам написать. Нет, я не потерял надежды увидеть Вашу «Орестейю» на какой-нибудь сцене в Европе; и если в России ее не собираются ставить, то это говорит не в пользу музыкального вкуса и образования русской публики. Чем больше я знакомлюсь с Вашей трилогией, тем больше я ее люблю, тем больше я ценю Ваш чудный композиторский талант. И не я один им восторгаюсь, а все те, кому я посылаю Ваш клавираусцуг, выражают свой энтузиазм. Третьего дня у меня пели Арию Кассандры. Что это за роскошь! И как это должно быть *impressionnant*¹ на сцене с оркестром!

Из Женевы на днях мне писали, что Jacques-Dalcroze² (знакомы ли Вам произведения этого композитора?) в восторге от арии Клитемнестры. Конечно, для успеха Вашей «Орестейи» лучше было бы, если бы она принадлежала, как собственность, Heugel'ю³ или Шудансу⁴. Все французское оперное дело в руках этих двух издателей: Heugel'ю или Шудансу стоит только захотеть, и сейчас изданная ими опера ставится во многих городах. Конечно, это еще не гарантированный успех оперы, но это очень много: это открывает двери успеху. Тем не менее иногда удастся провести оперу и помимо этих двух издателей. Для этого нужен особый случай, и этого случая я и стерегу.

Для начала я имею в виду древний театр в Оранже, где летом даются представления древних трагедий. Для этого театра Сен-Санс написал свою последнюю оперу «Les Barbares» [«Варвары»]. Есть также подобный театр и в Bégiers, на юге Франции. Кстати, дирекция Императорских театров сможет ли содействовать такому предприятию? Одолжит ли она нам костюмы и декорации? Не согласится ли она послать на несколько представлений оркестр, который ведь уже разучил эту оперу? Это, конечно, могло бы облегчить осуществление моего проекта. Подумайте об этом и сообщите мне Ваше мнение. У Вас должны быть связи в Петербурге; я тоже знаю кое-кого; вот сообщая, может быть, мы что-нибудь и придумаем.

Госпожа Литвин⁵ из оперы de la Monnaie в Брюсселе, находящаяся теперь в Петербурге,

¹ Впечатляюще (франц.)

² Жак-Далькроз Эмиль (Jaques-Dalcroze Émile, 1865–1950) – швейцарский композитор и педагог, автор комических опер, вокально-симфонических, оркестровых и камерных сочинений, профессор Женевской консерватории по классу гармонии и сольфеджио (с 1892). Стал известен благодаря разработке идей т.н. ритмической гимнастики, состоявшей по существу в сопровождении музыки мимическими движениями (полная система обучения существовала в специальном Институте Жака-Далькроза, 1911–1914).

³ Хейгель Анри (Heugel Henri, 1844–1916) – крупнейший парижский музыкальный издатель, представитель и наследник корпорации Les Éditions Heugel, просуществовавшей более 140 лет (1839–1980).

⁴ Шуден и сыновья (Choudens père et fils, 1875–1888; Choudens fils, 1888–1932) – известная парижская издательская фирма, просуществовавшая до 2006 года.

⁵ Литвин Фелия Васильевна (Litvinne Félicia, 1860–1936; урожд. Шютц Француза Жанна) – оперная и концертная певица (лирическое сопрано), работала в театрах Бордо, Женевы, Рима, Венеции, Неаполя, Милана, Брюсселя (La Monnaie, 1886–1887), Мадрида, Лондона, Нью-Йорка и др., солистка московского Большого (1890–1891) и Мариинского (1899–1901) театров, первая в России исполнительница партий Сантуццы («Сельская честь» П. Масканьи, 1891), Изольды (1899), Брунгильды (1900). В представлениях парижских «Русских сезонов» пела партию Ярославны («Князь Игорь», 1907).

может быть очень полезна. Постарайтесь обратить ее внимание на Ваше произведение. Она могла быть петь Кассандру, Электру и Афины. Она очень влиятельна в Брюсселе и в Париже у Швейяра. С дирекцией Брюссельского театра я в переписке и там скоро русская опера пройдет. Но какая? Антракт «Орестейи» там очень понравился. Одним словом, будем работать, будем хлопотать и в конце чего-нибудь да мы добьемся.

Мне крайне неприятно, что Вейнгартнер тоже написал «Орестейю», которая как раз сегодня идет в Лейпциге. Я не имею понятия об этом произведении, но Вейнгартнер сила и его опера может все-таки стать нам поперек дороги. Тем более нам нужно хлопотать, хлопотать.

В каких отношениях Вы с Беляевым? Предпринимает ли он что-нибудь со своей стороны? Окажет ли он содействие, если бы здесь понадобились какие-нибудь затраты? Я потерял его петербургский адрес. Вы премного обяжете меня, если потрудитесь мне немедленно прислать его.

426. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 10 февраля 1902, Санкт-Петербург

Так как данное Вам обещание делать уступку на Ваши сочинения 75% с обык[овенной] цены и 50% с цены netto я признаю за принятое мною обязательство, то в виду принятой мною переоценки всех моих как прежних, так и будущих изданий считаю необходимым сообщить Вам основания этой оценки.

Цена netto совсем уничтожается, но так как оценка изданий на эти роды сочинений была по той же норме, а с нее делалась только меньшая скидка, то и эти издания, входя в общую оценку, – удешевляются.

Главная цена: фортепьянные и вокальные сочинения, оркестровые партитуры и голоса расценивались от 50 до 60 пфенигов за печатный лист в 4 страницы или, переводя на прежний курс 1 марка = 50 коп., от 25 до 30 коп. Теперь за эти сочинения принята норма от 30 до 40 пф[енигов] (последняя за оркестр[овые] партитуры и голоса и за друг[ие] сочин[ения], имеющие менее 5 лист[ов]). Таким образом с немецких цен сделана скидка от 40 до 50%. Но сверх того, так как я стремился удешевить мои издания преимущественно для русских потребителей, и хотя и прежде имел в условии с Юргенсоном скидку для покупателей $\frac{1}{3}$, но никогда не имел возможности проверить выполнение этого условия, то я решился сделать приблизительно ту же скидку посредством изме[не]ния курса в марках, которые отныне (т.е. с 1^{го} июля [1902]) будут считаться по 35 коп. с марки или, иначе говоря, со скидкой в 30% с прежнего курса. Таким образом даже при скидке только 40% с прежней немецкой цены, но с разницею в курсе, русские покупатели получают мои издания на 70% дешевле, но если бы они вздумали выписывать их прямо из Лейпцига (где они могут получить не более 50% с немецких цен, т.е. не менее $46\frac{3}{10}$ к[опейки] за марку и сверх того заплатить пошлину), то выписка обойдется не дешевле здешних цен по Каталогу. Но зато уже с цен по Каталогу обыкновенным покупателям никакой скидки не делается; на Ваши же сочинения, выписываемые Вами, я прикажу (здешнему) Юргенсону, с которым я недавно заключил новое условие, делать вам уступку с русских цен еще 20%.

Скидка в этих ценах мало изменяет цену клавираускугов, для которых определена норма всего в 25 пф[енигов] за лист, но которые и прежде ценились так же и иногда даже дешевле (клавир «Орестейи» – 104 листа), но принято, что клавир дороже 20 марок (т.е. 7 руб.) не будет цениться. Зато оперные партитуры подешевеют значительно,

так как будут оценены по листам, так что оперная партитура «Орестей» будет стоить от 50 до 60 руб. вместо теперешних 150 руб.

Извините, что я Вас утруждаю такими цифровыми данными, но я полагал, что они Вам будут небезынтересны.

427. А.С. Аренский – С.И. Танееву, 21 марта 1902, Санкт-Петербург

С Старженецким-Лап[п]ой¹ еще не виделся, так что пока не говорил ничего об «Орестей». Когда переговорю, тотчас уведомлю тебя.

428. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, [19 февраля 1902, Москва]

Что касается моих сочинений, то из них мне до сих пор больше всего встречалась надобность в клавирауцугах «Орестей». Между тем за них, если только я правильно понял приводимый Вами расчет, мне придется платить дороже, что для меня не особенно приятно. <...>

Уезжаю завтра на остающиеся дни масленицы в скит.

429. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 22 марта / 4 апреля 1902, Париж

<...> Мне было грустно не получить «Орестей», которая могла бы заинтересовать здешних музыкантов и “conférenciers”. Могу Вам сообщить, что я беседовала с одним антрепренером, который мне сказал, что «Орестейю» хотят ставить в Монте-Карло. Жалею, что не взяла с собой писанного экземпляра. Вы не можете себе представить, как здесь интересуются русской музыкой.

430. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 23 апреля 1902, [Москва]

Мне нужен один экземпляр клавирауцуга «Орестей» послать по адресу: Paris, 15, rue de Prony. M^{me} de Mougomtzev. Кроме того, мне нужно сюда 2 экземпляра оперы <...>. В Париж лучше было бы послать из Лейпцига, а в Москву из Петербурга. Если бы Вы мне устроили посылку этих нот с отнесением на мой счет, то бесконечно бы меня обязали.

431. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 11 / 24 мая 1902, Париж

Милый Сергей Иванович,

я получила «Орестейю». Если бы Вы знали, какое удовольствие это мне доставило! Вчера у нас обедал Габрилович². Он здесь имеет, как пианист, такой колоссальный успех, что до сих пор с января пребывает в этом гостеприимном для него городе. Конечно мы с ним тотчас после обеда стали разбирать «Орестейю» и с моими девочками прошли всю ту сцену, которую учили с Вами. Габрилович был в восторге. «А какие тут контрапункты интересные!». «Ну, уже насчет этого нечего и говорить», – отвечали мы! – «Кто же в Европе может сравниться с Сергеем Ивановичем в этой форме муз[ыкального] сочинения».

¹ Старженецкий-Лаппа Владимир Павлович (1853–1916) – полицмейстер Мариинского театра (с 1887), помощник Управляющего Московской конторой Императорских театров (с 1897), Управляющий Петербургской конторой Императорских театров (1900–1902).

² Габрилович Осип (Иосиф) Соломонович (Gabrilovich Josef, 1878–1936) – выдающийся пианист и дирижер, главный дирижер оркестра Konzertverein в Мюнхене (1910–1914) и Детройтского симфонического оркестра (1918–1936).

В октябре будущего сезона эта самая сцена предполагается быть исполненной в консерватории. О ней мы уже беседовали с Bourgault-Ducoudray <...>.

Вы пишете, что французы не любят русской музыки. Я с Вами не согласна. Вот что не ставят русских опер, это другое дело. Суть в том, что опера [Grand Opéra] обязательно, кроме Вагнера, должна ставить сочинения французских композиторов. <...>

В последние годы французские салоны стали носить совсем не дилетантский характер по части музыки. Я была удивлена, насколько повысился вкус. Светские дамы теперь поют лучше профессиональных артисток и устраивают самые серьезные муз[ыкальные] вечера, где не развлекаются музыкой, а священнодействуют.

1903 год

432. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 26 мая 1903, Москва

Я получил от Интернационального комитета по постановке в Берлине памятника Вагнеру [приглашение] быть его почетным членом и присутствовать на музыкальных торжествах по случаю этого открытия. Я принял это приглашение и вслед за тем получил другое – продирижировать одним из своих сочинений на интернац[иональном] концерте 4 октября нового стиля, участниками которого будут Николай Андреевич, Александр Константинович, Сен-Санс, Григ и т.д. Я счел неудобным от этого приглашения отказаться и выбрал для исполнения антракт из «Орестей». Предполагаю, что учредители могут его получить в Лейпциге, в Вашем складе.

433. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 3 / 16 июня 1903, Париж

С удовольствием посылаю Вам "article" [статью] Imbert'a, одного из наиболее известных критиков Парижа. Я имею надежды большие на будущий год относительно Вашей оперы. «Орестейя» была исполнена превосходно и Мельгунова, сделавшая в Париже большие успехи, превзошла себя в этой партии. Маня моя попала в дирижеры. Надо отдать ей справедливость, что она вышколила своих французенок на славу и они пели превосходно.

434. М.Н. Климентова-Муромцева – С.И. Танееву, 15 / 28 июня 1903, Париж

Критик, написавший рецензию об «Орестейе», обожает русскую музыку и изучает русскую песню. <...>. Концерт очень удался во всех отношениях. На этом концерте почти все распорядители были французы. Был в числе гостей и Эрбет[т]¹, который говорил потом с Dubois (директором консерватории)² о вашей «Орестейе», многие ученики консерватории и др. (Критики из газет и пр.) Маня действительно с любовью учила свой хор, и надо отдать справедливость французенкам, они удивительно любовно и аккуратно изучали свои партии, будучи в восторге от «Орестейи».

¹ Эрбетт Франсуа Луи (Herbette François Louis, 1845–1921) – журналист, политик, государственный администратор, автор историко-политических исследований, в описываемый период – член Государственного совета Франции.

² Дюбуа Клемент Франсуа Теодор (Dubois Clément François Théodore, 1837–1924) – композитор, органист, педагог, директор Парижской консерватории (1896–1905), ушедший в отставку с этого поста, однако ставший скандально известным из-за недопущения к конкурсу на Римскую премию Мориса Равеля.

435. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 28 июня 1903, Пятигорск

Дирижер здешнего оркестра просил меня выслать ему партии и партитуру антракта из «Орестеи». Если это Вас не затруднит, будьте так любезны распорядиться высылкой этих нот от О.И. Юргенсона, причем квартет [струнная группа] должен быть в следующем составе:

1^я скрипка 3 партии

2^я “ 2 “

альт 1 “

виолончель 2 “

контрабас 1 “

Адрес. Пятигорск, дирижеру Дмитрию Александровичу Шмукловскому¹.

Я охотно возьму расходы на себя и прошу счет О.И. [Юргенсона] прислать мне в Москву. Я получил письмо из Берлина от Вагнеровского комитета, что они выписали партии и партитуру этого антракта из Лейпцига. Я все время предполагал, при переписке с комитетом, что антракт есть в Вашем издании и притом именно в том виде, в каком он помещен в опере, т.е. что все перемены, сделанные мною после того, как антракт был напечатан у Юргенсона, были внесены в Ваше отдельное издание этого антракта. Прав ли я был, предполагая это? В частной опере в Москве предположено поставить «Орестею» в будущем сезоне, о чем сообщал мне Ипполитов-Иванов. Если это осуществится, то около января месяца.

436. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 16 июля 1903, Санкт-Петербург

Антракт Шмукловскому приказал выслать. Сколько мне помнится, он теперь в той оркестровке, которую Вы изменили после издания Юргенсона.

437. М.И. Альтшулер – С.И. Танееву, 1/14 сентября 1903, Нью-Йорк

Теперь здесь образовалось Русское Симфоническое Общество с утвержденным уставом. Из среды русских оркестровых музыкантов составился Симфонический оркестр (свыше 60 душ) – все люди, преданные лучшим заветам русского музыкального прошлого; все люди независимые в денежном отношении, которые готовы проработать весь сезон без видов на денежное вознаграждение и даже пожертвовавшие каждый по несколько долларов на расходы по первому концерту. Общество намерено дать 6 концертов в этом (1903/1904) году. В дирижеры оркестра избрали меня и мы на днях начнем репетиции.

¹ Шмукловский Дмитрий Александрович (1877 – после 1929) – выдающийся контрабасист (как и С.А. Кусевицкий, выпускник класса Й. Рамбоуека в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества), педагог-методист, дирижер. Солист (с 1904) и концертмейстер (с 1905) оркестра Большого театра, дирижер концертов ИРМО в провинциальных городах, преподаватель родного училища (1906–1915; приглашен Брандуковым по совету Рахманинова); в 1922 году стал первым концертмейстером Персимфанса. Во второй половине 1920-х эмигрировал в США; там опубликована его знаменитая школа (Newest System Scale Study for Mastering Playing of the Double Bass. New York: Carl Fischer Inc., 1929), с тех пор неоднократно переиздававшаяся.

Тормоз в этом светлом предприятии – отсутствие фондов, но все-таки мы успели пока собрать 4–5 сот долларов, и нам нужно около 1.500, чтобы заручить деловой успех этих концертов. При таком положении дела приобретение русских партитур (которые здесь очень дороги – считают доллар за рубль) очень трудноразрешимая задача. Зная заранее Ваши симпатии нашей затее, я дерзаю просить Вас, если это не сопряжено с неприятностями, попросить Ваших издателей прислать нам хоть концертные номера «Орестей»: Антракт ко 2^й карт[ине] III ч[асти], Увертюру, Кантату «Иоанн Дамаскин» и Симфонию D-moll.

438. С.И. Танеев – Ф.М. Blumenfeldу, 4 сентября 1903, Москва

1) Относительно постановки

Я охотно предоставляю Дирекции право ставить «Орестею» как на петербургской, так и на московской сцене в той окончательной редакции, в какой напечатаны партитура, клавираусцуг и партии. Необходимым условием при этом я ставлю, чтобы при постановке оперы в музыке ее не было сделано ни одного такого изменения, которое я, как композитор, нашел бы неуместным и нежелательным <...>

2) по вопросу о вознаграждении

Несмотря на то, что со времени первого представления «Орестей» скоро минет 10 лет и что я до сего времени не предъявлял Дирекции требований относительно следующего мне вознаграждения за бывшие в [18]95 и [18]96 году представления, я тем не менее не отказываюсь от своих прав на это вознаграждение. Я полагаю, что и Дирекция вряд ли признает удобным не платить денег композиторам, оперы которых она ставит. На этих основаниях я намереваюсь до истечения 10-летней давности обратиться к Дирекции с просьбой выдать следующее мне за состоявшиеся представления «Орестей» вознаграждение.

3) по вопросу о заключении условия

<...> Я охотно на это соглашусь, но лишь с тем условием, чтобы 5-й пункт печатного договора был изменен или вовсе выключен. Можно ли требовать от кого-либо подписания такого условия, которое обязывает его к чему-то, а к чему именно – неизвестно. <...> Подобный пункт, с юридической точки зрения совершенно немыслимый, включен в условия <...>

439. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 29 сентября 1903, Москва

Я только что сегодня возвратился из Берлина <...> На Вагнеровском торжестве я дирижировать отказался, о чем подробно писал Александру Константиновичу. В Берлине провел время очень интересно и поучительно. В Лейпциге заходил в Ваш склад и приобрел у г. Шеффера экземпляр «Орестей».

По приезде сюда нашел у себя письмо Альтшулера, бывшего ученика нашей консерватории, несколько лет вместе с своим братом играющего в квартете в Нью-Йорке. Между прочим они исполняли публично и мои квартеты. Альтшулер мне сообщает, что в Нью-Йорке образовалось Русское Симфоническое Общество, составившее из среды русских оркестровых музыкантов симфонический оркестр (свыше 60 человек). В нынешнем сезоне Общество это намерено дать 6 концертов, Альтшулер выбран дирижером этого оркестра и на днях начинаются репетиции. Он пишет, что Общество это, только что начинающее свою деятельность, стеснено в денежных средствах [и] затрудняется покупкою партитур и голосов. Он просит меня прислать антракт из

«Орестей», увертюру [ор. 6] и с-moll'ную симфонию. Не найдете ли Вы возможным удовлетворить его просьбы (партии можно было бы послать без дубликатов, а в крайности вовсе не посылать, ограничьтесь лишь партитурами). Партии антракта у меня сохранились и я мог бы ему их послать, но партитуру антракта я подарил одному берлинскому композитору. На случай, если Вы ничего не имеете против посылки нот в Америку, прилагаю адрес <...>

440. М.П. Беляев – С.И. Танееву, 2 октября 1903, Санкт-Петербург

Сегодня же напишу в Лейпциг, чтобы Альтшулеру выслали партитуры: Увертюры и антракта «Орестей» и Симфонии с-moll.

441. С.И. Танеев – М.П. Беляеву, 5 октября 1903, Москва

Очень рад, что Вы послали Альтшулеру партитуры – затеянное им предприятие заслуживает поощрения.

442. М.И. Альтшулер – С.И. Танееву, 20 ноября / 3 декабря 1903, Нью-Йорк

Спешу уведомить Вас, что от Беляева я получил около месяца тому назад партитуры Вашей Симфонии, а также увертюры и антракта «Орестей». Недели две тому назад прибыли также и голоса антракта от Вас лично. За все примите мою искреннюю благодарность.

1904 год

443. С.И. Танеев – В.И. Масловой, [начало января 1904, Селище]

Мне Беляева жалко. Я ему считаю себя много обязанным, главным образом, в том отношении, что он издал мою оперу в партитуре – преимущество, которого были лишены наши главные оперные композиторы Глинка, Даргомыжский, Серов. Вообще, для меня было большою удачею в жизни, что сочинения мои издавались Беляевым.

444. М. Делинь – С.И. Танееву, 28 января / 10 февраля 1904, Рим

Из газет узнал о смерти М.П. Беляева. <...>. «Орестею» я по-прежнему люблю и во все не оставил ее. Я рассчитываю на Брюссель и на Монте-Карло, а также и на Льеж. К кому перейдет дело Беляева? Будет ли оно продолжаться? Если бы наследники Беляева согласились уступить Вашу оперу французскому издателю Шудансу или Хейгелю, то ее судьба была бы совсем другая: это очень, очень важно. Напишите мне все, что Вы знаете по этому делу. Я с Шудансом в хороших отношениях, и он не прочь будет приобрести Ваше произведение.

445. А.И. Зилоти – С.И. Танееву, 28 января / 10 февраля 1904, [Брюссель]

Посылаю тебе программу концертов Изай¹ и статью. Увертюра твоя была великолепно исполнена. Изай просил меня тебе передать, что ему из всей программы твоя вещь больше всего нравится; это его мнение отразилось и на дирижерстве увертюры.

¹ В концерте русской музыки 1/14 февраля 1904 года в Брюсселе А.И. Зилоти участвовал в качестве солиста. Программа была следующей: Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила», Рахманинов. Второй концерт (в первый раз), Глазунов. Сюита «Из средних веков» (в первый раз); фортепианные пьесы: Аренский. Basso ostinato и Прелюдия № 1, Лядов. Этюд ор. 37, Рубинштейн–Зилоти. Лезгинка; Танеев. Увертюра «Орестей» ор. 6 (в первый раз), Римский–Корсаков. Увертюра «Светлый праздник».

446. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 14 февраля 1904, СПб.

Получил твои оба письма, дорогой друг Сережа. Очень рад, что ты кончил с Дирекцией. Не нужно ли здесь о чем-нибудь хлопотать?

Пожалуйста, напиши.

447. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 28 октября 1904, Санкт-Петербург

Прошение в Дирекцию написано очень хорошо – формы тут нет никакой.

Напиши, когда подашь. Хотя знакомств у меня теперь там нет, но найду дорогу и сделаю все, что можно.

**448. С.И. Танеев – в Дирекцию Императорских театров, 1 ноября 1904, Москва
ПРОШЕНИЕ**

В октябре 1895 года на сцене Мариинского театра была поставлена моя опера «Орестея», которая давалась восемь раз в течение двух сезонов. Ввиду того, что до сего времени я не получил авторского вознаграждения ни за одно из этих представлений, имею честь просить Дирекцию о выдаче мне по месту моего жительства следуемой мне суммы в размере 10 % с валового сбора, который равняется 21 909 руб. 85 коп., как это видно из следующей выписки из «Ежегодника Императорских театров» за соответствующие годы. <...>

449. Дирекция Императорских театров – С.И. Танееву, 5 ноября 1904, Санкт-Петербург

С.-Петербургская контора Императорских театров имеет честь покорнейше просить Вас, милостивый государь, о высылке двух гербовых марок 60-копеечного достоинства для оплаты прошения, поданного Вами в Дирекцию 1 сего ноября.

450. Дирекция Императорских театров – С.И. Танееву, 21 ноября 1904, Санкт-Петербург

Вследствие прошения Вашего от 1 сего ноября, С.-Петербургская Контора Императорских театров, по приказанию Его Превосходительства [господина] в должности Директора имеет честь уведомить Вас, Милостивый Государь, что кредит по смете 1895 и 1896 годах в настоящее время закрыт и что для уплаты причитающегося Вам гонорара за представление оперы «Орестея» необходимо испросить особое разрешение Министра Императорского Двора на открытие соответствующего кредита или на уплату Вам гонорара из текущей сметы.

Но для того, чтобы Петербургскою Конторою могло быть возбуждено означенное ходатайство, не будет ли Вами найдено возможным, кроме подписания условия на постановку оперы «Орестея», препроводить в Дирекцию партитуру этой оперы, находящуюся ныне в Публичной библиотеке.

451. В.А. Теляковский – С.И. Танееву, 22 декабря 1904, Санкт-Петербург

Милостивый Государь Сергей Иванович.

Препровождая при сем для подписи условие на постановку в С.-Петербурге сочиненной Вами оперы «Орестея», имею честь уведомить, что на условиях, заключенных в С.-Петербурге с Н.А. Римским-Корсаковым на постановку опер «Млада» и «Сервилия», не было включено каких-либо добавлений, обязующих Дирекцию давать оперы без купюр.

Не находя, однако, со своей стороны, препятствий к тому, чтобы при возобновлении оперы «Орестейя» сокращения и изменения делались лишь с Вашего согласия, я включил таковое обязательство в пункт 5-й условия.

Упомянутое в пункте 6-м условия предоставление Вами полного музыкального материала вызвано тем обстоятельством, что печатная партитура «Орестейи» в новой редакции не соответствует остальному музыкальному материалу, находящемуся в Дирекции и служившему при постановке оперы в 1895 и 1896 годах, входить же в новые расходы по изготовлению материала, соответствующего печатной партитуре, я не нахожу возможным.

1905 год

452. С.И. Танеев – В.А. Теляковскому, 9 января 1905, Москва

Милостивый Государь Владимир Аркадьевич. <...>

Присланное Вами условие, благодаря включенному в него 5-му пункту, вполне меня удовлетворяет и я готов его подписать. Но предварительно считаю необходимым сделать оговорку относительно двух пунктов: 1-го и 6-го.

1) В пункте 1-м «Орестейя» названа оперой в 5-ти действиях. Но в действительности она носит название «Музыкальной трилогии», делится не на действия, а на части («Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды») и заключает в себе 8 картин. Так как по объему своему «Орестейя» равняется большим операм, но в то же время не имеет деления на 5 актов, то при постановке ее тогдашний Директор Императорских театров И.А. Всеволожский входил с представлением к Министру Двора о том, чтобы по отношению к авторскому вознаграждению приравнять «Орестейю» к 5-актным операм. Разрешение Министра было получено и в том условии, которое мне тогда было предложено к подписанию, сначала в Петербурге, затем в Москве, размеры авторского вознаграждения, такие, как и в теперешнем условии, были определены в 10%. Возвращаясь к 1-му пункту нашего условия, я предлагаю находящиеся в нем слова:

«оперы в 5 действиях “Орестейя”, мною сочиненной», заменить словами:

«оперы (музыкальной трилогии) “Орестейя” в 8 картинах, мною сочиненной».

2) В пункте 6-м при перечислении музыкального материала упоминается, между прочим, 10 клавираусцугов. Ввиду того, что в издании М.П. Беляева существующие клавираусцуги специально приспособлены для каждой роли в моей опере (называемые в каталоге «сольными партиями»), я бы предложил включить в перечисление нотного материала слова «все сольные партии». Но при наличности «сольных партий» театру не встретить надобности в таком большом количестве клавираусцугов. Предполагая, что клавираусцуги могут быть нужны для дирижера, для хормейстера и для режиссера, я предлагаю в пункте 6^М заключительные слова:

«и 10 клавираусцугов» заменить словами:

«3 клавираусцуга и все сольные партии».

Если предлагаемые мною изменения в тексте условия будут Вами одобрены, то я обращаюсь к Вам с просьбою или выслать новый экземпляр условия, или предоставить мне внести в имеющийся у меня экземпляр эти изменения и отдать вновь переписать на ремингтон.

Сверх того, имею честь просить Вас сообщить мне, в каком количестве нужны дополнительные партии для струнных инструментов и какое количество требуется хоровых партий для каждого голоса.

В письме Вашем Вы указываете на то, что на условиях, заключенных с Н.А. Римским-Корсаковым на постановку опер «Млада» и «Сервилия», «не было включено каких-либо добавлений, обязующих Дирекцию давать оперу без купюр». Позволю себе заметить, что при заключении условий на постановку упомянутых двух опер Н.А. Римский-Корсаков не имел надобности в подобных добавлениях, т.к. он обеспечил себя в этом отношении иным путем, а именно напечатав запрещение делать купюры без его разрешения на самих партитурах этих опер, о чем я и имел честь говорить Вам при свидании нашем в Москве. Так, на партитуре «Млады» напечатано: «Опера должна быть даваема без сокращений... потому что автором обдуманы его собственные намерения, вследствие чего постороннее произвольное вмешательство в этом отношении придало бы его сочинению такой вид, какого он отнюдь не желал бы».

Примечание к «Сервилии» заканчивается такими словами:

«Автору лучше, чем кому-либо другому, известны все те моменты оперы, где на первый взгляд могли быть сделаны купюры. Если он их не сделал при издании сам, то это потому, что считал таковые нарушающими художественную форму и драматический смысл произведения. Если бы купюры оказались почему-либо желательными, то их можно делать лишь с разрешения автора и по его указанию. В противном случае автор не соглашается на постановку своего произведения».

Таким образом, самый факт постановки этих опер свидетельствует, что Дирекция сочла возможным выполнить условие, поставленное автором.

453. Санкт-Петербургская Контора Императорских театров – С.И. Танееву, 14 января 1905

С.-Петербургская Контора Императорских театров имеет честь уведомить Вас, Милостивый Государь, что Его Превосходительство г[осподин] в должности Директора согласен на предлагаемые Вами изменения текста §§ 1 и 6-го условия постановки оперы «Орестейя».

Ввиду вышеизложенного Контора имеет честь покорнейше просить Вас внести поправки в препровожденный Вам экземпляр условия, отдать его вновь переписать и по подписании выслать его в Контору с приложением гербовой марки 40-копеечного достоинства.

Партии струнных инструментов требуются в следующем количестве: Violini I – 10; Violini II – 8; Viole – 7; Celli – 5; Bassi – 5. Хоровые партии – по 40 экземпляров каждого голоса; 10 клавираусцугов и все сольные партии.

454. С.И. Танеев – в Санкт-Петербургскую Контору Императорских театров, 17 января 1905, Москва

По поводу препровождаемого при сем, мною подписанного условия на постановку моей оперы «Орестейя» имею честь заявить следующее. В письме моем от 9 января, адресованном на имя Его Превосходительства г[осподина] в должности Директора, мною было предложено в текст 6-го пункта условия внести изменение в том, чтобы слова «и 10 клавираусцугов» заменить словами «3 кл[авираусцуга] и все вок[альные] партии».

А так как в бумаге от 14 января за № 80, полученной мною из конторы Императорских театров, сказано:

«...Его Превосходительство г[осподин] в должности Директора согласен на предлагаемые Вами изменения текста §§ 1 и 6-го условия постановки оперы «Орестея», то в прилагаемом условии и внесены мною в 6-й пункт внизу помянутые слова: «3 клавираусцуга и все вокальные партии».

Я счел необходимым обратить внимание Конторы Императорских театров на этот пункт условий ввиду того, что дальше в этой же бумаге за № 80 при перечислении требуемого театром разного материала говорится, очевидно по ошибке, не о 3-х, а о 10-ти экземплярах клавираусцуга.

455. 17 января 1905

УСЛОВИЕ

Сего 1905 года, января... дня Дирекция Императорских театров, с одной стороны, и Сергей Иванович Танеев, с другой, заключили между собой сие условие в нижеследующем:

1. Я, Танеев, передаю Дирекции Императорских театров право представления на сцене Императорских театров в С.-Петербурге оперы (музыкальной трилогии) «Орестея», в 8 картинах, мною сочиненной.

2. Дирекция уплачивает мне за каждое представление означенной оперы поспектакльную плату в размере 10% с валового сбора. Из того же расчета я, Танеев, буду удовлетворен за представления на Императорских театрах означенной оперы, состоявшиеся: 17, 19, 30 октября, 7 ноября 1895 г[ода], 3 января, 18 и 23 сентября и 24 октября 1896 года.

3. Я, Танеев, обязуюсь подчиняться всем существующим правилам и постановлениям относительно постановки и представления пьес на сцене Императорских театров.

4. Следующая мне, Танееву, поспектакльная плата должна быть выдаваема по требованию моему из Петербургской или Московской Конторы Императорских театров, или высылаема по месту моего 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.

5. При возобновлении означенной оперы, могут быть сделаны сокращения и изменения не иначе как с согласия автора или его правопреемника.

6. Я, Танеев, обязуюсь предоставить Дирекции, в полную ее собственность, весь музыкальный материал оперы «Орестея» в новой редакции (партитуру, оркестровые и хоровые партии, 3 клавираусцуга и все вокальные партии).

456. Санкт-Петербургская Контора Императорских театров – С.И. Танееву, 26 января 1905

С.-Петербургская Контора Императорских театров имеет честь уведомить Вас, Милостивый Государь, что Его Превосходительство г[осподин] в должности Директора изволил утвердить присланное Вами условие на постановку оперы «Орестея» и что ходатайство пред Министром Императорского Двора об уплате Вам гонорара будет возбуждено немедленно по получении музыкального материала означенной оперы. В случае желанья Вашего получить копию с условия, благоволите выслать одну гербовую марку 1 руб[левого] достоинства.

457. А.К. Глазунов – С.И. Танееву, 31 января 1905, Санкт-Петербург

По наведенным справкам, по примеру прошлых лет, мы [издательство Беляева] можем уступить Вам весь нотный материал «Орестейи» за полцены, что Вам будет стоить около 200 р[ублей]. Будьте добры, сообщите с ближайшей почтой, подходит ли Вам эта цифра. По получении утвердительного ответа от Вас немедленно весь материал будет Вам прислан в Москву.

458. С.И. Танеев – в Санкт-Петербургскую Контору Императорских театров, 3 февраля 1905, Москва

Согласно 6-му пункту условия, заключенного мною в январе сего 1905 года с Дирекцией Императорских театров относительно постановки моей «Орестейи», имею честь препроводить при сем нотный материал «Орестейи», а именно: партитуру, оркестровые и хоровые партии, 3 клавираусцуга и все вокальные партии. На основании бумаги, присланной мне Конторою Императорских театров от 14 января 1905 года за № 80, партии струнных инструментов прилагаются в следующем количестве:

1-я скрипка – 10 экземпляров	
2-я скрипка – 8	“
Альты – 7	“
Виолончели – 7	“
К-басы – 7	“

Хоровые партии – по 40 экземпляров каждого голоса. О получении Конторою всего вышепоименованного нотного материала покорнейше прошу меня уведомить.

459. Санкт-Петербургская Контора Императорских театров – С.И. Танееву, 23 февраля 1905

С.-Петербургская контора Императорских театров, уведомляя о получении музыкального материала оперы «Орестейя», имеет честь покорнейше просить Вас, Милостивый Государь, о сообщении: желаете ли Вы, чтобы причитающийся Вам гонорар за представление означенной оперы был выслан почтою по Вашему адресу, за вычетом расходов по пересылке, или же доверите кому-нибудь (нотариальным порядком) получение денег из С.-Петербургской конторы.

460. Ф.И. Грус – С.И. Танееву, 28 февраля 1905, [Санкт-Петербург]

Милостивый Государь Сергей Иванович!

Честь имею сообщить Вам, что весь нотный материал «Орестейи» вчера доставлен в С[анкт-]П[етербургскую] Контору Императорских театров. Счет Вам будет выслан.

461. Ф.И. Грус – С.И. Танееву, 5 марта 1905, [Санкт-Петербург]

<...> Посылаю Вам при сем счет <...> Лейпцигской конторы на нотный материал «Орестейи». Всего на 989 марок, а за скидкой 50% на м[арок] 494.50, что составляет по курсу 46.30 руб[лей] 228.95. Благоволите сообщить, желаете ли Вы, чтобы платеж означенной суммы был произведен из причитающейся Вам суммы за Квintет или Вы желаете уплатить наличными[?] Я бы позволил себе рекомендовать первый способ, как менее затруднительный.

462. П.И. Танеев – С.И. Танееву, 28 марта 1905, [Санкт-Петербург]

Вчера получил твое письмо (воскресение). Контора была закрыта. Сегодня поехал сам в контору Дирекции и убедительно просил выслать поскорее деньги. Обещали завтра и никак не позже послезавтра послать их тебе. Не знаю, исполнят ли. Во всяком случае, в среду опять поеду и буду им надоедать. Иначе, полагаю, не скоро вышлют. Напрасно не прислал мне доверенность. Я бы с них требовал и прислал тебе переводом.

463. Санкт-Петербургская Контора Императорских театров – С.И. Танееву, 29 марта 1905

С.-Петербургская Контора Императорских театров имеет честь препроводить при сем две тысячи сто девяносто рублей девяносто восемь коп[еек] поспектакльной платы, причитающейся Вам за представление в 1895 и 1896 годах оп[еры] «Орестейя». Из сей суммы вычит: гербового сбора – 8 рублей 40 копеек и почтовых расходов.

1909 год**464. М. Делинь – С.И. Танееву, 9/22 октября 1909, Ницца**

Что касается «Орестейя», то увертюра и антракт часто исполняются, но я не теряю надежды увидеть всю оперу... Вы видите, как здесь все идет медленно...

465. М. Делинь – С.И. Танееву, 4/17 ноября 1909, Ницца

Знаете ли Вы, что весной в Париже в интермедию к «Клеопатре» Дягилев ввел антракт из «Орестейя»? Критике антракт очень понравился, но все-таки, мне кажется, так распоряжаться Вашей музыкой не следует.

1910 год**466. М. Делинь – С.И. Танееву, 21 марта / 2 апреля 1910, Ницца**

Вы знаете, какой исключительный создатель типов певец Шаляпин? Недавно он здесь создал в опере Массне, очень неважной и скучной, роль Дон Кихота, и достиг во всех отношениях идеального изображения героя Сервантеса.

Я убежден, что он также великолепно и пластично создаст Ореста в Вашей чудной, истинно греческой «Орестейя». Не можете ли Вы переписать партию для его голоса... Ввиду того, что Орест не jeune amoureux¹, а [нрзб.] мститель рокового греха, баритон или бас даже уместнее для него.

Как Вы об этом думаете? Можете ли Вы это сделать?.. Если да, то «Орестейя» с Шаляпиным будет скоро поставлена или в Монте-Карло, или в Париже, а потом и в Италии. Если Вы сами не можете заняться этим, то не разрешите ли Вы это сделать Леону Jehin'у, chef d'orchestre в театре Монте-Карло, [это] превосходный дирижер и композитор. Будьте столь добры, подумайте об этом и дайте мне Ваш ответ по возможности скорее.

1915 год**467. В.А. Теляковский. Из Дневников, 11 марта 1915, [Петроград]**

Говорил с Танеевым по поводу постановки его оперы «Орестейя». Решили, что Коутс наметит нужные сокращения, и тогда обратиться к С. Танееву и вместе обсудить детали. Танеев не противится сделать нужные купюры.

¹ Молодой любовник (франц.)

468. Н. Николаев, старший библиотекарь Императорских театров – С.И. Танееву, 4 апреля 1915, Петроград

Милостивый Государь Сергей Иванович.

По поручению Дирекции Императорских театров имею честь препроводить Вам клавираусцуг Вашей оперы «Орестейя» с намеченными купюрами, каковые, с Вашего одобрения, предполагается делать при постановке оперы в будущем сезоне в Петроградском Мариинском театре.

469. В.А. Теляковский. Из Дневников, 11 апреля 1915, [Петроград]

Для декорации «Орестейя» Танеева Боголюбов придумал дать оперу в одной картине. Боголюбов, побывав в Греции, вообразил себя ученым-археологом и черт знает что гордит.

470. С.И. Танеев – В.А. Теляковскому, 15 апреля 1915, [Москва]

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич.

Мною получен клавираусцуг «Орестейя» с указанием купюр, предлагаемых Дирекции. Прежде чем перейти к их рассмотрению, я считаю необходимым заявить, что высказанное мне Вами в Петербурге требование, чтобы опера оканчивалась не позже 12 ч. ночи (т.е. длилась не более 4 часов, считая начало ее в 8 часов), я признаю не только для себя приемлемым, но и безусловно обязательным в интересах самого сочинения.

Так как продолжительность оперного спектакля зависит, с одной стороны, от количества музыки, а с другой – от длины антрактов, то необходимо позаботиться, чтобы антракты были, насколько возможно, короткими. В этом отношении моя опера находится в очень благоприятных условиях. Обе картины 1-го действия идут без перемены декорации. Та же декорация должна быть оставлена на месте и в течение всего 2-го действия; для предшествующих же ей двух картин должна быть сделана чистая перемена.

В антрактах между 2 и 3 действием первоначальная декорация сменяется новою, которая понадобится для заключительной (8) картины оперы (вид Афин), для 1-х двух картин этого действия надо сделать чистую перемену.

Если смена декорации будет, таким образом, урегулирована и тем обеспечена кратковременность антрактов, то вопрос о сокращениях в музыке потеряет свою остроту вследствие того, что продолжительность оперы, при кратких антрактах, никоим образом не превысит указанной Вами нормы.

Даже и при 1-й постановке «Орестейя» норма эта не была превышена, как это видно из сохранившегося у меня отчета о 1-м представлении (“Journal de S[t]. Petersburg” от 19 октября 1895 г[ода], где рецензент, находя оперу слишком длиною, в подтверждение этого приводит тот факт, что она длится 4 часа (“malgré des entr’actes très courts la représentation a duré quatre heures”)¹. Если же взять во внимание, что впоследствии, отдавая оперу в печать, я сделал в разных местах ее сокращения, нередко пересочинил для этой цели музыку (в этом можно легко убедиться, сравнив литографированный

¹ «<...> Несмотря на очень короткие антракты, представление длилось четыре часа».

(См.: V.P. [Veimarn P.] L'Orestie, trilogies musicale, en 8 tableaux, d'après Eschyle, paroles de A. Wenkstern, musique de Serge Taneiew // Journal de St.-Petersbourg. 1895. 19 October).

клавираусцуг, по которому опера разучивалась при постановке, с позднейшим, печатным), то можно с уверенностью сказать, что опера в своем теперешнем виде, начавшись в 8 часов, окончится раньше 12-ти часов ночи.

Я не могу не признать, что опера моя длинна и что это обстоятельство не служит ей на пользу: длинная опера утомительна для слушателя и неохотно принимается к постановке. Имей «Орестея» более скромные размеры, она, может быть, не пролежала бы скрытая от публики целых 15 лет, – все это совершенно ясно. Но ясно также и то, что эта длинная опера в то же время совсем лишена длинот: в ней нет эпизодических моментов – арий или хоров, к действию отношения не имеющих, танцев и т.п., вообще вставных №№, которые, по желанию, всегда можно удалить. Что это так, видно, между прочим, из того, что все предложенные мне Дирекцией купюры в совокупности своей сокращают представление всего только на 8 минут (ниже сделан мною подсчет их продолжительности), что для оперы, идущей 4 часа, составляет лишь $\frac{1}{30}$ часть ее длительности. Текст ее настолько сжат, и отдельные его части так между собою связаны, что, выбрасывая какое-нибудь место, мы рискуем сделать непонятными другие места, находящиеся с ним в тесной связи, что и произошло с купюрой № 1, как это выяснится ниже.

Перехожу к рассмотрению предложенных мне сокращений. Их всего 3, а именно: Купюра № 1 – рассказ Эгиста <...> длительность 3 минуты.

“ № 2 – часть марша <...> 2 м. 15 сек.

“ № 3 – ариозо Кассандры <...> 2 м. 45 сек.

Рассмотрим эти купюры в отдельности.

Купюра № 1. В музыкальном отношении купюру эту надо признать очень удачною: следующий за нею выход Клитемнестры очень естественно связывается с предшествующей купюре гармонией. Нельзя не признать, что вообще рассказы о совершившихся ранее начала действия событиях, вводимые в драму, действуют обыкновенно на слушателя охлаждающим образом и редко могут для него представить интерес. Затем, можно возразить, маловероятным является и то, что человек всегда рассказывает самому себе то, что он уже давно знает, и т.д. Эти соображения по поводу рассказа Эгиста приходили на мысль в голову и моему либреттисту, и мне, доказательством чему служит переработка этой сцены в печатном издании сравнительно с тем, как она была исполнена в Мариинском театре (ранее Эгист рассказывал это Клитемнестре, которой, конечно, события эти уже ранее хорошо были известны). Однако по соображениям, которые я приведу ниже, моему либреттисту не удалось избежать необходимости сохранить этот рассказ, как не избежал этого и автор греческой трилогии Эсхил, у которого встречается тот же рассказ, хотя и помещенный в конце действия.

Дело в том, что вовсе устранить этот монолог нельзя: в нем излагается событие (пир Тиэста), имеющее очень большую важность для сюжета, послужившего источником дальнейших событий этой драмы. Событие это (пир Тиэста или «пир Атрея», как оно названо далее, в монологе Клитемнестры) заключается в том, что отец Агамемнона, Атрей, после кровавой ссоры с братом Тиэста (отцом Эгиста) лицемерно с ним примирился, пригласил его на пир и подал ему кушание, приготовленное из мяса зарезанных его детей. Отсюда вражда Эгиста к Агамемнону – они были братьями Эгиста. Это злодеяние, совершенное в эпоху родовой мести, и послужило источником целого ряда новых злодеяний в доме Атридов, где фурии, выслеживающие преступников, свили

себе постоянное гнездо злодеяний, составляющих содержание «Орестей», заканчивающейся наступлением новой эры в людских отношениях. Учрежденный Афиной Палладой ареопаг призван судить преступления и снимать с родственников убитого обязанность мстить за его смерть; [он] положил конец господству родовой мести и внес мир в людские отношения, совпавшие с возникновением поклонения всем олимпийским богам.

Важность, какую имеет для всей драмы «пир Тиэста», делает невозможным выпустить рассказ о нем, иначе слушателю будут непонятны много раз встречающиеся в пьесе ссылки на эти события. <...>

Я полагаю, что Дирекция согласится с приведенными мною доводами и не будет настаивать на купюре № 1. Во всяком случае, я обращаюсь с просьбой пройти этот № на репетициях. Если же, паче чаяния, оказалось бы, что 3 минуты времени, о которых идет здесь речь, нужны для того, чтобы длительность представления не превысила установленной нормы, то в таком случае я предоставляю на усмотрение Дирекции – сделать ли именно эту купюру или же заменить ее какою-либо другою.

Купюра № 2 <...> Против этой купюры я ничего не имею возразить.

Купюра № 3 <...> Эта купюра (ариозо Кассандры) не должна быть сделана. Ариозо это на время прерывает в сцене пророчества Кассандры речитативы бурного характера, составляющие главное содержание этой сцены, и своею закругленной и певучей мелодией, резко контрастирующей с речитативами пророчества, очень благоприятно для общего впечатления. Пророческий экстаз временно оставляет Кассандру, и она в этом ариозо вспоминает свои детские годы, чтобы затем с новою силою быть охваченною пророческим жаром <...>

Итак, из трех купюр, предлагаемых Дирекцией, длительность которых в общей сложности = 8 минутам, я соглашаюсь на купюру длительностью в 2 мин. 15 секунд <...> условно – на купюру длительностью в 3 минуты <...> на купюру же длительностью в 2 мин. 45 секунд (№ 3) не могу согласиться.

Позволяю себе надеяться, что это последнее обстоятельство, ввиду минимального количества времени, о котором идет речь, не явится для Дирекции препятствием к возобновлению «Орестей» на сцене Мариинского театра.

471. И.В. Тартаков – С.И. Танееву, 29 апреля 1915, Петроград

Глубокоуважаемый Сергей Иванович.

По поручению Его Превосходительства г. Директора Императорских театров сообщаю Вам, что все Ваши желания по постановке «Орестей» будут исполнены.

Опера пойдет, вероятно, в конце октября.

472. С.И. Танеев – И.В. Тартакову, [конец мая] 1915, [Москва]

Глубокоуважаемый Иоаким Викторович, чрезвычайно сожалею, что плохое состояние моего здоровья воспрепятствовало мне приехать в Петербург и переговорить с лицами, которым поручена постановка «Орестей».

В 1895 году от 23-го окт[ября], через неск[олько] дней спустя после 1-го предст[авления] «Орестей», в «Новом времени» б[ыла] помещена статья Шукарева с указанием на недостатки ее с археолог[ической] точки зрения. <...> Статья эта имеет важность в том отношении, что может предохранить от тех противоречий, которые были допущены при 1-й постановке «Орестей». <...>

Указания эти следовало бы принять к сведению при настоящем возобновлении моей оперы. Я обращаюсь к Вам с просьбой обратить внимание режиссера и декоратора на эту статью, кот[орую] можно найти в Публичной библиотеке. Нельзя согласиться с автором лишь в том, что он говорит о самой последней картине, когда в заключении оперы Афина Паллада открывает собою процессию к акрополю в ре мен П е р и к л а . [Хотя] это и несомненный анахронизм (как на это справедливо ук[азывает] автор статьи), тем не менее его следует сохранить – в данном вопросе мы имеем дело с апофеозом, предвещающим будущее величие Афин, как бы в видении (картина эта должна носить фантастический характер хотя бы благодаря освещению). Но необходимо допустить изменение последней ремарки (как это было сделано при 1-й постановке). Афина не становится на то место, где стояла впоследствии статуя Фидия, а уходит за кулисы, зрителю же открывается картина со статуей Афины, нарисованной на ее месте. Еще добавлю, что при 1-й постановке Парфенон был весь белый, тогда как прежние храмы были расцвечены очень ярко и красиво, как это можно видеть, напр[имер], в ист[ории] Греции Victor'a Duruy (на фр[анцузском] языке), где приведен реставрированный фронто́н древнего храма.

В 1-й постановке были неудачно представлены появления видений зарезанных детей и фурий, преслед[ующих] Ореста. 1-ые (в сцене Кассандры) выдвигались справа в виде деревянных кукол с пятнами красной краски, а фурии были слишком многочисленны и делали очень некрасивые движения. Этим явлениям необходимо придать насколько возможно фантастический хар[актер] (б[ыть] может, с помощью волшебного фонаря?) Фурии только по временам, и притом небольшими группами, должны бы показываться в разных сторонах сцены, главная же масса лучше бы была от зрителя скрыта.

В распределении ролей была сделана одна ошибка – а именно роль К[ассан]дры, чрезвычай[айно] драматическая, была поручена г-же Кузе, исполнявшей ее слишком спокойно и неподвижно. Я бы очень желал, чтобы роль эта б[ыла] теперь поручена М.Б. Черкасской¹.

Еще обращаюсь к Вам с просьбой сообщить мне, кем из режиссеров будет ставиться «Орестея»... [черновик не закончен].

473. С.И. Зимин. Из Дневников, 10 марта – 12 июня 1915, Москва

Недавно чудесный вечер провели <...> в доме [Райских]² на Пречистенском бульваре. В <...> чудном зале собрались мы во главе с композитором С.И. Танеевым для проигрывания его оперы «Орестея». Собрались все наши: Ф.Ф. Комиссаржевский,

¹ Черкасская (по мужу Палечек) Мария (Марианна) Борисовна (1876–1934) – певица (лирико-драматическое сопрано) и педагог, солистка Мариинского театра (1900–1918), выдающаяся исполнительница партий вагнеровского репертуара (Сента, Брунгильда, Зиглинда, Гудруна, Изольда), а также Леоноры («Фиделио»), Валентины («Гугеноты»), Лаллы Рук («Фераморс»), Купавы («Снегурочка») и др.

² Райский (собств. Капитонов) Назарий Григорьевич (1876–1958) – певец (лирико-драматический тенор) и выдающийся вокальный педагог, профессор сольного и камерного пения Московской консерватории (1919–1929 и 1933–1953), друг Танеева и один из первых исполнителей его романсов «Блаженных снов ушла звезда» ор. 17 № 4, «Когда, кружась, осенние листья» ор. 17 № 6, а также партии тенора в Двух вокальных квартетах а cappella ор. 24. Райская Любовь Ивановна (1877–1960) — супруга артиста.

Ю.М. Славинский, любимый ученик С.И. [Танеева], Федоровский, Букке¹, Н. Д. Кашкин, А. В. Ивановский², я и сами хозяева <...>. С.И. сам играл свою оперу, был необычайно мил, радовался, что наконец-то я ставлю впервые его оперу. Давал советы и Комиссаржевскому, и дирижеру Славинскому, и художнику Федоровскому. Короче, это был счастливейший день в моей жизни [–] быть с С.И. и упиваться его чудной игрой на роле и звуками его вдохновенной оперы. Кто мог тогда думать, что это был последний вечер, что мы видели милого С.И., и ему так и не удастся самому увидеть и услышать свое произведение. Он радовался, что может поговорить о своих намерениях со всеми моими сотрудниками, заботам которых он и поручал свою «Орестею». Тогда С.И. был в ударе и нездоровья, наружно, не было и видно. С чудесным даром проиграл он свое произведение, был весел, и радостное светлое лицо его, обрамленное бородой, и сейчас у меня перед глазами. Как радовался он, что пришли люди, которые понимали его намерения. Когда он увидел, что Федоровский понял его мысль о спешной смене картин и что Комиссаржевский понял идею постановки, он был счастлив и сиял. Н.Г. [Райский] снял с нас здесь же фотографию, причем в центре был сам Сергей Иванович³. <...> Решили немедля начать работу над его оперой. После к С.И. я посылаю своих певцов и он сам у себя занимался с Дамаевым⁴, Друзьякиной⁵ и Кошиц⁶.

¹ Букке Евгений Иванович (Эйжен Янович; 1877–1920) – скрипач, композитор, дирижер, хормейстер и педагог. Выпускник Московской консерватории (1899), ученик Танеева по композиции и контрапункту. Сотрудник Оперы Зимина (1904–1917 с перерывами), основатель и первый дирижер Курского симфонического оркестра (с 1918) и будущего филармонического хора (1919).

² Ивановский Александр Викторович (1881–1968) – режиссер театра и кино, либреттист, сценарист, сотрудник труппы Зимина (1904–1917 с перерывами), постановщик ряда первых немых фильмов (1919–1927). Автор либретто балета «Золотой век» Шостаковича (1930) и оперы «Помпадур» А.Ф. Пашенко (1939).

³ Эта фотография не затерялась – она опубликована Василием Киселевым в 1952 году (См.: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 295).

⁴ Дамаев Василий Петрович (1878–1932) – оперный певец (драматический тенор), первый исполнитель партии Ореста в Москве, солист труппы Зимина (1908–1917) и различных антреприз, участник дягилевских «Русских сезонов» (1909, 1911, 1913), организатор концертов, обладатель огромного репертуара.

⁵ Друзьякина Софья Ивановна (урожд. Менцер София Маргарита, Mentzer Sofia, 1880–1953) – оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано), солистка Большого театра (1907–1908), Оперы Зимина (1910–1916), Одесской оперы (1916–1917), театра Московского Совета рабочих депутатов (1917–1924). Первоначально планировалась как исполнительница роли Кассандры в будущей постановке «Орестеи».

⁶ Кошиц (Порай-Кошиц) Нина Павловна (1892–1965) – оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано) и педагог, первая исполнительница партии Электры в Москве, солистка Оперы Зимина (1913–1917), Мариинского театра (1917–1918), Чикагской оперы (1921–1924). Первая исполнительница ряда романсов Рахманинова и Прокофьева, а также роли Фаты Морганы («Любовь к трем апельсинам», 1921).

474. С.И. Зимин. Из Дневников, [после] 15 августа 1915, Москва

Сейчас готовим «Орестею». Ф.Ф. Комиссаржевским очень доволен, великолепный режиссер <...>.

475. В.А. Теляковский. Из Дневников, 21 октября 1915, [Петроград]

Присутствовал сегодня в Мариинском театре на генеральной репетиции «Орестеи» Танеева. Опера поставлена в старых декорациях и только две добавлены (написаны Аллегри), костюмы также старые – некоторые не греческие, а римские. Исполнение было удовлетворительное, оркестра даже хорошее. Один почти общий недостаток у певцов и певиц – плохое произношение слов – неясность. Публике опера, по видимому, понравилась. Постановка Боголюбова удовлетворительна.

Опера эта была давно поставлена в Петрограде [Петербурге], но успеха не имела. Музыка находили скучной и малопонятной.

476. В.А. Теляковский. Из Дневников, 23 октября 1915, [Петроград]

Несмотря на большой интерес [к] опере «Орестея», сегодня, на первое даже представление с обыкновенными ценами, театр не был распродан. Сбор около 3500, то есть недостает 1000 р. Главным образом, пустуют дорогие места. Вот ясный пример, как необходимы абонементы, без них не может существовать оперный театр.

Присутствовал в Мариинском театре на «Орестее». Опера прошла хорошо и артисты имели успех, а особенно оркестр и Коутс, которого усиленно вызывали после каждого действия.

477. С.И. Зимин. Из Дневников, декабрь 1915, Москва

Заболел <...> Ф.Ф. Комиссаржевский, и от этого встала постановка «Орестеи». Чудная опера, но <...> поймет ли ее публика. Эскизы декораций и костюмы Федоровского очень хороши. Как жаль, что нет С.И., как бы он порадовался на них, ведь он искренне был рад, что мы ее решили ставить.

478. Н.Д. Кашкин – Н.Г. Райскому, 25 декабря 1915, Петроград

<...> Жаль, что Вы не приехали на «Орестею» <...>

Особенно жалеть, впрочем, не следует, потому что исполнение и постановка имели почти сплошь отрицательный характер. Климнестра–Збруева была очень плоха. Один из бывших в театре сказал мне, что она изображала не царицу и не дочь Леды, а просто бабу Клитемнестру. Пела Збруева совершенно без выражения и не имела ни малейшего успеха.

Агамемнон–Сибиряков¹ был довольно смешон и совсем почти лишен голоса и только сильно орал за сценой, когда его резали.

¹ Сибиряков Лев Михайлович (Спивак Лейб Моисеевич, 1869 или 1870–1938) – певец (бас) и вокальный педагог, солист Мариинского театра / ГАТОБа (1902–1904 и 1909–1921), выдающийся исполнитель партий Сусанина, Гремина («Евгений Онегин»), Галицкого («Князь Игорь»), Пимена («Борис Годунов»), Досифея («Хованщина»), а также русских романсов и песен. Критики отмечали, что артист до конца жизни не смог избавиться от южнорусского акцента, чем, возможно, и диктовалась акцентированная далее Кашкиным «шепелявость».

Валицкая¹ в партии Кассандры пела совсем бестолково, хотя имеет очень хороший голос. Орловская², по моему мнению, будет гораздо лучше. Впрочем, Кассандра с самого появления возбуждала почти смех, ибо почти все время сидела в злосчастной колеснице Агамемнона, выглядывая оттуда каким-то комочком.

Хоры пели довольно хорошо, но относились ко всему происходящему весьма равнодушно. Эгист – не помню кто³ – был совсем плох, да и рассказ его был почти весь пропущен.

В первой картине второго акта Клитемнестра возлежала на кушетке почти на авансцене. Шепелявость Сибирякова особенно давала себя чувствовать в его обращении к супруге, и выходило даже забавно. Збруева не имела опять ни малейшего успеха. Сцена оживилась только, когда на нее вышел Ершов, превосходный артист, несмотря на тембр своего голоса.

Электра⁴ была тоже недурна, хотя совершенно незначительна. Сценическая постановка этой картины гораздо менее красива, чем в театре Солодовникова⁵. Публика здесь только оживилась, и по окончании картины Ершова три раза вызвали, причем он выводил и Электру. <...>

В следующей картине почти весь квартет пропущен, так что Орест убивает Эгиста очень поспешно. С Клитемнестрой сцена исполнялась вся.

Сцена с фуриями была лучшая по исполнению и постановке во всей опере.

В Дельфийском храме Каракаш⁶ был молодцеватым Аполлоном, и вообще эта картина прошла складно. В последней картине на сцене темнота, хоть глаз выколи. Ареопagitы пели хорошо, но удивительно, как они могли в такой тьме разобраться относительно места, куда им следовало положить свои камешки. Тьма рассеялась при появлении Минервы и для заключительной картины.

¹ Валицкая (урожд. Кирхгейм) Марта (Мария) Генриховна (1881–1955) – певица (драматическое сопрано), солистка Большого (1907–1908) и Мариинского (1910–1917) театров, исполнительница партий вагнеровского репертуара (Брунгильда, Елизавета, Гудруна), а также Ярославны («Князь Игорь»), Юдифи, Электры.

² Орловская (урожд. Фрейденштейн) Анна Абрамовна (1894–1966) – певица (драматическое сопрано) и педагог, солистка Оперы Зимина (1914–1917), исполнительница партий Ярославны, Юдифи, Лизы («Пиковая дама»), Аиды, Кармен, Леоноры, а также романсов и песен.

³ Андреев Павел Захарович (1874–1950) – певец (бас-баритон) и педагог, солист Мариинского / Кировского театра (1909–1948), участник оперных представлений Дягилевской антрепризы (1913–1914), выдающийся исполнитель партий князя Игоря, Пимена («Борис Годунов»), Шакловитого («Хованщина»), Томского («Пиковая дама»), Алеко, Олоферна («Юдифь»), а также романсов и песен. Первый исполнитель партии баритона в симфонической поэме «Колокола» Рахманинова (30 ноября 1913, Петербург, под управлением автора).

⁴ Лебедева Александра Алексеевна (1890–?) – певица (лирико-колоратурное сопрано), солистка Мариинского театра / ГАТОБа (1915–1921), роль Электры – вторая из больших партий (после Антонида в «Жизни за Царя»), исполненная артисткой на этой сцене.

⁵ Имеется в виду, скорее всего, декорация этой сцены, написанная Ф.Ф. Федоровским для премьеры в московском театре Г.Г. Солодовникова силами труппы Зимина 23 декабря 1915 года.

⁶ Каракаш Михаил Николаевич (1887–1937) – певец (лирико-драматический баритон), педагог, режиссер, солист Мариинского театра (1911–1918), выдающийся исполнитель партий Фигаро («Женитьба Фигаро»), Онегина, Эскамильо («Кармен»), Дон Жуана, князя Игоря, Демона.

Между исполнителями действительно хорош был только Ершов, и публика это усердно отмечала.

Дирижировал Похитонов¹, и все шло заурядно, хотя превосходный состав оркестра по временам давал себя чувствовать.

Эффекты освещения – никуда не годные, и даже огни в первой картине горели только в оркестре. Никаких призраков не было. Вообще исполнение не заслуживает одобрения <...>

P.S. Здесь «Орестею» начинают в 7 ½ и заканчивают в 11 ¼ при 5-ти антрактах (после 1-ой части, после 2-й и 3-й картин второй части, после Фурий и после Аполлона). Купюры не настолько велики, [на]сколько нелепы и не делают чести Коутсу.

1917 год

479. С.И. Зимин. Из Дневников, [октябрь] 1917, Москва

Был <...> на «Орестее», жаль, что не попал на Дамаева, но заменивший его Кипоренко² пел очень хорошо. Как я и ожидал, декорации Ф.Ф. [Федоровского] великолепны, то же и постановка другого Ф.Ф. [Комиссаржевского]. Музыка чудная, дирижировал Ю.М. Славинский очень хорошо, и спектаклем этим я остался очень доволен.

Примечания

Переписка и документы, собранные здесь, охватывают длительный период (1886–1917), завершившийся уже после кончины Танеева. Естественно, что столь обширный корпус представляет совокупность тем, как непосредственно связанных с существованием «Орестей», так и отдаленных от нее. Фрагменты опубликованных и неопубликованных текстов, отвечающие второму условию, в данном случае по возможности купированы, как и некоторые принятые обращения к адресатам в началах и завершениях писем во избежание множественных повторов. И напротив – разделы эпистолярных черновиков композитора, которые представляются важными для понимания происходивших событий, однако ранее не публиковались, восстановлены и добавлены в тексты соответствующих документов. Фразы и предложения, в оригиналах записанные либо на полях текстов, либо внизу листов после звездочек в качестве примечаний-сносок, здесь помещены на соответствующие места в целях достижения удобства чтения. В названия художественных произведений иногда добавлены отсутствовавшие кавычки. Информация, заключенная в квадратные скобки, принадлежит автору исследования и составителю Приложения.

Опубликованные материалы даны в соответствии с текстами изданий. В случаях расхождений между первой и последующими публикациями (что, в частности,

¹ Похитонов Даниил Ильич (1878–1957) – дирижер Мариинского / Кировского театра (1909–1956) и Малого оперного театра (1918–1932).

² Кипоренко-Даманский Юрий Степанович (1888–1955) – оперный певец (драматический тенор), солист труппы Зимина (1913–1917), педагог. В спектакле «Орестей» впервые участвовал 29 сентября 1917 года. В репертуаре артиста постепенно появились практически все партии соответственного амплуа: от Собинина («Жизнь за Царя») до Григория («Тихий Дон» И.И. Дзержинского).

произошло с перепиской Чайковского и Танеева) за основу взяты хронологически самые поздние варианты. Неопубликованные материалы изложены с опорой на стиль автографов. В частности, все подчеркивания, особенности написания числительных принадлежат адресатам. Обнаружившиеся расхождения унифицированы – в области написания названий церковных праздников, подразделений Императорских театров и месяцев года (у Танеева и его корреспондентов – почти везде с заглавных букв, в публикациях – с прописных), имен собственных (в частности, «Эдуард Францевич» вместо танеевского «Францович») и географических объектов («Усть-Нарва» вместо «Устье-Наровы»), – в сфере приведения орфографии и пунктуации в целом в относительное соответствие с современными нормами правописания. Напротив, два варианта названия оперы – «Орестейя» и «Орестея» – оставлены в том виде, в каком встречаются в источниках.

1. Письмо. РГАЛИ. Ф. 636 (Юрьев С.А.). Оп. 1. Ед. хр. 162. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан год написания; основание для публикуемой здесь даты предоставляют упоминания в письме известных событий, относящихся к 1886 году.
2. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [1916]. С. 146; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 145.
3. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 148; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 146.
4. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 152; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 152.
5. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 154; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 154.
6. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 157; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 157.
7. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 159; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 162.
8. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. 1891–1904 // П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 400.
9. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 162; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 169.
10. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. 1891–1904. С. 401.
11. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 166–168; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 172–173.
12. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 168, 170; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 173, 175.
13. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 8. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан год написания; основание для публикуемой здесь даты предоставляет соотношение содержания данного текста с содержанием писем № 12 и 14.
14. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 170, 171; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 175–176.
15. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.

16. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 9. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документ не датирован; основание для публикуемой здесь примерной датировки представляет соотнесение содержания данного текста с содержанием письма № 14.
17. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 174; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 180.
18. Письмо. Опубликовано: П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 181.
19. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 177; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 184.
20. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 178; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 185–186.
21. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 181–182; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 188.
22. Письмо. Опубликовано: П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 188.
23. Письмо. Опубликовано: П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 189.
24. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. 1894–1895 // П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 428.
25. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 429.
26. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 430.
27. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 182–183; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 191–192.
28. Фрагмент докладной записки. Опубликовано: *Направник Э.Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вст. ст. и примеч. Л.М. Кутателадзе. Под ред. Ю.В. Келдыша. Л.: ГМИ, 1959. С. 73. Выделение курсивом принадлежит автору текста либо редактору издания; Э.Ф. Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. С. 330–331.
29. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей» / Публ. В.А. Киселева // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М.: изд. АН СССР, 1952. С. 252–253.
30. Письмо. Данный фрагмент опубликован: Э.Ф. Направник и его современники. С. 331.
31. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 185; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 193.
32. Письмо. Опубликовано: Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. С. 186; П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 194.
33. Письмо. Опубликовано: П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 197.
34. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. 1891–1904. С. 405.
35. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 430.
36. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 430–431.
37. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 431.
38. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5755. Л. 12–13. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан день написания; основание для публикуемой здесь примерной датировки представляет соотнесение содержания данного текста с содержанием письма № 37.
39. Письмо. Опубликовано: Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику // Советская музыка. 1940. № 7. С. 82; С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 431.

40. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 406.
41. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 253.
42. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 151. Автограф. Публикуется впервые.
43. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 150. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указаны день и месяц написания; основание для публикуемой здесь примерной датировки предоставляет соотнесение содержания данного текста с содержанием письма № 42.
44. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5757. Л. 16 об. Автограф. Публикуется впервые.
45. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 254.
46. Письмо. Данный фрагмент опубликован: Э.Ф. Направник и его современники. С. 332.
47. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 406.
48. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 407.
49. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 407.
50. Письмо. Данный фрагмент опубликован: Э.Ф. Направник и его современники. С. 332.
51. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 432–433.
52. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 433–434.
53. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 255.
54. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 434.
55. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 435.
56. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
57. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 299. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
58. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. 1891–1904. С. 410.
59. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5761. Л. 23–23 об. Автограф. Публикуется впервые.
60. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 416. Л. 2. Автограф. Публикуется впервые.
61. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 3. Автограф. Публикуется впервые.
62. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 435–436.
63. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 255–256.
64. Письмо. Опубликовано: Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику // Советская музыка. 1940. № 7. С. 84; С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 436–437; Материалы к сценической истории «Орестей». С. 256 (с мелкими сокращениями).
65. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 256–257.
66. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 7543. Л. 25–26 с об. Автограф. Публикуется впервые.
67. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 7544. Л. 27 об.–28–28 об. Автограф. Публикуется впервые.
68. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 66. Машинопись на бланке фирмы «П. Юргенсон в Москве», подпись – автограф. Публикуется впервые.
69. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 411.
70. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 342. Л. 32 об. Автограф. Публикуется впервые.
71. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 309. Л. 4–4 об. Автограф. Публикуется впервые.
72. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 411–412.
73. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 132–132 об. Автограф. Публикуется впервые.
74. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5762. Л. 30 об. Автограф. Публикуется впервые.

75. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 299. Л. 2–2 об. Автограф. Публикуется впервые.
76. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 257.
77. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5763. Л. 31–31 об. Автограф. Публикуется впервые.
78. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5767. Л. 39. Автограф. Публикуется впервые.
79. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 257.
80. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 29. № 2015. Л. 14 об. Автограф. Публикуется впервые.
81. Письмо. Опубликовано: А.И. Зилоти – С.И. Танееву. 1895–1915 // П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 512.
82. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 75. Машинопись на открытке фирмы «П. Юргенсон в Москве». Публикуется впервые.
83. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 17–17 об. Автограф. Публикуется впервые.
84. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 258.
85. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 437.
86. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 438–439.
87. Письмо. Опубликовано: Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику // Советская музыка. 1940. № 7. С. 83; С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 439–440.
88. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 258–259.
89. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 27. Л. 1–6 с об. Автограф. Опубликовано в виде небольшого фрагмента: *Танеев С.И.* Дневники. В трех книгах. 1894–1909. Кн. 1. 1894–1898 / Текстологич. ред., вступ. ст. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981. С. 292. Прим. 85. В настоящем виде публикуется впервые. В оригинале предложение, помещенное здесь в круглые скобки, отмечено звездочкой и написано внизу первой страницы в качестве примечания-сноски.
90. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 29. № 2018. Л. 21. Автограф. Публикуется впервые.
91. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. 1891–1905 // П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 451–452; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским / Прим. В.А. Киселева // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М.: изд. АН СССР, 1952. С. 147.
92. Письмо. Опубликовано: Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику // Советская музыка. 1940. № 7. С. 83; С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 440–441.
93. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 441.
94. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 3. Автограф. Публикуется впервые.
95. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 453; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 149.
96. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 259–260.
97. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 7545. Л. 43–43 об.–44. Автограф. Публикуется впервые.
98. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 18–18 об. Автограф. Публикуется впервые.
99. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 453; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 149.
100. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 260.
101. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 20–20 об. Автограф. Публикуется впервые.
102. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 937. Л. 1–2 с об., 3. Автограф. Публикуется впервые.
103. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 413.
104. Письмо. Опубликовано: А.И. Зилоти – С.И. Танееву. С. 513.
105. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 938. Л. 4–4 об. Автограф. Публикуется впервые.

106. Письмо. Опубликовано: А.И. Зилоти – С.И. Танееву. С. 513–514.
107. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 414.
108. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 414.
109. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 1895. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
110. Открытое письмо (открытка). ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5771. Л. 47. Автограф. Публикуется впервые.
111. Письмо. Опубликовано: А.И. Зилоти – С.И. Танееву. С. 514–515.
112. Телеграмма. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 2. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан год написания; обоснование для публикуемой здесь даты предоставляет соотношение содержания данного текста с содержанием последовавшего письма № 113.
113. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 3–3 об. Автограф. Публикуется впервые.
114. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 280. Л. 7. Автограф. Публикуется впервые.
115. Телеграмма. Опубликовано: *Рахманинов С.В.* Литературное наследие / Сост.-ред., автор вступ. статьи, коммент., указателей З.А. Апетян. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 246.
116. Телеграмма. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 5. Публикуется впервые.
117. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 489. Л. 19–19 об.–20. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан год написания; обоснование для публикуемой здесь даты предоставляет соотношение содержания данного текста с содержанием других писем этого периода. В рукописи фраза, помещенная здесь в круглые скобки, отмечена звездочкой и написана внизу первой страницы в качестве примечания-сноски.
118. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 149. Автограф. Публикуется впервые.
119. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 280. Л. 8. Автограф. Публикуется впервые.
120. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 342. Л. 36–36 об.–37. Автограф. Публикуется впервые.
121. Письмо. Опубликовано: *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. Т. 1. С. 246.
122. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 6. Автограф. Публикуется впервые.
123. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 577. Л. 1–2. Автограф. Публикуется впервые.
124. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 68. Автограф. Публикуется впервые.
125. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 13. Автограф. Публикуется впервые.
126. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5773. Л. 50. Автограф. Публикуется впервые.
127. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 1. С. 131–132.
128. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 493. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
129. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 493. Л. 2. Автограф. Публикуется впервые.
130. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5774. Л. 52. Автограф. Публикуется впервые.
131. Телеграмма. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 188. Публикуется впервые.
132. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 2. Автограф. Публикуется впервые.
133. Письмо. Опубликовано: А.К. Глазунов – С.И. Танееву. 1895–1915 // П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма. С. 478.
134. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 493. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан год написания; основание для публикуемой здесь даты предоставляет соотношение содержания данного текста с содержанием окружающих писем того же периода.
135. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5775. Л. 54. Автограф. Публикуется впервые.
136. Письмо. Опубликовано: А.К. Глазунов – С.И. Танееву. С. 479.
137. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 489. Л. 11. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; основание для публикуемой здесь примерной датировки предоставляет соотношение содержания данного текста с содержанием других писем этого периода.

138. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 415.
139. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. С. 132–133.
140. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 261–262.
141. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 262, 264.
142. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 266–267.
143. Письмо. Опубликовано: Три неопубликованных письма А.К. Глазунова к С.И. Танееву // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946 / Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения. Под ред. В.В. Протопопова. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 223; А.К. Глазунов – С.И. Танееву. С. 479–480.
144. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 342. Л. 34–34 об. Автограф. Публикуется впервые.
145. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 21. Автограф. Публикуется впервые.
146. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 441–443.
147. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 264.
148. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 456–457; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 154–155.
149. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 3. Рукопись. Публикуется впервые.
150. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 4–4 об.–5. Автограф. Публикуется впервые.
151. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 264.
152. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 457–458; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 155–156.
153. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 267.
154. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 24–24 об. Автограф. Публикуется впервые.
155. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Танеев С.И. Дневники*. Кн. 1. С. 133–135.
156. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 7546. Л. 58–59 с об. Автограф. Публикуется впервые.
157. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5777. Л. 61. Автограф. Публикуется впервые.
158. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 444–445.
159. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 267–268.
160. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 446; Материалы к сценической истории «Орестей». С. 269.
161. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 7547. Л. 62 об.–63–63 об. Автограф. Опубликовано в виде одного (последнего) абзаца: *Танеев С.И. Дневники*. Кн. 1. С. 301. Прим. 207. В настоящем виде публикуется впервые.
162. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 492. Л. 26. Автограф. Публикуется впервые.
163. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 27. Автограф. Публикуется впервые.
164. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 445–446.
165. Письмо. Опубликовано: Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 156–157.
166. Фрагмент письма. Опубликовано: Э.Ф. Направник и его современники. С. 335.
167. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 13. Автограф. Публикуется впервые.
168. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 29 об. Автограф. Публикуется впервые.

169. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 264.
170. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 268–269.
171. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 268.
172. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
173. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 82. Машинопись на бланке фирмы “P. Jurgenson Moscow”. Публикуется впервые.
174. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 92. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
175. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 6 об.–7. Автограф. Публикуется впервые.
176. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. С. 416.
177. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 264.
178. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 266.
179. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 458; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 157–158.
180. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 381. Л. 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
181. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 16. Автограф. Публикуется впервые.
182. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 17. Л. 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
183. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 382. Л. 2–6 с об. Автограф. Публикуется впервые.
184. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 18. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
185. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 266.
186. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 383. Л. 2–3 с об. Автограф. Публикуется впервые.
187. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 19. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
188. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 384. Л. 1 об.–2, 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
189. Проект условия. ГМЗЧ. Ф. 5. В 11. № 591. Л. 9. Автограф Беляева. Публикуется впервые.
190. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 20. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
191. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 88 (незавершенный черновик). Л. 1–1 об. Ф. 41. № 385 (чистовик). Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые согласно тексту чистовика.
192. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 386. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
193. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5784. Л. 9, 9 об. Автограф. Публикуется впервые.
194. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 21. Автограф. Публикуется впервые.
195. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 22. Л. 1, 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
196. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 38 об.–39. Автограф. Публикуется впервые.
197. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 6, 7. Автограф. Публикуется впервые.
198. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 420. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа ошибочно датирован автором 1897 годом, что само по себе является случаем достаточно редким в архивной практике: обычно адресаты в указании года (в особенности в первые его месяцы) ошибаются в больших значениях в пользу меньших, а не наоборот. Обоснованием верной даты является сравнение содержания данного текста с содержанием ответного письма № 200.
199. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 83. Машинопись на бланке фирмы «П. Юргенсон в Москве», подпись – автограф. Публикуется впервые.
200. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 23. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
201. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 387. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
202. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 10 об., 12–12 об. Автограф. Публикуется впервые.

203. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 24. Л. 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
204. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 388. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
205. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 25. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
206. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 389. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
207. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 26. Автограф. Публикуется впервые.
208. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 27. Л. 1–1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
209. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 390. Л. 1–1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
210. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 391. Л. 1, 2 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; указанная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «между 19 и 21 Дек[абря] 1896».
211. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 28. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
212. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 85. Машинопись на бланке фирмы «П. Юргенсон в Москве», подпись – автограф. Публикуется впервые.
213. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 392. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
214. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 393. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
215. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 2. Б¹⁰. Папка № 79. № 5785. Л. 12 об. Автограф. Публикуется впервые.
216. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 86. Машинопись на бланке фирмы «П. Юргенсон в Москве», подпись – автограф. Публикуется впервые.
217. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 13–14 с об. Автограф. Публикуется впервые.
218. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 29. Автограф. Публикуется впервые.
219. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 394. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал письма не датирован; примерная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «Январь? 1897». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотношение содержания документа с содержанием предшествовавших писем № 217 и 218.
220. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 200. Л. 3–3 об. Автограф. Публикуется впервые.
221. Открытое письмо. РНММ. Ф. 41. № 30. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
222. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 395. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале письмо ошибочно датировано автором 2 января. Обоснование для перемены датировки предоставляет соотношение содержания документа с содержанием предшествовавшего письма № 221.
223. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 32. Автограф. Публикуется впервые.
224. Договор передачи авторских прав. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1–1 об. Рукопись. Публикуется впервые.
225. Условие передачи авторских прав. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 3. Рукопись. Публикуется впервые.
226. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 33. Автограф. Публикуется впервые.
227. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 397. Автограф. Публикуется впервые.
228. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 201. Л. 4–5 с об. Автограф. Публикуется впервые.
229. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 34. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
230. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 36. Л. 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
231. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 400. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
232. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 37. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
233. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 401. Л. 1–1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
234. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 404. Л. 1–3 с об. Автограф. Публикуется впервые.
235. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 38. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
236. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 39. Автограф. Публикуется впервые.
237. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 405. Л. 1, 2. Автограф. Публикуется впервые.

238. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 406. Автограф. Публикуется впервые.
239. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 41. Автограф. Публикуется впервые.
240. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 202. Л. 6–6 об.–7. Автограф. Публикуется впервые.
241. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 203. Л. 8–8 об. Автограф. Публикуется впервые.
242. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 204. Л. 11. Автограф. Публикуется впервые.
243. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 15–15 об. Автограф. Публикуется впервые.
244. Закрытое письмо (открытка в конверте). РНММ. Ф. 41. № 407. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
245. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 42. Автограф. Публикуется впервые.
246. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 205. Л. 12–12 об.–13. Автограф. Публикуется впервые.
247. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 43. Автограф. Публикуется впервые.
248. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 409. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
249. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 44. Автограф. Публикуется впервые.
250. Закрытое письмо. РНММ. Ф. 41. № 410. Автограф. Публикуется впервые.
251. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 95. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
252. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 411. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
253. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 97. Автограф. Публикуется впервые.
254. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 412. Л. 1–1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
255. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 17–17 об.–18, 18 об.–19. Автограф. Публикуется впервые.
256. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 98. Автограф. Публикуется впервые.
257. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 413. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
258. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 99. Автограф. Публикуется впервые.
259. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 206. Автограф. Публикуется впервые.
260. Письмо. РНММ. № 414. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
261. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 100. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
262. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 415. Л. 1, 2, 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
263. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 101. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
264. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 102. Автограф. Публикуется впервые.
265. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 416. Л. 2. Автограф. Публикуется впервые.
266. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 417. Л. 1, 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
267. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 763. Л. 1, 2–2 об. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан год написания; основание для публикуемой здесь даты предоставляет соотношение содержания данного текста с содержанием писем № 262 и 270.
268. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 102. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
269. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 21 об. Автограф. Публикуется впервые.
270. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 419. Л. 1 об.–2–2 об. Автограф. Публикуется впервые.
271. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 104. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
272. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 421. Л. 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
273. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Толстая С.А.* Дневники в 2 т. (Серия литературных мемуаров) / Под общ. ред. В.Э. Вацура, Н.К. Гея, С.А. Макашина, С.И. Машинского (ред. тома), А.С. Мясникова, В.Н. Орлова. Т. 1: 1862–1900. М.: Художественная литература, 1978. С. 350.
274. Фрагмент мемуаров «Моя жизнь». Опубликовано: *Толстая С.А.* Моя жизнь / Публ. и подгот. текста И.А. Покровской и Б.М. Шумовой; Гос. Музей Л.Н. Толстого // Новый мир. 1978. № 8, август. С. 119.

275. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 939. Л. 1, 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
276. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 428. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
277. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 940. Л. 3–3 об. Автограф. Публикуется впервые.
278. Открытое письмо (carte postale). ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 941. Л. 5. Автограф. Публикуется впервые.
279. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 192. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
280. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 942. Л. 6–7 с об. Автограф. Публикуется впервые.
281. Открытое письмо. РНММ. Ф. 41. № 431. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
282. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 45. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
283. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 943. Л. 9–9 об. Автограф. Публикуется впервые.
284. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 49. Автограф. Публикуется впервые.
285. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 436. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
286. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 944. Л. 12, 13–13 об. Автограф. Публикуется впервые.
287. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 52. Автограф. Публикуется впервые.
288. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 438. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
289. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 53. Автограф. Публикуется впервые.
290. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 54. Автограф. Публикуется впервые.
291. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 421. Л. 7–8. Автограф. Публикуется впервые.
292. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 421. Л. 9 об.–10. Автограф. Публикуется впервые.
293. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 55. Автограф. Публикуется впервые.
294. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 441. Автограф. Публикуется впервые.
295. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 442. Л. 1–1 об., 2. Автограф. Публикуется впервые.
296. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 56. Автограф. Публикуется впервые.
297. Письмо. Данный фрагмент опубликован: *Танеев С.И.* Дневники. В трех книгах. 1894–1909. Кн. 2. 1899–1902 / Текстологич. ред. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1982. С. 372. Прим. 12.
298. Открытое письмо. РНММ. Ф. 41. № 443. Л. 1 об., 2. Автограф. Публикуется впервые.
299. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 423. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале письмо ошибочно датировано автором 1898 годом. Обоснование перемены датировки предоставляет дневниковая запись Танеева, сделанная 15 января 1899-го: «Репетиция “Спящей красавицы”. Альтани сообщил “по секрету”, что он будет хлопотать о постановке в Москве “Орестеи”». (См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 10).
300. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 592. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
301. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 444. Л. 3–3 об. Автограф. Опубликовано частично: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 1. С. 326. Прим. 147. Данный раздел публикуется впервые. Оригинал документа не датирован, указанная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «1899 / около 28 янв[аря]».
302. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 445. Л. 1 об., 2 об. Автограф. Опубликовано частично: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 374. Прим. 43. Данный раздел публикуется впервые.
303. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 61. Л. 1, 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
304. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 446. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
305. Закрытое письмо. РНММ. Ф. 41. № 447. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
306. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 62. Автограф. Публикуется впервые.
307. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 448. Л. 2–2 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован, примерная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «[апрель начало 1899]». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотнесение содержания письма с дневниковыми записями Танеева. (См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 38, 64).

308. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 448. Л. 1, 1 об.-2, 2 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; примерная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «июнь 1899». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотношение содержания письма с дневниковыми записями автора: Танеев выехал в Ясную Поляну 9 июня с утра и прибыл туда ближе к вечеру. См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 64–65.
309. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 63. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
310. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 450. Л. 1, 2 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; примерная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «5–10 июня 1899». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотношение содержания письма с дневниковыми записями Танеева: он приехал в Селище 12 июня с утра и повредил ногу 13 июня вечером. См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 65–66.
311. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 451. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
312. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 452. Л. 1–1 об.-2. Автограф. Публикуется впервые.
313. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 596. Л. 3. Автограф. Публикуется впервые.
314. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 595. Л. 7. Автограф. Публикуется впервые.
315. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 597. Л. 8. Автограф. Публикуется впервые.
316. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 455. Л. 1–1 об.-2. Автограф. Публикуется впервые.
317. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 598. Л. 9. Автограф. Публикуется впервые.
318. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 599. Л. 10. Автограф. Публикуется впервые.
319. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 455. Автограф. Публикуется впервые.
320. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 300. Л. 11, 12 об. Автограф. Публикуется впервые.
321. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 457. Л. 1–1 об. Автограф. Опубликовано частично: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 386. Прим. 227. Данный раздел публикуется впервые.
322. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 601. Л. 13. Автограф. Публикуется впервые.
323. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 458. Л. 2 об. Автограф. Опубликовано частично: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 388–389. Прим. 269. Данный раздел публикуется впервые.
324. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 602. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
325. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 458. Л. 1. Автограф. Опубликовано частично: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 391. Прим. 12. Данный раздел публикуется впервые.
326. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 603. Л. 3, 3 об., 4. Автограф. Публикуется впервые.
327. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 945. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
328. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 460. Автограф. Публикуется впервые.
329. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 604. Л. 5, 6 об. Автограф. Публикуется впервые.
330. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 461. Л. 1–1 об.-2. Автограф. Публикуется впервые.
331. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 605. Л. 7. Автограф. Публикуется впервые.
332. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 606. Л. 9. Автограф. Публикуется впервые.
333. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 464. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; примерная датировка зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «февраль 1900». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотношение содержания письма с дневниковой записью Танеева, сделанной 8 февраля 1900 года. См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 137.
334. Письмо. ОР РНБ. Ф. 816 (Финдейзен Н.Ф.) Оп. 2. № 1905. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
335. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 609. Л. 13. Автограф. Публикуется впервые.

336. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 466. Автограф. Публикуется впервые.
337. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 611. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
338. Письмо. Опубликовано: Из архива С.И. Танеева / Сообщил К.А. Кузнецов // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти 1915–1925 // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. М.; Л.: Музсектор, 1925. С. 79; Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым / Прим. В.А. Киселева // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. С. 41.
339. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 612. Л. 2. Автограф. Публикуется впервые.
340. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 469. Л. 1–1 об., 2 об. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; примерная датировка зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «Начало марта 1900 / (до 5-го)». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотнесение содержания письма с дневниковой записью Танеева, сделанной 8 марта 1900 года. См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 148.
341. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 613. Л. 3. Автограф. Публикуется впервые.
342. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 946. Л. 5–5 об.–6. Автограф. Публикуется впервые.
343. Письмо. Опубликовано: Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым. С. 41–42.
344. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 467. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
345. Письмо. Опубликовано: Из архива С.И. Танеева / Сообщил К.А. Кузнецов. С. 79–80; Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым. С. 42–43.
346. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 471. Л. 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
347. Открытое письмо. РНММ. Ф. 41. № 472. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
348. Телеграмма. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 614. Л. 4. Публикуется впервые.
349. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 615. Л. 5. Автограф. Публикуется впервые.
350. Письмо. Опубликовано: Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым. С. 44.
351. Письмо. Опубликовано: Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым. С. 44.
352. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 616. Л. 6. Автограф. Публикуется впервые.
353. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 764. Л. 3–3 об. Автограф. Публикуется впервые.
354. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 474. Л. 1 об.–3 об. Автограф. Публикуется впервые.
355. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 947. Л. 3 об., 4. Автограф. Публикуется впервые.
356. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 617. Л. 7, 8 об. Автограф. Публикуется впервые.
357. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 475. Л. 1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован, указанная дата зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «29 Апреля 1900».
358. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 618. Л. 9. Автограф. Публикуется впервые.
359. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 476. Л. 1–1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
360. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 619. Л. 11. Автограф. Публикуется впервые.
361. Открытое письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 948. Л. 7. Автограф. Публикуется впервые.
362. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 64. Автограф. Публикуется впервые.
363. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 478. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
364. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 65. Автограф. Публикуется впервые.
365. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 479. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
366. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 66. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
367. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 67. Автограф. Публикуется впервые.
368. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 68. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
369. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 480. Л. 1–1 об.–2. Автограф. Публикуется впервые.
370. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 481. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.

371. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 69. Автограф. Публикуется впервые.
372. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 70. Автограф. Публикуется впервые.
373. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 71. Автограф. Публикуется впервые.
374. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 482. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
375. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В 11. № 949. Л. 8 об. Автограф. Публикуется впервые.
376. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 483. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
377. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 72. Автограф. Публикуется впервые.
378. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 484. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
379. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
380. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 621. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые.
381. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 73. Автограф. Публикуется впервые.
382. Письмо. Опубликовано: *Некрасова Г.А.* М.П. Беляев и С.И. Танеев (по материалам Отдела рукописей Петербургской консерватории) // Петербургский музыкальный архив / Сост. и отв. ред. Л.Г. Данько, Т.З. Сквирская. Организатор вып. Е.В. Некрасова. СПб.: изд-во «Канон», 1997. Вып. 1. С. 126. – URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Nekrasova2.htm> (дата обращения 10.08.2024).
383. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 622. Л. 3. Автограф. Публикуется впервые.
384. Письмо. ОР РНБ. Ф. 761. № 3. «Орестея». Партитура. Т. 1. Ч. I. Текст записан на отдельном листе, вклеенном перед авантитолом рукописи. Автограф. Публикуется впервые.
385. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 485. Л. 1, 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
386. Письмо. ОР СПбГК. № 2380 (подлинник). РНММ. Ф. 41. № 627 (фотокопия). Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
387. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 114. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
388. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 623. Л. 4. Автограф. Публикуется впервые.
389. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 486. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале документа не указан день написания; примерная датировка зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «Начало ноября 1900 года» Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотнесение данного текста с содержанием и датами окружающих писем № 388 и 390.
390. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 624. Л. 5. Автограф. Публикуется впервые.
391. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 114. Автограф. Публикуется впервые.
392. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 625. Л. 6–6 об. Автограф. Публикуется впервые.
393. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 487. Л. 1 об., 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
394. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 626. Л. 7–7 об. Автограф. Публикуется впервые.
395. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 74. Автограф. Публикуется впервые.
396. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 490. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
397. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 76. Автограф. Публикуется впервые.
398. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 491. Автограф. Публикуется впервые.
399. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 32. Автограф. Публикуется впервые. Документ датирован согласно соответствующей дневниковой записи композитора: спевка, о которой идет речь в письме, состоялась 31 января 1901 года. См.: *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 2. С. 227.
400. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 492. Автограф. Публикуется впервые.
401. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 78. Автограф. Публикуется впервые.
402. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 493. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
403. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Толстая С.А.* Дневники в 2 т. (Серия литературных мемуаров). Т. 2: 1901–1910. М.: Художественная литература, 1978. С. 13.

404. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Танеев С.И. Дневники*. Кн. 2. С. 406. Прим. 32.
405. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 27–27 об. Автограф. Публикуется впервые. В оригинале письма неверно указан месяц написания: «15 Генваря [января]», чего быть не могло, так как оно написано после исполнения сцен из оперы в доме Толстых 9 февраля 1903 года.
406. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 494. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
407. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 79. Автограф. Публикуется впервые.
408. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 495. Л. 1–1 об. Автограф. Публикуется впервые.
409. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 80. Автограф. Публикуется впервые.
410. Телеграмма. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 94. Машинопись на бланке фирмы «П. Юргенсон в Москве». Публикуется впервые.
411. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 26. Автограф. Публикуется впервые.
412. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 3–3 об. Автограф. Публикуется впервые.
413. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 12. Автограф. Публикуется впервые.
414. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 14. Автограф. Публикуется впервые.
415. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 95. Рукопись доверенного сотрудника Г.Б. Газенклевера на бланке фирмы «Музыкальная торговля П. Юргенсона». Публикуется впервые.
416. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 492. Л. 38. Автограф. Публикуется впервые.
417. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 497. Л. 2–2 об. Автограф. Публикуется впервые.
418. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 83. Автограф. Публикуется впервые.
419. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 580. Л. 1. Рукопись секретаря на бланке фирмы «Г. Юргенсон», подпись – автограф. Публикуется впервые.
420. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 84. Автограф. Публикуется впервые.
421. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 580. Л. 2–3. Рукопись секретаря на бланке фирмы «Г. Юргенсон», подпись – автограф. Публикуется впервые.
422. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 21. Автограф. Публикуется впервые.
423. Письмо. Опубликовано: Три неопубликованных письма А.К. Глазунова к С.И. Танееву. С. 224; А.К. Глазунов – С.И. Танееву. С. 485.
424. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 466; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 176.
425. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 24–25 с об. Автограф. Публикуется впервые.
426. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 119. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.
427. Письмо. Опубликовано: А.С. Аренский – С.И. Танееву. С. 469; Переписка С.И. Танеева с А.С. Аренским. С. 179.
428. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 501. Л. 1. Автограф. Публикуется впервые. Оригинал документа не датирован; примерная датировка зафиксирована, по-видимому, сотрудником архива простым карандашом на л. 1: «12–14 февраля 1902». Основание для публикуемой здесь уточненной датировки предоставляет соотнесение текста данного письма с содержанием дневниковой записи автора от 20 февраля 1902 года: в этот день Танеев выехал в скит. См.: Танеев С.И. Дневники. Кн. 2. С. 310.
429. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 7. Автограф. Публикуется впервые.
430. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 503. Л. 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
431. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 10–11 с об. Автограф. Публикуется впервые.
432. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 507. Л. 2 об. Автограф. Публикуется впервые.
433. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 12. Автограф. Публикуется впервые.
434. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 15–17 с об. Автограф. Публикуется впервые.
435. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 508. Л. 1–2 с об. Автограф. Публикуется впервые.

436. Письмо. РНММ. Ф. 85. № 128. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
437. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 7 об.–8. Автограф. Публикуется впервые.
438. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 270–271.
439. Письмо. ОР СПбГК. № 2388 (подлинник). РНММ. Ф. 41. № 636 (фотокопия). Л. 1–3 с об. Автограф. Публикуется впервые.
440. Письмо. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹¹. № 636. Л. 2. Автограф. Публикуется впервые.
441. Письмо. РНММ. Ф. 41. № 510. Л. 1 об. Автограф. Публикуется впервые.
442. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 9. Автограф. Публикуется впервые.
443. Письмо. Опубликовано: С.И. Танеев – В.И. Масловой. 1891–1904. С. 423.
444. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 28–28 об. Автограф. Публикуется впервые.
445. Письмо. Опубликовано: А.И. Зилоти – С.И. Танееву. 1895–1915. С. 521.
446. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 492. Л. 50. Автограф. Публикуется впервые.
447. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 492. Л. 57. Автограф. Публикуется впервые.
448. Прощение. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 272.
449. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 273.
450. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 273.
451. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 274.
452. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 274–276.
453. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 276.
454. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 277.
455. Условие. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 277–278.
456. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 278.
457. Письмо. Опубликовано: А.К. Глазунов – С.И. Танееву. 1895–1915. С. 493.
458. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 278–279.
459. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 279.
460. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 7. Автограф. Публикуется впервые.
461. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 8. Автограф. Публикуется впервые.
462. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 492. Л. 62. Автограф. Публикуется впервые.
463. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 280.
464. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 30 об. Автограф. Публикуется впервые.
465. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 32. Автограф. Публикуется впервые.
466. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 33–33 об.–34. Автограф. Публикуется впервые.
467. Фрагмент дневниковых записей. Опубликован: *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917 / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. Подгот. текста М.В. Львовой и М.В. Хализевой; коммент. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. ГИИ, ЦТМ им. А.А. Бахрушина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 320.
468. Письмо. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 13. Автограф. Публикуется впервые.
469. Фрагмент дневниковых записей. Опубликован: *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. С. 341.
470. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 281–284.
471. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 284.
472. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 285–286.
473. Фрагмент дневниковых записей. РГАЛИ. Ф. 764 (Зимин С.И.) Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 516–518. Автограф. Начало его датировано автором 10 марта 1915 года, а затем продолжено уже после смерти Танеева. Текст опубликован частично с неточностями расшифровки: *Зимин С.И.* Дневники (1891–1917). 1915 / Подгот. текста к загрузке: Е. Валова // Европейский университет в Санкт-Петербурге. Дневники. Воспоминания. Прожито. // URL: <https://prozhito.org/notes?date=%221915-01-01%22&diaries=%5B736%5D> (дата обращения 10.08.2024).

474. Фрагмент дневниковых записей. РГАЛИ. Ф. 764. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 532. Автограф. Публикуется впервые.
475. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. С. 405.
476. Фрагмент дневниковых записей. Опубликовано: *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. С. 406.
477. Фрагмент дневниковых записей. РГАЛИ. Ф. 764. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 533. Автограф. Публикуется впервые.
478. Письмо. Опубликовано: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 292–293.
479. Фрагмент дневниковых записей. РГАЛИ. Ф. 764. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 546. Автограф. Публикуется впервые.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Источники

1. Анненский И.Ф. Электра. Трагедия Еврипида, сына Мнесархова // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1899. – № 322, март. – Отдел классической филологии. С. 11–48; – № 323, май. – Отдел классической филологии. С. 49–72.
2. Брежнева И.В. Коллекция С.И. Танеева. Книги и ноты. Каталог. – Ч. I. Книги. – М.: МГК, 1991. – Ч. II. Ноты. Кн. 1–2. – М.: МГК, 1992–1993.
3. Греческая трагедия: Эсхил, Софокл, Еврипид / Пер. с древнегреческого под ред. Ф.А. Петровского. – [М.]: ГИХЛ, 1950.
4. Древнегреческая драма / Пер., авт. вступ. ст. и примеч. А.И. Пиотровский. – Л.: Гослитиздат, 1937.
5. Зотов В.Р. Клитемнестра, трилогия // Репертуар русского и пантеон иностранных театров. – 1843. – Т. I. Кн. 3. – С. 1–50
6. Ковалевский Е.П. Отрывок из Эсхиловой трагедии Фиваиды // Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. – 1818. Ч. 1. – С. 400–408.
7. Котелов Н.[П.] Гераклиды, драма Еврипида // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1898. – № 320, декабрь. – Отдел классической филологии. С. 116–162.
8. [Котелов Н.П.] Драмы Эсхила. Орестейя. Персы / Перевел с греческого Н...въ. Т. I. – СПб.: в типогр. В. Головина, 1864.
9. [Котелов Н.П.] Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греческом языке в Афинах в 459 году до Рожд[ества] Хр[истова], или за 2342 года до нашего времени / Перевел с греческого Н. Котелов. – СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883.
10. Майков А.Н. Кассандра, сцены из эсхиловой трагедии Агамемнон // Русский вестник. – 1874. – Т. 111, № 5 (май). – С. 84–107.
11. Мрзлв А. [Мерзляков А.Ф.] Сцена из Эсхиловой трагедии, называемой: Семь вождей под Фивами // Вестник Европы. – 1806. – Ч. 29. № 17, сентябрь. – С. 41–46.
12. Мрзлв [Мерзляков А.Ф.] Кассандра в чертогах Агамемнона. (Сцена из трагедии Эсхила) // Амфион. – 1815. – Кн. VII, июль. – С. 30–49.
13. Мерзляков [А.Ф.] Электра и Орест при гробе Агамемнона // Труды любителей Общества Российской словесности при Императорском Московском университете. – 1816. – Ч. 5. Раздел «Стихотворения». – С. 44–70.
14. Ордынский Б.И. Персы. Трагедия Эсхила // Москвитянин. – 1856. – Т. IV. № 13–16. – С. 125–154.
15. «Орестейя», музыкальная трилогия. Муз[ыка] С.И. Танеева. Антракт. (Перед 2-й карт[иной] 3-й части) // Артист. – 1894. – № 42, октябрь. Кн. 10. – С. 183–186.

16. [Рубинштейн А.Г.] Маккавеи = Die Massabäer. Опера в 3х действиях. Текст (по драме того же названия Отто Людвиг) фон Мозентала. Музыка Антона Рубинштейна. Полное, с текстом, фортепианное переложение композитора. – М.: у П. Юргенсона, [1883].
17. Танеев С.И. 1^я [4^я] симфония (с[-moll]) для большого оркестра. Соч. 12. Partition d'Orchestre. – Leipzig: M.P. Belaïeff, 1901.
18. [Танеев С.И.] Орестейя. Музыкальная трилогия. Слова А.А. Венкстерна. (Сюжет заимствован из трилогии Эсхила того же названия). Музыка С.И. Танеева. Фортепианное переложение с пением. – М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1894.
19. [Танеев С.И.] Орестейя. Музыкальная трилогия. Слова А.[А.] Венкстерна. Музыка С.[И.] Танеева. À la mémoire d'Antoine Rubinstein. [Партитура и переложение для пения с сопровождением фортепиано]. – Leipzig: M.P. Belaïeff, 1900.
20. Танеев С. Орестейя. Музыкальная трилогия. (По Эсхилу). Антракт ко 2-й картине 3-й части. – М.: Jurgenson, [1896].
21. Эсхил. Орестейя / Пер. с древнегреч., [послел. и примеч.] С.К. Апта. – М.: Гослитиздат, 1958.
22. [Duruu V.] Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en Province Romaine. – Paris: Libraire Hachette et Cie, 1874. – Т. I–II. 1ère ed.; Paris: Libraire Hachette et Cie, 1887–1889. – Т. I–III. Nouvelle éd.
23. Eschyle. Agamemnôn. Les Choéphores. Les Euménides // Eschyle. Théâtre complet / Trad. par Leconte de Lisle. – Paris: A. Lemerre, 1872. – P. 149–318.
24. [Eschyle]. L'Orestie, trilogie tragique d'Eschyle / Trad. en vers par Paul Mesnard. – Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1863.
25. Eschyle. L'Orestie / Trad. d'Alexis Pierron avec une Préface par Jules Lémaitre. – Paris: JOUAUST, Librairie Des Bibliophiles, 1889.
26. [Gnecchi V.] Cassandra, tragedy di L. Illica e V. Gncchi, atto unico in un prologo e due parti. Opera complete per canto e pianoforte. – G. Ricordi & C, [1905].
27. [Lemerrier L.J.N.] Agamemnon, tragédie en 5 actes, par le citoyen Louis Lemerrier, représentée au Théâtre de la République le 24 avril 1797. – Paris: J.-N. Barba, 1838.
28. Les Érinnyes. Tragédie antique en deux actes de Leconte de Lisle, musique de J. Massenet. Partition pour chant et piano. – Paris: G. Hartmann, [1876].
29. [Rimsky-Korsakov N.I.] Sadko. Opera-bylina = Sadko, légende lyrique / paroles françaises de M. Delines. Musique de N. Rimsky-Korsakow. – Leipzig: M.P. Belaïeff, 1908.
30. Rubinstein A.G. Nero, oper in vier akten von Jules Barbier. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Componisten. – Leipzig: Verlag von Bartholf Senff, [1884].
31. [Tanéïew S.] Ouverture de L'Orestie, trilogie d'Eschyle pour Orchestre composée par S. Tanéïew. Op. 6. À Monsieur Antoine Arensky. Partition d'orchestre. – Leipzig: M.P. Belaïeff, 1897.
32. [Tschaïkovsky P.I.] La Dame de pique. Roman lyrique en trois actes et sept tableaux d'après Pouchkine et M. Tschaïkowsky / Paroles françaises de M. Delines. Musique de P. Tschaïkowsky. Op. 68. Partition chant et piano. – Paris: A. Maison Mackar & Noël, [18?].
33. Weingartner F. Orestes. Eine Trilogie nach der "Oresteia" des Aischylos op. 30. Die Orchesterpartitur vom Komponisten für Klavier übertragen. – Leipzig; Brüssel; London; New York: Breitkopf und Härtel, 1901.

II. Газетно-журнальные рецензии и объявления

34. *** [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. «Лалла Рук» Фелисьена Давида. — «Нерон» г. Рубинштейна // Неделя. — 1884. — № 6, 5 февраля. — С. 198–202.
35. 1-е представление... [объявление 8 строк] // Новое время. — 1895. — № 7041, 21 сентября.
36. А. Праздник искусства // Советский музыкант. — 1939. — № 2, 26 мая.
37. Б.-Б. [Богданов-Березовский В.М.] Отголоски. «Орестей» // Жизнь искусства. — 1925. — № 15, 14 апреля. — С. 26.
38. Баскин В.С. [«Орестей»] // Петербургская газета. — 1895. — № 286, 18 октября; № 287, 19 октября; № 288, 20 октября.
39. Баскин В.С. Наша музыкальная жизнь. А. Театры. 1) Мариинский // Наблюдатель. — 1896. — № 7, июль. — С. 160–174, 162–166.
40. Бедный Ионафан [Уколов С.Я.] Ахинея. Музыкальная какофония будущего // Петербургский листок. — 1895. — № 290, 22 октября / 3 ноября.
41. Белорусский Театр оперы и балета [объявление 6 строк] // Музыкальная жизнь. — 1963. — № 24, декабрь. — С. 12.
42. Бернадт Г.Б. Возрожденная опера // Известия. — 1964. — № 36, 11 февраля.
43. Бернштейн Н.Д. Театр и музыка. Об «Орестей» С.И. Танеева // Петроградские ведомости. — 1915. — № 238, 24 октября.
44. Браудо Е.М. «Орестей» на сцене Мариинского театра // Аполлон. — 1915. № 8–9, октябрь–ноябрь. — С. 119.
45. Буква [Василевский И.Ф.] Петербургские наброски. <...> Новая опера «Орестей» <...> // Русские ведомости. — 1895. — № 299, 29 октября.
46. Бэлза И.Ф. Опера и современность [абзац] // Театр. — 1946. — № 10. — С. 7–14, 10.
47. Бэлза И.Ф. «Орестей» С.И. Танеева // Известия. — 1946. — № 54, 3 марта.
48. Варваца Е.В. «Фома Гордеев» и «Орестей». В Ансамбле Советской оперы // Вечерняя Москва. — 1946. — № 56, 7 марта.
49. Веймарн П.П. Мариинский театр. Орестей, опера г. Танеева // Гражданин. — 1895. — № 290, 21 октября; № 291, 22 октября.
50. Веймарн П.П. С.-Петербург. Музыкальное обозрение 1895 года. Мариинский театр // Русская музыкальная газета. — 1896. — № 1, январь. — Стб. 98.
51. Веймарн П.П. Театр, музыка и зрелища. Мариинский театр. «Орестей», опера г. Танеева // Сын Отечества. — 1895. — № 283, 19/31 октября.
52. Вот распределение партий в «Орестей»... // Петербургская газета. — 1895. — № 284, 16 октября.
53. Г. Т. [Тимофеев Г.Н.] «Орестей» в Мариинском театре // Речь. — 1915. — № 293, 24 октября / 6 ноября; № 294, 25 октября / 7 ноября.
54. Глазунов А.К. «Орестей» С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.) — 1915. — 19 октября. — Републикация среднего раздела с комментарием: А.К. Глазунов об «Орестей» // Русская музыкальная газета. — 1915. — № 44, 1 ноября. — Стб. 694 — Републикация с изменениями: «Орестей» С.И. Танеева. (К 35-летию написания «Орестей») // Театр и музыка. — 1922. — № 10, 5 декабря. — С. 166–167. — Републикация 1-го варианта: Материалы к сценической истории «Орестей», 1952. — С. 286–288.
55. Глебов И. [Асафьев Б.В.] Петроградские куранты. 10. «Орестей» С.И. Танеева в Мариинском театре // Музыка. — 1915. — № 232, 14 ноября. — С. 479–482. — Републикация: Материалы к сценической истории «Орестей», 1952. — С. 289–291.

56. Громан А. [Соловцов А.А.] Опера «Орестея». В Малом зале Московской консерватории // Вечерняя Москва. – 1939. – № 104, 8 мая.
57. Грошева Е.А. Событие музыкальной жизни. Гастроли Белорусского Большого театра оперы и балета // Правда. – 1964. – № 38, 7 февраля.
58. Гунст Е.О. «Орестея». Музыкальная трилогия С.И. Танеева // Рампа и жизнь. – 1917. – № 39, 1 октября. – С. 9–10.
59. Гунст Е.О. «Орестея» С. И. Танеева // Новости сезона. – 1917. – № 3445, 26 сентября.
60. Декорации к опере Танеева «Орестея» [объявление] // Искусство и жизнь. – 1916. – № 1, январь. – С. 17.
61. Дроздов А.Н. Музыкальная трилогия Танеева «Орестея» в концертном исполнении Ансамблем советской оперы ВТО // Советская музыка. – 1946. – № 4, апрель. – С. 84–87.
62. Заграничные известия // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 15–16, 8–15 апреля. – Стб. 452.
63. Иванов М.М. Орестея, музыкальная трилогия. Слова А.А. Венкстерна. Музыка С. Танеева. 1-е представление 17-го Октября // Новое время. – 1895. – № 7066, 30 октября / 11 ноября.
64. И.Д. Театральное эхо. Театральные негативы. Орестея (опера г. Танеева) // Петербургская газета. – 1895. – № 288, 20 октября.
65. Из газет. Петербург // Орловский вестник. – 1895. – № 281, 20 октября.
66. К. Нам пишут из Москвы... // Новости и Биржевая газета. – 1889. – № 300, 31 октября.
67. Каратыгин В.Г. Итоги осеннего музыкального сезона // Северные записки. – 1916. – № 1, январь. – С. 146–154, 149–150.
68. Кашкин Н.Д. Музыкальное обозрение. Две новые русские оперы [«Орестея» и «Ночь перед Рождеством»] (нач.) // Русское обозрение. – 1895. – Т. 36. Кн. XII, декабрь. – С. 949–962.
69. Кашкин Н.Д. «Орестея» на сцене Мариинского театра. Орестея. Музыкальная трилогия. Слова А.А. Венкстерна. Музыка С.И. Танеева // Русские ведомости. – 1895. – № 294, 24 октября.
70. Квидам [Кугель А.Р.] [«Орестея»] // Новости дня. – 1895. – № 4473, 21 ноября. – С. 3. – Текст строк 4–5 републикован: Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. С. 301.
71. Квидам [Кугель А.Р.] Петербург. (От нашего корреспондента). 19-го октября // Новости дня. – 1895. – № 4442, 21 октября.
72. Казанцева Н.А. Чего не сказали рецензенты // Советская музыка. – 1964. – № 11, ноябрь. – С. 55–56, 55.
73. К открытию оперы С.И. Зимина // Театр (газета). – 1915. – № 1726, 1 сентября.
74. Коломийцов В.П. «Орестея» Танеева (Мариинский театр) // День. – 1915. – № 294, 25 октября.
75. Коптяев А.П. Театр и музыка. Возобновление «Орестеи» в Мариинском театре // Биржевые ведомости (утр. вып.). – 1915. – № 15167, 24 октября.
76. Корещенко А.Н. Орестея на сцене Мариинского театра в Петербурге // Московские ведомости. – 1895. – № 288, 19 октября.
77. Круликов С.Н. Два первых симфонических собрания Русского Музыкального общества [Увертюра e-moll] // Артист. – 1889. – № 3, ноябрь. – С. 128–134, 133, 134.
78. Куров Н.Н. «Орестея» [в Театре Совета рабочих депутатов] // Раннее утро. – 1917. – № 219, 26 сентября.

79. Ладов В. [Фролов В.К.] Театральный курьер. «Орестейя». Музыкальная трилогия С. Танеева // Петербургский листок. – 1895. – № 286, 18/30 октября; № 287, 19/31 октября; № 288, 20 октября / 1 ноября.
80. Ларош Г.А. Музыкальная хроника. Русское Музыкальное Общество и консерватория, сезон 1886–87 года. – Оперные новинки сезона: *Черевички* П.И. Чайковского. – *Лоэнгрин* Р. Вагнера. – Некролог (А.П. Бородин) // Русский Вестник. – 1887. – Т. 191. – № 10, октябрь. – С. 823–854, 826–829.
81. Ларош Г.А. Музыкальное письмо из Петербурга <...> [Увертюра e-moll] // Московские ведомости. – 1889. – № 340, 9 декабря.
82. Ларош Г.А. Театр и музыка. Мариинский театр. «Орестейя», музыкальная трагедия, слова Венкстерна, музыка С.И. Танеева // Новости и Биржевая газета. – 1895. – № 288, 20 октября. – Републикация: Ларош Г.А. Избранные статьи в 5 т. Вып. 3: Опера и оперный театр / Сост., общ. ред., вст. ст. и коммент. А.А. Гозенпуда. – Л.: Музыка, 1976. – С. 344–346.
83. Лель [Баскин В.С.] Петербургские письма. Мариинский театр. «Орестейя», музыкальная трилогия (по Эсхилу); слова А. Венкстерна, музыка С. Танеева // Театрал (М.) – 1895. – № 43, октябрь. – С. 82–84.
84. Липаев И.В. Музыкальная жизнь Москвы. Русск[ий] симф[онический] концерт под упр[авлением] г. Р[имского]-Корсакова [Антракт C-dur] // Русская музыкальная газета. – 1898. – № 11, ноябрь. – С. 987–989.
85. М.Д. Театр и музыка. На генеральной репетиции «Орестейи» // Биржевые ведомости (утр. вып.). – 1915. – № 15163, 22 октября.
86. Малкин Ф.М. Мастера из Белоруссии // Московский комсомолец. – 1964. – № 29, 9 февраля.
87. Малков Н.П. Возобновление «Орестейи» // Театр и искусство. – 1915. – № 44, 1 ноября. – С. 811–812.
88. Мариинский театр. CLX. Возобновление «Орестейи» // Русская музыкальная газета. – 1915. – № 44, 1 ноября. – Стб. 695–696.
89. Минск [объявление] // Правда. – 1963. – № 343, 9 декабря.
90. Минск [объявление] // Советская культура. – 1963. – № 141, 23 ноября.
91. Музыкальное обозрение // Нувеллист. Музыкально-театральная газета. – 1895. – № 7, ноябрь.
92. Музыкальное обозрение // Нувеллист. Музыкально-театральная газета. – 1896. – № 6, октябрь.
93. Ник. Ф. [Финдейзен Н.Ф.] Русские симфонические концерты [Увертюра ор. 6] // Русская музыкальная газета. – 1897. – № 3, март. – Стб. 460–461.
94. Ник. Ф. [Финдейзен Н.Ф.] С.И. Танеев и его музыкальная трилогия «Орестейя» // Русская музыкальная газета. – 1900. № 47, 19 ноября. – Стб. 1143–1145; № 52, 24 декабря. – Стб. 1297–1301.
95. Н.С. [Соловьев Н.Ф.] Театр и музыка // Свет. – 1895. – № 247, 19 октября.
96. Н.С. [Соловьев Н.Ф.] Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» – музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. – 1895. – № 286, 18/30 октября; № 287, 19/31 октября.
97. Н. Ф-в [Фатов Н.Н.] Письма о Московской опере. XVI. Театр Сов[ета] Раб[очих] Деп[утатов]. «Орестейя» С. Танеева // Русская музыкальная газета. – 1917. – № 35–36, 1 декабря. – Стб. 562–564.

98. [«Орестейя»] // Петербургская газета. – 1895. – № 281, 13 октября; № 291, 23 октября; № 294, 26 октября.
99. «Орестейя». Музыкальная трилогия в восьми картинах [изложение содержания] // Петербургский листок. – 1895. – № 283, 15 октября.
100. П.В. [Веймарн П.П.] Театр, музыка и зрелища. Мариинский театр. «Орестейя», опера г. Танеева // Сын Отечества. – 1895. – № 282, 18/30 октября.
101. Петербург. Хроника [объявление] // Театрал (М.) – 1895. № 42, октябрь. – С. 127.
102. Петроградские театры и концерты. А) «Орестейя» С.И. Танеева на Мариинской сцене; Среди печати // Музыкальный современник. Хроника. – 1915. – № 5, 31 октября. – С. 6–8 и 17–19.
103. Подгорецкий Б.В. Опера Совета Рабочих Депутатов. «Золотой петушок» – «Орестейя» // Артист и зритель. – 1917. – № 1, 1 октября. – С. 8–10.
104. Полякова Л.В. Монументальный спектакль. «Орестейя» С. Танеева на сцене Белорусского театра // Советская культура. – 1964. – № 16, 16 февраля.
105. Протопопов С.В. К постановке «Орестейя» С.И. Танеева // Советский музыкант. – 1940. – № 25, 31 мая.
106. Ред. Разные известия // Русская музыкальная газета. – 1902. № 37, 15 сентября. – Стб. 857–858.
107. Родэ В.Ф. Вместо рецензии. (О концертном исполнении отрывков из «Орестейя») // Советский музыкант. – 1940. – № 25, 31 мая.
108. Русская музыка за границей // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 50, 10 декабря. – Стб. 1253.
109. Сабанев Л.Л. Театр Совета Рабочих Депутатов. «Орестейя» // Театральная газета. – 1917. – № 39–40, 4 октября.
110. Сахновский Ю.С. Театр и музыка. «Орестейя» С.И. Танеева // Русское слово. – 1917. – № 221, 28 сентября. – С. 4. – Текст републикован частично: Материалы к сценической истории «Орестейя», 1952. С. 299, 300.
111. Соболевская О.С., Степанов О.Б. Режиссер? Дирижер? // Советская музыка. – 1964. – № 8, август. – С. 53–58, 56–58.
112. Соловьев Н.Ф. Возобновление музыкальной трилогии «Орестейя» Танеева // Биржевые ведомости. – 1896. – № 260, 20 сентября.
113. Соловьев Н.Ф. Музыкальное обозрение. «Нерон» А.Г. Рубинштейна // СПб. ведомости. – 1884. – № 36, 5 февраля.
114. Среди печати. Танеевская неделя // Музыкальный современник. – 1915. № 230, 31 октября. – С. 451–453.
115. Театральное эхо. Из разговоров // Петербургская газета. – 1895. – № 290, 22 октября.
116. Театр и музыка // Новое время. – 1895. – № 7054, 18 октября.
117. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. – 1895. – № 285, 19/31 октября.
118. Театр и музыка. Благотворительный концерт [анонс] // Московские ведомости. – 1901. – № 99, 12/25 апреля.
119. Театр и музыка. Благотворительный концерт // Московские ведомости. – 1901. – № 104, 17/30 апреля. – Републикация: Материалы к сценической истории «Орестейя», 1952. – С. 294.
120. Театр и музыка. «Орестейя» в Мариинском театре // Новое время. – 1915. № 14234, 25 октября / 7 ноября.

121. Театр и музыка // Русские ведомости. – 1917. – № 218, 24 сентября.
122. Театр и музыка [сцены из оперы] // Русское слово. – 1901. – № 103, 16 апреля. – Републикация: Материалы к сценической истории «Орестей», 1952. – С. 293–294.
123. Театры. Опера Зимина [объявление] // Раннее утро. – 1916. – № 164, 16 июля.
124. Тихонова А. На верном пути // Музыкальная жизнь. – 1964. – № 8, апрель. – С. 15–16, 16.
125. Фалькович Е.И. Рассвет застает в пути // Театральная жизнь. – 1964. – № 9, май. – С. 30–31, 31.
126. Финдейзен Н.Ф. Хроника. «Орестейя». Музыкальная трилогия. Муз[ыка] С.И. Танеева // Русская музыкальная газета. – 1895. – № 11, ноябрь. – Стб. 727–735.
127. Фланер. «Нерон». (Опера А.Г. Рубинштейна) // СПб. ведомости. – 1884. – № 33, 2 февраля.
128. Флорестан [Держановский В.В.] В память С.И. Танеева. Второй камерный вечер // Утро России. – 1915. – № 292, 24 октября.
129. Франко-Русс [Делинь М.] В Париже... // Новости и Биржевая газета. – 1895. – № 316, 17 ноября. – Текст републикован без двух последних предложений: Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. – С. 313–314.
130. Хроника. Москва [объявление] // Дневник артиста. – 1893. – Кн. 7. – № 8, июль. – С. 25.
131. Хроника. Петербург [объявление] // Артист. – 1894. – Кн. 3. – № 35, март. – С. 266.
132. Хроника. Петербург // Новости сезона. – 1896. – № 57, 27 сентября.
133. Хроника. С.-Петербург. Концерты [Увертюра ор. 6] // Русская музыкальная газета. – 1902. – № 4, 26 января. – Стб. 113.
134. Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты [Антракт C-dur] // Русская музыкальная газета. – 1902. – № 3, 19 января. – Стб. 81–82.
135. Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты [Увертюра ор. 6] // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 13, 26 марта. – Стб. 378.
136. Чайковский П.И. Второй концерт Русского музыкального общества. – Русский концерт г. Славянского // Современная летопись. – 1871. – № 46, 6 декабря.
137. Шавердян А.И. «Орестейя» Танеева // Советское искусство. – 1959. – № 50, 11 июня.
138. Шчарбакова Т.А. «Арэстэя» зноў пастаўлена // Літаратура і мастацтва. – 1963. – 27 снежня. – С. 2.
139. Шукарев А.Н. По поводу обстановки «Орестейи», оперы Танеева // Новое время. – 1895. – № 7059, 23 октября.
140. Энгель Ю.Д. Театр и музыка. «Орестейя» С. Танеева. (Театр М[осковского] С[овета] Р[абочих] Д[епутатов]) // Русские ведомости. – 1917. – № 222, 29 сентября / 12 октября. – Текст републикован частично: Материалы к сценической истории «Орестейи», 1952. – С. 299, 300.
141. Ю.Э. [Энгель Ю.Д.] Театр и музыка [«Нерон»] // Русские ведомости. – 1903. – № 282, 14 октября.
142. Ad.F. Kaiserlich Russische Oper in Marien-Theater // St. Petersburgische Zeitung. – 1895. – № 291, 18/30 October.
143. B.W. Serge Tanejew, Orestes–Trilogie; Verlag von M.P. Belaieff, Leipzig // Deutsches Blatt (Brünn). – 1900. – Nr 253.
144. [Bülow H.v.] Ein Nero-Brief von Hans von Bülow // Signale für die musikalische Welt (Leipzig). – 1879. – Nr. 66, December. – S. 1041–1045.
145. E.R. Theater, Musik und Kunst. «Oresteia», musicalische Trilogie von S. Taneiew // St. Petersburg Herold. – 1895. – № 292, 19/31 October.

146. Hartmann L. Nero. Grobe Oper in vier Akten <...> Musik von Anton Rubinstein // Signale für die musikalische Welt (Leipzig). – 1879. – Nr. 59, October. – S. 929–933.
147. H.I. [Imbert H.] L'union des Artistes russes à Paris // Le Guide Musical. – 1903. – Vol. 49. – N° 24–25, 14 et 21 Juin. – P. 491, 492.
148. Musicista. Об осеннем музыкальном сезоне // Столица и усадьба. Журнал красивой жизни. – 1915. – N° 43, 1 октября. – С. 22.
149. N. Театр и музыка [Антракт C-dur] // Московские ведомости. – 1900. – N° 80, 21 марта.
150. P.Z. Concert populaire [Антракт C-dur] // Journal de Bruxelles. – 1900. N° – 78, 19 Mars.
151. Stadttheater: «Orestes». Eine Trilogie nach der Oresteia des Aeschylos, von Felix Weingartner. (I. Agamemnon. II. Das Todtenopfer. III. Die Erinyen). – Uraufführung unter Seitung des Componisten // Neue Zeitschrift für Musik. – 1902. – No 9, 26 Februar. – S. 130–131.
152. Théâtres & Beaux-arts. Bruxelles [Антракт C-dur] // L'Indépendance Belge. – 1900. – N° 79, 20 Mars.
153. The Boston orchestra. The Second afternoon concert given at Carnegie Hall [Увертюра op. 6] // The New York Times. – 1900. – December 16.
154. V.P. [Veimarn P.P.] Chronique locale et fait divers. Opera-Russe // Journal de St.-Petersbourg. – 1895. – N° 279, 19/31 Octobre.

III. Исследования, дневники, мемуары, письма

155. Алексеева Е.В. «Орестея» С.И. Танеева: к истории первой постановки // Три века Петербурга: музыкальные страницы. Сб. статей и тезисов / М-во культуры РФ, СПбГК; сост. и науч. ред. З.М. Гусейнова. – СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2003. – С. 193–195.
156. Альшванг А.А. Заметки С.И. Танеева на полях клавира «Пиковой дамы» // Альшванг А.А. П.И. Чайковский. – М.: Музыка, 1967. Изд. 2-е. – С. 863–879. Приложение.
157. Асафьев Б.В. VI. Последние заветы Глинки (Глинка и Танеев) // Асафьев Б.В. Глинка. Кн. 3. По путям мыслей М.И. Глинки // Асафьев Б.В. Избранные труды / АН СССР, Ин-т истории искусств. Ред. колл.: И.Э. Грабарь и др. Т. I. Избранные работы о М.И. Глинке / Ред. текста и примеч. Т.Н. Ливановой. – М.: изд-во АН СССР, 1952. – С. 254–264.
158. Асафьев Б.В. Параллельные течения // Асафьев Б.В. Русская музыка от начала XIX столетия. – М.; Л.: Academia, 1930. – С. 41–43.
159. Асафьев Б.В. С.И. Танеев. (К 30-летию со дня смерти) [29 мая 1945 года, Москва] // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения / Под ред. В.В. Протопопова. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. 7–19.
160. Бажанов Н.Д. II. «Орестея» // Бажанов Н.Д. Танеев. (Серия «Жизнь замечательных людей»). – М: Молодая гвардия, 1971. – С. 113–125.
161. Бернандт Г.Б. Оперные замыслы. – Трилогия «Орестея». – Увертюра «Орестея» // Бернандт Г.Б. С.И. Танеев / Под ред. Н.Н. Юденич. – М.; Л.: ГМИ, 1950. Изд. 2-е; М.: Музыка, 1983. – С. 98–122.

162. Бернандт Г.Б. Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева // Советская музыка. – 1939. – № 6 (рубрика «К 25-летию со дня смерти С.И. Танеева»). – С. 71–78.
163. Бернандт Г.Б. Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики // Советская музыка. – 1940. – № 7. – С. 40–48.
164. Бино Л. Эсхил и историческая трагедия в Греции / Пер. с франц. // Отечественные записки. – 1854. – Т. ХСIII (93). – № 3, март. Отдел V. Иностранная литература. – С. 16–27.
165. Битерякова Е.В. Танеев на Кавказе в 1885 году: приключения, впечатления, итоги // Танеев и Скрябин. Учитель и Ученик. Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции навстречу 150-летию Московской консерватории / Ред. колл.: И.А. Скворцова, Н.Д. Свиридовская, Е.Е. Потяркина. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. – С. 159–175.
166. Браудо Е.М. Памяти Сергея Ивановича Танеева // Аполлон. – 1915. – № 6–7, август–сентябрь. – С. 86–91.
167. Булич С.К. Дельфийские музыкальные находки // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1895. – Ч. ССХСVII (297), январь. Отдел классической филологии. – С. 1–15.
168. Булич С.К. К вопросу о новонайденных памятниках древне-греческой музыки // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1894. – Ч. ССХСIII (293), май. Отдел классической филологии. – С. 73–80.
169. Бэлза И.Ф. Национальные истоки творчества Танеева // С.И. Танеев и русская опера / Под ред. И.Ф. Бэлзы, вст. слово К.Г. Держинской. – М.: ВТО, 1946. – С. 5–57.
170. Вакидин В.Н. Страницы из дневника / Сост., подг. текста и примеч. Е.М. Жуковой. – М.: Советский художник, 1991. – Записи от 15 апреля – 8 мая 1939 года. С. 101–103.
171. Вальтер В.Г. Сергей Иванович Танеев. Скончался 6-го июня 1915 года // Вестник Европы. – 1915. – № 7, июль. – С. 366–375.
172. Введение в гармонику. Греческий текст с русскими переводами и объяснительными примечаниями Г.А. Иванова // Филологическое обозрение. – 1894. – Т. VII. Кн. 1. – С. 3–46; – Кн. 2. – С. 181–230.
173. Виноградова А.С., Лебедева-Емелина А.В. Хоровые сочинения М.П. Мусоргского: обзор и контексты // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 2 (29). – С. 140–169.
174. Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р.А. Насонова и А.В. Андрушкевич. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – С. 184–215.
175. Гегель Ф. Лекции по эстетике. Кн. 2 // Гегель Ф. Сочинения. Т. XIII / АН СССР, Институт философии. / Пер. Е.Г. Столпнера. – М.: Гос. социально-экономич. изд-во, 1940. – С. 141.
176. Гершунская Е.Л. Материалы к неоконченной опере С.И. Танеева «Геро и Леандр» // Танеев и Скрябин. Учитель и Ученик. Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции навстречу 150-летию Московской консерватории / Ред. колл.: И.А. Скворцова, Н.Д. Свиридовская, Е.Е. Потяркина. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. – С. 149–158.
177. Гершунская Е.Л. Произведения на античную тему в русской музыке конца XIX – начала XX века. Литературная основа, научные предпосылки, музыкально-стилевые особенности. Дипл. раб. / Науч. рук. Д.Р. Петров. – Рукопись. – М.: МГК, 2015.

178. Гиацинтова С.В. С памятью наедине / Лит. запись Н.Э. Альтман, рец. Б.Н. Любимов, И.Н. Соловьева. Предисл. С.В. Образцова. – М.: Искусство, 1985. – С. 329–371, 391–393.
179. Глебов И. [Асафьев Б.В.] Орестея. Музыкальная трилогия С. Танеева. Сюжет заимствован из трилогии Эсхила. Слова А. Венкстерна // Музыка. – 1915. – № 233, 21 ноября. – С. 492–503; – № 235, 5 декабря. – С. 539–548; – № 236, 12 декабря. – С. 555–572; – № 237, 19 декабря. – С. 579–587. – Републикация с дополнениями: Анализ музыкального содержания с 47 нотными примерами в тексте и портретом С.И. Танеева вне текста / Обл. Ф.Ф. Федоровского. – М.: изд-е Н.Г. Райского, 1916.
180. Глебов И. [Асафьев Б.В.] Три смерти [Лядов, Скрябин, Танеев] // Музыка. – 1915. – № 221, 29 августа. – С. 299–304.
181. Глиэр Р.М. О профессии композитора и воспитании молодежи; Вступительное слово на научном собрании, посвященном памяти С.И. Танеева, 1 июля 1945 года в Клину; Мои занятия с С.И. Танеевым; Воспоминания о С. Танееве // Глиэр Р.М. Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1975. – С. 24–27, 55–76.
182. Головинский Г.Л. Об одной семантически устойчивой звуковой последовательности в музыке XIX–XX веков («роковая» гамма) // Головинский Г.Л. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. И.Г. Головинская, М.С. Капнист, Н.Г. Шахназарова. – М.: Изд. Дом «Композитор», 2005. – С. 136–161.
183. Гурова Я.Ю. Иван Александрович Всеволожский и его современники. – СПб.: НППЛ «Родные просторы»; Скифия-принт, 2016.
184. Двоскина Е.М. Римский-Корсаков за работой // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. – 2015. – № 13. – С. 122–131. – URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/688/imti_2015_13_122_131_dvoskina.pdf (дата обращения 01.09.2024).
185. Зелинский Ф.Ф. Идея нравственного оправдания. ее происхождение и развитие // Мир Божий. – 1899. – № 2, февраль. – С. 1–33.
186. Зимин С.И. Дневники (1891–1917). 1915 / Подгот. текста к загрузке: Е. Валова // Европейский университет в Санкт-Петербурге. Дневники. Воспоминания. Прожито. – URL: <https://prozhito.org/notes?date=%221915-01-01%22&diaries=%5B736%5D> (дата обращения 01.09.2024).
187. [Иванов М.М.] История музыкального развития России. В 2-х т. С рисунками и нотными примерами. Т. II. – СПб., 1912. – С. 82, 178–179, 233.
188. Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. – М.: Гос. муз. изд-во, 1934. – С. 101–102, 136.
189. Каратыгин В.Г. Памяти Танеева // Музыкальный современник [спец. выпуск]. – 1916. – № 8, апрель. – С. 74–87. – Отд. оттиск: Пг.: типогр. «Сириус», 1916. – С. 1–14.
190. Кашкин Н.Д. Воспоминания о С.И. Танееве. 1-го декабря 1915 года // Музыка. – 1916. – № 245, 13 февраля. – С. 99–106; – № 246, 20 февраля. – С. 115–117.
191. Кириллина Л.В. Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. (По материалам конференции «Келдышевские чтения–2008») / Ред.-сост. М.П. Рахманова. – М.: ООО «Дека-ВС», 2009. – С. 11–18.
192. Кириллина Л.В. Сюжеты реформаторских опер Глюка в музыкальном театре XVII – первой трети XIX веков (таблицы) // Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. – М.: Классика–XXI, 2006. – С. 352–372. Прил. 2.

193. Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. Исследование. – Л.: Музыка, 1979.
194. Ковалев П.И. Творчество Танеева // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-тилетию со дня его смерти. 1915–1925 // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. – М.; Л: Музсектор ГИМНа, 1925. – С. 14–48.
195. Коптяев А.П. Годовщина смерти С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.). – 1916. – № 15602, 6 июня.
196. Корабельникова Л.З. «Орестея» // Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. – М.: Музыка, 1986. – С. 98–121.
197. Корабельникова Л.З. «Орестея» С.И. Танеева. Античный сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. – М.: Наука, 1979. – С. 79–119.
198. Корабельникова Л.З. С.И. Танеев // История русской музыки. В 10 т. Т. 9: Конеч XIX – начало XX века / Ред. колл.: Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашева, А.И. Кандинский, Л.З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1994. – С. 148–214.
199. [Котелов Н.П.] Введение // Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила <...> – СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883. – С. 1–70.
200. [Котелов Н.П.] Трилогия и Эсхил // Драмы Эсхила. Орестейя. Персы / Перевел с греческого Н...въ. Т. I. – СПб.: в типогр. В. Головина, 1864. – С. 1–31.
201. Ларош Г.А. О «Валькирии», Рихард Вагнер и Вагнериане // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899–1900. Прил. 1 / Ред. С.П. Дягилев. – СПб.: изд-е Дирекции Имп. т-ров, 1900. – С. 60–81.
202. Ларош Г.А. П.И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893–1894 годов. / Ред. А.Е. Молчанов. – СПб.: Типогр. Имп. СПб. театров, 1895. – Приложения. Кн. 1-я. – С. 80–182.
203. Липаев И.В. С.И. Танеев. (Биографический набросок и характеристика) // Русская музыкальная газета. – 1915. – № 12–13, 22–29 марта, посвященный С.И. Танееву. – Стб. 219–227. – Републикация с дополнениями: С.И. Танеев. Жизнь, деятельность. Музык[альные] произведения. Список сочинений. – Саратов: изд-е муз. магазина М.Ф. Тидеман, – 1915.
204. Лукина Г.У. Русское прочтение Эсхила: трилогия «Орестея» С.И. Танеева // Лукина Г.У. Творчество С.И. Танеева в свете русской духовной традиции. – М.: Композитор, 2015. – С. 157–206.
205. Маклаков В.А. I. Избрание жребием в Афинском государстве // Маклаков В.А., Гершензон М.О. Исследования по греческой истории. – М.: Унив. типогр, 1894. – С. 1–92.
206. Маклаков В.А. Из воспоминаний. Уроки жизни [до 1907]. – М.: Московская школа политических исследований, 2011.
207. Материалы к сценической истории «Орестейи» / Публ. В.А. Киселева // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. – М.: изд. АН СССР, 1952. – С. 250–299.
208. Монич М.Л. Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста // Opera musicologica. – 2021. – Т. 13. № 1. – С. 57–82.
209. Направник В.Э. Э.Ф. Направник и его современники. Ч. 2: 1881–1899. Гл. XIII: 1895–1896. – Л.: Музыка, 1991. – С. 324–336.

210. Направник Э.Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вст. статьи и примеч. Л.М. Кутателадзе. Под ред. Ю.В. Келдыша. – Л.: ГМИ, 1959. – С. 69–73.
211. Направник Э.Ф. Биографический очерк. 1863–XXV–1888. (По поводу двадцатипятилетней капельмейстерской деятельности). – СПб.: изд. муз. журнала «Баян», 1888.
212. Наумов А.В. Античные эпитафии. «Орестея» С.И. Танеева в «Медее» Н.П. Охлопкова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. статей по матер. I Междунар. науч.-практ. конф. № 7(50) / Отв. ред. А.И. Гулин. – Новосибирск: СибАК, 2015. – С. 107–124. – URL: <https://sibac.info/conf/philolog/1/42625> (дата обращения 01.09.2024).
213. Опера // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1895–1896 годов. / Ред. А.Е. Молчанов. – СПб.: Типогр. Имп. СПб. театров, 1897. – С. 185–198.
214. Пащенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. (Серия «Российские пропилеи»).
215. Переписка С.И. Танеева с Н.А. Римским-Корсаковым / Подгот. к печати В.Н. Римским-Корсаковым и В.А. Киселевым // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. – М.: изд. АН СССР, 1952. – С. 28–50.
216. Пермина В.Г. Отец и сын Танеевы: эстафета поколений в науке и искусстве // Наследие: XVIII–XIX века. Сб. статей, материалов и документов. Вып. II / Сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. – М.: НИЦ МГК, 2013. – С. 487–503.
217. Петр В.И. Вновь открытые памятники античной музыки // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1893. Отдел классической филологии. – Ч. CCLXXXIX (289), сентябрь. – С. 3–32; – Ч. CCXC (290), ноябрь. – С. 33–54.
218. Петухова С.А. Вокруг и около «Русских сезонов»: Римский-Корсаков, Делинь, Лифарь // Современные проблемы музыкознания. Электронное научное издание / Главн. ред. И.П. Сусидко. – 2018. – № 3. [Спец. выпуск по материалам III Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» 23–25 октября 2017 года] – С. 36–70.
219. Петухова С.А. Перечень и описание источников, относящихся к истории создания оперы Танеева «Орестея» и находящихся в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сб. статей к 100-летию со дня смерти / Сост. Г.У. Лукина (Аминова). – М: Научная библиотека, 2015. – С. 266–306.
220. Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор // IV Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». Раздел «Источниковедение и текстология». – М.: РАМ, 2016. – С. 1–22.
221. Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: по архивным материалам композитора // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сб. статей к 100-летию со дня смерти / Сост. Г.У. Лукина (Аминова). – М: Научная библиотека, 2015. – С. 239–265.
222. Протопопов В.В. Творческий путь С.И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения / Под ред. В.В. Протопопова. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. 60–101.

223. Рахманова М.П. [Танеев] // Рахманова М.П., Комаров А.В. Композиторское творчество // История русского искусства в 22 т. Т. 17: Искусство 1880–1890-х годов / Отв. ред. С.К. Лашенко. – М.: ГИИ, 2014. – С. 523–528.
224. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. – СПб.: Типогр. Глазунова, 1909. – Гл. XXII. 1892–93. – Гл. XXV. 1897–99. – С. 291, 331–333.
225. Римский-Корсаков Н.А. Переписка с С.Н. Кругликовым. Письма 1896–1908 годов / Подгот. А.П. Зориной, И.А. Коноплевой // Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 8–Б. – М.: Музыка, 1982.
226. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. Тарелки. – М.: ГМИ, 1956. – Т. III. – С. 244–271.
227. [С.И. Танеев и Н.Г. Рубинштейн] // Из жизни художественной Москвы. (Фрагменты воспоминаний А.Н. Рамазановой) [1951] / Публ. Н.Г. Королевой // Встречи с прошлым. Сб. неопубликованных материалов ЦГАЛИ СССР. – М.: Советская Россия, 1972. – Вып. I. Изд. 2-е, испр. – С. 85–89, 85–86. [Раздел] 4.
228. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве / Послел., коммент. С.В. Грохотова. – М.: Классика–XXI, 2003.
229. Савенко С.И. «Орестея». – «Сочинение это написано мною очень старательно». – О методе работы Танеева. – Судьба «Орестей». – Танеев и петербургские композиторы // Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. (Серия «Русские и советские композиторы»). – М.: Музыка, 1984. – С. 78–95.
230. Савелова З.Ф. С.И. Танеев в его библиотеке // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-тилетию со дня его смерти. 1915–1925 // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. – М.; Л.: Музсектор ГИМНа, 1925. – С. 187–205.
231. Савоскина Г.А. Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. – Л.: Музыка, 1973. – С. 51–87.
232. Савоскина Г.А. Работа Танеева над Вторым квартетом // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 175–200.
233. Саккетти Л.А. О музыкальной художественности древних греков. (Реферат, читанный в Неофилологическом обществе 19-го марта 1893 года, в Археологическом обществе 18-го мая 1893 года, в С.-Петербургской консерватории 18-го марта 1894 года и 8-го апреля 1894 года) // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1894. – Ч. ССХСIV (294), июль. Отдел наук. – С. 326–347.
234. Соловьев С.М.[-мл.] А.А. Венкстерн. Некролог // Весы. – 1909. – № 6. – С. 89–92.
235. Суриков И.Е. Афинский Ареопаг в первой половине V в. до н. э. [1995] // Суриков И.Е. Античная Греция. Политотенез, политические и правовые институты. *Opuscula selecta II*. – М.: Изд. Дом ЯСК, 2018. Изд. 2-е. – С. 296–297.
236. Танеев Сергей. «Орестея». Опера в 2-х действиях // Ростовский государственный музыкальный театр. – URL: <https://rostovopera.ru/represent/repertoire/opera/oresteya/> (дата обращения 01.09.2024).
237. Танеев С.И. Дневники. В трех книгах. 1894–1909. Кн. 1: 1894–1898; Кн. 2: 1899–1902 / Текстологич. ред., вступ. статья и коммент. Л.З. Корабельниковой. – М.: Музыка, 1981–1982; – Кн. 3: 1903–1909 / Текстологич. ред. Л.З. Корабельниковой, коммент. Л.З. Корабельниковой и Л.И. Даренской, указатели сост. Н.Н. Григорович и Л.З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1985.

238. Танеев С.И. Мысли о собственной творческой работе [1910-е] // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения / Под ред. В.В. Протопопова. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. 179–181.
239. Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917 / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. Подготовка текста М.В. Львовой и М.В. Хализевой. Комментар. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. – С. 320–406.
240. Туманина Н.В. Опера «Орестея». Романсы // История русской музыки. Т. III [Конец XIX – первая половина XX вв.] / Общ. ред. Н.В. Туманиной. – М.: Музгиз, 1960. – С. 120–124. [Раздел] 7.
241. Туманина Н.В. Музыкальная трилогия «Орестея» // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения / Под ред. В.В. Протопопова. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. 102–120.
242. Туманина Н.В. Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея» // С.И. Танеев и русская опера / Под ред. И.Ф. Бэлзы, вст. слово К.Г. Держинской. – М.: ВТО, 1946. – С. 59–97.
243. Финдейзен Н.Ф. Очерк развития русской музыки (светской) в 19-м веке. С 17-ю портретами русских композиторов. – СПб.: изд-е книжно-муз. магазина П.К. Селиверстова, 1909. – С. 65, 66.
244. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой. Ред. – Е.И. Гордина, О.В. Лосева. – М.: МГК, 2004. – Лекции 11–18. С. 169–264.
245. Цахер И.О. Типология музыкального мышления С.И. Танеева (на примере камерных инструментальных ансамблей). Автореф. дисс. ... канд. иск. / Науч. рук. Л.З. Корабельникова. – М.: ГИИ, 1995.
246. Чайковский М.И. О Сергее Ивановиче Танееве // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-тилетию со дня его смерти. 1915–1925 // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. – М.; Л: Музсектор ГИМНа, 1925. – С. 85–93. – Публикация: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сб. статей к 100-летию со дня смерти / Сост. Г.У. Лукина (Аминова). – М: Научная библиотека, 2015. – С. 425–441.
247. Чайковский М.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. – М.: Пг. Юргенсон, [1916]; – П.И. Чайковский. С.И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. Изд. 2-е, испр. и доп.
248. Чешихин В.Е. [Опера «Орестея»] // Чешихин В.Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 год) [1902]. – М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1905. Изд. 2-е, испр. и доп. – С. 455–458.
249. Шагинян М.С. Литература и наука [о концертном исполнении в 1946] // Шагинян М.С. По дорогам пятилетки. Очерки. – М.: изд-во ВЦСПС Профиздат, 1947. – С. 425–428.
250. Энгельс Ф. История первобытной семьи (Бахофен, Макленнан, Морган). Предисловие к четвертому немецкому изданию работы «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. – М.: ГИПЛ, 1962. – Т. 22. Изд. 2-е. С. 214–225.
251. Юдина М.В. Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском // Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Общ. ред. Д.Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1972. Т. I. Изд. 2-е, испр. и доп. – С. 201–213, 201–205.

252. Яворский Б.Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве [1938–1939] // Яворский Б.Л. Избранные труды. Т. II. Ч. 1 / Сост. И.С. Рабинович; под ред. И.А. Саца и Б.И. Рабиновича; общ. ред. Д.Д. Шостаковича; рец. В.Д. Конен и Л.А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 241–338. – Републикация: Яворский Б.Л. Избранное. Письма. Воспоминания. (Серия «Классика. Русское музыкознание XX века»). – М.: Композитор, 2008. – С. 155–281.
253. Яворский Б.Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) [начало 1940-х; не завершены]; Заметки, посвященные характеристике отдельных композиторов. Танеев // Яворский Б.Л. Избранные труды. Т. II. Ч. 1 / Сост. И.С. Рабинович; под ред. И.А. Саца и Б.И. Рабиновича; общ. ред. Д.Д. Шостаковича; рец. В.Д. Конен и Л.А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 41–188; 217–235.
254. Яковлев В.В. «Орестея» С.И. Танеева в театре // С.И. Танеев и русская опера / Под ред. И.Ф. Бэлзы, вст. слово К.Г. Держинской. – М.: ВТО, 1946. – С. 99–158.
255. Яковлев В.В. Сергей Иванович Танеев. Его музыкальная жизнь / Труды ГАХН. Музыкальная секция. Вып. 2. – М.: ГАХН, 1927.
256. Яковлев В.В. Сергей Иванович Танеев. (К 10-летию со дня смерти) // Искусство – трудящимся. – 1925. – № 29, 15 июня. – С. 3–5.
257. Яковлев В.В. С.И. Танеев. Биографический очерк // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти. 1915–1925 // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2 / Под ред. К.А. Кузнецова. – М.; Л: Музсектор ГИМНа, 1925. – С. 5–13.
258. Ярхо В.Н. Эсхил. – М.: ГИХЛ, 1958.
259. Ястребцев В.В. Мои воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. Вып. II. – Пг.: типогр. Главн. упр. уделов, 1917. – Запись от 1 декабря 1893 года. С. 17, 18.
260. Abraham G. Sergei Taneyev // Abraham G., Calvoresco M.D. Masters of Russian music. – London: Duckworth, 1936. – P. 445.
261. Bachofen J.J. Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. – Stuttgart: Verlag von Kraiss und Hoffmann, 1861. – Athen. § XXIV–XXXI. S. 43–64.
262. Belina A. A Critical Re-Evaluation of Taneyev's Oresteia. – Ph.D. diss. The Univ. of Leeds (School of Music), May 2009.
263. Belina-Johnson A. "One can learn a lot from Wagner, including how not to write operas": Sergey Taneyev and his Road to Wagner // Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands. Musical, Literary and Cultural Perspectives / Ed. by S. Muir, A. Belina-Johnson. – London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013. – P. 1–22.
264. Ewans M. Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia. – London: Faber and Faber, 1982.
265. Newmarch R. The Russian Opera. – London: Herbert Jenkins Limited, 1914. – P. 376, 377.
266. Trubotckin D.V. Agamemnon in Russia // Agamemnon in performance 458 BC to AD 2004 / Ed. by F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall & O. Taplin. – Oxford University Press, 2005. – P. 254–271.

СПИСОК АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ

ГМЗЧ. Ф. 2 (Чайковский М.И.)

Б¹⁰ – письма М.И. Чайковскому

Папка № 29. Оп. 3. № 2015–2021. Письма Делиня (Ашкинази) (14 января 1895 – 20 мая 1896). Л. 11–30.

Папка № 79. Оп. 3. № 5755–5777, 5784–5790, 7543–7547. Письма Танеева (10 февраля 1894 – 19 ноября 1895, 16 ноября 1896 – 20 марта 1897, 1 октября 1894 – 26 ноября 1895). Л. 12–23 с об., 9–18, 25–63 с об.

ГМЗЧ. Ф. 5 (Танеев С.И.)

В¹ – нотно-рукописные материалы

№ 127. Развернутый эскиз увертюры «Орестея» e-moll [1889]. Партитура с разделами различной степени редукции. 32 л. с об.

№ 136. «Орестея». Эскиз I части без оркестрового вступления. Черновой клавир. Рукопись переписчика с многочисленными правками Танеева [июнь 1891 – февраль 1893]. 195 л.

№ 137. «Орестея». Эскиз I действия без оркестрового вступления. Черновой клавир. Автограф. Авторская датировка: «Конец “Агамемнона” 2 VII [18]91». 84 л. с об.

№ 138. «Орестея». Эскиз 2 картины II действия. Черновой клавир. Автограф [предположительно завершён до 10 апреля 1892]. 31 л. с об.

№ 139. «Орестея». Эскиз 3 картины II действия. Черновой клавир. Автограф. Авторская датировка: «Конец Хоэфор 29 ноября 1892 Москва». 37 л. с об.

№ 140. «Орестея». Эскиз 1 картины II части. Черновой клавир. Рукопись переписчика с правками Танеева [июль 1891 – февраль 1893]. 26 л. с об.

№ 141. «Орестея». Эскиз 2 картины II части. Черновой клавир. Рукопись переписчика с многочисленными правками Танеева [июль 1891 – февраль 1893]. 67 л. с об.

№ 142. «Орестея». Эскиз 3 картины II части. Черновой клавир. Рукопись переписчика с правками Танеева. Авторская датировка: «К 1-му марта [1893] сдано 2) два первых акта». 54 л. с об.

№ 143. «Орестея». Действие III, картина 3, № 19 (Квартет «Войди в наш дом»). Чистовой клавир. Автограф. Авторские посвящение и датировка: «Модесту Ильичу Чайковскому на память от автора Москва 19 февраля 1893 года» 18 л.

№ 144. «Орестея». Действие II, картины 1 и 2. Клавір. Л. 1–88 авт. паг. зафиксированы рукой переписчика, чистовик. Л. 88–112 – автограф, чистовик с авторской правкой.

№ 145. «Орестея». Эскиз 1 картины II действия без оркестрового вступления. Черновой клавир. Автограф. Авторская датировка: «29 ноября [18]90 (по эскизам 1887 года)». 13 л. с об.

- № 146. «Орестея». Действие I, картина 1, сцена 4. Партия Эгиста с французской подтекстовкой. Черновик. Рукопись переписчика с правками Танеева [1894 – лето 1900]. 4 л. с об.
- № 147. «Орестея». Антракт с-moll к III действию. Чистовая партитура. Рукопись переписчика без авторских и дирижерских помет [осень 1892]. 8 л. с об.
- № 148. «Орестея». Эскиз 1 и 2 картин III части. Черновой клавир. Рукопись переписчика с правками Танеева. Авторская датировка: «2 марта [1893] сданы 2 акта и 2 картины 3-го акта». 55 л. с об.
- № 149. Тетрадь эскизов «Орестей». Действие II, картина 3. Действие III, картины 1–3 [лето 1891 – февраль 1893]. 37 л. с об.
- № 150. «Орестея». Эскиз 2 картины III действия. Автограф. Авторская датировка: «5 августа [18]92 Селище». 10 л. с об.
- № 151. «Орестея». Эскиз 3 картины III части. Черновой клавир. Рукопись переписчика с правками Танеева [весна–лето 1893]. 51 л. с об.
- № 152. «Орестея». Эскиз 3 картины III акта. Черновой клавир с частичной разметкой инструментовки. Рукопись переписчика с правками Танеева. Оставленная авторская дата не относится к созданию оперы: «Песня, записанная на Архидиак[онском] погосте близ Мстёры 3 авг[уста] 1893». 42 л. с об.
- № 153. Тетрадь эскизов «Орестей». Действие I, картина 1 [лето 1882 – 1883]. 48 л. с об. с пропусками л. 13 об., 26 об., 48 об.
- № 154. Эскизная тетрадь [предположительная датировка эскизов «Орестей»: лето 1882]. 24 л.
- № 155. «Орестея». Действие I, картина 1, сцена 4. Эскизы сцены Эгиста до появления Клитемнестры [лето 1882]. Источник состоит из двух автографов разного типа. 4 + 4 л.
- № 156. «Орестея». Действие I, картина 1, сцена 4. Эскизы сцены Клитемнестры и Эгиста [лето 1882]. 4 л.
- № 157. «Орестея». Действие I, картина 2, сцена 10. Эскизы сцены Эгиста и Клитемнестры с хором [лето 1882]. 6 л. с об.
- № 158. «Орестея». Источник состоит из двух автографов разного типа, имеющих сквозную архивную пагинацию. Автограф I. Действие II, картина 2. Эскизы сцены Ореста и Электры на могиле Агамемнона [лето 1890 – весна 1892]. Л. 1–2. Автограф II. Действие I, картина 2, сцена 10. Эскизы сцены Эгиста с хором до появления Клитемнестры [лето 1882]. Л. 3–4.
- № 159. Тетрадь эскизов «Орестей». Действие I, картина 2 [лето 1882 – 1883]. 48 л. с об. с пропусками л. 15 об.–16 об., 22 об.–23, 31 об.–43, 47–48 об.
- № 160. Тетрадь эскизов «Орестей». Действие III, картина 1. Действие I, картина 2. Действие II, картина 1. Авторские даты: «Селище июнь 1890», «5 июня 1890». 48 л. с об.
- № 161. «Орестея». Действие III, картина 1. Эскизы [вторая половина 1892 – март 1893]. Авт. паг.: 12 л. с об., арх. паг.: л. 23–46.
- № 162. «Орестея». Источник состоит из двух автографов разного типа. Автограф I. Действие I, картина 2, сцена 8. Эскиз партии Кассандры [до лета 1891]. Автограф II. Действие III, картина 2, сцена 25. Эскиз монолога Ореста. Партитура [лето 1890 – весна 1892]. 2 + 2 л.
- № 163. «Орестея». Фрагменты оперы (однострочная запись) с правками Танеевым французского текста либретто. Автограф [1897 – лето 1900]. 2 л. с об.

- № 164. Эскизная тетрадь. Авторские даты: «6 январ[я] 1882 [правильно: 1883]», «7 января 1883», «Дуэт. Майданово. 6 апреля [18]87», «Петербург 3 апреля 1887». 54 л. с об.
- № 165. «Орестея». Действие I, картина 1, сцена 3. Эскиз сцены Клитемнестры. Партитура [лето 1891 – 1893]. 5 л. с об.
- № 166. «Орестея». Действие III. Картина 2, сцена 25. Картина 3, сцены 27, 29. Эскизы сцен Ореста. Партитура [1893 – лето 1894]. 4 л.
- № 167. «Орестея». Источник состоит из двух автографов разного типа, имеющих сквозную архивную пагинацию. Автограф I. Действие I, картина 1 (явление Стража и хор «Слава Зевсу»). Эскизы в партитурном изложении [весна–лето 1891]. Л. 1–8. Автограф II. Действие III, картина 1. Действие II, картина 2. Эскизы с частичной разметкой инструментовки [лето 1890 – весна 1892]. Л. 9–26.
- № 168. «Орестея». Действие II, картина 2. Эскизы сцен Ореста у могилы Агамемнона и встречи с Электрой [лето 1882]. 8 л. с об.
- № 169. «Орестея». Действие II, картина 2, сцена 17 (заключительная). Дуэт Электры и Ореста на могиле Агамемнона. Чистовой клавир. Автограф. Авторская датировка: «4 апреля [18]92». 5 л. с об.
- № 170. «Орестея». Источник состоит из четырех автографов разного типа; автографы II–III имеют общую архивную пагинацию. Автограф I. Действие III, картина 3, сцена 30. Эскиз финального хора «Слава Афине» [1893]. 2 л. Автограф II. Действие I, картина 2, сцена 8. Эскизы хора «Твой дар известен нам, пророчица». Л. 1–2. Эскизы финального хора «Слава Афине». Л. 3–6. Автограф III. Действие II, картина 2. Эскизы сцены Электры и Ореста начиная от эпизода, когда Электра видит локон брата [лето 1890 – весна 1892]. Л. 7–12. Автограф IV. Действие I, картина 2. Разрозненные эскизы отдельных номеров. Запись в клавире и в виде редуцированной партитуры. 18 л.
- № 568. «Орестея». Действие I, картина 2. Фрагмент партитуры с правками. Автограф [1900]. 2 л. с об.

В³ – музыкально-литературные и литературные труды

- № 20. «Орестея». Действие I, картина 2, сцена 8. Эскиз либретто. Автограф. 2 л. с об.

В⁴ – личные документы

- № 1. Письмо СПб. Конторы Императорских Театров Танееву (29 марта 1905). Машинопись на бланке Конторы, подписи – автографы В.Н. Аршеневского и П.П. Шенка. Л. 7–7 об.
- № 2. Письмо СПб. Конторы Императорских Театров Танееву (23 февраля 1905). Машинопись на бланке Конторы, подписи – автографы Г.И. Вуича и П.П. Шенка. Л. 6.
- № 3. Прошение Танеева в Дирекцию Императорских Театров [4 ноября 1904]. Два экз., черновик и чистовик. Автограф. 4 л.
- № 7. Черновик договора Танеева с Беляевым о продаже ему прав на «Орестею» (14 марта 1897). Автограф. 1 л.
- № 21. Записная книжка Танеева ([1895]–1903). 35 л. с об.

В⁷ – Varia

- № 3. Материалы по «Орестее». Автограф I. «Опечатки в Орестее». Б/д. Л. 1–2 с об. Автограф II. Список возможных исполнителей премьеры [1894–1895]. Л. 3. Автограф III. Правки в клавираусцуге. Л. 4–5 об. Автограф IV. Наброски текста либретто.

Действие II, картина 2. Л. 6–6 об. Автограф V. Заявление Танеева в Дирекцию Императорских СПб. театров о распределении ролей. Л. 7.

№ 9. Заметки по Древней Греции [1895]. Автограф б/д. 3 л. с об.

В² – газетные вырезки

№ 1. Переплетенная книга с наклеенными вырезками из газет и журналов с рецензиями на премьеру «Орестеи» (13 октября 1895 – 1903). 42 л. (25 л. + 17 л. без наклеек).

В¹¹ – эпистолярная

№ 27. Письмо Танеева Всеволожскому (28 февраля 1895). Автограф, черновик. 6 л. с об.
№ 587–637. Письма Беляева Танееву (17 января 1896 – 13 октября 1903). Автографы. 53 л. с об.

№ 763–764. Письма Венкстерна Танееву (25 октября [1897], 16 апреля 1900). Автографы. 3 л. с об.

№ 937–950. Письма и открытки Делиня Танееву (30 мая 1895 – 29 ноября 1911). Автографы. 27 л. с об.

№ 962. Письмо Ершова Танееву [январь 1896]. Автограф. 1 л.

№ 1892. Письмо Цабеля Направнику (3 марта 1895, на нем. яз.) Автограф. Приписка Направника (7 марта 1895, на рус. яз.) Автограф. 2 л.

№ 1895. Письмо М.И. Чайковского Танееву (17 августа 1895). Автограф. 1 л. с об.

В¹² – библиотека Танеева

№ 27. Драмы Эсхила. Перевел с греческого Н...вь [Котелов Н.П.] Т. I. СПб.: в типогр. В. Головина, 1864. «Хозэфоры». С. 129–188 (формат 18, 9 x 12, 6 см). Часть издания с пометами Танеева.

КР РИИИ. Ф. 21 (Направник Э.Ф.) Оп. 2

№ 692. Письма Танеева Направнику и одно письмо Танеева Всеволожскому (24 января 1893 – 9 марта 1895). Автографы. Л. 9–32, частично с об.

РНММ. Ф. 41 (Беляев М.П.)

№ 14–84. Письма Беляева Танееву (6 октября 1896 – 15 октября 1901). Автографы. 96 л.

№ 200–206. Письма Делиня Беляеву (18/30 января – 28 сентября / 10 октября 1897). Автографы. 13 л.

№ 373–510, 627–638. Письма Танеева Беляеву (10 апреля 1896 – 2 декабря 1903). Автографы. 298 л.

РНММ. Ф. 68 (Ребиков В.И.)

№ 393. Письмо Танеева Ребикову (11 января 1899). Автограф. 4 л.

РНММ. Ф. 85 (Танеев С.И.)

№ 68. Тетрадь эскизов «Орестеи». Действие I, картина 2, сцены 8–10 [июль–август 1891]. 44 л. с об.

№ 76. «Орестея». Источник состоит из двух автографов разного типа. Автограф I. Действие III, картина 3. Вступление и начальный хор. Автограф II. Действие III, картина 3. Финальный хор [весна–лето 1893]. 4 + 4 л. с об.

- № 88. Письмо Танеева Беляеву (14 ноября 1896). Незавершенный автограф. 2 л.
№ 89–128. Письма Беляева Танееву (27 января 1896 – 4 ноября 1903). Автографы. 54 л.
№ 145–146. Письма Танеева Всеволожскому (17 февраля и 28 сентября 1894). Автографы. 4 + 2 л.
№ 149. Письмо Танеева Кондратьеву (6 октября 1895). Фотокопия автографа. 2 л.
№ 150–151. Письма Танеева Кучера (до 25 апреля и 25 апреля 1894). Фотокопии автографа. 1 + 2 л.
№ 192. Письмо Венкстерна Танееву (4 августа 1898). Автограф. 1 л.
№ 193. «Орестейя». Музыкальная трилогия. [Либретто]. Брошюра с правками Танеева. «Дозволено цензурою. Москва, 4 октября 1895 год» М.: Т-во Типографии А.И. Мамонтова, 1895. 56 л.

РНММ. Ф. 158 (Корещенко А.Н.)

- № 277. Программа спектакля «Ифигения в Авлиде», поставленного в гимназии С.Н. Фишер (1894). Л. 1–1 об.

НИОР РГБ. Ф. 495 (Танеевы). Картон I. С.И. Танеев

- № 12. Каталог книг библиотеки Танеева [после 1910]. Автограф. 37 л.

РГАЛИ. Ф. 636 (Юрьев С.А.) Оп. 1

- Ед. хр. 162. Письмо Венкстерна Юрьеву (4 октября [1886]). Л. 1–1 об.

РГАЛИ. Ф. 764 (Зимин С.И.) Оп. 3.

- Ед. хр. 3. Зимин С.И. Выписки из дневников для воспоминаний о частной опере (1899 – 10 ноября 1917). Автограф. Пленка 5. Л. 472–546.

РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы С.И. и В.И.) Оп. 1

- Ед. хр. 3. Условия, заключенные Дирекцией Императорских театров с Танеевым о передаче им Дирекции права на представление в Мариинском театре оперы «Орестейя», и переписка по этому вопросу (24 апреля 1893 – 29 апреля 1915). 14 л. с об.
Ед. хр. 4. Договор о передаче Венкстерном авторских прав на либретто оперы «Орестейя» Танееву и договор о передаче Танеевым издательских прав на эту оперу Беляеву (19 февраля 1897, 14 марта 1897). Нотариально заверенные рукописи. 3 л.
Ед. хр. 14. Письмо Правления Общества любителей оркестровой и камерной музыки о посылке нот «Орестейи» (25 апреля 1901). Рукопись. 1 л.
Ед. хр. 33. «Орестейя». Нотные и словесные эскизы и наброски в четырех тетрадях, в комплекте листов и на отдельных листах. Всего 169 л. Автограф I. Действие I, картина 1. Хор «Слава Зевсу Крониону» в последовательном изложении. 2 л. с об. Автограф II. Тетрадь эскизов «Орестейи» № 1. Действие II, картина 3. Авторская датировка: «28 Апр. [18]94». 39 л. с об. Автограф III. Тетрадь эскизов «Орестейи» № 2. Действие II, картины 2 и 3 [июль 1890]. 48 л. с об. Автограф IV. Тетрадь эскизов «Орестейи» № 3. Разрозненные наброски. Авторские даты: «Останкино 19 Март[а 18]89», «1891». 46 л. с об. Автограф V. Тетрадь эскизов «Орестейи» № 4. Действие III, картины 2 и 3. 24 л. с об. Автограф VI. Действие III. Антракт и картина 1. Черновой клавир с многочисленными указаниями инструментов. Авторская датировка: «2 Июля 1890. Селище». 10 л. с об. Фотокопия л. 1 имеется в РНММ: ф. 85 № 384.

- Ед. хр. 34. «Орестея». Эскизы либретто и прозаические заметки композитора. Автографы Танеева и Венкстерна. 50 л. с об.
- Ед. хр. 65. Письма С.И. Танеева А.С. Танееву (племяннику). (2 мая 1899 – 14 марта 1907). Автографы. 11 л. с об.
- Ед. хр. 68. Письмо (записка) С.И. Танеева С.В. Танееву (племяннику) (8 октября 1895). Автограф. 1 л.
- Ед. хр. 86. Письма М.И. Альтшулера Танееву (24 октября 1900 – 25 сентября 1906). Автографы. 10 л., частично с об.
- Ед. хр. 115. Письма В.В. Бесселя Танееву (16 января 1895 – 21 ноября 1896). Автографы. 15 л., частично с об.
- Ед. хр. 152. Письма и телеграммы Венкстерна Танееву (13 июля 1891 – 8 января 1909). Рукописи. 11 л. с об.
- Ед. хр. 153. Письма О.Е. Венкстерн Танееву (31 мая 1891 и б/д). Автографы. 2 л. с об.
- Ед. хр. 170. Переписка Всеволожского и Танеева (1/13 марта 1894 – 3 декабря 1895). Автографы. 33 л. с об.
- Ед. хр. 177. Письма и телеграммы Ф.А. Гартмана Танееву (22 апреля 1906 – 7 апреля 1914). Автографы. 34 л., частично с об.
- Ед. хр. 188. Телеграмма В.Е. Гиацинтова Танееву (13 октября 1895). Рукопись. 1 л.
- Ед. хр. 212. Письма Ф.И. Груса Танееву (13 сентября 1901 – 31 марта 1908). Автографы, в основном на бланках «Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов». 35 л.
- Ед. хр. 220. Письма Делиня Танееву (26 января 1895 – 7 января 1912). Автографы. 36 л., чаще с об.
- Ед. хр. 257. Письмо Н.А. Ирецкой Танееву (3 января [1896]). Автограф. 2 л. с об.
- Ед. хр. 280. Письма и телеграмма Г.Э. Конюса Танееву (4 декабря 1894 – 18 февраля 1913). Рукописи. 70 л.
- Ед. хр. 293. Письма Кругликова Танееву (5 сентября 1894 – 26 ноября 1898). Автографы. 8 л.
- Ед. хр. 299. Письма Кучера Танееву (5 сентября 1894 – 2 февраля 1895). 3 л. с об.
- Ед. хр. 309. Письма Лароша Танееву (1 ноября 1885 – 22 октября 1894). 5 л. с об.
- Ед. хр. 331. Письма и телеграммы Н.М. Мазуриной Танееву (1 декабря 1891 – 17 января 1897). Рукописи. 22 л. с об.
- Ед. хр. 336. Письма В.Е. Маковского Танееву ([1895], 17 января 1901). Автографы. 2 л.
- Ед. хр. 342. Письма В.И. Масловой Танееву (9 июня [1885] – 14 июня 1903). Автографы. 61 л. с об.
- Ед. хр. 366. Письма Климентовой-Муромцевой Танееву и черновик его ответа на одно из писем (16 ноября 1885 – 18 марта 1905 и б.д.). Автографы. 49 л. с об.
- Ед. хр. 368. Письма Направника Танееву и несколько черновиков его ответов (24 августа 1885 – 12 марта 1895). Автографы. 19 л. с об.
- Ед. хр. 416. Письма П.М. Пчельникова Танееву (16 октября 1885 – 19 сентября 1894). Автографы. 2 л.
- Ед. хр. 421. Письма Ребикова Танееву (2 апреля 1898 – 1903 и б.д.). Автографы. 12 л. с об.
- Ед. хр. 489. Письма А.С. Танеева С.И. Танееву (дяде). (19 апреля 1889 – 18 апреля 1913). Автографы. 22 л.
- Ед. хр. 492. Письма и телеграммы П.И. Танеева С.И. Танееву (брату). (28 августа 1885 – 28 марта 1905). Автографы. 62 л.

Ед. хр. 493. Письма С.В. Танеева С.И. Танееву (дяде). (10 октября 1895 – 10 марта 1899). Автографы. 5 л.

Ед. хр. 538. Письма М.И. Чайковского Танееву (18 июня 1894 – 20 ноября 1896), письмо Всеволожского М.И. Чайковскому (22 июня 1894). Автографы. Пленка I. Л. 1–39, частично с об. Пленка II. Л. 132–132 об.

Ед. хр. 577. Письмо М.К. Эфрон-Бенуа Танееву (7 октября 1895). Автограф. 2 л.

Ед. хр. 580. Письма И.И. Юргенсона Танееву (10 и 17 октября 1901). Автографы. 3 л.

Ед. хр. 581. Письма П.И. Юргенсона и Г.Б. Газенклевера Танееву (4 октября 1894 – 4 сентября 1901). Машинопись, автографы. Л. 66, 75, 82–86, 94–95.

РГАЛИ. Ф. 2743 (Ламм П.А.) Оп. 1

Ед. хр. 28. Каталог произведений Танеева (1940-е). 82 л.

ОР РНБ. Ф. 761 (Танеев С.И.)

№ 1. Увертюра «Орестея» e-moll. Дирижерская партитура. Автограф. Авторская датировка: «С. Танеев / Селище и Москва / Сентябрь 1889 год» 31 л. с об.

№ 2. Ouverture de l'Orestie, trilogie d'Echyle, op. 6. Авторское переложение для фп. в 4 руки, автограф. Авторская датировка: «С. Танеев Селище 27 Июнь 1897». 38 л. с об.

№ 3. «Орестея». Партитура. Т. 1. Часть I. Автограф, черновик. Авторская дата завершения картины 1: «Останкино / 1 Января 1893 / С. Танеев». Авторская дата завершения всей части: «Окончена 12^{го} Июля 1894 года». На л. 1 наклеено письмо Беляева В.В. Стасову (17 октября 1900). Автограф. 172 л. с об.

№ 4. «Агамемнон». Нотные добавления с указаниями для типографии. Партитура, автограф (архивная датировка: 1894). 32 л. с об.

№ 5. Anmerkungen zur Partitur der «Oresteia». Автограф. Авторская помета: «Танеев С.И. / “Орестейя” / Добавления (два) к третьему переплету». 3 л.

№ 6. «Орестея». Партитура. Т. 2. Часть II. Автограф, черновик. Авторская дата завершения картины 1: «С. Танеев. 10 Янв. [18]94. Черниговский скит близ троицкой Лавры». Авторская дата завершения картины 2: «22 Августа 1893. Архидиаконский погост, близ Мстёры Влад[имирской] губ.» На последних страницах выписаны правки инструментовки постранично, с указанием репетиционных цифр. 161 л. с об.

№ 7. «Орестея». Партитура. Т. 3. Часть III. Автограф, черновик. Авторская дата завершения картины 2: «С. Танеев, 12 Июля 1894». Авторская дата завершения картины 3: «Конец. / 8 Августа 1893 год» 109 л. с об.

№ 8. «Орестея». Часть III, картина 2, Антракт. Партитура. Издание П. Юргенсона с многочисленными авторскими правками и вклейками [1896]. 21 с.

№ 9. «Орестея». Часть III, картины 2–3. Клави́р некоторых номеров. Автограф, черновик. 11 л. с об.

БЛАГОДАРНОСТИ

Текст настоящей монографии создавался на протяжении пяти лет – непривычно долго для автора. Выше неоднократно указывалось, что герой данного повествования никогда не спешил довести до завершения свои произведения и, насколько это было возможным, избегал установления жестких сроков изданий. По-видимому, дух Танеева оказал значительное влияние на его исследователя. Монография, скорее всего, не появилась бы, если бы сроки ее сдачи в виде отдельных разделов и целиком не были прописаны в планах и отчетах Института.

Все эти годы рядом со мной находились коллеги по Сектору истории музыки, которые – по профессиональной обязанности, но также из интереса – читали подряд и вразброс объемные части и более локальные фрагменты работы, рассматривали и сравнивали таблицы и списки, изучали документальные материалы. Львиная доля сделанных в процессе обсуждений замечаний, исправлений, дополнений вошла в текст книги и позволила существенно его улучшить. На финальном этапе рукопись получила прекрасных рецензентов, чьи советы также не остались без внимания.

Моя благодарность нашла отражение в посвящении. Однако представляется справедливым назвать поименно тех, кто оказал наиболее ощутимую помощь и поддержку.

Полина Ефимовна Вайдман находилась, как принято выражаться, у истоков этого труда, всячески побуждая начать его еще тогда, когда автор пребывал в сомнениях по поводу соответствия своих возможностей – своим желаниям. Первые мои посещения Клинского архива для работы в танеевском фонде, к счастью, случились при жизни замечательного ученого. Совместные обсуждения находок, гипотез, впечатлений памятливы мне и сейчас; из сказанного в те времена (и, естественно, сразу зафиксированного) некоторые детали вошли в книгу.

Людмила Зиновьевна Корабельникова приветствовала мои первые экзерсисы с таким воодушевлением, как будто это были не незрелые попытки нашарить истину в темноте, а выдающиеся прозрения. И чем больше сложностей встречала я в обнаружении и трактовке событий и фактов, тем очевиднее мне открывалась огромная ценность сделанного ею самой, значительность ее вклада в мировое танееведение.

Марина Павловна Рахманова с неиссякаемым интересом читала все написанное и терпеливо ждала, когда же автор наконец обретет апломб, уверенность и обобщающую идею, необходимые для выстраивания разрозненных наблюдений в текст. Хотя глубина собственных знаний исследователя позволяла (и неоднократно) усомниться в том, что это вообще когда-либо произойдет, такого рода опасения не были высказаны ни разу.

Светлана Ильинична Савенко до завершающих дней работы над монографией сомневалась в целесообразности утверждаемого там научного подхода, не основанного на благостно-панегирическом рассмотрении творческих амбиций, интенций и достижений Танеева. Тем ценнее оказывались некоторые сделанные ею беспощадно-критические замечания.

Светлана Константиновна Лащенко, Анна Сергеевна Виноградова и Александр Владимирович Наумов оказали неоценимую помощь в качестве специалистов по истории отечественного музыкального театра. В его развитии отнюдь не всегда законы и указы означали правила, а образ, амплуа, особенности голоса артиста соответствовали друг другу. Рассуждения, вопросы, дополнения коллег помогли не потеряться в загадочном мире сцены.

Анна Викторовна Иванова-Дятлова (Фраенова), которая занималась переводом цитат с немецкого языка, также высказывала попутные замечания о восприятии творчества Танеева, о его античных интересах и постигаемых им обычаях старинной эпохи. Меткие наблюдения и выводы обладателя чрезвычайно обширных знаний не могли не повлиять на нюансы моего отношения к мифологии и стилю «Орестеи».

Отдельную благодарность необходимо адресовать сотрудникам архивов и библиотек, где довелось плодотворно поработать (в том числе в период пандемийных ограничений!) над материалами исследования:

Аде Григорьевне Айнбиндер, заведующей Отделом рукописных и печатных источников Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского (Клин),

Татьяне Дмитриевне Потаповой, научному сотруднику того же Отдела,

Александру Викторовичу Комарову, ведущему научному сотруднику, хранителю Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки (Москва),

Елене Андреевне Михайловой, Наталье Васильевне Рамазановой и Марии Геннадьевне Ивановой, научным сотрудникам Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург),

Екатерине Мерабовне Гунашвили, Ирине Николаевне Кулагиной, Людмиле Владимировне Любченко, Светлане Альбертовне Поповой и Надежде Александровне Пеликс, научным сотрудникам читальных залов Российского государственного архива литературы и искусства (Москва),

Екатерине Александровне Лебедевой и Лидии Витальевне Макаровой, научным сотрудникам Архива Большого театра Беларуси (Минск),

специалистам Зала периодики Государственной публичной исторической библиотеки (Москва) и Зала газет Российской государственной библиотеки (Химки).

Огромное спасибо заместителю заведующего Сектором обеспечения публикаций ГИИ, прекрасному редактору Наталье Анатольевне Борисовской, а также оформителю книги Екатерине Александровне Сиверс, превратившим текст в издание.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрахам Джеральд Эрнест Хил (Abraham Gerald Ernest Heal) – 441
- Агелад Аргосский (Αγέλαδα του Άργους) – 42
- Агренов-Славянский (собств. Агренов) Дмитрий Александрович – 152, 433
- Агуф Ирина Федоровна – 264
- Айнбиндер Ада Григорьевна – 450
- Александр III Александрович – 102
- Алексеева Евгения Владимировна – 434
- Алкамен (Αλκαμένης) – 42
- Аллегри Орест Карлович – 168, 262, 408
- Альтани Ипполит Карлович – 266, 361, 370, 372, 420
- Альтман Нэлли Эммануиловна – 29, 436
- Альтшулер Модест (Моисей) Исаакович (Altschuler Modest) – 380, 394–396, 447
- Альшванг Арнольд Александрович – 99, 150, 434
- Амирджан (Амирджаньянц) Беглар Богданович (Аствацатурович) – 290
- Амфитеатров Александр Валентинович – 255
- Анакреонт (Анакреон, Ανακρέων) – 126
- Андреев Иван Петрович – 262
- Андреев Павел Захарович – 409
- Андреозци Гаэтано (Andreozzi Gaetano) – 118
- Андрушкевич Анна Владимировна – 13, 435
- Аниханов Андрей Анатольевич – 264
- Анненский Иннокентий Федорович – 427
- Аntenор (Αντήνωρ) – 42
- Антипова Алла Михайловна – 29
- Апетян Заруи Апетовна – 415
- Апт Соломон Константинович – 14, 428
- Арендс Андрей (Генрих) Федорович – 361
- Аренский Антон Степанович – 91, 106, 128–130, 185, 286, 299–301, 308, 316, 317, 322, 323, 326, 336, 337, 389, 392, 396, 414, 416, 417, 424
- Аристотель (Αριστοτέλης) – 53, 150
- Армсгеймер Иван Иванович (Armsheimer Johann Joseph) – 249
- Арнольд Юрий Карлович – 132
- Арутюнов Дэвиль Амаякович – 9
- Аршеневский Василий Николаевич – 444
- Асафьев Борис Владимирович (псевд. Игорь Глебов) – 9, 11, 73, 74, 164, 173, 174, 429, 434, 436
- Ашетт Луи Кристоф Франсуа (Hachette Louis Christophe François) – 41, 141, 428
- Ашкинази Михаил Осипович (Achkinasi Mikhail; псевд. Мишель Делинь, Michel Delines; также Франко-Русс) – 108, 109, 161–163, 293, 299, 301, 303, 304, 316, 318, 321, 324, 325, 328, 329, 332, 335–340, 342–354, 356–358, 361–363, 367, 371, 374, 375, 379, 390, 396, 402, 433, 438, 442, 445, 447
- Бадю Эмиль-Жюль (Baudoux Émile-Jules) – 347
- Бажанов Николай Данилович – 434
- Балашев (Балашов) Василий Степанович – 17, 427, 437
- Баратынская (Боратынская) Екатерина Ивановна – 304
- Барба Жан-Николя (Barba Jean-Nicolas) – 127, 428
- Барбье Поль Жюль (Barbier Paul Jules) – 428
- Баскин Владимир Сергеевич (псевд. Лель) – 51, 109, 111, 112, 114–116, 135, 143, 429, 430
- Баулина Екатерина Васильевна – 291

- Бах Иоганн Себастьян (Bach Johann Sebastian) – 13, 142, 143, 325, 435
- Бахофен Иоганн Якоб (Bachofen Johann Jakob) – 52, 54, 55, 57, 58, 440, 441
- Бахрушин Алексей Александрович – 425
- Бахрушин Юрий Алексеевич – 140
- Бедный Ионафан – см. Уколов
- Белина (по мужу Джонсон) Анастасия (Belina-Johnson Anastasiya) – 147, 441
- Белокопытова (по мужу Мечникова) Ольга Николаевна – 160
- Беляев Митрофан Петрович (Belaïeff Mitrofan Petrovich) – 14, 15, 72, 90, 92, 108, 123, 129, 147, 161, 163, 164, 166, 258, 267, 313, 325–327, 329–389, 391–396, 398, 401, 417, 423, 428, 433, 444–446
- Бенда Георг Антон (Benda Georg Anton) – 118
- Бенуа-Эфрон (урожд. Кинд) Мария Карловна – 307, 448
- Берлиоз Гектор (Луи-Эктор; Berlioz Louis-Hector) – 121, 158, 286
- Бернандт Григорий Борисович – 55, 56, 74, 307, 429, 434, 435
- Бернштейн Николай Давидович – 171, 429
- Бесс Юлия Петровна – 262
- Бессель Василий Васильевич – 299, 300, 323, 332, 333, 334, 353–355, 447
- Бессель Иван Васильевич – 333
- Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) – 61, 62, 76, 143, 437
- Бзуль (по мужу Булыгина) Анастасия Степановна – 326
- Бизе Александр Сезар Леопольд (крещен как Жорж; Bizet Alexandre-César-Léopold, Georges) – 143
- Бино Луи (Binot Louis) – 144, 435
- Битерякова (урожд. Кривцова) – Елена Викторовна 185, 435
- Бларамберг Павел Иванович – 286
- Блейхман Юлий Иванович – 303, 327
- Блуменфельд (Блюменфельд) Феликс Михайлович – 106, 327, 395
- Бобрик Олеся Анатольевна – 176
- Богаевский Константин Федорович – 174
- Богданов-Березовский Валериан Михайлович – 429
- Боголюбов Николай Николаевич – 168, 169, 173, 262, 403, 408
- Бойто Арриго (Boito Arrigo) – 140, 282
- Больша(я) (урожд. Скомпска(я), по мужу Динхайм-Щавиньска-Брохоцка) Аделаида Юлиановна (Bolska (Skąpska) Adela, Dienheim-Szczawińska-Brochocka) – 293
- Бонапарт Мари (Bonaparte Marie) – 160
- Борисовская Наталья Анатольевна – 450
- Бородин Александр Порфирьевич – 92, 136, 143, 156, 158, 160, 327, 370, 371, 431
- Ботстайн (Ботштейн) Леон (Botstein Leon) – 264
- Бочаров Михаил Ильич – 262, 304
- Брамс Иоганнес (Brahms Johannes) – 380
- Брандуков Анатолий Андреевич – 106, 394
- Браудо Евгений Максимович (Моисеевич) – 169, 170, 429, 435
- Браун Мари-Роз (Braun Marie-Rose) – 339
- Брежнева Ирина Вячеславовна – 149, 427
- Брейткопф Бернхард Кристоф (Breitkopf Bernhard Christoph) – 136, 370, 428
- Брух Макс Христиан Фридрих (Bruch Max Christian Friedrich) – 327
- Брюсов Валерий Яковлевич – 33
- Бук Петр Петрович – 367, 372
- Буква – см. Василевский
- Букке Евгений Иванович (Эйжен Янович) – 262, 407
- Булич Сергей Константинович – 137, 435
- Булычева Анна Валентиновна – 92, 284
- Бурго-Дюкудре Луи-Альбер (Bourgault-Ducoudray Louis-Albert) – 159, 160, 393
- Буренин Виктор Петрович – 118
- Бэлза Игорь Федорович – 11, 22, 429, 435, 441
- Бюлов Ханс Гвидо Фрейхер фон (Bülow Hans Guido Freiherr von) – 128, 433
- Вагнер Вильгельм Рихард (Wagner Wilhelm Richard) – 37, 81, 94, 120, 121, 136, 142, 144–149, 158, 171, 269, 282, 305, 326, 327, 335, 372, 393–395, 406, 409, 431, 437, 441
- Вайдман Полина Ефимовна – 67, 125, 438, 449
- Вакидин Виктор Николаевич – 435
- Валицкая (урожд. Кирхгейм) Марта (Мария) Генриховна – 409
- Валова Елена – 425, 436
- Вальтер Виктор Григорьевич – 435
- Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна (Walter-Kühne Ekaterina) – 102, 302

- Ван Дейк Эрнест (van Dyck Ernest) – 335, 340
 Варваца Е.В. – 429
 Варгунин Николай Александрович – 300
 Василевский Ипполит Федорович (псевд. Буква) – 429
 Вацлик Вячеслав Андреевич – 285
 Вацура Вадим Эразмович – 419
 Вебер Карл Мария Фридрих Август Эрнст фон (Weber Carl Maria Friedrich Ernst von) – 136
 Веймарн Павел Платонович – 110, 112, 114–118, 139, 143, 429, 432
 Вейнгартнер (Вайнгартнер) Феликс (Weingartner Felix) – 136, 356, 391
 Вельяшев Николай Георгиевич – 286, 287
 Венкстерн Алексей Алексеевич – 9, 14, 28–30, 34, 36, 39, 40, 44–48, 68, 73, 110–112, 120, 121, 138, 201. 204, 268, 271, 172, 281, 291, 292, 294, 303, 306, 309, 336, 341, 342, 344, 356, 373, 428, 430, 431, 436, 439, 445–447
 Венкстерн (по мужу Гиацинтова) Елизавета Алексеевна – 309
 Венкстерн (урожд. Гиацинтова) Ольга Егоровна (Георгиевна) – 305, 309, 447
 Венявский Адам Тадеуш (Wieniawski Adam Tadeusz) – 168
 Верди Джузеппе Фортунино Франческо (Verdi Giuseppe Fortunino Francesco) – 121, 143, 149, 157, 291
 Вержбилович Александр Валерианович – 310
 Видаль Поль Антонен (Vidal Paul Antonin) – 325
 Виламовиц-Меллендорф Ульрих фон (Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von) – 135
 Виноградов Кирилл Львович – 263
 Виноградова Анна Сергеевна – 132, 133, 182, 435, 450
 Винтулов Николай Александрович – 312
 Висковатов (Висковатый) Павел Александрович – 39
 Владимир Александрович (Романов), великий князь – 320
 Власова Екатерина Сергеевна – 125, 438
 Вознесенский – 157
 Волконский Сергей Михайлович – 382
 Вольтский Аким Львович – 148
 Всеволожский Иван Александрович – 12, 72, 98, 99, 101–105, 140, 141, 273–276, 278, 280–283, 285–287, 289, 294, 296, 297, 299, 301, 304, 308, 312, 313, 315, 319, 321–323, 330–334, 341, 382, 383, 398, 412–414, 416, 436, 445–448
 Вторникова Ирина Анатольевна – 264
 Вуич Георгий Иванович – 444
 Габрилович Осип (Иосиф) Соломонович (Gabrilovich Josef) – 392
 Гаевский Вадим Моисеевич – 140
 Газенклевер (Хазенклевер) Георг Бернард Альберт (Hasenclever Georg Bernhard Albert) – 424, 448
 Галле Луи (Gallet Louis) – 135
 Гальяно Марко да (Gagliano Marco da) – 149
 Гардинер Джон Элиот, сэр (Gardiner John Eliot, Sir) – 13, 149, 150, 435
 Гартман Жорж (Hartmann Georges, псевд. Анри Кремон, Henri Grémont) – 41, 134, 325, 339, 428
 Гартман (Хартман) Людвиг (Hartmann Ludwig) – 128, 434
 Гартман Фома Александрович (Hartmann Thomas de) – 164, 262, 340, 447
 Гебель Георг (Gebel Georg) – 118
 Геворкян Минас Герасимович – 263
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) – 56, 58, 435
 Гегий (Гегес, Гегесий) Афинский (Ἡγησίας Ἀθηναίος) – 42
 Гей Николай Константинович – 419
 Гейар Педро (Gailhard Pedro) – 158
 Гендель Георг Фридрих (Händel Georg Friedrich) – 142, 143, 149
 Гердт Павел (Павел-Фридрих) Андреевич – 383
 Герен де Фремикур Жан-Николя (Guérin de Frémicourt Jean-Nicolas) – 126
 Герике Вильгельм (Gericke Wilhelm) – 265, 380
 Геродот Галикарнасский (Ἡρόδοτος Ἀλικαρνασσεύς) – 126
 Гертель (Хертель) Готфрид Кристоф (Härtel Gottfried Christoph) – 136, 370
 Гершельман Константин Романович – 308
 Гершензон Михаил Осипович – 53, 437
 Гершунская Елизавета Львовна – 29, 435
 Геташвили Нина Викторовна – 42
 Гиацинтов Владимир Егорович (Георгиевич) – 309, 447
 Гиацинтов Николай Егорович (Георгиевич) – 305, 309

- Гиацинтова Софья Владимировна – 28, 29, 436
 Главк Хиосский (Γλαῦκος ο Χίος) – 42
 Глазунов Александр Константинович – 9, 92, 106, 128, 265, 301, 310, 313, 327, 330, 347, 355, 370, 376, 378, 380, 381, 389, 393, 396, 401, 415, 416, 424, 425, 429
 Глазунов Иван Ильич – 9, 439
 Глебов Игорь – см. Асафьев
 Глен Альфред (Константин) Эдмундович фон (Glehn Alfred Constantin Edmund von) – 380
 Глинка Михаил Иванович – 10, 86, 92, 103, 121, 122, 140, 143, 156, 315, 359, 370, 396, 434, 441
 Глиэр Рейнгольд Морицевич (урожд. Рейнгольд Эрнест) – 436
 Глюк Кристоф Виллибальд Риттер фон (Gluck Christoph Willibald Ritter von) – 126, 127, 136, 143, 149, 174, 279, 327, 436
 Гнедич Петр Петрович – 42
 Гозенпуд Абрам Акимович – 431
 Голике Роман Романович – 346
 Голованов Николай Семенович – 263
 Головин Александр Яковлевич – 174
 Головин Владимир Иванович – 16, 427, 445
 Головинская Ирина Григорьевна – 86, 436
 Головинский Григорий Львович (Либер-Вольфович) – 86, 436
 Гольденвейзер Александр Борисович – 265, 310, 355, 373
 Гольдмарк Карл (Goldmark Karl) – 380
 Гомер (Ὅμηρος) – 126, 128, 197
 Гончаров Иван Константинович – 326, 330
 Гордина Елена Исааковна – 151, 440
 Горский (Штернберг) Николай Васильевич – 287–289, 291, 301, 302
 Готье Пьер Жюль Теофиль (Gautier Pierre Jules Théophile) – 266
 Грабарь Игорь Эммануилович – 434
 Григорович Наталья Николаевна – 130
 Громан – см. Соловцов
 Грохотов Сергей Владимирович – 100, 439
 Грошева Елена Андреевна – 430
 Грус Федор Иванович – 375, 378, 379, 401, 447
 Губерт Николай Альбертович – 132
 Гулин Артур Игоревич – 118, 438
 Гунке Иосиф (Осип) Карлович (Франтишек; Hunke Josef František) – 132
 Гуно Шарль Франсуа (Gounod Charles François) – 121, 248, 282, 301
 Гунст Евгений Оттович (Gounst Eugène) – 177, 430
 Гурова Янина Юрьевна – 140, 436
 Гусейнова Зивар Махмудовна – 434
 Давид Фелисьен Сезар (David Félicien-César) – 128, 429
 Давидов (Давыдов) Алексей Августович – 310
 Далгат Джемал-Эддин Энверович – 166
 Дамаев Василий Петрович – 407, 410
 Данько Лариса Георгиевна – 423
 Даргомьжский Александр Сергеевич – 92, 99, 121, 359, 396
 Даренская (Доренская) Л.И. – 130, 439
 Двоскина Елена Марковна – 128, 436
 Дебюсси Ашиль-Клод (Debussy Achille-Claude) – 96, 170
 Девойод Жюль (Devoiyod Jules) – 327
 Делинь Мишель – см. Ашкинази
 Дентю Анри-Жюстен-Эдуар (Dentu Henri-Justin-Édouard) – 161
 Держановский Владимир Владимирович (псевд. Флорестан) – 433
 Держинская Ксения Георгиевна – 22, 435, 440, 441
 Дешан-Жеан Бланш Мари (Deschamps-Jéhin Blanche Marie) – 304
 Дженкинс Герберт Джордж (Jenkins Herbert George) – 81, 441
 Дзержинский Иван Иванович – 410
 Дионисий Галикарнасский (Διονύσιος Ἀλικαρνασσεύς) – 126
 Долина (урожд. Саюшкина, по мужу Горленко) Мария Ивановна – 367, 374
 Домерщиков Платон Павлович – 281, 309, 320
 Донской Лаврентий Дмитриевич – 286
 Доре Гюстав (Doret Gustave) – 109, 317
 Дракули-Критикос Александр Николаевич – 157
 Дриго Ричард Евгеньевич (Drigo Riccardo Eugenio) – 248
 Дроздов Анатолий Николаевич – 430
 Друзякина Софья Ивановна (урожд. Менцер София Маргарита, Mentzer Sofia) – 407
 Д'Энди Поль-Мари-Теодор-Венсан (D'Indy Paul-Marie-Théodore-Vincent) – 370
 Дюбуа Клемент Франсуа Теодор (Dubois Clément François Théodore) – 393

- Дюка Поль Абраам (Dukas Paul Abraham) – 325
- Дюпре А. (Dupret A.) – 161
- Дюрюи Жан Виктор (Duruu Jean Victor) – 141, 428
- Дягилев Сергей Павлович – 156, 168, 174, 176, 402, 407, 409, 437
- Ершов Иван Васильевич** – 109, 115, 282, 301, 302, 309, 311, 312, 316–318, 322, 324, 326, 330, 333, 409, 410, 445
- Есипов Владимир Михайлович – 264
- Ефимов Константин Пантелеевич – 249
- Ефрон Григорий (Гдалий, Густав) Абрамович – 148
- Жак-Далькроз Эмиль** (Jaques-Dalcroze Émile) – 390
- Жданов Владимир Анатольевич – 99, 121, 411, 440
- Жеан Леон (Jehin Léon) – 109, 304, 343
- Жиляев Николай Сергеевич – 384
- Жуаст Дамас (Jouaust Damase) – 41
- Жукова Елена Михайловна – 435
- Забела-Врубель Надежда Ивановна** – 96
- Заремба Николай Иванович – 132
- Збруева (урожд. Булахова, по мужу Штембер) Евгения Ивановна – 164, 408, 409
- Звенигородская Наталия Эдуардовна – 425, 440
- Зелинский Фаддей Францевич – 34, 59, 60, 436
- Зенф Бартольф Вильгельм (Senff Bartholf Wilhelm) – 428
- Зилоти Александр Ильич – 265, 293, 304, 305, 336, 396, 414, 415, 425
- Зимин Сергей Иванович – 168, 169, 175, 176, 262, 406–410, 425, 430, 433, 436, 446
- Зорина Ангелина Петровна – 145, 439
- Иванов Вячеслав Иванович** (Ivanov Venceslao) – 14
- Иванов Гавриил Афанасьевич – 138, 435
- Иванов Константин Матвеевич – 262
- Ива́нов Лев Иванович – 248, 249
- Иванов Михаил Михайлович – 110, 111, 115, 117, 118, 138, 143, 169, 170, 173, 316, 430, 436
- Иванова Мария Геннадьевна – 450
- Иванова-Дятлова (Фраенова) Анна Викторовна – 55, 100, 450
- Ивановский Александр Викторович – 407
- Изаи Эжен (Ysaÿe Eugène) – 265, 327, 396
- Иллика Луиджи (Illica Luigi) – 136
- Ильинский Александр Александрович – 126
- Имбер Юг (Imbert Hugues) – 160, 161, 393, 434
- Ипполитов-Ива́нов (урожд. Ива́нов) Михаил Михайлович – 394, 436
- Ирецкая Наталия Александровна – 106, 291, 324, 447
- Кавалли** (урожд. Калетти) Пьетро Франческо (Cavalli (Caletti) Pietro Francesco) – 149
- Кадлец Андрей-Карл Вячеславович (Kadlec Ondřej) – 249
- Казанская (по мужу Белякаева) Лариса Владимировна – 307
- Казанцева Надежда Аполлинарьевна – 430
- Казаченко Григорий Алексеевич – 114
- Кайзер Райнхард (Keiser Reinhard) – 149
- Каламис (Каламид, Κάλαμις, Καλαμίδα) – 42
- Калачев Василий Васильевич – 250
- Каллимах Киринейский (Καλλιμάχος Κυρήνης) – 126
- Калон Эгинский (Καλόν Ατγίνης) – 42
- Кальвокоресси Мишель Димитри (Calvocoressi Michel Dimitri) – 441
- Каменский Павел Павлович – 262
- Канах Сикионский (Κανάχ ο Σικυόν) – 42
- Кандинский Алексей Иванович – 437
- Капнист Маргарита Семеновна – 86, 436
- Каракаш Михаил Николаевич – 409
- Каратыгин Василий Андреевич – 127
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович – 173, 263, 430, 436
- Каратыгина Александра Дмитриевна – 127
- Кареев О. – 116
- Катков Михаил Никифорович – 110
- Катуар Георгий Львович – 361
- Каччини (Романо) Джулио (Caccini (Romano) Giulio) – 149
- Кашкин Николай Дмитриевич – 119–122, 143, 262, 291, 306, 407, 408, 430, 436
- Кашперов Владимир Никитич – 286
- Квидам – см. Кугель
- Келдыш Юрий Всеволодович – 128, 412, 436–438

- Керубини Мария Луиджи Карло Зенобио Сальваторе (Cherubini Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore) – 118
- Кипоренко-Даманский Юрий Степанович – 410
- Кирилина Лариса Валентиновна – 127, 128, 139, 436
- Киселев Василий Александрович – 33, 156, 185, 372, 373, 407, 412, 422, 437, 438
- Киштымова – 157
- Клеант (Клеанф; Κλεάνθης) – 26
- Клементьев Лев Михайлович – 286
- Климентова-Муромцева (урожд. Климентова) Мария Николаевна – 106, 156–160, 262, 307, 385–389, 392, 393, 447
- Климов Михаил Георгиевич (Егорович) – 263
- Климовицкий Аркадий Иосифович – 62, 437
- Клиничева Елена Мухарбековна – 264
- Клисфен (младший; Κλεισθένης) – 52, 56
- Кнайзель Франц (Kneisel Franz) – 380
- Ковалевский Егор Петрович – 126, 427
- Ковалевский Максим Максимович – 160
- Ковалев Павел Иванович – 153, 154, 437
- Кобадеев Алексей Петрович – 63
- Когель Густав Фридрих (Kogel Gustav Friedrich) – 340
- Козаковская (по мужу Буйницкая) Аделаида Георгиевна – 326, 330
- Коломийцева Татьяна Михайловна (Каламийцава Таццяна Міхайлаўна) – 179–181, 263
- Коломийцов Виктор Павлович – 169–173, 175, 430
- Колонн Эдуар (Colonne Édouard Judas) – 134, 161, 325, 335, 352
- Комаров Александр Викторович – 38, 439, 450
- Комиссаржевская Вера Федоровна – 176
- Комиссаржевский Федор Федорович – 176, 262, 406–408, 410
- Кондратьев Геннадий Петрович – 05, 168, 275, 306, 311, 312, 316, 317, 324–326, 330, 446
- Конен (урожд. Роберман) Валентина Джозефовна – 441
- Коноплева Ирина Александровна – 145, 439
- Константин Константинович (Романов), великий князь (псевд. К. Р.) – 318
- Конюс Георгий Эдуардович – 12, 106, 132, 306, 361, 447
- Коптяев Александр Петрович – 169, 171, 430, 437
- Корабельникова Людмила Зиновьевна – 16, 22, 29, 36, 42, 52, 74, 81, 130, 414, 420, 437, 439, 440, 449
- Корещенко Арсений Николаевич – 106, 119, 120, 126, 138, 160, 286, 306, 430, 446
- Королева Нина Григорьевна – 439
- Котелов Николай Петрович – 16, 17, 25, 49, 138, 188–191, 196, 201, 427, 437, 445
- Коутс Альберт Карлович (Coates Albert) – 167, 175, 262, 402, 408, 410
- Кочетов Николай Разумникович – 266
- Кочнев Юрий Леонидович – 264
- Кошиц (Порай-Кошиц) Нина Павловна – 407
- Кребийон (Кребильон) Проспер Жолио де (Crébillon Prosper Jolyot de) – 279
- Крейн Давид Сергеевич (Абрамович) – 380
- Критий (Κρίτιος) – 42
- Кротков Николай Сергеевич – 248
- Кругликов Семен Николаевич – 36, 142, 145–147, 285, 286, 430, 439, 447
- Крушевский Эдуард Андреевич (Kruszewski Edward Andrzejewicz) – 99, 104, 11, 253–255, 262
- Крылов Виктор Александрович – 294
- Крылов Иван Андреевич – 252
- Крюков Владимир Николаевич – 127
- Ксенофонт (Ξενοφών) – 42
- Кугель Александр Рафаилович (псевд. Квидам) – 113, 118, 430
- Куза (по мужу Блейхман) Ефросиния (Валентина) Ивановна – 303, 311–313, 321, 333, 406
- Кузнецов Анатолий Михайлович – 263
- Кузнецов Константин Алексеевич – 30, 154, 422, 437, 439–441
- Купер Эмиль Альбертович (Cooper Emil) – 265
- Куров Николай Николаевич – 178, 430
- Курсинский Александр Антонович – 304
- Кусевицкий Сергей Александрович (Koussevitzky Serge) – 164, 266, 394
- Куссер Иоганн Зигизмунд (Kusser Johann Sigismund) – 118
- Кутателадзе Лариса Михайловна – 412, 438
- Кучэра Карл Антонович (Kučera Karel) – 278
- Кушнерев Иван Николаевич – 14, 258
- Кюи Цезарь Антонович – 114, 128, 143, 168, 298, 326, 429

- Кюнер Василий Васильевич (Kühner Wassili Wassiljewitsch) – 114
- Ладов В. – см. Фролов
- Ламм Павел Александрович – 11, 448
- Ламурё Шарль (Lamoureux Charles) – 109, 159, 317, 314, 349, 354, 356
- Ларош Герман Августович – 9, 119–123, 138, 142, 290, 316, 431, 437, 447
- Лашенко Светлана Константиновна – 38, 439, 450
- Лебедева Александра Алексеевна – 409
- Лебедева Екатерина Александровна – 180, 450
- Лебедева-Емелина Антонина Викторовна – 132, 133, 435
- Левашев Евгений Михайлович – 176
- Левашева Ольга Евгеньевна – 437
- Леви Герман (Levi Hermann) – 146
- Леконт де Лиль Шарль Мари Рене (Leconte de Lisle Charles Marie René) – 41, 134, 135
- Лель – см. Баскин
- Лемер Альфонс (Lemerre Alphonse) – 41, 428
- Лемерсье Луи Жан Непомюсен (Lemercier Louis Jean Néromucène) – 127, 136, 428
- Леметр Франсуа Эли Жюль (Lemaître François Élie Jules) – 41
- Ленци Л.Г. – 263
- Леньяни Пьерина (Legnani Pierina) – 383
- Лешетицкий Теодор (Федор Осипович; Leszetycki, Leschetizky Theodor) – 307
- Ливанова Тамара Николаевна – 434
- Липаев Иван Васильевич – 39, 40, 431, 437
- Лист Ференц (Франц; Liszt Ferenc, Franz) – 133, 136, 380
- Литвин Фелия Васильевна (Litvinne Félia, 1860–1936; урожд. Шютц Франсуаза Жанна) – 390
- Литвинов Александр Александрович – 386
- Литольф Анри Шарль (Litolf Henry Charles) – 121
- Лифарь Сергей Михайлович (Серж; Lifar Serge) – 156, 438
- Лосева Ольга Владимировна – 151, 440
- Лукина (Аминова) Галима Ураловна – 17, 74, 126, 437, 438, 440
- Львова Мария Вячеславовна – 440
- Любимов Борис Николаевич – 29
- Людвиг Отто (Ludwig Otto) – 428
- Люлли Жан-Батист (Lully Jean-Baptiste) – 149
- Лядов Анатолий Константинович – 106, 266, 396, 436
- Мазель Лев (Лео) Абрамович – 441
- Мазини Анджело (Masini Angelo) – 255
- Мазурина Надежда Митрофановна – 106, 447
- Майборода Владимир Яковлевич – 289, 290
- Майков Аполлон Николаевич – 128, 427
- Макар Феликс (Maskar Félix) – 346, 428
- Макарова Лидия Витальевна – 180
- Макашин Сергей Александрович – 419
- Макинтош Фиона (Macintosh Fiona) – 155, 441
- Маклаков Алексей Алексеевич – 304
- Маклаков Василий Алексеевич – 52, 53, 437
- Мак-Леннан (Макленнан) Джон Фергюсон (McLennan John Ferguson) – 55
- Маковский Владимир Егорович – 278, 309, 372, 447
- Маковский Константин Егорович – 309
- Малкин Фридрих Моисеевич – 431
- Малков Николай Петрович – 172, 173, 431
- Малозёмова София Александровна – 291, 324
- Малько Николай Андреевич – 266
- Мамонтов Анатолий Иванович – 305, 446
- Мари Жан Габриэль Проспер (Marie Jean Gabriel Prosper ou Gabriel-Marie) – 354
- Маркс Карл Генрих (Marx Karl Heinrich) – 55, 440
- Мартынов Иван Иванович – 126
- Масканьи Пьетро (Mascagni Pietro) – 390
- Маслов Федор Иванович – 269, 280
- Маслова Варвара Ивановна – 269, 270, 277, 281, 282, 285, 290, 291, 304, 307, 310, 313, 325, 396, 411–417, 425, 447
- Массне Жюль Эмиль Фредерик (Massenet Jules Émile Frédéric) – 41, 109, 134, 135, 162, 283, 325, 352, 371, 402
- Машинский Семен Иосифович – 419
- Маяковский Владимир Владимирович – 118, 179
- Медведев Михаил Ефимович – 130
- Мейербер Джакомо (урожд. Бер Якоб Либман; Meyerbeer Giacomo, Beer Jacob Liebmann) – 151, 143, 173
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич – 167
- Мельгунов Сергей Петрович – 157
- Мельгунова Ольга Петровна (Melgounoff Olga de) – 157, 160, 161, 385, 393

- Менар Поль (Mesnard Paul) – 41, 428
 Мендельсон Бартольди Якоб Людвиг Феликс (Mendelssohn Bartholdy Jakob Ludwig Felix) – 110
 Мерзляков Алексей Федорович – 126, 427
 Метцль (Метцель) Людвиг Морицевич (Metzl Ludwig) – 318
 Мечников Илья Ильич – 160
 Мещерский Владимир Петрович – 253
 Милков (урожд. Милков-Товстоногов) Вадим Георгиевич – 264
 Миллёкер Карл Йозеф (Millöcker Carl Joseph) – 250
 Минин Владимир Николаевич – 264
 Минкус Людвиг (Леон) Федорович (Minkus Ludwig Aloysius Bernhard Philipp) – 249
 Мирон из Елевфер (Μύρων ἀπὸ τῆν Ἐλεφφέρ) – 42
 Митина Ассоль Олеговна – 33
 Михаил Николаевич (Романов), великий князь – 320, 321
 Михайлов Михаил Иванович (Зильберштейн Моисей Иоакимович) – 282–284, 286, 287–290
 Михайлова Елена Андреевна – 450
 Михайлова Мария (Марья) Александровна – 324, 326, 330
 Мичелакис Пантелис (Michelakis Pantelis) – 155, 441
 Мозенталь Соломон Герман (Mosenthal Salomon Hermann) – 428
 Молас (Моллас; урожд. Пургольд) Александра Николаевна – 281
 Молас (Моллас) Николай Павлович – 281, 292
 Молчанов Анатолий Евграфович – 122, 248, 437, 438
 Мониц Мария Львовна – 62
 Монтеверди Клаудио Джованни Антонио (Monteverdi Claudio Giovanni Antonio) – 149, 150
 Морган Льюис Генри (Morgan Lewis Henry) – 55
 Морето-и-Каванья Агустин (Moreto y Cabaña Augustine) – 30
 Морской Гавриил Алексеевич (урожд. Янчевецкий Генрик, Janczewiecki Henryk) – 302
 Моцарт Иоганн Хризостом Вольфганг Амадей (Mozart Johannes Chrysostomus Wolfgang Amadeus) – 70, 80, 92, 121, 123, 142, 143, 173, 308
 Мравина (Мравинская) Евгения Константиновна – 303
 Мсерианц Зармайр Мсерович – 339
 Мук Карл (Muck Karl) – 146
 Мулюкина Виктория Романовна (Вита) – 264
 Муромцева Мария Сергеевна – 160, 161, 393
 Мусоргский Модест Петрович – 10, 99, 132, 133, 156, 157, 162, 167, 182, 270, 361, 435
 Мьюир Стефан (Muir Stephen) – 147, 441
 Мюллер-Бергхаус (урожд. Мюллер) Карл (Müller-Berghaus Karl) – 380
 Мясников Александр Сергеевич – 419
 Наполеон I Бонапарт (Napoléon I Bonaparte) – 160
 Направник Владимир Эдуардович – 106, 281, 437
 Направник Эдуард Францевич – 12, 44, 72, 99, 102, 104–106, 114, 273–278, 281–285, 287–289, 293, 294–300, 302, 308, 313, 314, 318, 319–323, 331, 332, 344, 411–414, 416, 437, 438, 445, 447
 Насонов Роман Александрович – 13, 435
 Науман Иоганн Готтлиб (Naumann Johann Gottlieb) – 118
 Наумов Александр Владимирович – 4, 29, 118, 127, 179, 438, 450
 Незлобин (урожд. Алябьев) Константин Николаевич – 176
 Некрасова Галина Анатольевна – 423
 Некрасова Елена Владимировна – 423
 Немирович-Данченко Владимир Иванович – 28, 264
 Нерон Клавдий Цезарь Август Германик (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) – 128, 130–132, 135, 303, 428, 429, 432–434
 Несиод (Несиот, Νησιώτης) – 42
 Никиш Артур (Artúr Nikisch) – 372
 Николаев Н. – 403
 Николай Александрович, великий князь (цесаревич Николай) – 110
 Нойман Йозеф Анджело (Neumann Josef Angelo) – 146
 Ньекки Витторио (Gnecchi Vittorio) – 136, 137, 428
 Ньюмарч Роза Харриет (Newmarch Rosa Harriet) – 81, 441

- Оберлендер Генрих (Oberländer Heinrich) – 135
- Образцов Сергей Владимирович – 29, 436
- Онатас Эгинский (Ονάτας Αγίνης) – 42
- Ордынский Борис Иванович – 126, 427
- Орлов (урожд. Шапино) Владимир Николаевич – 419
- Орловская (урожд. Фрейдентштейн) Анна Абрамовна – 409
- Островская Вера Григорьевна – 263
- Охлопков Николай Павлович – 118, 127, 179
- Павел Александрович (Романов), Великий князь – 318
- Пайоний (Пеоний, Пэоний) Мендесский (Παιώνιος Μενδαίος) – 42
- Палечек Осип Осипович (Иосиф Иосифович; Paleček Josef) – 168, 262, 275, 280, 281, 406
- Пашкова Лидия Александровна – 140
- Пашенко Андрей Филиппович – 407
- Пашенко Михаил Викторович – 145, 148, 438
- Перикл (Περικλῆς) – 42, 57, 365, 406
- Пермина Валентина Германовна – 125, 438
- Петипа Мариус Иванович (Petipa Marius) – 140, 248, 249
- Петипа Мария Мариусовна – 249
- Петр Вячеслав (Вацлав) Иванович (Petr Václav) – 137, 438
- Петров Даниил Рустамович – 4, 435
- Петровский Федор Александрович – 427
- Петухова Светлана Анатольевна – 1, 4, 18, 28, 37, 38, 65, 67, 68, 77, 88, 156, 162, 180, 438
- Пёрселл Генри (Purcell Henry) – 150
- Пиотровский Адриан Иванович – 14, 427
- Пифагор Регийский (Πυθαγόρας Ῥηγίος) – 42
- Плетнев Михаил Васильевич – 10, 100, 264
- Плутарх (Πλούταρχος) – 126
- Погожев Владимир Петрович – 276
- Подгорецкий Борис Владимирович – 432
- Покровская Ирина Алексеевна – 419
- Поливанов Лев Иванович – 29, 111
- Полонский Яков Петрович – 277
- Полякова Людмила Викторовна – 432
- Помазанский Иван Александрович – 284
- Понкьелли Амилкаре (Ponchielli Amilcare) – 140
- Пономарев Евгений Петрович – 140, 262
- Попов Константин Михайлович – 263
- Попов Сергей Михайлович – 263
- Попова Светлана Альбертовна – 450
- Порай-Кошиц Павел Алексеевич – 286
- Потапова Татьяна Дмитриевна – 450
- Потехин Павел Антипович – 316
- Потяркина Елена Евгеньевна – 29, 435
- Похитонов Даниил Ильич – 410
- Преображенская Софья Петровна – 166
- Преображенский Николай Алексеевич – 281
- Прокофьев Сергей Сергеевич – 167, 170, 407
- Прот Феликс-Жан (Prot Félix-Jean) – 126
- Протопопов Владимир Васильевич – 36, 37, 416, 432, 434, 438, 440
- Протопопов Сергей Владимирович – 263
- Пушкин Александр Сергеевич – 28, 92, 128
- Пчельников Павел Михайлович – 281, 285–287, 447
- Пьеррон Пьер-Алексис (Pierre Alexis) – 41
- Рабинович Болеслав Исаакович – 441
- Рабинович Исаак Соломонович – 440, 441
- Райская Любовь Ивановна – 406
- Райский (урожд. Капитонов) Назарий Григорьевич – 73, 262, 406–408, 436
- Рамазанова (по мужу Солодовникова) Александра Николаевна – 439
- Рамазанова Наталья Васильевна – 450
- Рамбоусек Иосиф Иосифович (Осип Осипович; Rambousek Josef) – 394
- Расин Жан-Батист (Racine Jean-Baptiste) – 279
- Растеряев Иван Сергеевич – 253
- Ратер Генрих Фридрих Даниэль (Rahter Heinrich Friedrich Daniel) – 376
- Рахманинов Сергей Васильевич – 106, 154, 262, 265, 275, 306, 307, 347, 382, 394, 396, 407, 409, 415
- Рахманова Марина Павловна – 37, 38, 128, 436, 439, 449
- Реберг Вилли (Rehberg Willy) – 354
- Ребиков Владимир Иванович – 33, 359, 360, 445, 447
- Реомюр Рене Антуан де (Réaumur René Antoine de) – 251
- Решке Ян Мечислав (польск. Reszke Jan Mieczysław, франц. Reszke Jean de) – 283
- Рёдер Карл Готтлиб (Röder Karl Gottlieb) – 363
- Рек (Рок, Ройк, Рокус, Роций) Самосский (Ροίκος ο Σάμιος) – 42

- Рикорди Джованни (Ricordi Giovanni) – 428
 Римская-Корсакова Надежда Николаевна – 9, 439
 Римский-Корсаков Андрей Николаевич – 172
 Римский-Корсаков Владимир Николаевич – 438
 Римский-Корсаков Николай Андреевич – 9, 10, 19, 91, 96, 106, 128, 139, 143, 145, 156, 157, 162, 167, 250, 265, 275, 281, 292, 301, 310, 311, 315, 321, 358, 361, 370–373, 389, 396, 397, 399, 422, 428, 436, 438, 439, 441
 Рис Теодор (Федор; Ries Theodor) – 339
 Ричард III (Плантагенет, Richard III Plantagenêt) – 124
 Рогаль-Левицкий Дмитрий Романович – 95, 96, 439
 Родэ Вера Францевна – 432
 Руайе Андре (Royer André) – 348
 Рубинштейн Антон Григорьевич – 9, 19, 39, 128–134, 143, 150, 160, 177, 304, 336, 337, 365, 396, 428, 429, 432–434
 Рубинштейн Николай Григорьевич – 439
 Рыбасов Иван Осипович (Иосифович) – 116
- Сабанеев Леонид Леонидович – 100, 102, 103, 177, 432, 439
 Савенко Светлана Ильинична – 22, 52, 439, 450
 Савёлова Зинаида Филипповна – 30, 439
 Савоскина Галина Арсеньевна – 63, 64, 439
 Саккетти Ливерий Антонович – 137, 439
 Сакс (Закс) Ганс (Sachs Hans) – 134
 Саломон Жозе-Франсуа (Salomon Joseph-François) – 118
 Сараджев (Сараджянц) Константин Соломонович – 164, 266
 Сати Эрик-Альфред-Лесли (Satie Éric Alfred Leslie) – 347
 Сафонов Василий Ильич – 12, 132, 265, 319
 Сахаров Петр Ионович – 19
 Сахновский Юрий Сергеевич – 106, 432
 Сац Игорь Александрович – 441
 Светаева Марина Григорьевна – 425, 440
 Свиридовская Нина Давидовна – 29, 435
 Селиверстов Петр Клементьевич – 440
 Сен-Санс Шарль-Камиль (Saint-Saëns Charles-Camille) – 34, 143, 327, 390, 393
 Серебряков Константин Терентьевич – 311
 Серов Александр Николаевич – 92, 143, 396
- Сибиряков Лев Михайлович (Спивак Лейб Моисеевич) – 408, 409
 Сиверс Екатерина Александровна – 4, 450
 Скарлатти Пьетро Алессандро Гаспаре (Scarlatti Pietro Alessandro Gaspare) – 149
 Сквирская Тамара Закировна – 423
 Скворцова Ирина Арнольдовна – 29, 435
 Скобло Валентин Аркадьевич – 264
 Скребков Сергей Сергеевич – 9
 Скребкова-Филатова Марина Сергеевна – 9
 Скрыбин Александр Николаевич – 29, 94, 170, 185, 435, 436, 441
 Славина (по мужу Медем) Мария Александровна – 116, 289, 311, 312, 316, 322, 324, 326, 330
 Славинский Ювеналий Митрофанович – 175, 178, 262, 407, 410
 Славнитский Юрий Михайлович – 166
 Сметана Бедржих (крещен как Фридрих; Smetana Bedřich, Friedrich) – 288, 327
 Смирнов Алексей Валерьевич – 309
 Смолич Дмитрий Николаевич (Дмитро Миколайович) – 179, 181, 263
 Смышляев Валентин Сергеевич – 127
 Соболевская Ольга Станиславовна – 181, 432
 Соболевский Василий Михайлович – 324
 Совлачков Иван Александрович – 264
 Соколов Николай Александрович – 106
 Соловцов Анатолий Александрович (псевд. Громан) – 430
 Соловьев Николай Феопемптович – 51, 112–116, 128, 132, 138, 143, 169, 282, 431, 432
 Соловьев Сергей Михайлович (младший; 1885–1942) – 29, 439
 Соловьева Инна Натановна – 29, 436
 Солодовников Гаврила Гаврилович – 176, 262, 409
 Софокл (Σοφοκλῆς) – 14, 110, 111, 126, 136, 268, 279, 300, 427
 Спиноза Бенедикт (Барух; Spinoza Benedictus de) – 108, 123
 Станиславский (урожд. Алексеев) Константин Сергеевич – 264
 Старженецкий-Лаппа Владимир Павлович – 392
 Стасов Владимир Васильевич – 267, 270, 325, 381, 382, 448
 Степанов Ольгерд Борисович – 181, 432

- Столпнер Борис Григорьевич – 56, 435
 Стравинский Игорь Федорович – 168
 Суворин Алексей Сергеевич – 118
 Суриков Игорь Евгеньевич – 57, 439
 Сусидко Ирина Петровна – 156, 438
 Сушон Виктор (Souchon Victor) – 347, 348
- Танеев Александр Сергеевич – 102, 168, 306, 309, 310, 447
 Танеев Владимир Иванович – 21, 201, 202, 308, 446
 Танеев Иван Ильич – 125
 Танеев Павел Иванович – 19, 102, 300, 302, 312, 317, 320, 321, 324, 388, 397, 402, 447
 Танеев Сергей Владимирович – 308–310, 447, 448
 Танеев Сергей Иванович – 3–5, 8–30, 32–52, 54–59, 61–77, 80, 81, 83, 85–110, 112–159, 161–164, 166–175, 177–185, 188–191, 195, 200–202, 204, 211, 235, 268–278, 280–294, 296–313, 316–327, 329–403, 405–408, 410–417, 420–425, 427–450
 Танеева (по мужу Эйхлер) Надежда Сергеевна – 310
 Таплин Оливер (Taplin Oliver) – 155, 441
 Тартаков Иоаким Викторович – 262, 405
 Тебальдини Джованни (Tebaldini Giovanni) – 137
 Тейлор Ричард (Taylor Richard) – 147, 441
 Теляковский Владимир Аркадьевич – 33, 397, 398, 402, 403, 408, 425, 426, 440
 Тиборис Петер (Tiboris Peter) – 264
 Тидеман М.Ф. – 40, 437
 Тимофеев Григорий Николаевич – 169, 170, 429
 Тихонова А. – 433
 Толстая Софья Андреевна – 262, 265, 304, 355, 385, 386, 419, 423, 424
 Толстой Дмитрий Андреевич – 138
 Толстой Лев Николаевич – 103, 162, 262, 265, 304, 321, 322, 355, 385, 386, 419, 424
 Томкевич Антонида Онуфриевна – 333
 Томлинсон Гэри Альфред (Tomlinson Gary Alfred) – 149
 Трубочев Сергей (Сергий) Зосимович – 263
 Трубочкин Дмитрий Владимирович – 155, 441
 Туманина Надежда Васильевна 1– 1, 22, 74, 440
 Тургенев Иван Сергеевич – 251
- Уколов Сергей Яковлевич (псевд. Бедный Ионафан) – 5, 119, 250, 429
 Украинцев (Юмашев) Николай Тарасович – 286, 287
 Урусов Лев Павлович – 160
 Уэлкер Макс (Welcker Max) – 354
- Ф**абер Джеффри Каст, сэр (Faber Geoffrey Cust, Sir) – 150, 441
 Фавар Шарль-Симон (Favart Charles-Simon) – 126
 Фаворский Владимир Андреевич – 263
 Фалькович Елена Ильинична – 433
 Фаминцын Александр Сергеевич – 114
 Фатов Николай Николаевич – 431
 Федоровский Федор Федорович – 73, 176, 262, 407–410, 436
 Феодор Самосский (Θεόδωρος ο Σάμιος) – 42
 Феокрит (Θεόκριτος) – 126
 Фигнер Николай Николаевич – 255, 290, 293, 305
 Фидий (Φειδίας) – 42
 Фидлер Макс (Fiedler Max) – 265, 389
 Филатов-Бекман Сергей Анатольевич – 9
 Финдейзен Николай Федорович – 20, 74, 112–114, 143, 169, 173, 290, 369, 421, 431, 433, 440
 Фитингоф-Шель Борис Александрович – 114, 132, 248
 Фишер Ричард Б. (Fisher Richard B.) – 10, 264
 Фишер Софья Николаевна – 110, 446
 Флорестан – см. Держановский
 Фокин Михаил Михайлович (Fokine Michel) – 266
 Фонтенель Жорж Гранжес де (Fontenelle Georges Granges de) – 118
 Форе Габриель Юрбен (Fauré Gabriel Urbain) – 109
 Фортунатов Юрий Александрович – 151, 440
 Франк Сезар Огюст Жан Гийом Юбер (Franck César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert) – 109, 158
 Франко-Русс – см. Ашкинази
 Френсис Уильям (Francis William) – 147
 Фролов Владимир Константинович (псевд. Ладов В.) – 110, 114, 116–118, 143, 145, 431
 Фюзее де Вуазенон Клод Анри де (Fusée de Voisenon Claude-Henri de) – 126

- Хализева Мария Валентиновна – 425, 440
- Хейгель Анри (Heugel Henri) – 325, 390, 396
- Хессин Александр Борисович – 263, 266
- Ходасевич Владислав Фелицианович – 171
- Холл Эдит (Hall Edith) – 155, 441
- Холст Имоджен Клэр (Holst Imogen Clare) – 150
- Хренникова (урожд. Елецкая) Елена Нестеровна – 385
- Цабель Альберт (Эдуард) Генрихович (Zabel Albert (Eduard) Heinrich) – 93, 102, 302, 445**
- Цахер Изольда Оскаровна – 77, 440
- Целлер Эдуард Готтлоб (Zeller Eduard Gottlob) – 43
- Цельтер Карл Фридрих (Zelter Carl Friedrich) – 110
- Чайковский Анатолий Ильич – 309**
- Чайковский Модест Ильич – 19, 21, 39, 41, 61, 62, 69–71, 102, 105, 106, 108, 162, 275, 278, 280, 282, 285, 288–294, 299–302, 304, 305, 308–310, 313, 318–321, 323, 328, 332, 333, 336, 339, 344, 411, 412, 440, 442, 445, 448
- Чайковский Петр Ильич – 10, 16, 18, 19, 21, 38–41, 61–63, 65, 66, 70, 71, 78, 89–92, 98, 99, 103, 119–123, 129, 132, 140, 143, 151–154, 156, 160, 164, 173, 177, 181, 200, 256, 264, 265, 268–271, 273–275, 277, 282, 291, 293, 297, 298, 301, 302, 320, 323, 327, 328, 337, 339, 361, 371, 376, 380, 411, 412, 414, 415, 433, 434, 437, 438, 450
- Чеккетти (Чекетти) Энрико (Cecchetti Enrico) – 248
- Чемодуров Евгений Григорьевич (Чамадураў Яўген Рыгоровіч) – 263
- Черепнин Николай Николаевич – 266
- Черкасская (по мужу Палечек) Мария (Марианна) Борисовна – 406
- Чернорук Георгий Семенович – 386
- Чести Антонио (Cesti Antonio) – 149
- Чехов Антон Павлович – 156, 309
- Чешихин Всеволод Евграфович – 8, 131, 290, 440
- Чижова Пелагея Васильевна – 277
- Чимароза Доменико (Cimarosa Domenico) – 312
- Чистяков Николай Федорович – 263
- Чупрынников Митрофан Михайлович – 288
- Шавердян Александр Исаакович – 140, 433**
- Шагинян Мариэтта Сергеевна – 440
- Шаляпин Федор Иванович – 135, 163, 176, 402
- Шарпантье Марк-Антуан (Charpentier Marc-Antoine) – 118
- Шахламиан (Шахломиан, Шахламян) Нерсес (Нарцис) Герасимович – 289, 290
- Шахназарова (урожд. Мелик-Шахназарова) Нелли (Нона) Григорьевна – 86, 436
- Шевийяр Камиль Поль Александр (Chevallard Camille Paul Alexandre) – 159, 356, 367, 391
- Шекспир Уильям (Shakespeare William) – 29, 124
- Шереметев Александр Дмитриевич – 262, 266
- Шеффер Франц (Schäffer Franz) – 376, 395
- Шёнборн-Бухгейм Фридрих Карл Эрвин фон (Schonborn-Buchheim Friedrich Karl Erwin von) – 160
- Шиллингс Макс фон (Schillings Max von) – 135, 136
- Шишков Матвей Андреевич – 262
- Шлёцер Борис Федорович (Schloezer Boris de) – 106, 306
- Шмит (Шмидт) Ганс (Ханс; Schmitt Hans) – 348
- Шмитт Флоран (Schmitt Florent) – 347
- Шмуковский Дмитрий Александрович – 394
- Шнитке Альфред Гарриевич – 264
- Шор Давид Соломонович – 380
- Шоссон Амадей Эрнест (Chausson Amédée Ernest) – 347

- Шостакович Дмитрий Дмитриевич – 407, 440, 441
- Шрёдер Карл Михаил (Schröder Karl Michail) – 263
- Шрётер Виктор Александрович (Schröter Viktor Johann Gottlieb) – 284
- Штраус Рихард (Strauss Richard) – 135, 136, 170, 174, 370
- Шуберт Франц Петер (Schubert Franz Peter) – 121
- Шуден Антони де (Choudens Antony de) – 293, 390
- Шуман Роберт Александер (Schumann Robert Alexander) – 121, 151, 152
- Шумилов Иван Алексеевич – 250
- Шумилов Сергей Николаевич – 250
- Шумова Берта Михайловна – 419
- Шюрманн Георг Каспар (Schürmann Georg Caspar) – 149
- Шютц Генрих (Schütz Heinrich) – 150
- Щербакова Таисия Михайловна** (Щчарбакова Таїсія Аляксееўна) – 179, 180, 433
- Щукарев Александр Николаевич – 137, 138, 312, 405, 433
- Эванс Майкл** (Ewans Michael) – 148, 441
- Эврипид (Еврипид, Εὐριπίδης) – 14, 118, 126, 127, 179, 268, 276, 279, 427
- Эзоп (Αἴσωπος) – 126
- Энгель Юлий (Йоэль) Дмитриевич – 130, 178, 433
- Энгельс Фридрих (Engels Friedrich) – 55–58, 440
- Эрбетт Франсуа Луи (Herbette François Louis) – 160, 393
- Эрдмансдерфер Макс (Максимилиан Карлович; Erdmannsdörfer Max) – 132
- Эсхил (Αἰσχύλος) – 9, 11, 13, 14, 16–18, 20–28, 30, 33, 34, 39–41, 44, 49, 51, 52, 54–60, 65, 68, 72, 73, 83, 110–114, 126, 127, 134–136, 138, 144, 148, 150, 153, 161, 170, 171, 181, 183, 188, 197, 204, 211, 235, 268, 270, 276, 277, 279, 294, 326, 329, 341, 357, 404, 427, 428, 431, 435–437, 441, 445
- Эфиальт (Εφιάλτης) – 57
- Юденич Нина Николаевна** (Юдзеніч Ніна Мікалаеўна) – 56, 434
- Юдина Мария Вениаминовна – 263, 440
- Юргенсон Иосиф (Осип) Иванович – 339, 355, 374, 388, 389, 394, 424
- Юргенсон Петр Иванович (Jürgenson Peter Johann) – 19, 33, 92, 131, 201, 290, 293, 323, 325, 326, 330, 334, 335, 338, 339, 353, 354, 369, 377, 387, 391, 394, 411, 413, 414, 417, 418, 424, 428, 440, 448
- Юрьев Сергей Андреевич – 29, 268, 411, 446
- Яворский Болеслав Леопольдович** – 63, 85, 264, 440, 441
- Якоби(й) Павел Иванович – 367
- Яковлев Василий Васильевич – 11, 12, 174, 441
- Якубец Екатерина Юрьевна – 264
- Ярхо Виктор Ноевич (Меер-Невахович) – 52, 54, 56, 441
- Ястребцев Василий Васильевич – 441
- Яшнев Василий Иванович – 263

Научное издание

Светлана Петухова

**«Орестея» С.И. Танеева:
исследование
и материалы**

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

Е.А. СИВЕРС

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 24.10.2024

Формат 700×100¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro

Уч.-изд.л. 29,0. Усл.-печ. л. 37,7

Тираж 100 экз.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Монография представляет первую попытку рассмотреть историю создания и постановок оперы С.И. Танеева «Орестея» с опорой преимущественно на документальные свидетельства. Обращение к автографам С.И. Танеева, привлечение многочисленных писем и деловых бумаг, сравнение редакций авторского либретто и музыки оперы обусловили форму настоящего издания. Оно состоит из двух частей. Первая из них – собственно исследование – содержит подробное повествование о работе композитора над его единственным завершенным театральным сочинением, о выборе сюжета, о поисках выразительного высказывания и терниях на пути к премьере. Вторая часть книги охватывает десять документальных приложений, многие из которых являются первой публикацией ранее неизвестных материалов. Наиболее объемное десятое приложение содержит обширную переписку и другие источники, связанные с историей «Орестеи».

Танеев посвятил работе над этой оперой 18 лет (1882–1900). Цель исследователя – дать возможность читателю прожить их вместе с композитором, ощутить, каково это – с усидчивостью и беспримерным терпением на протяжении столь долгого времени лелеять плод своего вдохновения, переживая подъемы, сомнения, разочарования, но не отступаясь от пленивших некогда образов и идей.

Издание предназначено для специалистов по истории музыки и театра, а также для всех читателей, интересующихся историей русской культуры.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

9 785982 872210 >

