

**Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
(академия) имени Н. А. Римского-Корсакова»**

Кафедра истории русской музыки

На правах рукописи

АЙДАРОВ Надим Жавдетович

**ЭДУАРД ФРАНЦЕВИЧ НАПРАВНИК
И МАРИИНСКИЙ ТЕАТР ЕГО ВРЕМЕНИ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

научный руководитель —
докт. иск., проф. **Гусейнова З. М.**

Санкт-Петербург

2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Э. Ф. Направник в Императорской русской опере	24
1. 1. Репертуар театра	25
1. 2. Э. Ф. Направник о дирижерской работе.....	46
1. 3. Исполнители и сотрудники.....	53
Глава 2. Э. Ф. Направник — исполнитель	62
2. 1. Дирижерские способности Э. Ф. Направника	63
2. 2. Отличительные черты Э. Ф. Направника-дирижера.....	66
Глава 3. Э. Ф. Направник и его современники	77
3. 1. Э. Ф. Направник и чиновники Императорского двора (директора Императорских театров).....	78
3. 2. Э. Ф. Направник и Императорская семья.....	87
3. 3. Э. Ф. Направник и музыканты-современники	97
Глава 4. Оперы Э. Ф. Направника в репертуаре Мариинского театра	115
4. 1. Постановки опер Э. Ф. Направника.....	117
4. 2. Исполнение других сочинений Э. Ф. Направника	129
Заключение	137
Список сокращений	141
Список литературы	142
Список архивных источников	156
Приложение 1. Указатель имен	159
Приложение 2. «Итоги за 50 сезонов (с 1863 года по 1913 год)»	171

ВВЕДЕНИЕ

Выдающийся музыкант Эдуард Францевич Направник (1839–1916) по праву занимает особое место в истории культуры России второй половины XIX — начала XX веков. Он выступает как яркий представитель творческой элиты, признанный дирижер, композитор и музыкально-общественный деятель.

Чех по национальности, Э. Ф. Направник родился в Богемии (г. Бейшт), в юном возрасте приехал в Россию и до конца жизни признавал ее своей второй родиной. Здесь он, будучи дирижером Санкт-Петербургского императорского Мариинского театра (труппы Русской оперы)¹, а также постоянным руководителем различных симфонических оркестров, более полувека своей жизни посвятил искусству и сыграл большую роль в его развитии. За этим фактом стоит одно из примечательных явлений культурной жизни России, связанных с творческим вкладом музыкантов-иностранцев².

Деятельность Э. Ф. Направника пришлась на интереснейшее время в истории российского государства — вторую половину XIX — начало XX веков. Уже само по себе упоминание имен тех, с кем Э. Ф. Направник имел тесные творческие контакты (например, братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, П. И. Чайковского, композиторов Новой русской школы; известных певцов М. А. Славину, Е. К. Мравину, И. А. Мельникова, И. В. Тартакова, И. В. Ершова, Ф. И. Шаляпина; инструменталистов — Л. С. Ауэра, А. В. Вержбиловича, А. Н. Есипову и других музыкантов) позволяет обозначить масштаб деятельности самого Э. Ф. Направника, причастного значительным событиям культурной жизни. Именно ему принадлежала честь стать одним из самых ярких представителей дирижерского искусства, оказать влияние на ход развития

¹ В данном диссертационном исследовании, помимо устойчивого обозначения «Мариинский театр», также будет использоваться выражение «Русская опера», поскольку спектакли Русской оперной труппы на протяжении многих лет проходили на разных сценах Императорских театров и только в 1890-е годы оказались «закреплены» за Мариинским театром.

² В частности, о роли чехов-музыкантов в России высказался В. В. Стасов в статье «Чехи и русская опера», написанной им в 1867 г. Однако, в данной работе Стасова имя Э. Ф. Направника обходится молчанием, что связано, возможно, с неприятием его как музыканта, особенно в начале творческой деятельности, представителями Новой русской школы [198, с. 347].

музыкальной жизни в столице. Данный ракурс позволяет сформулировать в самом широком смысле главную **проблему** изучения деятельности музыканта, из которой следуют все остальные: *вклад Э. Ф. Направника в историю музыкального искусства России и, в частности, Марининского театра*. В этом свете его жизнь и творчество приобретают вневременную значимость и представляют разно-сторонний интерес.

За годы службы Э. Ф. Направника в Русской опере в ней произошли кардинальные перемены: значительное расширение репертуара, качественно новый подход к исполнению произведений, введение специальных правил, регламентирующих отбор музыкантов для пополнения труппы, и другие преобразования. Во многом они были инициированы самим Э. Ф. Направником, который смог их осуществить, благодаря тонкому пониманию обстановки в окружающей его культурной среде и, в частности, постепенному усилению внимания широкой общественности и высшего света к национальному искусству вообще (пример тому — особое внимание к русской культуре Императора Александра III).

Высокий профессиональный уровень Э. Ф. Направника-исполнителя снискал ему славу выдающегося мастера своего дела, специалиста экстра-класса. Он завоевал непререкаемый авторитет в кругу специалистов, с чем считались даже его недоброжелатели и представители оппозиции. Со временем Э. Ф. Направник был признан истинным *Generalmusicdirektor*'ом столицы: исполнительское мастерство его оркестра считалось для своего времени эталонным, оно представляло и определяло уровень музыкальной культуры России в общеевропейском масштабе.

Связи Э. Ф. Направника с известными деятелями искусства — композиторами, музыкантами-исполнителями, а также представителями Императорской фамилии свидетельствуют о его положении в различных кругах. Исследование данной темы позволяет поставить ряд научных проблем, связанных со взаимоотношениями Э. Ф. Направника с его современниками.

До настоящего времени спорной остается оценка весьма значительного в количественном отношении композиторского наследия Э. Ф. Направника. Оно

вызывает определенный творческий и научный интерес, поскольку является неотъемлемой составляющей музыкальной культуры России.

Диссертационное исследование основано на изучении как опубликованных, так неопубликованных материалов, связанных с деятельностью Э. Ф. Направника. Особое значение в работе уделяется документальному наследию его самого; прежде всего, его богатейшему личному архиву. Исследование материалов Э. Ф. Направника позволяет осветить неизвестные страницы истории музыкального мира России, существенно расширить представления о жизни выдающихся деятелей искусства. Предполагается, что исследование этих документов заполнит многие лакуны источниковедческой и — шире — исторической науки, удалит многие «белые пятна» и в итоге поставит новые вопросы. Изучение документов способно не только раскрыть малоизвестные грани личности и творчества Э. Ф. Направника, дополнить наше представление об истории Русской оперы, но также в определенной мере осветить процессы развития отечественного музыкального искусства второй половины XIX — начала XX века.

Большая часть документов Э. Ф. Направника находится в России. Это личный архив дирижера, ныне хранящийся в Российском институте истории искусств (РИИИ). Фонд Э. Ф. Направника в настоящее время является одним из самых крупных персональных фондов среди архивных документов Кабинета рукописей РИИИ — свыше 1800 единиц хранения. Они составляют приблизительно 90 % всех материалов о выдающемся музыканте, находящихся ныне в государственных хранилищах Санкт-Петербурга и Москвы³. В других городах (в том числе, за границей) в частных и государственных собраниях можно обнаружить преимущественно письма дирижера, адресованные друзьям и коллегам, например, Г. Малеру (Австрия), Й. Иоахиму, А. Никишу, Ф. Вейнгартнеру (Германия), К. Сен-Сансу (Франция).

³ Персональные фонды Направника имеются в разных государственных архивах. В большей мере это собрание писем музыканта: 1. РГАЛИ, ф. 210 (10 ед. хр.); 2. РНБ, ф. 510 (6 ед. хр.); 3. ГДМЧ, ф. X (40 ед. хр.); 4. ГЦММК, ф. 72 (39 ед. хр.); 5. ГЦТМ, ф. 184 (3 ед. хр.); 6. СПб. Музей театрального и музыкального искусства (224 ед. хр.); 7. Тбилисская государственная консерватория (6 л.).

Собрание документов Э. Ф. Направника в РИИИ образует самостоятельный фонд № 21, представленный в трех описях. В первой (всего 676 единиц хранения) отражено композиторское наследие музыканта (220 единиц хранения), а также его литературные произведения, личные документы и другие материалы. Во второй описи — эпистолярные материалы (755 единиц хранения, из них 161 письмо Э. Ф. Направника, в большинстве черновики). В третьей описи — документы, принадлежащие семье музыканта.

В первой описи фонда представлены Воспоминания, Записные книги и Памятные книги Э. Ф. Направника (ед. хр. №№ 221–276); биографические очерки, личные документы, материалы о чествовании музыканта (ед. хр. №№ 277–356); материалы об издании и исполнении его композиторских произведений (ед. хр. №№ 357–390); документы, связанные со служебной деятельностью дирижера: в Мариинском театре и Оперном комитете Дирекции императорских театров, в Императорском русском музыкальном обществе и других обществах, а также материалы, связанные с увековечиванием памяти музыкальных деятелей (ед. хр. №№ 391–498); афиши и программы концертов и оперных постановок (ед. хр. №№ 499–510); хозяйственные документы (ед. хр. №№ 511–525), рукописные произведения разных композиторов и книги из библиотеки Э. Ф. Направника (ед. хр. №№ 526–646), а также иллюстративные материалы (ед. хр. №№ 647–674).

Из вышеперечисленного обращают на себя внимание отдельные группы документов Э. Ф. Направника. Среди них — уже упомянутые Памятные книги (ед. хр. №№ 224–230). На их страницах нашли отражение явления окружавшей музыканта жизни более чем за полвека — с 1863-го по 1916-й год. Этот источник представляет специальный интерес по причине того, что для самого Э. Ф. Направника он был очень важен. Доказательством тому могут быть внутренняя потребность вести записи на протяжении столь длительного времени, характер записей — практически только факты, внешний вид записей, являющихся образцом аккуратности, и многое другое⁴ [См. об этом подробнее: 12, с. 15–17; 2, с. 1257–1263].

⁴ В тех случаях, когда в тексте цитируются документальные источники, перед соответствующим номером приводится указание хранилища (ГЦММК; ГЦТМ; РИИИ; РНБ;

Отметим также собрание афиш, программ концертов и оперных постановок Э. Ф. Направника в специальных альбомах, которые он вел в течение всей творческой жизни в России. Хранящиеся в РИИИ (ед. хр. №№ 499–510), они позволяют узнать многое о репертуаре Мариинского театра, а также концертах симфонической и камерной музыки в Петербурге и Москве, в которых исполнялись сочинения музыканта, или в которых он участвовал как дирижер.

Эпистолярное наследие Э. Ф. Направника зафиксировано во второй описи фонда № 21. Музыкант в разные годы вел переписку более чем с 500-ми корреспондентами. Среди них — А. С. Аренский, М. А. Балакирев, А. К. Глазунов, А. И. Зилоти, Й. Иоахим, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, В. И. Сафонов, К. Сен-Санс, Ф. И. Стравинский, С. И. Танеев, М. И. Чайковский, П. И. Чайковский, Н. Ф. Финдейзен, Ф. И. Шаляпин и многие другие.

Корреспонденция Э. Ф. Направника заслуживает особого внимания. Все письма музыкант бережно хранил, благодаря чему имеется возможность во многих случаях восстановить двустороннюю переписку, поскольку он, как правило, создавал копии и наброски своих писем, а также помещал «отпуски» на свободной части листа депеш адресатов⁵. Поэтому эпистолярное наследие музыканта помимо своей содержательной стороны представляет большой текстологический интерес [См. об этом подробнее: 41, с. 36–42].

Б. В. Асафьев был первым, кто внес свою лепту, ознакомившись с архивом Направника и составив план его публикации в 1917 году (когда он еще

РГАЛИ; СПбГК). В случае, если опубликованный документ цитируется для уточнения каких-либо позиций по источнику, ссылки даются на номера и по списку литературы и по списку архивных источников.

Здесь и далее во всех цитатах сохраняется авторский стиль изложения и пунктуация. Орфография приводится в соответствии с современными нормами. Подчеркивания слов заменяются курсивом. Сокращения раскрываются в квадратных скобках. В угловых скобках с отточием отмечаются купюры внутри цитат. Иные обозначения оговариваются особо.

⁵ Чаще всего такие «отпуски» содержат дату получения депеш или комментариев, как, например, к письму Н. Ф. Финдейзена от 21 января 1898 года: «Ответил 24-го Января 1898 года: “Обещал исполнить” [кавычки поставлены Э. Ф. Направником. — *Н. А.*]. Послал все требуемое с письмом 8-го Февраля 1898 года с просьбою мою рукопись мне возвратить» [РИИИ: 341, л. 1].

принадлежал семье музыканта). Часть материалов, а именно переписка Э. Ф. Направника с П. И. Чайковским, через несколько лет вошла в подготовленный Б. В. Асафьевым сборник «П. И. Чайковский. Воспоминания и письма» [164, с. 99–230]. В этом издании, в предисловии к названной переписке Б. В. Асафьев указывал, что уже тогда был разработан план публикации материалов, и «в качестве предельной цели рисовалась обширная монография о Направнике в тесной связи его деятельности с блестящей эпохой русской оперы и с театральным современным ему бытом»⁶ [164, с. 101–105].

Большую работу над этим архивом до поступления его в РИИИ (тогда Научно-исследовательский институт театра и музыки) вели дети Э. Ф. Направника Владимир Эдуардович и Варвара Эдуардовна. Они приводили в порядок богатейшее собрание документов своего отца. Даже после эмиграции Вл. Э. Направника в 1917 году⁷, В. Э. Направник отсылала своему брату за границу в Бельгию копии документов с тем, чтобы он мог работать над воспоминаниями, посвященными Э. Ф. Направнику и его современникам. Вплоть до своей смерти в блокадном Ленинграде в 1942 году В. Э. Направник была хранительницей архива и делала многое для того, чтобы архив ее отца изучался, а некоторые материалы публиковались⁸.

Степень изученности проблемы. Интерес к Э. Ф. Направнику был велик как при его жизни, так и после кончины в 1916 году, он сохраняется в научной и музыкальной среде и в настоящее время. Не случайно архив музыканта привлекал внимание многих исследователей, в том числе Н. Ф. Финдейзена, В. Г. Вальтера,

⁶ Б. В. Асафьев также писал: «архив должен был выходить в свет постепенно, выпусками, объединенными каждый либо темой общения Направника с той или иной выдающейся личностью (переписка), либо тем или иным видом его деятельности (дирижирование в области театральной и концертной; композиторство), либо специфическими свойствами материала (воспоминания, оценка произведений, характеристика людей, с которыми Э. Ф. Направнику приходилось иметь дело)» [164, с. 101–105].

⁷ Вл. Э. Направник со своей семьей с мая 1917 г. жил на даче в Финляндии. После 1925 г. он и его семья переехали в Бельгию, где и остались на постоянное жительство.

⁸ В 1940 г. были изданы «Письма С. И. Танеева к Э. Ф. Направнику. К истории постановки “Орестей” в Мариинском театре». В. А. Киселев, подготовивший к печати эти письма, пишет во вступительной статье, что материалы «любезно предоставлены для опубликования дочерью покойного дирижера — Варварой Эдуардовной Направник» [169, с. 81].

Б. В. Асафьева (о нем уже упоминалось), Л. М. Кутателадзе, А. А. Гозенпуда, Л. Н. Маталаева, Л. В. Михееву, М. Г. Малкиель, А. И. Климовицкого, И. А. Барсову, Н. В. Антипову (Гарееву) и других.⁹ Однако, труды о дирижере затрагивали лишь малую часть сохранившихся материалов (например, из более чем 12000 писем было издано около тысячи).

Изучение и публикация эпистолярного наследия Э. Ф. Направника начались еще при его жизни. Авторы первых очерков о творческой деятельности дирижера, используя информацию из разных источников, также цитировали сведения, почерпнутые ими из личной переписки с музыкантом. Так был написан один из исследовательских опусов о Э. Ф. Направнике рецензента газеты «Музыкальный листок», музыковеда и критика В. К. Фролова [256].

Э. Ф. Направник чаще всего сам курировал процесс отбора сведений, пригодных, как он считал, для печати. В его переписке с авторами статей и очерков первостепенное внимание уделялось «статистическим сведениям»: информации о первых постановках, участии оркестра в том или ином спектакле, то есть фактическим данным¹⁰.

Основная идея очерков о Э. Ф. Направнике, положенная в основу брошюры В. К. Фролова, — это общая характеристика деятельности музыканта; она была продолжена его следующими биографами. В 1888 году был издан второй очерк об Э. Ф. Направнике, созданный А. А. Чарновой и П. П. Веймарном [266]. В нем были уточнены некоторые сведения из жизни музыканта, имелся более

⁹ Названы только авторы статей, очерков и книг, посвященных музыканту и основанных преимущественно на материалах из архива дирижера. Важно отметить также значительное количество работ музыкальных критиков, опубликовавших в периодических изданиях заметки на концерты Э. Ф. Направника и рецензировавших его сочинения. Среди них были Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, В. В. Стасов, Н. Ф. Соловьев, В. П. Коломийцев, В. Г. Каратыгин и другие. (См. Список литературы).

¹⁰ Примечательно, что уже в то время у Э. Ф. Направника была возможность предоставить материал для предполагаемого очерка. Он имел дома упорядоченный архив, тогда как контора Мариинского театра еще не располагала соответствующим подразделением. Об этом дирижер упоминает в письме к В. К. Фролову от 14 апреля 1884 г.: «Получить все требуемые Вами сведения от кого либо из служащих в Русской опере или в дирекции Императорских театров невозможно и немисливо. Подобные сведения могла бы дать контора, если бы у нее было учреждено столь необходимое и полезное статистическое отделение. Но Дирекция относилась к подобным вопросам всегда несочувственно и находила их лишними» [РИИИ: 321].

подробный перечень спектаклей и концертов, в которых участвовал Э. Ф. Направник, а также был дополнен указатель его сочинений.

Говоря об авторах публикаций, посвященных Э. Ф. Направнику, следует выделить Николая Федоровича Финдейзена (1868–1928) — значительную фигуру в музыкальном мире конца XIX — первой четверти XX века, музыковеда, основателя, издателя и редактора Русской музыкальной газеты¹¹. Именно он был инициатором выхода отдельных номеров РМГ, посвященных деятельности выдающегося музыканта [253, с. 174–179; 247, с. 782–783]. Поводом к тому были юбилейные даты, связанные с творческой биографией дирижера. Так, в 1898 и 1908 годах были изданы статьи Н. Ф. Финдейзена соответственно к 35-летию и 45-летию деятельности Э. Ф. Направника в Мариинском театре. В 1913 году появилась масштабная публикация на страницах газеты, посвященная полувековому юбилею дирижера. В подготовке этого номера РМГ, помимо редактора, приняли участие музыкальный критик С. А. Свиридова (псевдоним — С. Свириденко) и «первый солист-скрипач Императорской оперы в Санкт-Петербурге»¹² В. Г. Вальтер.

Н. Ф. Финдейзен обращал пристальное внимание на деятельность Э. Ф. Направника и стремился, чтобы на страницах РМГ как можно чаще появлялись заметки в связи с концертами и спектаклями, проходившими под управлением выдающегося дирижера. Он также часто помещал благожелательные отзывы об Э. Ф. Направнике и его общественной деятельности в других публикациях, например, в очерке «Празднование 50-летнего юбилея Императорского Русского Музыкального Общества», опубликованном в 1910 году. Н. Ф. Финдейзен пишет: «Вечером в тот же день [18 декабря. — Н. А.] состоялся “юбилейный спектакль” в Мариинском театре. Торжественность его была более внешняя, так как недоставало крупного мастера, оживляющего это мертвое здание: Э. Ф. Направника, вообще отсутствовавшего на торжестве» [252, с. 10–15]. В письме к дирижеру, написанному вслед за этой публикацией 5 января, Н. Ф. Финдейзен указал: «Умолчать об этом факте я, конечно, не мог» [165, с. 85–87]. Статьи об

¹¹ Далее — РМГ.

¹² Так В. Г. Вальтер подписывал свои статьи.

Э. Ф. Направнике, написанные самим Н. Ф. Финдейзенем, были самыми содержательными. В них особо отмечалась роль дирижера в возрождении интереса к М. И. Глинке¹³.

Как указывалось, обстоятельная публикация 1913 года, подготовленная Н. Ф. Финдейзенем, была не единственной. Очерк сотрудника РМГ С. Свириденко (С. А. Свиридовой) «50-летие капельмейстерской деятельности Э. Ф. Направника» открыл раздел того же номера газеты, посвященной юбилею музыканта. Автор очерка по-новому представила весь его творческий путь, отметив *всестороннюю* образованность дирижера¹⁴. Также она описала стиль работы Направника-исполнителя над произведениями и особо отметила его талант руководителя оркестра.

Эта тема была продолжена в статье В. Г. Вальтера «Э. Ф. Направник. (Из личных воспоминаний)». В ней заложены ценнейшие сведения о методах работы маэстро, его дирижерском стиле; она является редким историческим свидетельством современника дирижера, имевшего возможность в течение долгой исполнительской жизни непосредственно наблюдать за ним¹⁵ [45, с. 771–782].

Очерк Н. Ф. Финдейзена «К биографии Э. Ф. Направника» завершал раздел РМГ, посвященный дирижеру. В нем впервые довольно полно были описаны случаи заступничества дирижера за оркестр [247, с. 782–783].

Полувековой юбилей музыканта был отмечен и в других периодических изданиях в заметках многих музыкальных обозревателей и критиков. Среди них — В. Г. Каратыгин, статья которого (за подписью «Черногорский») была опубликована в газете Театр и искусство [268, с. 7]. Основной ее темой стала деятель-

¹³ Например, в очерке 1898 г. Н. Ф. Финдейзен констатирует: «с именем даровитого капельмейстера петербургской оперы связана лучшая эпоха исполнения двух творений Глинки» [252, с. 10–15].

¹⁴ С. Свириденко считала, например, что причиной универсальности таланта Направника-исполнителя было то, что «*орган* [выделено автором. — Н. А.] был первым пунктом его музыкального развития <...>, [что] должно было пробудить и оформить первые начатки того специального объединяющего капельмейстерского дара, благодаря которому впоследствии Направник сумел достигать того, что громадный оркестр Русской оперы звучал у него, “как один инструмент”» [188, с. 764–765].

¹⁵ Данная статья была впоследствии включена в книгу В. Г. Вальтера об Э. Ф. Направнике [46] (См. об этом ниже).

ность Э. Ф. Направника-реформатора, влияние его на весь ход театрально-музыкальной жизни Петербурга, его достижения в связи с утверждением на сцене Императорского театра произведений русских композиторов. По словам В. Г. Каратыгина, именно «Направнику принадлежит золотая страница истории русской оперы» [91, с. 89–92]. Выделим также статью М. В. Станиславского: «Эдуард Францевич Направник. Монографический этюд по поводу его полувекового служения русскому музыкальному искусству. 1863–1913» [195, с. 114–131].

В эти же годы была создана единственная книга о музыканте, написанная при его жизни в 1914 году. Она принадлежала перу уже названного В. Г. Вальтера, первого солиста-скрипача Императорской оперы в Санкт-Петербурге, известного музыкального критика, человека с широчайшим кругозором и глубокими знаниями в разных сферах искусства. В его труде «Эдуард Францевич Направник. (К пятидесятилетию его артистической деятельности)» [46], помимо новой информации о жизни и творчестве музыканта, полного собрания фактических сведений о его сочинениях (последний опус был написан в 1906 году), постановках опер и премьерах симфонических произведений, целого ряда факсимильно воспроизведенных фотографий и иных архивных материалов (программ, афиш), впервые подверглось глубокому и всестороннему анализу дирижерское мастерство Э. Ф. Направника¹⁶.

Из всех опубликованных в периодической печати материалов о музыканте, освещающих его жизнь и деятельность, объективными, достаточно подробными, возможно, являются те, что написаны в дни прощания с ним. О смерти Э. Ф. Направника, последовавшей 10 ноября 1916 года после продолжительной болезни, сообщали многие периодические издания: Петроградские ведомости, Петроградский листок, Русь, Биржевые ведомости, День, РМГ [255, с. 180; 244, с. 907–913] и многие другие¹⁷. Известными критиками и обозревателями жизни

¹⁶ Рецензент Гр. Бернандт писал о книге: «Она представляет собой сжатое, но обстоятельное жизнеописание Э. Ф. Направника и подробную характеристику его музыкального творчества, как композитора и дирижера» [31, с. 120–121].

¹⁷ Перечень статей был составлен родственниками Э. Ф. Направника [РИИИ: 326]. Упомянуты следующие периодические издания: *Биржевые ведомости*: 1916, 10 ноября; 1916, 11 ноября; 1916, 12 ноября; 1916, 13 ноября; 1916, 14 ноября; 1916, 27 ноября; *Вечернее время*:

музыкального Петрограда (среди них Н. Ф. Финдейзен, В. П. Коломийцов, А. П. Коптяев, М. М. Иванов и другие) были написаны статьи, в которых, несмотря на их небольшие масштабы, была сделана попытка охватить жизненный путь музыканта целиком, дать оценку его деятельности как исполнителя и композитора [98, с. 132–134; 160, с. 4], а также сформулирован критический взгляд на сочинения [101, с. 7; 72, с. 4].

В статьях об Э. Ф. Направнике, созданных в ближайшие дни после его кончины, содержатся подробные описания происходившего: последние минуты жизни и смерть, прощание с усопшим в зале Мариинского театра, отпевание в Новодевичьем монастыре, похороны, которые, по мнению анонимного автора, оказались первыми «после похорон Чайковского <...>, отличавшиеся большим многолюдством почитателей музыкального деятеля и столь же пышные» [148, с. 4]. На основе большинства этих заметок об Э. Ф. Направнике можно детально воссоздать картину последних дней его жизни.

Предпринятый обзор некоторых заметок и статей об Э. Ф. Направнике, появившихся в ближайшие дни после его кончины, представляет интерес с точки зрения формирования концепции личности выдающегося музыканта, которая сохраняется практически во всех известных изданиях о нем.

В течение последующих 40 лет появлялись лишь отдельные публикации об Э. Ф. Направнике. К 6-и и 7-летию со дня кончины были написаны посвященные музыканту статьи В. Г. Вальтера [43, с. 7–12; 44, с. 8; 47, с. 7–12]; выходили брошюры-аннотации к опере «Дубровский», единственному произведению, сохранившемуся в репертуаре театров России после смерти музыканта [138], а также другие заметки.

1916, 10 ноября; 1916, 11 ноября; 1916, 12 ноября; *День*: 1916, 11 ноября; 1916, 12 ноября; 1916, 13 ноября; *Копейка*: 1916, 11 ноября; *Музыкальный современник*: 1916, № 7; 1916, № 8; 1916, № 9–10; *Новая всемирная иллюстрация*: 1916, № 48; *Новая маленькая газета*: 1916, 11 ноября; *Новое время*: 1916, 19 ноября; 1916, 10 ноября; 1916, 11 ноября; 1916, 12 ноября; 1916, 13 ноября; 1916, 14 ноября; *Огонек*: 1916, № 47; *Петербургская газета*: 1916, 12 ноября; *Петроградская газета*: 1916, 13 ноября; *Петроградские ведомости*: 1916, 11 ноября; *Петроградский листок*: 1916, 10/11 ноября; 1916, 12 ноября; 1916, 13 ноября; 1916, 14 ноября; *Речь*: 1916, 11 ноября; 1916, 12 ноября; 1916, 13 ноября; *Русская музыкальная газета*: 1916, № 46; 1916, № 47; 1916, № 48; 1917, № 17–18; *Современное Слово*: 1916, 11 ноября; 1916, 12 ноября; 1916, 13 ноября; *Южный музыкальный вестник*: 1916, № 17–18; 1917, № 1.

В 1924 году, благодаря Б. В. Асафьеву, вышел в свет уже отмеченный сборник писем и воспоминаний о П. И. Чайковском [164]; в нем была опубликована переписка композитора с Э. Ф. Направником. Издание содержало все известные на тот момент письма музыкантов. В то же время планы создания объемной монографии, о чем было написано выше, в те годы не реализовались, хотя некоторые материалы уже были собраны¹⁸.

В периодической печати во второй половине 1920-х — середины 1930-х годов имя Э. Ф. Направника встречается редко, что не случайно. Многие из тех, кто знали дирижера и писали о нем, эмигрировали из СССР (в их числе В. Г. Вальтер, Н. А. Малько, А. И. Зилоти, а также члены семьи Направников, среди них Вл. Э. Направник, много сил положивший, как отмечалось, на увековечивание памяти своего отца). Оставшиеся в России уже не обладали таким влиянием, как прежде, в том числе Н. Ф. Финдейзен.

Только в 1939 году в газетах и журналах появились новые статьи об Э. Ф. Направнике, приуроченные к 100-летию со дня его рождения [277, с. 4; 21, с. 48; 30, с. 91–92; 68, с. 8]. В большинстве из них приводились лишь скупые биографические сведения и отмечались основные его заслуги, перечисление которых стало к тому времени традиционным для небольших заметок. В то же время в них по-новому интерпретировался вклад музыканта в отечественную культуру. Авторы статей, среди которых были выдающиеся музыканты, в духе своего времени считали целесообразным подчеркнуть особенности характера дирижера — его трудолюбие, принципиальность, ясную гражданскую позицию, тем самым обозначив ценность жизненного примера музыканта. «Заветы Направника, — писал И. И. Соллертинский, — это безукоризненное мастерство, согретое огнем вдохновения, это великолепная цельность ансамбля, это абсолютная строгость и чистота исполнения, это беспредельная, не знающая никаких компромиссов, преданность делу русской музыкальной культуры, это непримиримая, без всяких поблажек, борьба с расхлябанностью, серостью,

¹⁸ В фонде Б. В. Асафьева в РГАЛИ хранятся многочисленные копии писем Э. Ф. Направника из его архива, оригиналы которых находились у его дочери — В. Э. Направник. О них уже речь шла выше [РГАЛИ: 345].

будничностью, вялостью музыкальных спектаклей» [192, с. 4]. А. Б. Гольденвейзер, в свою очередь, назвал Э. Ф. Направника «русским народным артистом» [67, с. 125–126]. Подобная оценка очень важна. В ней обозначились новые акценты, имеющие место в статьях и исследованиях о выдающемся дирижере, написанных в советское время.

Лишь спустя 43 года после кончины музыканта, в 1959 году была издана книга «Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма» [142]. Составителем Л. М. Кутателадзе был написан содержательный очерк [142, с. 7–35], в котором рассматривались разные стороны многогранной деятельности музыканта.

Особую достоверность книга приобретает, благодаря публикации в ней архивных документов из собрания РИИИ. При отборе материалов Л. М. Кутателадзе был учтен план Б. В. Асафьева. В книге впервые были представлены письма к Э. Ф. Направнику Л. И. Шестаковой, М. А. Балакирева (включая ответные письма Направника), И. А. Мельникова, Ф. И. Стравинского, В. И. Сафонова, М. М. Ипполитова-Иванова, А. И. Зилоти, А. К. Глазунова, М. А. Дейша-Сионицкой и других выдающихся деятелей искусства¹⁹, а также Воспоминания Э. Ф. Направника, его Отзывы об операх, представляемых на рассмотрение в Дирекцию Петербургских императорских театров и Докладные записки²⁰.

Следующим шагом должно было стать создание обширной монографии. Однако, оказалось возможным подготовить лишь «материалы к биографии» Э. Ф. Направника. Этот труд взяла на себя Л. В. Михеева. В нем впервые довольно полно был воссоздан жизненный путь музыканта по архивным материалам как его самого, так и многих его современников. Цель книги, по словам автора, «достаточно скромна: дать первоначальное представление о личности,

¹⁹ Также в книге была вторично опубликована переписка Э. Ф. Направника с П. И. Чайковским.

²⁰ Рецензент И. Ф. Бэлза писал: «В нынешнем году исполнилось 120 лет со дня рождения Направника. Именно к этой дате Ленинградский научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии [ныне РИИИ. — *Н. А.*] приурочил выпуск обширного сборника материалов из архива Направника, хранящихся в рукописных фондах института. Архив Направника, содержащий примерно 12 тысяч писем, представляет огромную ценность. <...> В рецензируемый сборник вошло свыше 400 писем из направниковского архива, значительная часть которых публикуется впервые» [41, с. 188–190].

деятельности и, в самых общих чертах, творчестве Эдуарда Францевича Направника» [123, с. 5]. Вместе с тем, издание имеет подлинно научную значимость, благодаря обстоятельности изложения фактов, опоре на документы и воспоминания, и, на наш взгляд, представляет собой большее, нежели «популярная монография» [123, с. 2], адресованная любителям музыки²¹.

Литература о выдающемся мастере обогатилась в 1991 году, когда издательством «Музыка» была предпринята публикация книги Вл. Э. Направника «Эдуард Францович Направник и его современники»²² [137]. До сегодняшнего дня это самое полное и обстоятельное описание деятельности музыканта. Книгу Вл. Э. Направника можно назвать книгой всей жизни ее автора. Он работал над ней свыше 30 лет вплоть до своей кончины в 1948 году (последние главы были написаны его женой Марией Георгиевной Рыдзевской по наброскам супруга).

Автор — сын и младший современник героя книги, жизнь которого предстает не только в отраженном свете эпистолярных материалов (безусловно, занимающих весьма важное место в работе), но и благодаря непосредственному знанию многих фактов биографии своего отца²³. Цитаты из разных источников (преимущественно до тех пор в печати не упоминавшихся) подкрепляют его воспоминания, создавая документальный «каркас»²⁴. В этом научная ценность книги, которую не умаляет даже отсутствие необходимого справочно-библиографического аппарата и именного указателя. Книга напоминает летопись жизни и деятельности Э. Ф. Направника с момента его рождения и до последних дней.

²¹ А. К. Кенигсберг в рецензии на эту книгу отмечала: «Ценность материалов, с которыми знакомит читателя Л. Михеева, исключительна: в книге не только воскрешаются давно ставшие библиографической редкостью статьи и очерки современников о Направнике, воспоминания о нем, рассеянные в дореволюционной периодической печати, но прежде всего исследуется архив музыканта» [95, с. 24].

²² Первая публикация исследования была осуществлена дочерью Вл. Э. Направника Ириной Владимировной Направник-Векслер в Брюсселе в 1988 году небольшим тиражом.

²³ И. В. Направник-Векслер, подготовившая к печати данный труд, пишет в предисловии: «Отец, работая над книгой, пользовался копиями писем и документов из семейного архива, присланными ему Варварой Эдуардовной [Направник]. <...> Эта книга — не работа музыковеда, а просто воспоминания сына об отце и его современниках, со многими из которых он был хорошо знаком» [137, с. 6].

²⁴ Как пишет сам Вл. Э. Направник, «в основу настоящего труда легли: 1. Неизданные еще воспоминания, письма и записи моего отца. 2. Письма к нему разных лиц. 3. Изданные уже книги и материалы по истории русской музыки. 4. Мои собственные воспоминания» [137, с. 6].

Каждая из ее частей исследует отдельный период жизни музыканта²⁵; подробно освещается в историческом контексте не только его биография, но также явления окружающей жизни. В этом отношении книга Вл. Э. Направника остается важным документом жизни великого дирижера.

В предпринятом нами обзоре литературы были представлены лишь наиболее значительные работы, в которых центральной является именно фигура Э. Ф. Направника. В то же время его имя можно встретить практически в каждой книге, посвященной музыке в России во второй половине XIX — начале XX веков²⁶. О музыканте писали в своих воспоминаниях и письмах многие деятели культуры: композиторы, певцы, оркестранты, литераторы, живописцы, поэты. Их свидетельства о жизни и творчестве дирижера имеют особую ценность, поэтому будут рассматриваться далее в настоящей работе в контексте исследования научных проблем.

Объект исследования — деятельность Э. Ф. Направника в Мариинском театре в контексте изучения русской музыки второй половины XIX — начала XX веков.

Предмет исследования — документальные источники, раскрывающие деятельность Э. Ф. Направника — видного дирижера и композитора своего времени.

Цель работы — определить роль Э. Ф. Направника в развитии Мариинского театра и музыкального театра в России в целом.

Задачи исследования:

- исследовать, на основе обширного документально-архивного материала деятельность Э. Ф. Направника в Мариинском театре (Императорской Русской опере) на основе изучения репертуара, принципов работы дирижера с музыкантами;

²⁵ Вл. Э. Направник разделяет свой труд на 3 части: 1839–1881 — начало пути, приезд в Россию, утверждение в качестве главного дирижера Русской оперы и концертов ИРМО; 1881–1899 — годы зрелости, успехи в деятельности, упрочение своего статуса и статуса оркестра; 1899–1916 — финальный этап его карьеры, постепенное снижение деловой активности, болезнь и кончина.

²⁶ Отметим многотомное исследование А. А. Гозенпуда «Русский оперный театр», в котором Э. Ф. Направнику посвящены особые главы [См. 61; 62; 66].

- сформулировать по возможности основные черты исполнительского стиля Э. Ф. Направника, его подхода к интерпретации сочинений;
- исследовать связи Э. Ф. Направника с его современниками;
- представить оперы самого Э. Ф. Направника в репертуаре Мариинского театра.

Материал исследования охватывает помимо изданных трудов по истории русской музыки второй половины XIX — начала XX века, музыковедческих, источниковедческих и текстологических работ, главным образом, неопубликованные документы, связанные с Э. Ф. Направником. В диссертации использованы материалы Кабинета рукописей Российского института истории искусств, Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, Библиотеки Мариинского театра (отдела Музыкальных нотных фондов), Российской национальной библиотеки, Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Государственного музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

Методологической основой диссертации является комплексный подход, объединяющий историко-стилевой, источниковедческий, эстетико-философский и художественно-аксиологический принципы осмысления деятельности Э. Ф. Направника в контексте изучения русской музыки второй половины XIX — начала XX веков. Широкий охват проблематики, обусловленный объектом и предметом исследования, потребовал привлечения трудов Б. В. Асафьева, В. М. Богданова-Березовского, П. Е. Вайдман, Л. Е. Гаккеля, А. А. Гозенпуда, З. М. Гусейновой, М. С. Друскина, И. И. Соллертинского, Ю. В. Келдыша, А. И. Климовицкого, М. Л. Космовской, Л. М. Кутателадзе, М. Г. Малкиель, М. К. Михайлова, А. В. Оссовского, Е. А. Ручьевской, Н. Ф. Финдейзена, В. В. Яковлева и др. в сфере истории, теории и эстетики отечественного и зарубежного музыкального искусства; работ С. М. Бонди, Л. Я. Левкович, Д. С. Лихачева, Б. В. Томашевского, Т. В. Шабалиной, освещающих проблемы текстологии, в том числе музыкальной. Историко-теоретической базой диссертации стало, таким образом, обобщение документальных, музыковедческих и общеисторических трудов.

Методы исследования: в диссертации используется современная методология исследования деятельности Э. Ф. Направника и его творческого наследия, базирующаяся на основополагающем принципе историзма; применяются методы структурно-типологического, текстологического, сравнительного, проблемного анализа, сложившиеся в современном музыковедении. Особое значение приобретает в данной работе источниковедческий метод, в связи с чем большую роль играют малоизвестные или вообще неизвестные архивные документы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Исторические процессы, способствовавшие утверждению Мариинского театра в числе одного из лучших в мире, во многом обусловлены не только внутривосточными реалиями (личным предпочтением Александра III и Николая II в сфере искусства), но главным образом деятельностью Э. Ф. Направника, воспитавшего первоклассный оркестр и хор.
2. Формирование репертуара Мариинского театра, и роль в этом Э. Ф. Направника. Проблема оценки Э. Ф. Направником сочинений русских и зарубежных композиторов. Процесс работы Э. Ф. Направника над спектаклями.
3. Творческие связи Э. Ф. Направника с композиторами-современниками, в том числе с П. И. Чайковским и Н. А. Римским-Корсаковым.
4. Исполнительский стиль Э. Ф. Направника. Тип «объективного» дирижера. Черты, характеризующие Э. Ф. Направника как дирижера европейского уровня.
5. Связи Э. Ф. Направника с представителями императорской фамилии.
6. Оперные сочинения Э. Ф. Направника в репертуаре Мариинского театра. Особенности стиля Э. Ф. Направника как оперного композитора.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

- установлена роль Э. Ф. Направника в выдвижении Мариинского театра в число одного из лучших в мире;
- рассмотрено влияние Э. Ф. Направника на формирование репертуара, участие музыканта в проведении Театральной реформы;

- исследована роль Э. Ф. Направника, во многом определившая развитие дирижерско-исполнительского искусства России второй половины XIX — начала XX века;
- выявлены новые факты, характеризующие вклад представителей императорской семьи в развитии Мариинского театра;
- введен в обиход российского музыковедения обширный корпус архивных документов;
- обозначена роль оперного наследия Э. Ф. Направника в репертуаре Мариинского театра.

Достоверность полученных результатов и обоснованность научных положений работы обеспечивается адекватностью используемых методов исследования целям и задачам диссертации, опорой на обширный фактологический материал, анализ которого осуществлен в соответствии с выбранными методами.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что создана научная база для дальнейших изысканий в области изучения жизни и творчества Э. Ф. Направника. В контексте осуществленного исторического экскурса впервые вводятся в научный обиход неопубликованные документы из хранилищ Санкт-Петербурга и Москвы.

Практическая значимость работы. Исследование имеет широкую практическую направленность. Его материалы могут стать базой для разработки специальных курсов по истории русской музыки и, в частности, истории музыкального театра второй половины XIX — начала XX века в ВУЗах. Материалы диссертации могут быть использованы в научных исследованиях, посвященных истории отечественного искусства.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова. Основные положения работы отражены в десяти научных публикациях общим объемом 5.1 п. л. и четырех докладах на научно-практических конференциях в России: VI Международная научно-практическая аспирантская конференция «Музыкальная культура глазами

молодых ученых» (СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 8.12.2010), Всероссийская конференция аспирантов (Москва, РАМ им. Гнесиных, 20.04.2011), VII Международная научно-практическая аспирантская конференция «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 9.12.2011), VIII Международная научно-практическая аспирантская конференция «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 7.12.2012).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы и Списка архивных источников (356 наименований), двух Приложений, включающих 1. Указатель имен, 2. публикацию одного раздела «Итоги за 50 сезонов (с 1863 года по 1913 год)» из Памятной книги VII Э. Ф. Направника [РИИИ: 307, л. 65–78 об.]. Объем основного текста диссертации — 140 страниц, общий объем работы со Списком литературы, Списком архивных источников и приложениями составляет 185 страниц.

Первая глава диссертации: «Э. Ф. Направник в Императорской русской опере» посвящена изучению деятельности музыканта в крупнейшем театральном учреждении России. Рассматривается репертуар театра во времена Э. Ф. Направника на примере некоторых спектаклей и новых постановок опер классиков и современников дирижера. Исследуется история сценической судьбы ряда произведений на Императорской сцене, деятельность Э. Ф. Направника как музыкального руководителя, разработанные им специальные правила, регламентирующие работу театра, метод его работы с оркестром и солистами, процесс подготовки сочинений (репетиции) и др.

Во второй главе «Э. Ф. Направник — исполнитель» исследуется самая главная сфера его деятельности — дирижерско-исполнительская, качества его творческой личности, позволившие ему стать выдающимся дирижером: врожденные — тончайший слух, острое чувство ритма, феноменальная память, и выработанные — выносливость в труде, выдержка, умение работать над собой. Сделана попытка воссоздать портрет Направника-исполнителя по архивным

материалам. На основе высказываний современников и самого дирижера рассматриваются его взгляды на искусство, принципы работы над сочинениями, процесс репетиций и многое другое.

Третья глава «Э. Ф. Направник и его современники» посвящена взаимоотношениям музыканта с рядом деятелей, имевших большое влияние в сфере искусства. Показан характер его контактов в самых различных кругах: с чиновниками министерства Императорского двора и директорами Русской оперы, членами Императорской семьи, музыкантами — композиторами и исполнителями. Прослеживаются особенности деловых и дружеских контактов Э. Ф. Направника.

Четвертая глава «Оперы Э. Ф. Направника в репертуаре Мариинского театра» посвящена композиторскому творчеству музыканта. Формулируется две основные проблемы: место композиции в жизни самого Э. Ф. Направника и оценка сочинений современниками музыканта. Подробно рассматриваются оперы, дается общая характеристика его сочинений. Сделана попытка в ряде случаев проследить творческий процесс композитора на основе высказываний последнего. Также обозначена роль некоторых друзей и коллег Э. Ф. Направника в популяризации его сочинений.

В **Заключении** обобщаются результаты исследования, подводятся итоги, а также обозначаются дальнейшие перспективы изучения наследия Э. Ф. Направника.

В **Приложении** представляются малоизвестные неопубликованные документы из архива Э. Ф. Направника.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Айдаров Н. Ж. Музыкальный Петербург второй половины XIX — начала XX века в «Памятных книгах» Э. Ф. Направника // Вестник Башкирского университета. 2011. № 4. Т. 16. С. 1257–1263. (0.8 п. л.)
2. Айдаров Н. Ж. Черновики писем Э. Ф. Направника (к проблеме изучения эпистолярного наследия) // Музыковедение. 2012. № 2. С. 36–42. (0.7 п. л.)

3. Айдаров Н. Ж. Э. Ф. Направник в общении с современниками // OPERA MUSICOLOGICA. 2013. № 2 (16). С. 55–66. (0.7 п. л.)
4. Айдаров Н. Ж. Последние императоры России — покровители Э. Ф. Направника // Музыка и время. 2014. № 2. С. 7–10. (0.5 п. л.)
5. Айдаров Н. Ж. Из переписки А. Зилоти с Э. Направником // Музыка и время. 2010. № 5. С. 16–17. (0.2 п. л.)
6. Переписка Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем / Публ. Н. Ж. Айдарова // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Вып. 5. / Ред.-сост. Г. В. Копытова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 59–88. (1.2 п. л.)
7. Айдаров Н. Ж. Проблемы изучения наследия русских музыкантов по архивным материалам // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 6 / Ред.-сост. Н. И. Верба. СПб.: Астерион, 2011. С. 18–22. (0.2 п. л.)
8. Айдаров Н. Ж. Неопубликованные документы Э. Ф. Направника, как важный источник сведений по истории Русской музыки второй половины XIX — начала XX веков // Исследования молодых музыковедов: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: РАМ, 2011. С. 54–57. (0.3 п. л.)
9. Айдаров Н. Ж. Черновые автографы писем и их роль в изучения истории музыки (на примере наследия Э. Ф. Направника) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 7 / Ред.-сост. Н. И. Верба. СПб.: Астерион, 2012. С. 16–20. (0.3 п. л.)
10. Айдаров Н. Ж. «Правила для артистов Императорской оперной труппы в С.–Петербурге» в редакции Э. Ф. Направника // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 8 / Ред.-сост. Н. И. Верба. СПб.: Астерион, 2013. С. 181–185. (0.3 п. л.)

Глава 1

Э. Ф. НАПРАВНИК В ИМПЕРАТОРСКОЙ РУССКОЙ ОПЕРЕ

Деятельность Э. Ф. Направника в Императорской русской опере охватывает свыше 50 лет (с 1863 года до самой кончины в 1916 году). Этот значительный период времени оказался запечатленным, как отмечалось, в разнообразных материалах дирижера: его эпистолярии, Памятных и Записных книгах, официальной деловой переписке, а также множестве других документов.

Появление Э. Ф. Направника, уже сложившегося профессионала с хорошей музыкантской школой, в должности дирижера Русской оперы, сразу же привлекло к нему внимание оркестрантов и хористов. Однако, его деятельность поначалу не внесла каких-либо принципиальных изменений в жизнь театра. На тот момент, надо полагать, были бы бесперспективными попытки резких преобразований: внимание Дирекции Императорских театров и высшего общества было направлено на иностранные труппы. Как писал дирижер в Воспоминаниях, «в Итальянскую оперу приглашались лучшие европейские знаменитости с громадными окладами. На нее тратилась масса денег, и о каком-либо состязании Русской оперы с нею нельзя было и мечтать. <...> Против Русской оперы, ее творцов и артистов-исполнителей было не только общее презрение, но и преследование» [142, с. 39; РИИИ: 293, л. 7]. В сложившейся ситуации Э. Ф. Направник решил действовать эволюционным путем, планомерно, целенаправленно и методично претворяя свои принципы. Об этом пронизательно высказался И. В. Ершов в день чествования дирижера по случаю 50-летия его творческой деятельности: «[Вы] шли мерным, упорным ритмом своей дорогой, мимо всяческих стяжаний славы и рубля» [РИИИ: 290, л. 1–2]. Не случайно, этот принцип медленного, но верного продвижения к цели оказался столь близким натуре Э. Ф. Направника; являлся его жизненным *credo*, внутренней установкой, которой он руководствовался на протяжении всей жизни. Весь его облик действительно — «солидный пример высокого почитания порядка и разумного труда в искусстве» [РИИИ: 290, л. 1–2]. Такой подход к решению насущных задач был вообще характерен для

Э. Ф. Направника. У него за полвека разноплановой деятельности в Русской опере, сформировалась собственная «творческая концепция»²⁷, основные положения которой сфокусировались в решении нескольких кардинальных проблем, которые будут рассмотрены ниже.

Вклад Э. Ф. Направника в развитие Русской оперы поражает своим масштабом и размахом. Подводя итоги службы за полвека, дирижер в последней (седьмой) Памятной книге пишет: «В течении 50-ти сезонов (с 1863 по 1913 г[оды]) мною продирижировано 4032 оперных представления, из которых на одну оперу “Жизнь за Царя” выпало около 500 представлений» [РИИИ: 307, л. 65]. Эти значительные цифры говорят сами за себя. Однако, они отражают лишь конечный результат работы мастера — прошедшие спектакли. Если учесть также многие десятки репетиционных представлений, предшествующих каждой новой постановке или возобновлению произведений на сцене, то названная цифра может быть многократно увеличена.

1. 1. Репертуар театра

Репертуар Э. Ф. Направника к концу его творческой карьеры в Русской опере оказался весьма разнообразным. Он включал свыше 150 оперных произведений, из которых 80 были им разучены и впервые поставлены. В это число не входят 30 опер, подготовленных коллегами Э. Ф. Направника, которые он, тем не менее, досконально знал, а также выдающийся по своему объему симфонический репертуар дирижера — почти 300 произведений крупных жанров²⁸.

²⁷ Так определяет взгляды Э. Ф. Направника М. Г. Малкиель в статье «Полвека творения» [118, с. 92–98].

²⁸ В концертном репертуаре Э. Ф. Направника (не рассматривается в настоящей работе) — все симфонии Л. В. Бетховена (за исключением Первой), Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана; многие из симфоний Й. Гайдна, В. А. Моцарта; симфонические сочинения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Г. Берлиоза, Р. Вагнера (увертюры к операм), А. Н. Серова, Ж. Бизе, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, Ф. Листа (большая часть симфонических поэм), И. Брамса, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, А. П. Бородина, К. Сен-Санса и многих других композиторов. Репертуар Э. Ф. Направника включал практически все сочинения, исполненные в Симфонических собраниях ИРМО [См. подробнее 250].

Во многом взгляды Э. Ф. Направника на репертуар русской оперы сформулированы им в Отзывах [РИИИ: 300] и Воспоминаниях о сочинениях, представленных разными композиторами в Дирекцию театра [РИИИ: 293]. Направник, не скрывая своего отношения, высказывает суждения о рассмотренных операх. Его оценки, как положительные, так и отрицательные, были столь же искренними, как и ошибочные мнения, в чем он нередко сам признавался: «Моя откровенность заставляет меня действовать всегда прямо, открыто, по убеждению и по совести. Этим я, к моему сожалению, нажил себе много недоброжелателей и даже врагов»²⁹.

Э. Ф. Направник за годы своей творческой деятельности приобрел репутацию авторитетного музыканта и профессионала экстра-класса (с чем считались даже его недруги). Его мнение как компетентного специалиста ценилось чрезвычайно высоко. Свидетельством тому могут служить многие строки из мемуарных материалов и писем современников дирижера. Например, Н. А. Римский-Корсаков, как известно, неоднозначно относившийся к Э. Ф. Направнику, писал о нем в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Вскоре по представлении моей оперы [“Майская ночь”. — *Н. А.*] в дирекцию [Императорских театров. — *Н. А.*] она была просмотрена Направником и принята вследствие его благоприятного отзыва. Впрочем, дирекция посылала его на просмотр и к К. Ю. Давыдову, которому она понравилась; тем не менее, главное и первенствующее значение имел голос Направника» [179, с. 120].

Однако, несмотря на большое моральное влияние, весомость мнения Э. Ф. Направника в официальных кругах бывала различной в зависимости от отношения к нему Дирекции и Императорской семьи. Уже с конца 1860-х годов Э. Ф. Направник, назначенный на должность первого капельмейстера Русской оперы, стал непосредственно влиять на утверждение репертуара. Однако, он мог лишь высказывать свой взгляд на то или иное сочинение, не имея при этом решающего голоса. В некоторых случаях его вовсе не ставили в известность о

²⁹ Так высказался Э. Ф. Направник в письме к Э. Я. Длусскому. Черновой автограф, датированный октябрём 1907 года [РИИИ: 312, л. 2].

включении произведений в репертуар театра. Ярким тому примером может быть целая серия постановок опер барона Б. А. Фитингоф-Шеля, пользовавшегося покровительством в высших сферах. В Отзывах о сочинениях Э. Ф. Направник пишет об опере «Тамара» названного автора: «Эта опера (т[о] е[сть] соч[инение]) Шеля не подлежала рассмотрению ни комитета, ни отдельных лиц-специалистов и была принята по приказанию Г[осподина] Министра Имп[ераторского] Двора (так ли?) и разучена во время Великого поста в сезон 1885–1886 г[ода]. Это первый и единственный пример в течение моей 23-летней деятельности в русской оперной труппе» [РИИИ: 300, л. 38]. Через два года была навязана другая опера «Жуан де Тенорио», того же автора. И лишь в 1890 году к мнению Э. Ф. Направника прислушались, отказав барону в постановке оперы «Мария Стюарт». Об этих произведениях Б. А. Фитингоф-Шеля в Отзывах сохранилась следующая запись дирижера: «В 1886 г[оду] была поставлена оп[ера] “Тамара” и в 1888 г[оду] “Жуан де Тенорио” одного и того же автора [Б. А. Фитингоф-Шеля]. Какая участь постигла эти оперы, всем известно; незначительные достоинства и крупные недостатки обеих опер не могли обеспечить им успеха. Рассматривая ныне <...> либретто, партитуру и клавираусцуг 1-х трех актов оп[еры] “Мария Стюарт”, я нашел в ее музыке сравнительно с прежними операми не прогресс, а, напротив, значительный упадок. <...> Дирекция Имп[ераторских] Т[еатров] <...> может смело отказать ему в постановке его последней оперы» [РИИИ: 300, л. 47 об.]. Приведенные примеры показательны с точки зрения того, что мнение дирижера не всегда учитывалось, о чем свидетельствует факт вынужденного исполнения им «дилетантских» опер.

Наиболее влиятельным Э. Ф. Направник был во времена директорства Императорскими театрами И. А. Всеволожского (1881–1898), всецело доверявшего дирижеру в профессиональных вопросах и принимавшего его советы. В письме к Э. Ф. Направнику от 16 февраля 1890 года директор писал: «Я бы не желал, чтобы Вы на одну минуту могли сомневаться в моем к Вам доверии как к артисту и человеку. Я знаю и ценю Ваши заслуги и всегда их выставлял перед высшим начальством» [РИИИ: 289, л. 29 об.]. Поэтому неслучайным было то, что

именно Э. Ф. Направник в 1880–1890-е годы во многом определял репертуарную политику театра, часто критически оценивая предлагавшиеся сочинения. Его мнение имело подчас ключевое значение в решениях специально созданного в 1880-е годы Оперного комитета, занимавшегося рассмотрением новых произведений и коллегиально решавшего вопрос об их постановке. Иной оказалась роль Э. Ф. Направника и членов оперного комитета при последнем директоре В. А. Теляковском³⁰. Об этом дирижер с горечью нередко упоминал в переписке. Например, в письме к сестрам А. П. и Н. П. Альбрехт от 15 декабря 1903 года он отмечал: «Прежде — во время Ивана Александровича [Всеволожского] — моя деятельность [не] находила внимательной оценки, а теперь и запрещено думать о таковой. Мы сделались теперь такими ничтожными и жалкими, о которых не стоит и вспоминать» [РИИИ: 308, л. 11–12].

В течение всей творческой деятельности Э. Ф. Направник особое значение придавал формированию репертуара Русской оперы. Почетное место в нем занимают выдающиеся произведения прошлого и современности, среди них: «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Аида» Дж. Верди, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, тетралогия Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». Не случайно дирижер отмечал: «великие творения гениальных людей <...> остаются вечно юными и вечно красивыми и пленительными» [РИИИ: 313, л. 2–3]. В этой фразе во многом раскрывается отношение дирижера к классическому наследию³¹.

Обозначим репертуар Мариинского театра на примере постановок ряда опер русских композиторов, а также опер Р. Вагнера, история появления которых на

³⁰ Неслучайно об этом В. П. Погожев написал в Воспоминаниях: «Признанные Всеволожским, годами создававшиеся высокие репутации художественных деятелей театра были при Теляковском значительно понижены в значении. Так, например, такие величины, как Э. Ф. Направник в опере, балетмейстер М. И. Петипа в балете, корифеи декорационного дела Бочаров, Иванов, Ламбин и другие сошли со своих командующих мест. Это смещение авторитетов останется упреком Владимиру Аркадьевичу» [РИИИ: 327, л. 88].

³¹ Метко высказался о музыкальных предпочтениях Э. Ф. Направника его первый концертмейстер — В. Г. Вальтер: «Воспитанный на классических образцах музыки, Направник, познакомившись с “Жизнью за Царя” и “Русланом”, создал себе идеал оперы, в котором образцами для него были и остались до сегодня Моцарт, Глинка, Вебер, отчасти Мейербер и Вагнер» [46, с. 7].

Императорской сцене в Петербурге ярко обрисовывает прежде всего роль Э. Ф. Направника как музыкального руководителя и дирижера.

Э. Ф. Направник в исполнительской деятельности особое место отводил М. И. Глинке. Его фигура в письмах дирижера освещена достаточно ярко. Отношение к личности и творчеству великого русского композитора сложилось у музыканта с первых лет его пребывания в России. «Представления “Руслана”, — писал Э. Ф. Направник, — были для меня праздниками и торжествами. Эта опера сыграла в моей жизни и судьбе огромную роль»³². Для дирижера имело символический смысл его первое выступление в Мариинском театре именно в этом спектакле³³. Поэтому закономерно, что личность и творчество М. И. Глинки были для Э. Ф. Направника знаменательны. Даже в последние годы своей жизни он относился к М. И. Глинке «как пока единственному из всех гениальных русских композиторов»³⁴, а его оперу «Руслан и Людмила» считал вершинным произведением во всей русской музыке вообще, о чем свидетельствуют строки из письма сестры М. И. Глинки Л. И. Шестаковой. Она писала О. Э. Направник (супруге Э. Ф. Направника): «я, конечно, как [и] он [Э. Ф. Направник. — Н. А.] ставлю “Руслана” несравненно выше “Жизни за Царя” [курсив мой. — Н. А.], но пятисотое представление его не может иметь такой возможности, как “Жизни за

³² Э. Ф. Направника также отмечал в Воспоминаниях, что «“Руслан”, шедший в сезон 1862/63 года, своими дивными музыкальными и сказочными красотами затмил значительно “Жизнь за Царя” и остался для меня всю мою продолжительную жизнь самой любимой оперою» [РИИИ: 293, л. 26 об.].

³³ Л. М. Кутателадзе об этом пишет: «Он [Э. Ф. Направник] присутствовал в качестве зрителя на спектакле “Руслан и Людмила”. Опера не могла начаться, так как отсутствовал исполнитель фортепианной партии. Концертмейстер оркестра И. Пиккель, увидев Направника и зная его как пианиста, прекрасно читающего ноты с листа, указал на него растерявшемуся дирижеру К. Н. Лядову. Согласившись выручить театр, Направник с листа исполнил фортепьянную партию. Это и послужило поводом для приглашения его в театр» [142, с. 9–10]. В свою очередь, Вл. Э. Направник отмечает: «отец, который вообще не был суеверен, приписывал “Руслану” таинственную роль в своей собственной судьбе, так как карьера отца в Мариинском театре началась с его выступления экспромтом в качестве пианиста в этой бесподобной, ни с чем для него несравнимой опере» [137, с. 76].

³⁴ Это признание Э. Ф. Направника имеется в черновом автографе письма к Н. Ф. Финдейзену от 26 января 1908 года. В белой автограф эта фраза не вошла [165, с. 83; РИИИ: 320, л. 14; РНБ: 354, л. 53–54].

Царя”³⁵, во-первых, потому, что “Руслан” был снят со сцены, и, во-вторых, еще потому, что брат получил несколько поспектакльной платы за него, а “Жизнь за Царя” никогда не сходила со сцены, и брат подарил ее Дирекции [Императорских театров]. Можно поручиться, что это событие беспримерное, верно, таких чудачков, каков был мой брат, более нельзя найти» [РИИИ: 344, л. 30–31].

С именем Э. Ф. Направника связаны непревзойденные исполнения произведений М. И. Глинки. Очевидно, это было обусловлено особенным душевным подъемом, который дирижер испытывал во время таких концертов и спектаклей. В письме к Н. Ф. Финдейзену от 26 января 1908 года он писал: «При возобновлениях и представлениях его бессмертных опер я проникался не только уважением, но и какой-то особенной любовью и обожанием» [165, с. 83; РИИИ: 320, л. 14; РНБ: 354, л. 53–54]. Поэтому неслучайно, что каждое их появление на сцене Мариинского театра было музыкальным событием. Даже те, кто не симпатизировал Э. Ф. Направнику, считали исполнение им опер Глинки музыкальными достижениями. Приведем слова В. В. Стасова, высказанные по поводу возобновления оперы «Руслан и Людмила»: «постановка 1871 года была самая замечательная, самая талантливая из всех, какие только у нас бывали. Она осталась, можно сказать, законом и указанием для всех последующих» [199, с. 339].

Примечательными являются письма, в которых идет речь о 500-м представлении оперы «Жизнь за Царя». Накануне этого события, произошедшего 28 ноября 1879 года, Э. Ф. Направник писал Л. И. Шестаковой: «Все истинные почитатели Михаила Ивановича Глинки ожидают с нетерпением торжественный день 500-го представления оперы “*Жизнь за Царя*”³⁶. Все участвующие и присутствующие (к сожалению, Мариинский театр не поместил и третью часть этих последних) поймут всю важность этого в России еще небывалого события. Ведь не каждому поколению выпадает такая счастливая доля быть свидетелем подобного празднества; не каждый народ гордится великими творцами, не вся-

³⁵ Письмо написано незадолго до 500-го представления оперы «Жизнь за Царя», в связи с чем и возник обсуждаемый сюжет.

³⁶ Здесь и далее в приводимых цитатах из писем все подчеркивания слов, выполненные Направником, заменены *курсивом*. В прочих случаях сделаны специальные отметки.

кому творению суждено занять первенствующее место. Тем более замечательно то, что подобное торжественное событие должно повториться и со 2-ой оперою “*Руслан и Людмила*” хоть не скоро, но наверно. Невольно возникает вопрос: какое значение имела бы русская опера без этих 2-х творений и чем бы оправдалось прилагательное имя “*русское*” без этих 2-х опер?» [137, с. 153; РИИИ: 323, л. 4]

Значительную часть репертуара Э. Ф. Направника составляют сочинения его современников. Под управлением дирижера впервые были поставлены оперы А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, А. Г. Рубинштейна, Ш. Гуно, Б. Сметаны, Ж. Бизе и многих других композиторов, премьеры которых стали событиями в музыкальной жизни России. Рассмотрим историю включения некоторых из них в репертуар Э. Ф. Направника.

В 1869 году дирекции Императорских театров был представлен «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Как впоследствии вспоминал Н. А. Римский-Корсаков, «рассмотренный комитетом, состоящим из Направника — капельмейстера оперы, Манжана и Беца — капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джюванни Ферреро; он был забракован. Новизна и необычность музыки поставили в тупик почтенный комитет» [179, с. 65].

В материалах Э. Ф. Направника пока не обнаружены сведения о том, как проходило заседание упомянутого комитета, в котором, помимо него, не оказалось музыкантов, обладавших необходимыми знаниями и квалификацией. Гениальное произведение М. П. Мусоргского не было тогда по достоинству оценено.

Спустя три года «Борис Годунов» был рассмотрен в новой редакции, но комитет вновь отклонил оперу. Однако на этот раз Э. Ф. Направник сыграл самую деятельную роль в том, чтобы произведение услышала публика театра. Были исполнены фрагменты из оперы³⁷. Восхищенный автор по этому поводу писал дирижеру 6 февраля 1873 года: «Вы не принимаете славленья — тем сильнее Вы и

³⁷ В 1872 году три картины из оперы были исполнены Г. П. Кондратьевым в свой бенефис при непосредственном участии Э. Ф. Направника. Об этом, в частности, пишет Ц. А. Кюи: «Исполняется “Борис”, несмотря на всю трудность и новизну его музыки, с изумительным совершенством. <...> Честь и слава Направнику и нашим артистам за это дело, часть и слава за их любовь к искусству, за их посильную пропаганду хорошей музыки, за их содействие начинающему оперному композитору» [108, с. 320–321].

выше; но принимаете ли Вы исповедь музыканта? В понедельник, 5 февраля, Вы сделали дело небывалое: только *одни Ваши* [выделено М. П. Мусоргским. — *Н. А.*] художественные силы могли, с 2-х репетиций, передать так горячо и художественно сцены “Бориса”. <...> Ни в мысли, ни в мечте, несмотря на овации, я ни разу не придавал значения самому себе <...>; всю честь и славу представления сцен “Бориса” я отдаю Вам, Эдуард Францевич, и нашим дорогим товарищам-артистам и славному оркестру. Открыто говорю Вам: я благословляю имя Ваше за то, что Вы дали мне возможность продолжать учиться» [136, с. 113].

Целиком «Борис Годунов» под управлением Э. Ф. Направника был поставлен только через год — 27 января 1874 года. Первоклассный состав артистов обеспечил успех представлению. Сохранилась запись дирижера в Памятной книге I: «в 1-й раз “Борис Годунов”. Бенефис Платоновой. Ей подарок: браслет и лавр[овый] сер[ебряный] венок. <...> Цены 5000 р[ублей], сбору 5000 р[ублей]» [РИИИ: 302, л. 99 об.]. С тех пор опера проходила под управлением Э. Ф. Направника вплоть до 1882 года, когда была «исключена из репертуара постановлением Художественного совета»³⁸ [179, с. 79].

После успеха «Бориса Годунова» на премьере можно было ожидать благоприятного отношения Э. Ф. Направника к «Хованщине». Однако, оно, напротив, оказалось отрицательным. В «Отзывах» о рассмотренных сочинениях дирижер по этому поводу написал: «В 9-м засед[ании] опер[ного] ком[итета] 4 Апр[еля] 1883 г[ода] слушали посмертно соч[инение]. Народная музык[альная] драма в 5 д[ействиях] “Хованщина” Мусоргского. Большинством 9-ти голосов против 2-х решено оперу отвергнуть» [РИИИ: 300, л. 30 об.]. И далее Э. Ф. Направник отметил: «Вследствие баллотировки “Хованщины” Кюи и Корсаков вышли из состава комитета»³⁹ [РИИИ: 300, л. 30]. Таким образом, дирижер оказался причастен к тому, чтобы вторая выдающаяся опера М. П. Мусоргского не попала в репертуар театра.

³⁸ На сцене Мариинского театра опера была возобновлена лишь 9 ноября 1904 г. под управлением Ф. М. Блуменфельда и при участии Ф. И. Шаляпина в заглавной роли.

³⁹ «Хованщина» была включена в репертуар русской оперы только в 1911 году по настоянию Ф. И. Шаляпина, при участии дирижера А. С. Коутса.

В среде композиторов-современников Э. Ф. Направник выделял А. Г. Рубинштейна, с которым они были близки во взглядах на искусство, профессиональном подходе к музыкантской деятельности. В репертуаре дирижера были оперы «Демон» (1875), «Маккавеи» (1877), «Купец Калашников» (1880), «Горюша» (1889), «Фераморс» (1898) и «Нерон» (1906)⁴⁰.

Особым успехом пользовался «Демон», впервые поставленный под управлением Э. Ф. Направника 13 января 1875 года. Дирижер считал эту оперу самой удачной. В Воспоминаниях он писал: «Соединение имен Лермонтова и Рубинштейна сделало оперу чрезвычайно популярной. Использование кавказских народных и восточных мотивов (последними Рубинштейна хорошо владел) создало много талантливой музыки и содействовало большому распространению оперы» [142, с. 50; РИИИ: 293, л. 29 об.–30]. В то же время Э. Ф. Направник отмечал: «опера написана неровно: это смесь хорошей и слабой музыки. Оркестровка, как и в других сочинениях Рубинштейна, не мастерская, а примитивная и даже небрежная» [142, с. 50; РИИИ: 293, л. 29 об.–30].

Э. Ф. Направник, тем не менее, объективно оценивал сильные и слабые стороны его сочинений. В частности, сохранились отзывы дирижера о произведениях А. Г. Рубинштейна, о чем Э. Ф. Направник писал: «С русскими операми Рубинштейну не повезло. После исключительного успеха “Демона” все последующие оперы на репертуаре не удержались. “Маккавеи” и “Купец Калашников” не без достоинств, но первая — скорее светская оратория, а не опера, а вторую постигло по вине композитора запрещение, вероятно, навсегда. “Горюша” значительно слабее их, и столь же слабым оказался ее сценический успех. Быстрая и необдуманная работа автора отзывается пагубно на многих его сочинениях. Быстро и хорошо можно писать только тем, в которых могучим ключом бьет вдохновение и фантазия» [142, с. 56; РИИИ: 293, л. 35 об.].

С вниманием и почтением относился Э. Ф. Направник к произведениям А. С. Даргомыжского, оперы которого «Русалка» и «Каменный гость» постоянно

⁴⁰ Премьеры последних двух опер прошли под управлением Ф. М. Блуменфельда, однако, они нередко исполнялись Э. Ф. Направником.

были в репертуаре дирижера. Премьера последней, состоявшаяся 16 февраля 1872 года, стала событием в музыкальном мире. Как отмечал Э. Ф. Направник, ею «интересовалась вся Петербургская публика, и ранее было уже известно, что все музыкальное Петербургское общество непременно желает присутствовать на спектакле» [РИИИ: 316, л. 11]. Высокий уровень исполнения оперы был отмечен в печати. Например, Ц. А. Кюи писал о произведении: «Несмотря на трудность исполнения, едва ли какая опера идет у нас так дружно и с таким совершенством <...>. Постановка “Каменного гостя” безукоризненно хороша» [108, с. 203].

В репертуаре Э. Ф. Направника постоянно появлялись произведения Ц. А. Кюи, сочинения которого дирижер оценивал объективно, отмечая их достоинства, но не упуская случая отметить недостатки опер: «отсутствие в них драматического нерва, характеристики действующих лиц и незнание сцены» [142, с. 46; РИИИ: 293, л. 26 об.–27]. «Вильям Ратклиф» (1869), «Анджело» (1876), «Кавказский пленник» (1883), «Сарацин» (1899), «Капитанская дочка» (1911) — премьеры всех опер Э. Ф. Направник готовил всегда тщательно и качественно, однако, не испытывая особой симпатии к их создателю. Надо полагать, причиной тому были статьи автора названных опер, направленные против сочинений Э. Ф. Направника. Причем обнаруживается примечательная особенность: Ц. А. Кюи критиковал дирижера только в тот момент, когда его произведения не шли в Русской опере.

Э. Ф. Направник был первым исполнителем 9-ти опер Н. А. Римского-Корсакова, поставленных в Мариинском театре: «Псковитянка» (1873), «Майская ночь» (1880), «Снегурочка» (1882), «Млада» (1892), «Ночь перед Рождеством» (1895), «Садко» (1901), «Царская невеста» (1901), «Боярыня Вера Шелога» (1903 — как пролог к опере «Псковитянка»), «Моцарт и Сальери» (1905).

Под руководством Э. Ф. Направника осенью 1872 года началась работа по подготовке к исполнению первой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». В «Летописи» композитор, высоко оценивая мастерство дирижера, тем не менее, отметил, что тот во время представления сочинения комиссии для ознакомления «мнения своего не высказал и похвалил лишь наше ясное испол-

нение» [179, с. 74–75]. Дополняет картину запись Э. Ф. Направника в Памятной книге I по поводу премьеры оперы — весьма скупая, но при этом в определенной мере характеризующая его отношение: «1873 год. 1 Января. В 1 раз “Псковитянка”. Бен[ефис] Платоновой. <...> 4400 р[ублей] полно [сбор] ?!» [РИИИ: 302, л. 79 об.]. Обращают на себя внимание поставленные Э. Ф. Направником знаки «?!». Возможно, первый из них («?») свидетельствует в целом о взгляде дирижера на музыкальные качества сочинения, а второй («!») указывает на оценку им выступления исполнителей. Выдержав всего 4 представления в сезоне 1872–1873 годов, опера сошла со сцены Императорского театра и была возобновлена лишь спустя 30 лет уже в новой редакции. Дирижер, как можно предположить на основе приведенной цитаты, не считал это произведение Н. А. Римского-Корсакова выдающимся, о чем впоследствии написал в Воспоминаниях: «“Псковитянка” — не из его удачных опер и репертуарной остается только при участии знаменитого артиста-художника Ф. И. Шаляпина» [РИИИ: 293, л. 28 об.].

Следующие совместные работы музыкантов относятся к 1880-м годам. Несмотря на сложность отношений композитора и дирижера, их творческие контакты продолжают⁴¹. Э. Ф. Направник берется за подготовку к постановке опер «Майская ночь» и «Снегурочка».

Премьера «Майской ночи», состоявшаяся 22 февраля 1880 года, была сочувственно принята и публикой, и критикой того времени. С того момента опера часто исполнялась Э. Ф. Направником. В Воспоминаниях, написанных, как отмечалось, в последний год жизни, дирижер писал: «“Майская ночь” удачнее “Псковитянки” и удержалась до сих пор на репертуаре, чему немало способствует сюжет по Гоголю. Народный элемент выдержан и в лирических, и в комических, и в хоровых сценах. <...> То немногое, что относится к сказочному в рассказах и в действии, вышло у автора содержательно и рельефно» [142, с. 53; РИИИ: 293, л. 32].

⁴¹ Личные взаимоотношения Э. Ф. Направника с Н. А. Римским-Корсаковым будут рассмотрены в Главе 3.

Иная ситуация сложилась в связи со «Снегурочкой». Э. Ф. Направник считал эту оперу «сочинением, талантливо написанным» [РИИИ: 293, л. 33]. Дирижер отметил в Отзывах, что ее «постановка будет весьма желательна и освежит репертуар предстоящего сезона⁴² <...> при скудности новых, хороших и удачных русских оригинальных опер» [142, с. 66; РИИИ: 300, л. 62 об.]. Однако, непременным условием появления этого сочинения на сцене поставил его «значительное сокращение» [142, с. 66–67; РИИИ: 300, л. 62 об.]. Столь категоричное требование Э. Ф. Направника встретило большое сопротивление композитора, который, несмотря на вынужденное согласие, так и не простил дирижеру «самоуправства». Н. А. Римский-Корсаков писал по этому поводу в «Летописи»: «В первый раз в моей жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах. <...> В декабре начались оркестровые репетиции “Снегурочки”. Направник к тому времени уже настоял на многих сокращениях оперы. <...> Что делать! Приходилось терпеть. Ведь письменного условия, в котором дирекция обязалась бы не делать купюр, не было» [179, с. 145]. Опера еще при подготовке была холодно встречена музыкантами. Ее премьера, состоявшаяся 29 января 1882 года, не произвела особого впечатления, несмотря на хорошие декорации (обеспеченные новым директором театров И. А. Всеволожским). По этому поводу Э. Ф. Направник написал в Памятной книге II: «в 1-й раз “Снегурочка”. <...> Постановка роскошная, стоящая более 30.000 руб[лей]. Успех сомнительный» [РИИИ: 303, л. 61]. Несмотря на то, что сочинение было в репертуаре Русской оперы в течение последующих лет, оно получило настоящее признание только после появления в роли Снегурочки Е. К. Мравиной, участвовавшей в возобновлении спектакля 15 декабря 1898 года⁴³.

В 1890-е годы Э. Ф. Направником были поставлены новые оперы Н. А. Римского-Корсакова: «Млада» и «Ночь перед Рождеством», которые так и не встретили настоящей поддержки дирижера. Если первая из них оказалась не

⁴² Постановка, как известно, была осуществлена в 1881–1882 гг.

⁴³ О возобновлении оперы писал Н. Ф. Соловьев: «Госпожа Мравина, как актриса, была безукоризненна в роли Снегурочки. Пение было полно тонкого вкуса» [Цит. по: 70, с. 51].

типичной для Э. Ф. Направника (опера-балет)⁴⁴, то вторая, по его мнению, проигрывала сочинению П. И. Чайковского на тот же сюжет. Оба произведения, несмотря на участие лучших артистов театра (в «Ночи перед Рождеством» пели Е. К. Мравина — Оксана, И. В. Ершов — Вакула, М. Д. Каменская — Солоха, Ф. И. Стравинский и в некоторых спектаклях Ф. И. Шаляпин — Панас), вскоре сошли со сцены театра.

Примечательна история появления в репертуаре Русской оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. О том, как проходило прослушивание сочинения, композитор писал в «Летописи»: «В присутствии директора Всеволожского, Направника, Кондратьева, Палечека и других, а также некоторых артистов и артисток, опера исполнялась под фортепиано. <...> Опера моя, очевидно, провалилась в глазах Всеволожского и, познакомившись с нею, он взял совершенно другой тон в объяснениях со мною. Он говорил, что утверждение репертуара на будущий год зависит не от него, а, как всегда, от государя, который лично его просматривает, что постановка “Садко” дорога и затруднительна, что есть другие произведения, которые дирекция обязана поставить по желанию членов царской фамилии; при всем том он не отказывался окончательно от постановки “Садко”, но мне было ясно, что это неправда, и я решил оставить дирекцию в покое и никогда более ее не тревожить предложением своих опер» [179, с. 208–209]. Э. Ф. Направник в своих Отзывах писал: «“Садко”. Опера в 7 картинах. <...> Слушали 14-го Янв[аря] 1897 г[ода] в репетиционной зале Мар[иинского] Театра в присутствии Директора Имп[ераторских] Т[еатров], автора, администрации оперы и арт[истов] русской оперы. Либретто — заимствованное из известной сказки — представляет для оперы мало сценического интереса, как и либретто опер “Млада” и “Ночь перед Рождеством”. В музыкальном отношении она обладает теми же достоинствами и теми же недостатками, как и выше поименованные оперы. Везде заметна скудность вдохновения и мелодики. Где есть красота (и ее немало), то она скорее звуковая

⁴⁴ Э. Ф. Направник никогда не проводил балетных спектаклей. Также он игнорировал жанр балета в своем композиторском творчестве. См. об этом подробнее Главу 4.

или гармоническая, но не мелодическая. В общем, опера при своей обширности производит впечатление монотонности и даже скуки. Сомнительно, что эта опера даже при хорошем исполнении и роскошной обстановке сделается любимой и репертуарной. Сольные партии, не исключая главной (самого Садко), не эффектны и не благодарны. Задачи хора и оркестра, особенно в некоторых картинах, огромны и трудны» [РИИИ: 300, л. 69–69 об.]. Несмотря на неоднозначность своего мнения, Э. Ф. Направник был согласен включить произведение в свой репертуар. Однако опера из-за холодного отношения к ней И. А. Всеволожского и самого Николая II, была поставлена в Императорском театре только в 1901 году, после того, как состоялись успешные ее исполнения на частных сценах. Э. Ф. Направник, по словам композитора, «разучивал и дирижировал, не морщась, но впоследствии все-таки сдал мою оперу Феликсу Блуменфельду» [179, с. 220].

Подобные ситуации сложились у Э. Ф. Направника и со следующими операми Н. А. Римского-Корсакова: «Царская невеста», пролог к опере «Псковитянка» — «Вера Шелога», «Моцарт и Сальери» были образцово разучены, однако, в репертуаре дирижера надолго не задержались.

Особое место Э. Ф. Направник отводил сочинениям П. И. Чайковского. «Опричник» (1874), «Кузнец Вакула» (1876), «Орлеанская дева» (1881), «Мазепа» (1884), «Евгений Онегин» (1884), «Чародейка» (1887), «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1892) — премьеры всех этих опер (за исключением «Онегина» и «Чародейки») прошли под управлением Э. Ф. Направника. Благодаря ему, многие произведения П. И. Чайковского (в том числе симфонические)⁴⁵ получили признание широкого круга слушателей и стали самыми репертуарными.

Первой совместной работой П. И. Чайковского и Э. Ф. Направника в театре стала опера «Опричник» в 1874 году. О ней дирижер писал в Воспоминаниях: «Успеху этого юношеского и незрелого творения способствовал драматический

⁴⁵ В репертуаре Э. Ф. Направника были Первый и Третий концерты для фортепиано с оркестром, кантата «Москва», увертюра «Ромео и Джульетта», симфонические фантазии «Буря» и «Франческа да Римини», Сюита ор. 43, Серенада для струнного оркестра, Меланхолическая серенада, Вторая, Третья, Четвертая, Пятая, Шестая симфонии и мн. др. произведения.

сюжет. <...> Знанием сцены Чайковский не владел, на характеристику действующих лиц мало обращал внимания, текст подлаживал под музыку, а не наоборот. Но все эти недостатки покрывались широким мелодическим рисунком, захватывающим своей теплой сердечностью не в первых, а в последующих операх [вплоть до последних. — *Н. А.*]» [142, с. 49; РИИИ: 293, л. 29].

Постановку оперы «Опричник» Э. Ф. Направник провел в свой бенефис. О премьеры впоследствии вспоминал В. В. Бессель: «Это первое представление было настоящим триумфом Чайковского: оно несомненно возродило в нем стремление к дальнейшему оперному творчеству <...>, укрепило в нем веру в свое дарование также и для сцены» [Цит. по: 123, с. 75]. Тем самым Э. Ф. Направник помог П. И. Чайковскому, который с того момента почувствовал в дирижере заинтересованного музыканта, сподвижника. «Опричник, — писал Э. Ф. Направник в Воспоминаниях, — не раз возобновлялся, и Н. Н. Фигнеру в роли Андрея удалось оперу продолжительное время удерживать на репертуаре» [142, с. 49; РИИИ: 293, л. 29].

Э. Ф. Направник приветствовал появление других сочинений П. И. Чайковского в Русской опере. В 1876 году дирижером был дан положительный отзыв о «Кузнеце Вакуле», написанном в связи с объявленным ИРМО конкурсом и признанной Комитетом «достойной [первой] премии не как относительно лучшая, но как единственная, соответствующая художественным требованиям» [142, с. 65–66; РИИИ: 300, л. 18 об.]. Спустя пять лет, опять же в свой бенефис, Э. Ф. Направник провел премьеру «Орлеанской девы», с тех пор неоднократно возобновлявшейся в Русской опере.

Премьера «Мазепы» состоялась 6 февраля 1884 года. Опера была благоприятно воспринята слушателями и критиками, отметившими исполнения И. А. Мельникова (Кочубей) и Ф. И. Стравинского (Орлик). На сочинение обратил внимание Император Александр III, присутствовавший на первом спектакле, о чем Э. Ф. Направник написал в Памятной книге II: «После оперы был приглашен в царскую ложу к Государю, который высказал вместе с Императрицей полное удовольствие про исполнение оркестра и хора и нашли оперу сравни-

тельно с “Орлеанской Девой” лучше» [РИИИ: 303, л. 114]. С того момента опера «Мазепа» часто появлялась в репертуаре театра.

Выдающийся успех и признание у петербургской публики П. И. Чайковский завоевал после постановки под управлением Э. Ф. Направника «Евгения Онегина». Опера попала на сцену Мариинского театра по настоятельному желанию Императора Александра III. О том, как это произошло, дирижер писал: «Государь, очень часто посещающий русскую оперу, спрашивал меня неоднократно, почему <...> не идет <...> “Евгений Онегин”? На мой ответ, что Чайковский лично этому противится, находя, что опера сочинена для домашней сцены, но не для большой, Государь поручил мне заявить об том директору И. А. Всеволожскому и убедить Чайковского в его заблуждении. Он же, т[o] е[сть] Государь, отлично знаком с музыкой и предвещает ей выдающийся успех. Категоричному заявлению Государя Чайковский не смел противиться, и опера была поставлена в 1 раз на сц[ене] Мар[иинского] Т[еатра] 19-го Окт[ября] 1884 г[ода] с колоссальным успехом. Государь и Государыня присутствовали на Генер[альной] репетиции и на множестве 1-х спектаклей без перерыва» [РИИИ: 293, л. 15]. Столь пристальное внимание августейшей особы во многом способствовало образцовой постановке этого сочинения; М. И. Чайковский в биографии брата писал: «Несомненно, это было лучшее из представлений “Евгения Онегина”, по сравнению со всеми предшествовавшими, единственно благодаря Направнику. Никогда еще сложная партитура этой оперы не была передаваема так законченно и совершенно в подробностях и в целом, как в тот раз, потому что никогда еще во главе исполнения не стоял человек, относящийся к произведению с большей любовью, знанием дела и талантом» [261, т. 2, с. 581]. С тех пор «Евгений Онегин» П. И. Чайковского стал одним из самых репертуарных произведений в Русской опере, каждый сезон выдерживая рекордное количество представлений.

Следующими совместными деяниями музыкантов стали «Чародейка», «Пиковая дама» и «Иоланта». Благодаря тщательной подготовительной работе, проведенной Э. Ф. Направником, П. И. Чайковский сам сумел замечательно провести премьеру «Чародейки», о чем дирижер упоминал в Памятной книге III:

«20 Октября 1887 года. В 1-й раз: “Чародейка”. Цены возвыш[ены]. Сбор полный. Автор, как любимец публики, был горячо чествован. Арт[исты] русск[ой] оперы поднесли ему серебр[яный] венок. Успех нужно обождать при последующих предст[авлениях]» [РИИИ: 304, л. 40]. Впоследствии Э. Ф. Направник приписал: «Ожидания не оправдались» [РИИИ: 304, л. 40]. Дирижер отнесся скептически к сюжету этой оперы, считая его неподходящим для сценического воплощения. Схожая ситуация возникла и в связи с «Иолантой», идею исполнения которой в один вечер с балетом «Щелкунчик» Э. Ф. Направник также считал неудачной. Об этом он, в частности, указывает в Воспоминаниях: «Писать одноактные оперы непрактично и невыгодно. <...> Сюжет может заинтересовать в чтении, но не на сцене. Чайковский при своем большом лирическом таланте, по-видимому, не увлекся избранным материалом, точно сочинял он по заказу, а не по своей доброй воле. Так оно и было. Дирекция <...> заказала ему оперу и балет небольших размеров, для одного представления. <...> Публика осталась недовольной: оперная не хотела смотреть, а балетная не хотела слушать оперу. Превосходный состав и чудное исполнение не создали опере успех» [142, с. 58; РИИИ: 293, л. 37]. «Иоланта», поставленная 6 декабря в сезоне 1892–1893 годов, выдержала всего 11 представлений и сошла со сцены театра. По возобновлению в 1901 году она уже шла под управлением Ф. М. Blumenфельда. Несмотря на прохладное отношение Э. Ф. Направника к этим операм, его дружба с П. И. Чайковским не была поколеблена.

Иначе сложилась сценическая судьба «Пиковой дамы». Переписка композитора и дирижера свидетельствует о том, с какой тщательностью для первого спектакля шло разучивание партий, выбирались певцы-солисты и многое другое. Благодаря Э. Ф. Направнику, в оперу были внесены некоторые изменения, которые П. И. Чайковский воспринял с благодарностью. В письме от 19 октября 1890 года он писал дирижеру: «Спасибо Вам, дорогой друг, за труды и заботы о “Пиковой даме”. Весьма рад, что Фигнер будет петь “Brindisi” в B-dur. Прошу Вас переделывать неудобные тесситуры как в партии Германа, так и в других, сколько

угодно. *Я заранее соглашаюсь на все, что Вы найдете нужным изменить* [выделено П. И. Чайковским. — *Н. А.*]» [263, т. XV Б, с. 372].

Идея постановки «Пиковой дамы» объединила талантливых «соавторов» в лице директора И. А. Всеволожского, режиссера О. О. Палечека и самого Э. Ф. Направника, которые вместе, согласованными усилиями смогли убедительно воплотить замысел автора. Премьера оперы, состоявшаяся 7 декабря 1890 года, стала, как известно, событием в музыкальной жизни столицы. По словам дирижера, «громадным успехом “Пиковой дамы” по всей России слава и популярность Чайковского увеличилась и упрочилась. Этот исключительный оперный успех нужно признать последним» [142, с. 57; РИИИ: 293, л. 36]. М. И. Чайковский в биографии брата особо отметил вклад Э. Ф. Направника и, в частности, писал: «Ни одна опера Петра Ильича на первом представлении не была исполнена так прекрасно. <...> Самое трудное было лучше всего исполнено: Направник в управлении оперы, Фигнер в роли Германа превзошли себя и несомненно больше всех содействовали громадному успеху оперы» [261, т. 3, с. 367]. С этого времени «Пиковая дама» прочно вошла в репертуар театра; неизменно проходила под управлением Э. Ф. Направника. Таким образом, именно он заложил традиции исполнения сочинений любимого композитора, которые зародились при непосредственном участии самого П. И. Чайковского. Об этом, в частности, упоминает Б. В. Асафьев: «В былой России стиль исполнения Чайковского долго определялся мудрым и стройным, несколько эмоционально сдержанным, но не снимавшим с музыки Чайковского обаяния ее задушевности дирижированием Эдуарда Направника» [15, т. 2, с. 58].

Специального рассмотрения заслуживают сочинения Р. Вагнера в репертуаре Э. Ф. Направника. Постановки опер «Лоэнгрин» (1868), «Тангейзер» (1874), «Риенци» (1879), «Валькирия» (1900), «Зигфрид» (1902), «Гибель богов» (1903), «Золото Рейна» (1905), особенно последние из перечисленных опер, составляющие тетралогия «Кольцо Нибелунга», стали выдающимися явлениями в музыкальной жизни Петербурга. В. Г. Каратыгин писал: «едва ли вагнеромания

приняла бы у нас в кратчайшее время такие широкие размеры <...>, если бы в Мариинском театре не было Направника» [91, с. 91].

Дирижер признавал Р. Вагнера крупнейшим композитором современности, но в то же время не разделял его взгляды на искусство и весьма избирательно относился к его сочинениям. Э. Ф. Направник, например, писал об опере «Парсифаль»: «В ней есть также все те индивидуальные преимущества, свойственные только Вагнеру, но они доведены здесь до крайней степени преувеличения в ущерб вдохновению. <...> За отсутствием выдающихся музыкальных красот и отдельных №№, и за отсутствием сцены, <...> концертное исполнение отрывков, которых в сущности в опере почти нет, нельзя никак одобрить» [РИИИ: 300, л. 81]. По этим причинам дирижер отказался от исполнения данного произведения⁴⁶. Однако, именно Э. Ф. Направнику принадлежала честь быть несравненным интерпретатором в России опер Р. Вагнера.

В 1866 году Э. Ф. Направник выступил одним из инициаторов постановки «Лоэнгрин». А. М. Борх писал в этой связи А. В. Адлербергу: «Комитет остановился на “Лоэнгрине” в том убеждении, что эта опера будет иметь успех на нашей сцене как по оригинальности мелодии и романтичности сюжета, так и потому, что для исполнения ее находятся в нашей оперной труппе артисты вполне способные» [Цит. по: 66, кн. 2, с. 194]. Тем не менее, тогда не последовало высочайшего одобрения Александра II, в связи с чем сочинение появилось в репертуаре Русской оперы только через два года.

Премьера «Лоэнгрин», прошедшая под управлением К. Н. Лядова в 1868 году, была подготовлена Э. Ф. Направником. Последний писал в Воспоминаниях: «Ввиду больших технических трудностей при разучивании “Лоэнгрин” и постановке мне, как знающему основательно весь первый период

⁴⁶ С. М. Волконский обратился к Э. Ф. Направнику с просьбой «ознакомиться с оп[ерой] “Парсифаль”, чтобы выбрать все подходящее для исполнен[ия] в великопост[ном] конц[ерте] Дирекции [Императорских театров]». Дирижер дал отрицательный отзыв, о чем свидетельствует его отметка в Памятной книге VII [РИИИ: 307, л. 118 об.].

Вагнера⁴⁷, поручили приготовить всю черную работу с солистами и хором, что я исполнил для капельмейстера К. Н. Лядова» [РИИИ: 293, л. 29 об.]. Это сочинение, как известно, вызвало бурную реакцию как сторонников Р. Вагнера, так и его противников. Вне зависимости от взглядов на творчество композитора, «почти все рецензенты отмечали высокий уровень музыкального исполнения оперы — сложная партитура была превосходно разучена» [Цит. по: 66, кн. 2, с. 197], что было во многом заслугой Э. Ф. Направника. Впоследствии эта опера постоянно проходила уже под его управлением.

Следующей «вагнеровской» работой дирижера стала опера «Тангейзер», премьера которой состоялась в 1874 году. Возможно, именно эта постановка сыграла «поворотную роль в восприятии русским зрителем-слушателем музыки Вагнера» [65, с. 80], в связи с чем Э. Ф. Направник отмечал: «публика, хотя и медленно, начала увлекаться его реформами. Образовалось два лагеря: поклонников и врагов композитора. Победа осталась за первыми и навсегда» [142, с. 50; РИИИ: 293, л. 29 об.]. Тем не менее, опера «Риенци», хорошо разученная и поставленная 22 октября 1879 года, не имела особого успеха и вскоре перестала исполняться в Императорском театре. В отличие от нее, «“Тангейзер” и “Лоэнгрин” сделали навсегда любимыми операми и вошли прочно в репертуар»⁴⁸ [142, с. 50; РИИИ: 293, л. 29 об.].

Э. Ф. Направник настороженно относился к произведениям Р. Вагнера позднего периода, которые во многом не отвечали его эстетическим вкусам. Возможно, по этой причине на сцене Русской оперы сравнительно поздно появились оперы, входящие в тетралогия «Кольцо Нибелунга»⁴⁹, и «Тристан и

⁴⁷ Возможно, Э. Ф. Направник присутствовал на чешских постановках «Летучего голландца», «Лоэнгрин» и «Тангейзера», которые на сцене Пражского Сословного театра были впервые поставлены Ф. Шкрупом в 1854–1855 гг.

⁴⁸ Э. Ф. Направник также отмечал: «Труппа постепенно осваивалась с требованиями Вагнера, и исполнение этих двух опер стояло на должной высоте как со стороны вокальной, так и в особенности инструментальной, т[о] е[сть] оркестра» [142, с. 50; РИИИ: 293, л. 29 об.].

⁴⁹ Некоторые оперы Р. Вагнера исполнялись в России под управлением немецких дирижеров. В 1889 г. вагнеровская труппа А. Неймана поставила в Петербурге тетралогия «Кольцо Нибелунга». Э. Ф. Направник критически относился к спектаклю. Например, он отмечал в Записной книге: «Генеральная репетиция “Götterdämmerung” [нем. — “Гибель богов”] — вернее было бы назвать “Wagnerdämmerung” [нем. — “Гибель Вагнера”]» [РИИИ: 295, л. 45].

Изольда»⁵⁰. (Дирижер уступил С. М. Волконскому, убедившему его в необходимости постановки данных произведений)⁵¹.

«Валькирия» стала первой из опер «Кольца», поставленных в Императорском театре 24 ноября 1900 года, за ней следовали «Зигфрид» — 4 февраля 1902 года, «Гибель богов» — 20 января 1903 года, «Золото Рейна» — 27 декабря 1905 года. Вся тетралогия исполнялась полностью под управлением Э. Ф. Направника в специальных вагнеровских абонементных, начиная с 1907 года⁵².

Постановки опер из «Кольца Нибелунга» стали особой страницей в истории Русской оперы, «своего рода визитной карточкой тогдашнего музыкально-художественного Петербурга» [118, с. 27]. Спектакли получили широчайший резонанс в среде слушателей, о чем сохранились сведения в прессе. Практически все рецензенты чрезвычайно высоко оценивали мастерство Э. Ф. Направника как несравненного интерпретатора Р. Вагнера. Н. А. Соловьев, например, писал о «Валькирии»: «В этом успехе пальма первенства принадлежит нашему оркестру с его капельмейстером Направником во главе. <...> Страстная симфоническая музыка оперы <...> нашла превосходных истолкователей» [61, с. 132]. Е. М. Петровский также указывал в связи с постановкой «Золота Рейна»: «оркестр вполне овладел сложностью вагнеровской партитуры, исполнение его сформировалось в стройное, прекрасно звучащее тело» [167, с. 334]. С. Свириденко особо подчеркивала, что исполнение оркестра под управлением Э. Ф. Направника во многом превосходит прочие компоненты спектакля. Она писала: «Отдельные моменты проводятся этим капельмейстером блестяще, образцово, например, финал I акта “Валькирии”, полет валькирий и другие» [188, с. 231].

Таким образом, Э. Ф. Направник, не будучи сам вагнерианцем, заложил традицию исполнения музыки этого композитора в России и показал себя как выдающийся интерпретатор его произведений.

⁵⁰ Эта опера не входила в репертуар Э. Ф. Направника (не противившегося ее постановке) и была поставлена Ф. М. Blumenfeldом.

⁵¹ А. А. Гозенпуд об этом пишет: «По свидетельству В. Касторского, Волконский решил поставить всю тетралогию. Направник советовал соблюдать осторожность и начать в виде пробы с “Валькирии”, “как самой интересной из всего цикла. Директор согласился с ним, и “Валькирия” стала разучиваться» [61, с. 126].

⁵² Э. Ф. Направник дирижировал всеми премьерными спектаклями вагнеровских опер, однако затем передавал их своим коллегам: Ф. М. Blumenfeldу, А. Коутсу, Н. А. Малько.

1. 2. Э. Ф. Направник о дирижерской работе

Уже с момента появления Э. Ф. Направника в оркестре Русской оперы его деятельность была направлена на улучшение дисциплины труда, применения принципиально нового подхода к репетициям, введения персональной ответственности каждого музыканта за качество исполнения. Однако, все эти новшества поначалу не фиксировались в официальных документах и проводились в жизнь лишь благодаря моральному влиянию самого дирижера. Тем не менее, уже тогда у Э. Ф. Направника была выработана программа действий.

В первую очередь Э. Ф. Направник считал нужным коренным образом изменить репетиционный процесс. Дирижер, по свидетельству Н. А. Малько, вспоминал о том, как проходили репетиции до его появления в Русской опере при К. Н. Лядове: «В назначенное время вообще в театре никого не было. Через полчаса уже было человек 30. Потом еще появлялись музыканты, приходил и Лядов, и начиналась репетиция. Через час или менее объявляли антракт, все отправлялись наверх пить пиво. Антракт затягивался, наконец, репетиция возобновлялась. Минут через 20 Лядов брался рукой за голову. Все знали, что это значит “болит” голова. Складывали инструменты и расходились по домам» [119, с. 82].

Совсем по-другому стал проходить репетиции, а также различные пробы, спевки и другие подготовительные мероприятия при Э. Ф. Направнике. Они проводились в театре практически каждый день, начинаясь обычно в 10 часов утра и продолжаясь необходимое количество времени. (В некоторых случаях 5–6 часов, не считая вечернего спектакля.) Вл. Э. Направник вспоминал: «Если репетиция была назначена в 12 часов, то отец являлся в театр за десять-пятнадцать минут, подписывал необходимые бумаги и в 12 часов сидел уже за роялем или в оркестре за дирижерским пультом. <...> Ту же систему отец завел для вечернего спектакля. <...> Публика привыкла к этому и перестала опаздывать на спектакли» [137, с. 47].

Репетиции Э. Ф. Направника были многообразны. В театре сам по себе процесс подготовки нового или возобновления давно не исполнявшегося произведения начинался, как правило, с корректурных репетиций. Цель их была

не столько в ознакомлении музыкантов с сочинением (они должны были его знать еще до начала репетиций), сколько, в первую очередь, в исправлении технических ошибок, вкравшихся в текст по вине переписчиков⁵³. Об этом, в частности, сообщал В. Г. Вальтер Вл. Э. Направнику: «Разучивание новых опер начиналось с корректуры сразу всем оркестром. Число репетиций бывало самое различное. В более трудных операх делались корректуры отдельно для духовых и отдельно для струнных» [137, с. 267].

Э. Ф. Направник устраивал специальные репетиции отдельно для хора и отдельно для оркестра. Параллельно с ними следовали репетиции, которые дирижер в Памятных книгах называл «Персонажи». Произведение разучивалось с отдельными персонажами — певцами-солистами: вначале с фортепиано и затем в сопровождении оркестра.

После детального прохождения нового произведения со всеми участвующими назначались репетиции с полным составом музыкантов. И только после них следовали генеральные репетиции. Часто накануне премьеры устраивались открытые репетиции при полном освещении с декорациями, на которые допускались слушатели.

Новый спектакль Э. Ф. Направник обычно готовил с 10–15 репетиций, не считая корректурных. Так было со сложными операми, например из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». Только благодаря замечательному свойству дирижера рационально распределять время и добиваться поставленных задач, удавалось достигать высоких результатов за относительно недолгий период подготовки произведений. В. Г. Вальтер пишет: «авторитет Направника основывался на изумительной продуктивности его работы в опере; он достигал самых лучших результатов в смысле подготовки оперы» [47, с. 81]. Поэтому неслучайно,

⁵³ О проблемах корректурных репетиций вспоминает Д. И. Похитонов: «Я пожаловался Направнику на обилие ошибок. Как бы входя в мое положение, Направник рассказал случай с “Галькой” Монюшко. Последний прислал из Варшавы неряшливо написанный нотный материал. <...> “Я извелся, а музыканты так озлобились, что при появлении на репетиции самого Монюшко начали шикать. Бедный старичок чуть не заплакал: ‘Неужели оркестру так не нравится моя музыка?’ — ‘Нет, не в этом дело, а в том, что вы прислали ужасные ноты. До сих пор возимся с ошибками’ ”» [172, с. 82].

что самые репертуарные из них проходили под управлением Э. Ф. Направника вовсе без текущих репетиций. По словам А. В. Гаука, «исполнительское мастерство [артистов Мариинского театра. — *Н. А.*] стояло на очень высоком уровне. Такие оперы, как “Руслан и Людмила”, “Жизнь за Царя”, “Евгений Онегин” и “Пиковая дама” давались при Направнике без единой репетиции. После трехмесячного перерыва ровно в восемь часов вечера 30 августа поднимался к пульту Направник, и начинался спектакль. Можно было проверять часы. Спектакли шли четко, гладко» [53, с. 40]. Э. Ф. Направник в таких случаях оставлял в своих записях лишь скупые строки о прошедших представлениях, как, например, «18 Октября 1893 года. 1-й абонемент, 6-е представление “Онегин”» [РИИИ: 305, л. 57 об.].

Модернизация репетиционного процесса, тем не менее, оставалась лишь первым этапом в реформировании театральной жизни. Дальнейшие действия, по мысли Э. Ф. Направника, должны были сопровождаться существенным изменением материального содержания музыкантов. Оно, констатировал дирижер в начале своей деятельности в Русской опере, «нисколько не отвечает трудной и утомительной задаче и не может быть ничем оправдано» [РИИИ: 302, л. 84 об.]. К этой проблеме дирижер возвращался на протяжении всех лет службы. Не случайно В. П. Погожев в своих Воспоминаниях отмечал: «Он [Э. Ф. Направник. — *Н. А.*] был постоянным, неизменным и даже подчас назойливым ходатаем за повышение окладов низко оплачиваемых представителей оперных масс» [РИИИ: 327, л. 109].

Постепенное изменение социального статуса музыкантов во времена Э. Ф. Направника — одна из самых примечательных проблем. Как известно, в имперской России музыканты и — шире — артисты вообще занимали весьма скромное место. Не случайно в этой связи Э. Ф. Направник отмечает, что их положение было «не выше всяких служителей, курьеров, швейцаров и проч[их] в присутственных местах, награждаемых теми же медалями, как и артисты Имп[ераторских] Т[еатров]» [РИИИ: 293, л. 12]. Следует особо отметить обозначенный Э. Ф. Направником относительно небольшой привилегированный круг артистов, куда входили известные певцы, инструменталисты, часть из которых имела почетное звание «Солиста Его Императорского Величества».

Среди них были, например, К. Ю. Давыдов, М. Д. Каменская, Н. Н. Фигнер, Ф. И. Шаляпин. И, тем не менее, они оказывались лишь украшением придворной жизни.

Разумеется, только некоторые музыканты, выделившиеся масштабом личности и приобретшие известность в самых широких кругах (из исполнителей, например, А. Г. Рубинштейн, Л. С. Ауэр, К. Ю. Давыдов, сам Э. Ф. Направник), получали признание Высшего света и были на особом счету. Именно они оказывались способными влиять на положение остальных представителей «музыкантской братии», в которую входили хористы и оркестранты.

Э. Ф. Направник, подчас ставя под угрозу собственное положение, добивался значительного изменения не только жалования музыкантов, но также их профессионального и социального статуса. В переписке он нередко затрагивал этот болезненный вопрос. Например, в письме к Н. Ф. Финдейзену от 27 марта 1898 года дирижер отмечал: «В течение моей долголетней деятельности были неоднократные заступничества за оркестр, хор и за отдельные личности, входящие в состав русск[ой] оп[ерной] труппы, неудача которых могла довести меня до выхода из Русской оперы» [РИИИ: 320, л. 14.; РНБ: 354, л. 6–7].

Ощутимого результата Э. Ф. Направник смог достичь только в апреле 1873 года, когда поставил условием продления своего контракта повышение жалования хористам, а также их права на ежегодный половинный бенефис⁵⁴. По словам В. Г. Вальтера «эта победа Направника, как заступника интересов артистов, создала моральную основу того безмерного уважения, которым он пользовался во всю дальнейшую свою жизнь со стороны всех артистов и служащих театра» [43, с. 11].

Кардинальные преобразования в жизни Русской оперы произошли, благодаря Э. Ф. Направнику, после появления на посту Директора Императорских театров

⁵⁴ Об этом сохранились сведения дирижера в Памятных книгах, например: «Сезон 1872–1873 [годов] продолжал без контракта по 19 февраля 1873 года на прежних условиях». И далее записи «26 февраля письмо министру Адлербергу и барону Кистеру касательно нового контракта»; «28 февраля письмо ответ Гедеонову относительно контракта»; «11 марта письмо барону Кистеру» [РИИИ: 302, л. 82].

И. А. Всеволожского (1881–1899). По словам дирижера, это была «блестящая и роскошнейшая эра развития императорских театров, а в особенности Русской оперы» [142, с. 42; РИИИ: 293, л. 8 об.]. Особенно ценным качеством нового директора Э. Ф. Направник считал его доверие к специалистам: «ни один вопрос, будь он художественный или административный, не решался без их ведома и согласия» [142, с. 42; РИИИ: 293, л. 9]. В таких благоприятных условиях дирижеру удалось осуществить ряд важных реформ, которые, в частности, нашли отражение в официальных документах: «Правилах для артистов Императорской оперной русской труппы в С.-Петербурге» [РИИИ: 340, л. 1–6], «Постановлении об обязанностях артистов Императорских театров и штрафах за нарушение оных» [РИИИ: 329, л. 7–8].

Так был узаконен один из главных принципов работы, сформулированный Э. Ф. Направником: безусловное знание всеми участниками спектакля своих партий еще до начала репетиций с оркестром. В разработанных при непосредственном участии дирижера «Правилах» § 22-й, в котором указывалось: «артисты обязаны являться к первой назначенной считке настолько подготовленными, чтобы могли хотя из нот петь партии без остановок» [РИИИ: 340, л. 2]. В. Г. Вальтер писал: «этот принцип <...> в высшей степени облегчает труд всех участвующих в работе» [46, с. 18–19].

Всестороннее знание материала, таким образом, было одним из главных требований Э. Ф. Направника к музыкантам, а для самого дирижера являлось непреложным законом. Он, обладая феноменальной памятью, знал наизусть все произведения, а партитура на пюпитре оставлялась лишь на крайний случай. Н. А. Малько писал: «Он [Э. Ф. Направник. — Н. А.] дирижировал всегда <...> наизусть, однажды ошибся, произошло недоразумение, и с той поры он дирижировал всегда по нотам» [119, с. 82].

Особым периодом в жизни Русской оперы был Великий Пост. В это время, как правило, отменялись все спектакли и наступали чрезвычайно насыщенные недели: Оперный комитет (с 1881 года) занимался рассмотрением новых опер; театральная администрация составляла планы будущего сезона и издавала необходимые распоряжения. Тогда же подводились итоги прошедшему сезону: по

настоянию Э. Ф. Направника были введены проверочные испытания для хористов и для созданного по его проекту хорового класса, а также нередко и для артистов оркестра. В течение Великого Поста проходили пробы певцов-солистов — конкурсные прослушивания для тех, кто желал поступить на сцену Императорского театра. При благоприятном решении комиссии, которую возглавлял первый дирижер, прошедшие отбор певцы допускались к дебюту в спектаклях, и при удачном их прохождении зачислялись в труппу. Например, еще весной 1878 года до начала реформ, Э. Ф. Направник писал директору барону К. К. Кистеру: «При сегодняшнем испытании певца Московских Театров Г[осподина] Абрамова оказалось, что он владеет хорошим голосом и поет весьма недурно. В виду двух открывшихся басовых вакансий я имею честь предложить Вашему высокопревосходительству разрешить Г[осподину] Абрамову дебют в опере “Жизнь за Царя” в роли Сусанина, предполагаемой по репертуару на Вторник 4-го Апреля. Э. Направник. 31-го Марта 1878 г[ода]»⁵⁵.

При Э. Ф. Направнике распределением ролей ведал он сам, как первый дирижер и главный режиссер театра. Попытки нарушить сложившееся распределение сил Э. Ф. Направник всячески пресекал. Так, инициатива управляющего Конторой Императорских театров В. П. Погожева, выступившего с идеей расширения функций театрального режиссера, была решительно отвергнута⁵⁶. Дирижер по этому поводу высказал свое особое мнение в статье «Обязанности и права членов администрации труппы», где, в частности, писал: «В опере — в

⁵⁵ Отзыв Э. Ф. Направника с резолюцией директора, барона К. К. Кистера: «Согласен» [РИИИ: 299, л. 5].

⁵⁶ Э. Ф. Направник упоминает об этом в письме к П. К. Альбрехту от 20 марта 1893 г., в котором, между прочим, пишет: «Сегодня — как раз — предстоит мне принять генеральное сражение с составителем проекта В. П. Погожевым, который находит, что в опере неограниченным и полномочным лицом есть главный режиссер, а 1-й капельмейстер ничто. Принимаю вызов, ожидая со стороны И. А. В[сеголовского], что он разделит хоть до известной степени мои взгляды» [РИИИ: 310, л. 24].

Сам В. П. Погожев на склоне лет изменил свое мнение о роли режиссера, о чем писал в Воспоминаниях: «С легкой руки немецких новаторов функции режиссера значительно расширены. Режиссера-администратора сделали творцом спектакля. Художественная индивидуальность актера затушевана, а иногда, по примеру Мейерхольда, искажено творчество самого автора. Дальнейшее развитие режиссерства в этом направлении — опасный путь» [РИИИ: 327, л. 104].

художественном отношении — он [главный режиссер. — *Н. А.*] не может быть представителем труппы, так как не обладает теми познаниями и тем многосторонним музыкальным образованием, которое только дает право стоять во главе оперной труппы. Кто станет оспаривать, что в опере первую и самую важную роль играет музыка? Она всегда будет первенствовать пред всеми остальными. <...> Деятельность главного режиссера в опере весьма важна, многосложна, но только в распорядительном отношении, а не в художественно-музыкальном. Он исполнительная власть в полном смысле, но до художественно-музыкальных вопросов он не касается» [РИИИ: 325, л. 9].

Э. Ф. Направник уделял самое пристальное внимание распределению ролей, считая, что их правильный выбор — залог успешного проведения спектаклей. Потому не случайно на его совести, по свидетельству Д. И. Похитонова, «не было ни одного сорванного голоса» [172, с. 104].

Дирижер считал недопустимым излишнюю эксплуатацию одних артистов в ущерб другим, стремясь к тому, чтобы нагрузка всех музыкантов оказывалась равномерной. В частности, Э. Ф. Направник настаивал на том, что «распределение артистов в репертуар должно соотноситься <...> с необходимостью уравнивания работы всех артистов» [РИИИ: 324, л. 1 об.]. Показательно его письмо к А. Д. Крупенскому от 29 июля 1910 года, в котором дирижер выражал свое негодование против нездоровой, на его взгляд, политики директора В. А. Теляковского. Э. Ф. Направник писал: «При каждом обращении ко мне с вопросом, можно ли давать г[осподам] артистам отпуск во время сезона, я всегда отвечал отрицательно, т[ак] к[ак] это нарушает правильную стройность в ведении репертуара, ансамбль, дисциплину и служит примером для других — пользоваться также этим правом во время сезона. Или всем, или никому» [РИИИ: 317, л. 5]. Дирижер был убежден, что только постоянная занятость музыкантов, регулярное участие в спектаклях могут быть необходимым условием профессионального роста артистов. Отказы певцов от какой-либо роли не допускались, в противном случае следовало материальное взыскание. Певцам-солистам также официально не дозволялось право «присваивать себе исклю-

чительно какую-либо роль или претендовать на какие-либо чередования с другими артистами» [РИИИ: 324, л. 4].

В «Правилах» по настоянию Э. Ф. Направника был четко установлен срок, в течение которого артисты должны были освоить новые роли. Так, время на подготовку сольных партий строго регламентировалось. В § 21 «Правил» указывалось: «Срок для разучивания партий в сезоне назначается, смотря по размерам партии, — от одной до трех недель» [РИИИ: 340, л. 2], то есть ограничивалось всего тремя неделями. Период летних отпусков также надлежало посвящать работе: уже к третьей репетиции музыканты были обязаны так знать свои партии, чтобы иметь возможность «приступить к сценическим репетициям наизусть» [РИИИ: 324, л. 6]. Как и в прочих случаях, невыполнение этого предписания грозило вычетами из жалованья.

При столь строгих условиях артисты-солисты, тем не менее, имели полную свободу для творческих поисков. Они могли в известных пределах самостоятельно создавать образы своих сценических персонажей. Артистическая индивидуальность не сковывалась предписаниями. Понятно, что такое внимание Э. Ф. Направника к творческой работе музыкантов, его конкретные действия, направленные на улучшение положения *каждого* из них, и при этом строгое внимание к дисциплине создали дирижеру непререкаемый авторитет.

1. 3. Исполнители и сотрудники

Э. Ф. Направник был убежден в необходимости строгой избирательности по отношению к конкретным лицам, иными словами, он оказывал поддержку только тем, кто действительно, на его взгляд, стоил ее, как, например, скрипачи И. Х. Пиккель и В. Г. Вальтер, альтист-солист И. А. Вейкман и другие. В частности, Э. Ф. Направник выступил ходатаем перед дирекцией Императорских театров в отношении старейших музыкантов оркестра Русской оперы, о чем свидетельствуют его письма в дирекцию. Например, 5 апреля 1880 года Э. Ф. Направник пишет: «На чрезвычайно полезную и многолетнюю службу

артистов музыкантов Императорских театральных оркестров не было до сих пор обращено надлежащее внимание. <...> Считаю долгом указать на заслуженных и самых выдающихся артистов и солистов в оркестре русской оперы господ Пиккеля и Вейкмана <...>. Оба получали и получают содержание, не соответствующее их таланту, служебным обязанностям и положению. <...> Покорнейше прошу Дирекцию Императорских Театров уважить это заявление и исходатайствовать названным лицам за их долголетнюю чрезвычайно полезную и усердную службу Высочайшую награду» [РИИИ: 301, л. 2–3].

Э. Ф. Направник чрезвычайно внимательно следил за составом исполнителей, особенно за концертмейстерами оркестровых групп. Замена ведущих музыкантов оказывалась для него проблемой, а поиск достойных кандидатов являлся важнейшей задачей. Несколько лет Э. Ф. Направник искал замену И. Х. Пиккелю, прежде чем решил утвердить В. Г. Вальтера, который до того лишь номинально исполнял обязанности первого концертмейстера оркестра. Об этом пишет Вл. Э. Направник: «Отец не поддавался никаким убеждениям и протекциям о переводе его [В. Г. Вальтера. — *Н. А.*] на первое место, он вел в то время переговоры с Барцевичем» [137, с. 267]. Этот пример показателен. Расположение дирижера *нужно было заслужить*. Ярко характеризует отношение Э. Ф. Направника к музыкантам одно из его признаний в деловом письме: «*Простите мое беспокойство, но я прошу [и] исходатайствую только за людей достойных* [курсив мой. — *Н. А.*], и было бы больно в таких случаях встречать несочувствие или равнодушие» [РИИИ: 301, л. 7–8].

Поддерживая выдающихся музыкантов, Э. Ф. Направник в то же время считал целесообразным обновлять основной коллектив оркестрантов. Например, в письме к В. С. Кривенко от 2 мая 1902 года дирижер пишет: «Нам нелегко расставаться с хорошим служакой, но есть более важные причины, заставляющие нас угождать не одному служащему, а всем поровну. За Эрбой [оркестрантом. — *Н. А.*] сидит еще 15 человек 1-х скрипачей, которым *старики пенсионеры заграждают дорогу* [курсив мой. — *Н. А.*] для получения ничтожных, но для них важных прибавок. Одному угодить, и 15 человек обижать и оскорблять? Разве это

справедливо? <...> Если бы на предстоящем конкурсном испытании не нашлись достойные кандидаты 1-х скрипок, то предлагаем старикам продолжать временно службу» [РГАЛИ: 346, л. 7–8].

Благодаря Э. Ф. Направнику, как уже отмечалось, проходили конкурсы музыкантов-инструменталистов. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные письма дирижера к разным лицам, например, к А. В. Половцеву. В письме к нему от 27 июля 1896 года Э. Ф. Направник пишет: «Приглашать прямо молодого и неопытного артиста-флейтиста, хотя бы очень способного, на крайне ответственное место 1-й флейты, опасно и рискованно. <...> Я вынужден опять <...> ввести некоторые уже несколько лет тому назад комиссией выработанные изменения штатов, то есть возвысить оклады всех 1-х инструментов духовых групп с 1200 рублей до 1500 рублей, со званием солистов оркестра» [РНБ: 353, л. 2–3].

Столь же внимательно Э. Ф. Направник следил за штатом певцов-солистов, принимая самое деятельное участие в привлечении талантливых исполнителей. Например, дирижер всячески помогал И. А. Тартакову, которого дирекция Императорских театров не жаловала, предпочитая ему уже известных иностранных исполнителей. Свидетельством тому является письмо Э. Ф. Направника П. Л. Петерсону от 3 августа 1893 года, в котором он писал: «Я также разделяю мнение <...>, что Тартаков есть певец с большими достоинствами <...>. Но он не любимец некоторых лиц из начальства, и его просто игнорируют⁵⁷. Мои старанья о его приглашении оставались всегда без результатов. Battistini повезло не по достоинствам: он рутинер и фокусник. Он обладает техникой и только. Он настоящий *glückskind*⁵⁸; Тартаков родился (в сравнении с итальянцем) в грубой полотняной рубашке, а тот в батисте. Сливки общества тают от восторга, почуяв в своих руках канву и пряжу нежную, а не работу простого деревенского ткача» [РНБ: 350, л. 13–15]. Стараниями Э. Ф. Направника И. А. Тартаков «был вновь

⁵⁷ Сам И. В. Тартаков отмечал: «Вначале я в Мариинском театре пришелся не ко двору, через два года я оттуда ушел. После этого я четыре года пел в Киеве, два — в Тифлисе, три — опять в Киеве и один год — в театре “Аркадия” в Петербурге» [207, с. 16].

⁵⁸ Счастливчик, баловень судьбы — *нем.*

приглашен в Мариинский театр <...>, [в котором] сразу занял ведущее положение и продолжал работать <...> до конца жизни» [207, с. 16].

В письмах Э. Ф. Направник нередко обращался к коллегам и друзьям с просьбами подыскать ему молодых, достойных исполнителей. Например, в письме к С. И. Габелю от 12 июня 1884 года Э. Ф. Направник писал: «В течение зимы мне несколько раз пришлось слышать об успешном движении в Италии Вашего ученика Ершова⁵⁹. Мы не богаты тенорами ни в качественном ни в количественном отношении. Нам нужно слушать всех мало-мальски порядочных и полезных теноров. Я предложил И. А. Всеволожскому, дабы проверить слышанное, пригласить Ершова осенью на несколько дебютов. Он одобрил эту мысль и поручил мне попросить Вас списаться с ним, на каких условиях он согласен принять это предложение?» [РНБ: 351, л. 1–2].

Эта же тема затронута в письме Э. Ф. Направника к Е. А. Лавровской от 14 января 1894 года. В нем дирижер пишет: «На-днях сообщил мне Ипполит Петрович Прянишников, что недавно слышал у Вас в Москве Вашего ученика — тенора, который, по его мнению, мог бы быть весьма полезным приобретением для нашей сцены. В виду общего “безтенория” я Вас покорнейше прошу

⁵⁹ О взаимоотношениях Э. Ф. Направника и И. В. Ершова пишет А. А. Гозенпуд, автор исследования о певце: «Талантливое ученика заметил Э. Ф. Направник. 28 ноября 1892 г. состоялась исполнение его музыки к “Дон-Жуану” [речь идет о “Музыке к драматической поэме ‘Дон Жуан’ ” в 3-х действиях с Прологом и Эпилогом для соло, хора и оркестра ор. 34 Э. Ф. Направника. — Н. А.]. Дирижировал автор. Ершов выступил в драматической роли Командора, первым исполнителем которой был в свое время Ф. И. Стравинский. Роль эта требует большого декламационного таланта, и то, что взыскательный композитор-дирижер доверил ее ученику, показательно <...> В следующем 1893 г. состоялся неудачный дебют Ершова в партии Фауста. Свою неудачу певец перенес болезненно. Следуя совету, высказанному Дирекцией императорских театров в 1894 году, Ершов направился в Милан к вокальному педагогу Чезаре Росси. Блестящие успехи молодого исполнителя были замечены Дирекцией императорских театров. Всеволожский писал Направнику (неопубликованное письмо от 1 июня 1894 года): “Если Ершов желает дебюта — милости просим. Теперь всякий мало мальски подходящий тенор — находка”. И 5 июня того же года: “Кому поручить переговоры с Ершовым? Не напишите ли Вы Габелю, может быть, он знает, где Ершов находится” <...> Ершов не забыл нанесенной ему обиды и отказался от повторных дебютов <...>. И хотя Всеволожский в конце концов согласился, вопреки принятым в театре правилам, на условия Ершова, вступление молодого артиста в труппу в 1894 году не состоялось: телеграмма Всеволожского и письмо Направника опоздали. Ершов уже подписал контракт с харьковским антрепренером господином Эспозито. Вступление Ершова в труппу Мариинского театра состоялось в 1895 году» [63, с. 97–98].

известить меня, согласны ли Вы с мнением И. П. Прянишникова, когда он кончает у Вас свои занятия, и прочее — кто он, его фамилию?» [РГАЛИ: 348, л. 1–2]. Е. А. Лавровская ответила Э. Ф. Направнику в письме от 18 января 1894 года: «Вы меня предупредили Вашим желанием знать мой отзыв о моем ученике Чупрынникове. Голос его довольно приятного тембра, хотя не особенно обширен, интонация верна, есть способность по колоратуре, дыхание довольно развито, тверд в ансамблях, вообще музыкален, ноты читает хорошо. Кончил с малой серебряной медалью. А главное — это то, что его пение очень любил покойный Петр Ильич. <...> Очень была бы рада, если бы мои ученики попадали под Ваше артистическое руководство; а в настоящем случае очень польщена мнением Ипполита Петровича [Прянишникова] о моем ученике» [142, с. 354–355]. Впоследствии М. М. Чупрынников (с 1 сентября 1894 года) был принят на сцену Мариинского театра.

Не случайно внимание, с которым Э. Ф. Направник относился к мнению музыкантов, кому он в профессиональном отношении доверял безусловно, ведь чаще всего к нему за советом и протекцией обращались так называемые «*скороспелки*» — лица, желающие в минимальный срок подготовиться к оперной карьере, [которые] с совершенно никак не поставленным голосом ходят на пробы в театр и, разумеется, безрезультатно» [273, с. 37]. Понятно, что дирижеру приходилось отказывать таким кандидатам. Судя по высказываниям в письмах, их было множество. В частности, дирижер писал В. П. Гаевскому 21 февраля 1885 года: «Можете себе представить мое положение, <...> когда вечно от *всех* признанных и непризнанных певцов и певиц слышишь жалобы и прямые обвинения, что *я* причиною или их непоступления, или их удаления с нашей труппы и тем лишаю всех развития их таланта и добывать себе насущный хлеб. <...> Простите это отступление от предмета; но великопостное время есть для меня самый тяжелый период сезона, ибо заявления, желания, просьбы, претензии, нарекания, жалобы наших певцов безграничны и отравляют мне в значительной степени мою деятельность» [РНБ: 352, л. 1–2].

Однако, даже в случаях авторитетной протекции дирижер относился к задаче включения тех или иных музыкантов в штат Русской оперы с присущей ему принципиальностью⁶⁰. Случались и недоразумения. Одно из них произошло между Э. Ф. Направником и П. И. Чайковским, что нашло отражение в их переписке 1874-го года⁶¹. Просьбы прослушать «талантливых» певцов нередко высказывали и те, кто входил в круг общения дирижера (Л. И. Шестакова, С. И. Габель, А. И. Зилоти, М. М. Ипполитов-Иванов и многие другие); это также представлено в переписке. Например, в письме от 18 февраля 1904 года Н. Ф. Финдейзен обращался к Э. Ф. Направнику: «Не сочтите меня бесцеремонным за настоящее письмо, вместо которого мне лучше хотелось бы переговорить с Вами <...>. Кажется, сегодня на пробе голосов будет <...> госпожа Гляссер. О. О. Палечек был столь любезен поставить 2 вещи (каватину Гориславы и арию Лизы из “Пиковой дамы”). Мне было бы очень ценно и важно, что бы *Вы* прослушали *оба* номера, разнородных по характеру, ибо *Вас я считаю одним из очень немногих у нас неллицеприятных ценителей и судей в опере* [выделено мной. — Н. А.]» [РИИИ: 341, л. 24–25]. Ответ Э. Ф. Направника последовал на следующий день, 19 февраля 1904 года: «Основательно слушать

⁶⁰ О внимательном отношении Э. Ф. Направника к исполнителям-вокалистам пишет А. А. Гозенпуд: «За успехами молодых певцов заинтересованно следили директор консерватории, педагоги (не только вокалисты), главный дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник» [66, кн. 2, с. 9].

⁶¹ П. И. Чайковский в письме к Э. Ф. Направнику, написанном во 2-ой половине декабря 1874 г., отмечал: «Певица *Ильина* была сегодня у меня. Она просит меня узнать от Вас, в какой степени верно то, что дирекция войдет с ней в соглашение. <...> *Ильина* уверяет, что Вы назвали мои действия по отношению к Вам и к ней *недобросовестными*. Никак не могу понять, в чем заключается эта *недобросовестность*». Э. Ф. Направник ответил в письме 29 декабря 1874 г.: «Едва ли вероятно, что дирекция хочет войти в соглашение с певицей Ильиной. Вот дело в чем. Доверяя вполне Вам, мы просили Вас непристрастно высказать Ваше мнение: первое было неблагоприятное (но верное и справедливое). Тем более мы были удивлены, читая Ваше второе мнение, после которого последовало со стороны директора приглашение приехать на свой счет и пропеть на сцене Мариинского театра несколько №№ с оркестром. Прослушав ее два раза с фортепиано и один раз с оркестром в присутствии дирекции и нашей труппы, все нашли, что она не может занять вакантное место первой драматической певицы. Все три раза она детонировала, не высказавши умения ни в пении, ни в декламации, и прочее и прочее. Оно и понятно: не бывши и прежде готовой для сцены, не занимаясь 8 лет (общий порок в нашей славянской натуре), нельзя быть первой певицей. <...> Вот почему она позволила говорить о *недобросовестности*, хотя ее никто не просил. Высказавши по требованию горькую истину, часто приходится невинно наживать врагов: впрочем, не первый и, вероятно, не последний пример в моем служении искусству» [Цит. по: 142, с. 97–98].

всех поющих на пробе голосов невозможно, а это поверхностное знакомство не позволяет нам судить ни о недостатках, ни о достоинствах каждого в отдельности. Госпожа Гляссер пела лучше многих, но к сожалению повышала с первой до последней ноты. Ввиду необходимости значительного сокращения громадного количества оперной труппы Директор заявил нам, что поступление новых солистов считать невозможным. Хотя контора Императорских театров всех записавшихся об этом предупреждает, но Директор назначает пробу, чтобы удовлетворить массу просьб, с которыми обращаются к нему и к нам» [РНБ: 354, л. 1]. В связи с этим отметим, что, по словам Э. Ф. Направника, из-за Директора императорских театров И. А. Всеволожского, особенно в первые годы его деятельности «мы [конкурсная комиссия. — *И. А.*], благодаря его доброте, пробуем без конца всякую посредственность, то есть всякую дрянь»⁶².

Реакция Э. Ф. Направника показательна. Уже с первых лет своей деятельности он стремился к созданию деловых отношений, объективно оценивая достоинства и недостатки каждого музыканта, всячески избегая внешних проявлений каких-либо личных симпатий или антипатий⁶³.

Э. Ф. Направника заботила судьба музыкантов Русской оперы. Он, например, с волнением писал Л. И. Шестаковой в письме от 16 апреля 1892 года: «предполагаемый уход Мравиной меня огорчает и тревожит. Заменить ее пока никто не может» [СПбГК: 356, л. 217]. (Речь шла о возможном выходе из Русской оперы выдающейся певицы из-за неуважительного отношения к ней Дирекции Императорских театров.) Суть конфликта была в том, что «в сезоне 1890/91 года Мравина выступила более двадцати раз, но не исполнила ни одной новой партии. А следующий сезон был у нее самым незначительным, так как она после

⁶² Письмо Э. Ф. Направника П. К. Альбрехту от 1 октября 1881 г. [РИИИ: 309, л. 71 об.].

⁶³ Яркое свидетельство оставил Вл. Э. Направник, который писал в книге о своем отце: «Раз как-то я его спросил: “Вот ты так любишь играть в ансамблях, почему ты никогда не устраиваешь таких собраний у себя (он тогда уж редко дирижировал), <...> к тебе любой из твоего оркестра с радостью пришел бы играть.” “Нет, — ответил он, — мне это было бы <...> просто невозможно. Если я приглашу А — огорчится Б; если я позову Б — обидится В и так далее. Нет (со вздохом), уж лучше я не буду вовсе играть”. Вот как отец боялся показать одному из членов своего оркестра предпочтение перед другими и тем возбудить в ком-нибудь зависть» [137, с. 55].

длительной простуды страдала бронхитом почти целый год. Ее болезнь заставила дирекцию искать другую певицу на партии легкого сопрано. <...> Дирекция решила заключить контракт с французской певицей Сандерсон и платить ей, как иностранке, 1000 рублей за выход, не соглашаясь прибавить Мравиной оклад жалования на эту же сумму в год. Отношение дирекции так оскорбило Мравину, что она навсегда хотела оставить Императорскую сцену и петь или в Панаевском театре или за границей» [70, с. 57–58]. К счастью, на тот момент ситуация разрешилась благополучно: Е. К. Мравина осталась в Мариинском театре⁶⁴.

Внимание, с которым Э. Ф. Направник относился к исполнителям, заметно и в его письме к М. А. Дейша-Сионицкой от 25 августа 1891 года: «Многоуважаемая и добрейшая Марья Адриановна! Очень сожалею, что мне не удалось перед самым отъездом на Устье-Наровы выразить Вам еще раз лично мое глубокое сожаление по случаю Вашего перевода в Москву и пожелать Вам от всей души полного успеха в настоящем и будущем. Вы не сомневайтесь, что высказанное пожелание исходит от искреннего сердца, и его осуществление меня столь же искренно обрадует, как и радовали меня Ваши успехи во время Вашего пребывания на нашей сцене. Желая Вам, одним словом, чтобы в Белокаменной матушке Москве пользовались таким же расположением и любовью товарищей и публики, точь-в-точь как было у нас в Петербурге» [ГЦТМ: 288, л. 1–2].

Таким образом, деятельность Э. Ф. Направника в значительной мере повлияла на судьбы Русской оперы. Его подход к решению творческих задач путем планомерного реформирования всех подведомственных ему областей театральной жизни показал большую эффективность и дал замечательные результаты. Оркестр и хор Мариинского театра стали к началу XX века одними из лучших в мире (о чем писали многие музыканты, в том числе дирижеры-гастролеры: Г. Малер, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер [См.: 25]).

⁶⁴ А. П. Григорьева пишет: «Публика продолжала протестовать против увольнения Мравиной. Под воздействием общественности дирекция была вынуждена продолжить контракт с Мравиной, послав его вдогонку ей за границу. После этого “Петербургская газета” радостно писала: “Можем сообщить из достоверных источников, что любимица нашей публики госпожа Мравина остается в труппе русской оперы”» [70, с. 58].

Исследование репертуарной политики Русской оперы в обозначенный период позволяет судить о важной роли Э. Ф. Направника, как музыкального руководителя. Благодаря его энергии и высочайшему исполнительскому мастерству репертуар театра весьма расширился: возобновлялись выдающиеся произведения классиков (среди них «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Фиделио» Л. В. Бетховена и другие), ставились современные оперы. Разумный консерватизм дирижера, его почтение к великим мастерам прошлого (прежде всего В. А. Моцарту, Дж. Мейерберу, М. И. Глинке) и при этом часто критическое отношение ко многим композиторам-современникам (исключение — П. И. Чайковский) не становились в целом преградой для исполнения произведений последних. Э. Ф. Направник по-своему трезво, объективно, рационально подходит к оценке сочинений, прямо высказывая свое мнение. Профессионально меткие отзывы дирижера о представляемых в Дирекцию театров операх обнаруживают его эстетические предпочтения и вкус. Он, как профессионал самой высокой пробы, был нетерпим к проявлениям любительского подхода, дилетантизма. Авторитет Направника-специалиста чрезвычайно высок, но имеет главным образом моральное влияние. Дирижер нередко вынужден исполнять слабые «оперы-однодневки», и это подтверждает, что его мнение отнюдь не всегда учитывалось. Тем не менее, образцовая подготовка утвержденного репертуара и тщательная работа всегда отличали его подвижническую деятельность.

Особой проблемой для Э. Ф. Направника было создание благоприятных условий труда в сложной творческой атмосфере Русской оперы. Его целенаправленные действия (на протяжении всех лет службы) по улучшению материального положения хористов и оркестрантов и, параллельно, введение строгих правил, регламентирующих распорядок внутритеатральной жизни, оказали стимулирующее воздействие на музыкальный коллектив.

Участие дирижера в судьбах многих музыкантов, забота о пополнении труппы талантливой молодежью стали залогом выдающегося успеха, который имела Русская опера (Мариинский театр) при Э. Ф. Направнике.

Глава II

Э. Ф. НАПРАВНИК — ИСПОЛНИТЕЛЬ

В деятельности Э. Ф. Направника-дирижера наиболее полно осуществилась его потребность в служении искусству. Именно как исполнитель он получил настоящее признание самого широкого круга слушателей, в том числе относившихся к нему неоднозначно. Н. А. Римский-Корсаков, часто высказывавший претензии в адрес дирижера, в то же время говорил, например, В. В. Ястребцеву: «Бывало, идешь в концерт и знаешь, кто будет во главе оркестра: Балакирев, Берлиоз, Бюлов, Направник, Рубинштейн — все это имена; <...> они громко заявили себя, они имели свою историю в летописях искусства» [276, с. 56]. Уже само по себе то, что имя Э. Ф. Направника ставилось в ряд крупнейших музыкантов-современников, определяет масштаб его творческой личности: он был одним из самых ярких дирижеров своего времени.

С глубоким уважением относились к Э. Ф. Направнику коллеги-гастролеры: Г. фон Бюлов, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер, К. Рихтер, Г. Малер и многие другие, всемирно известные музыканты, признававшие его большой вклад в развитии дирижерской исполнительской культуры, отмечавшие его неоценимую роль в поднятии оркестра и хора Русской оперы на европейский уровень⁶⁵.

В музыкальном мире Петербурга Э. Ф. Направник завоевал непререкаемый авторитет, как уже отмечалось, во многом благодаря таланту руководителя и исполнителя. Он обладал целым комплексом качеств, необходимых дирижеру. Изучению его деятельности посвящается первый раздел данной главы⁶⁶.

⁶⁵ Далее будет рассмотрено подробнее.

⁶⁶ В следующем разделе на основе сохранившихся документов будет предпринята попытка характеристики исполнительского облика Э. Ф. Направника, а также показаны его предпочтения как дирижера-интерпретатора.

2. 1. Дирижерские способности Э. Ф. Направника

Э. Ф. Направник был наделен выдающимися природными музыкальными способностями, которые обнаружили у него еще в раннем детстве⁶⁷. Он обладал феноменальным, чутким «до болезненности» [179, с. 185] слухом, который получил «легендарную известность» [87, с. 13]. Как отмечает В. Г. Вальтер, «Направник в самой сложной музыке тотчас же слышит, кто играет неверно и какую именно ноту» [46, с. 19], что высоко поднимало его в глазах оркестрантов. Благодаря этому качеству, весьма облегчалась работа всех участвующих в спектакле или концерте во время так называемых «корректур»⁶⁸, на которых, по словам М. М. Ипполитова-Иванова, «он очень редко останавливал оркестр, чтобы исправить какую-нибудь ошибку. Обыкновенно возгласы: “вторая валторна, фа-диез!.. фаготы, ре-бемоль, басы, пиано!” так и сыпятся на ходу» [87, с. 13]. «Железное» чувство ритма также было присуще Э. Ф. Направнику. Поэтому музыканты знали, что он сразу же заметит любую неточность и незамедлительно примет меры.

Э. Ф. Направник обладал исключительной музыкальной памятью. Практически все произведения уже к первой репетиции он знал наизусть⁶⁹, в связи с чем мог полностью сосредоточить свое внимание на самом процессе исполнения, наблюдая за работой солистов, хора, оркестра. О важности данного качества В. Г. Вальтер пишет: «В каждый момент своей сложной работы капельмейстер должен видеть каждого из исполнителей, и каждый исполнитель должен чувствовать на себе взгляд дирижера» [46, с. 19]. Изумительная память Э. Ф. Направника позволяла ему дирижировать без партитуры (во всяком случае, на Симфонических собраниях ИРМО.) Уже отмечалось, как Э. Ф. Направник, по воспоминаниям Н. А. Малько, «однажды ошибся, произошло недоразумение, и с той

⁶⁷ Сам Э. Ф. Направник писал в Воспоминаниях: «Первые музык[альные] впечатления начались очень рано около 5–6 лет[него] возраста. Обладал я уже тогда абсолютным слухом, ритмичес[ким] чувством и памятью. В начальной школе преподавалось пение, и при этом легко было развивать слух, ритм, чтение нот и проч[ее]» [РИИИ: 293, л. 3 об.].

⁶⁸ См. об этом подробнее Главу 1.

⁶⁹ Как указывалось в Главе 1, репертуар, за редкими исключениями, утверждался заблаговременно.

поры <...> дирижировал всегда по нотам»⁷⁰ [119, с. 84]. В то же время Э. Ф. Направнику удавалось почти невозможное. Например, на одном из ответственных концертов, благодаря своей находчивости, а также уверенности в «своем» коллективе, он смог подхватить всем оркестром солистку, совершившую ошибку⁷¹.

Таким образом, Э. Ф. Направник имел прирожденный талант музыканта, в то же время считая, что его наличия отнюдь не достаточно для профессионала. Труд, умение работать над собой, стремление развивать свои способности он, как истинный автодидакт, ставил превыше всего. В этом свете показательны его строки в письме к дочери В. Э. Направник от 3 июня 1892 года: «Изучай жизнь, пользуйся ею, т[о] е[сть] бери разумно от нее все то, что доступно и необходимо для земного счастья. Будь скромна, честна, трудолюбива; старайся заслужить общее расположение, уважение и по возможности любовь всех тебя окружающих. *Не забывай, что жизнь есть большая задача, которую на нас налагает Бог и природа* [курсив мой. — Н. А.]» [РИИИ: 318]. Приведенные слова Э. Ф. Направника позволяют обозначить его шкалу ценностей, в которой такие качества личности как скромность, честность, трудолюбие являются определяющими. Пожалуй, данная жизненная установка и позволила ему стать музыкантом-профессионалом: развить не только природные таланты, но также воспитать в себе моральные качества, необходимые подлинному дирижеру. В. Г. Вальтер в этой связи отмечает: «Значение характера понятно само собою. Это и есть та цельность личности, которая позволяет капельмейстеру стремиться к тому, чего он требует, с силою, преодолевающей главные психические препятствия» [46, с. 38].

⁷⁰ М. М. Ипполитов-Иванов в своих Воспоминаниях упоминает о двух случаях, заставивших Э. Ф. Направника «изменить этой привычке [дирижировать без нот. — Н. А.]. Первый раз это было в финале 4-й симфонии Шумана, когда в последнем заключительном *stretto* он не смог поправить дело, и оркестр по инерции вразброд доиграл до конца, а во втором случае, при первом исполнении его баллады “Воевода”, певший с оркестром И. П. Прянишников вступил в одном месте раньше, и хотя Направник сделал попытку поймать певца, оркестр не понял Направника, и они разошлись. Пришлось остановиться и начать сначала уже с партитурой. После этого Направник дирижировал всегда по партитуре» [87, с. 13].

⁷¹ Речь идет о всемирно знаменитой певице А. Патти, гастролировавшей в Петербурге и принимавшей участие в великосветском концерте. Случай описан в Воспоминаниях И. А. Мельникова, опубликованных сыном Э. Ф. Направника [137, с. 130–135].

Э. Ф. Направник был чрезвычайно вынослив в труде. Одно время (с 1869 по 1879 годы) он являлся единственным дирижером в Русской опере, одновременно возглавляя Симфонические собрания ИРМО, а также принимая участия в многочисленных концертах. Интенсивность его работы была поразительна⁷². Репетиции (которые обязательно проводились каждый рабочий день) могли продолжаться произвольное количество времени, как отмечалось, в отдельных случаях 5–6 часов без перерыва⁷³; казалось, как отмечает В. П. Шкафер, «что он не знает усталости» [273, с. 191].

Проявляя в работе большую выдержку, Э. Ф. Направник планомерно, методично добивался от музыкантов образцового исполнения. Никогда не повышая голоса, он мог достигать успеха с «меньшей затратой труда своего и других» [179, с. 185–186]. Самые репертуарные оперы проходили под его управлением вовсе без репетиций. По уже приводившимся словам А. В. Гаука, «исполнительское мастерство [артистов Мариинского театра. — *Н. А.*] стояло на очень высоком уровне. Такие оперы, как “Руслан и Людмила”, “Жизнь за Царя”, “Евгений Онегин” и “Пиковая дама” давались при Направнике без единой репетиции» [53, с. 40].

Всем своим обликом Э. Ф. Направник подавал пример сослуживцам, которые в его лице видели истинного лидера. При способности морально влиять на музыкальный коллектив, Э. Ф. Направнику, как истинному руководителю, удавалось его вести за собой и подчинять своей воле. У него это получалось, разумеется, благодаря кровной заинтересованности в успехе дела, любви к дирижерской профессии. Как метко отмечает В. Г. Вальтер: «только при этом условии весь персонал связан морально с личностью капельмейстера, и каждый из

⁷² В. Г. Вальтер пишет: «Наиболее интенсивный период деятельности Направника в Императорской Русской опере приходится на годы 1881–1898. За первые 25 сезонов (1863–1888) он дирижировал 2477 раз, т[о] е[сть] около 99 спектаклей в сезон. В следующие 10 лет (1888–1898 годы) Направник дирижировал 811 раз, т[о] е[сть] по 81 спектаклю в сезон. Хотя с 1 октября 1879 года Направник имел помощника в лице второго капельмейстера К. А. Кучера, которого сменил в 1894 году Э. А. Крушевский <...>, тем не менее, всю главную работу по разучиванию и постановке новых опер и по возобновлению опер, поставленных ранее, Направник брал на себя» [46, с. 24–25].

⁷³ Об этом можно судить по записям в Памятных книгах. Репетиции обычно начинались в 12 часов дня и могли идти вплоть до начала вечернего спектакля.

исполнителей твердо знает, что погрешность, хотя бы невольная, а в особенности по невниманию и неряшеству, вызовет очень для него неприятный гнев» [46, с. 37]. На репетициях Э. Ф. Направник мог быть даже «деспотом», не пропуская «ни одной оплошности, где бы она ни случилась: у солиста, в хоре или в оркестре»⁷⁴, что было продиктовано его представлениями о служении искусству, но отнюдь не личными интересами.

2. 2. Отличительные черты Э. Ф. Направника-дирижера

Воссоздание творческого портрета Э. Ф. Направника-исполнителя — одна из самых сложных проблем изучения его деятельности, поскольку специфический характер архивных материалов дает лишь внешнее представление о музыкальной работе дирижера и не может заменить собственно музыкальные впечатления от его выступлений⁷⁵. Однако, именно благодаря им оказывается возможным узнать о воззрениях Э. Ф. Направника на искусство, его методах работы над произведениями, репетиционном процессе и многом другом.

Несмотря на преимущественно общий характер высказываний самого Э. Ф. Направника и его современников, все же оказывается возможным выделить его черты как дирижера-исполнителя. Важное наблюдение оставил В. Г. Вальтер. Он пишет: «*Направник принадлежит к типу объективных дирижеров* [курсив мой. — Н. А.], для которых самое важное в исполнении — это художественные намерения автора, насколько они выражены в партитуре. Свою индивидуальность Направник старается выдвинуть как можно менее» [46, с. 42]. Автор цитируемых строк имеет в виду артистический образ Э. Ф. Направника, противопоставляя его образам А. Никиша и Г. Малера, которые «вносят такое богатство индивидуальной эмоциональной жизни в свое исполнение, что увлекают слушателей в какие-то еще совершенно неизведанные области музыкальных переживаний» [46,

⁷⁴ Так писал И. А. Мельников в своих Воспоминаниях об Э. Ф. Направнике, опубликованных сыном последнего [Цит. по: 137, с. 130].

⁷⁵ На это указывалось во Введении.

с. 42]. В приведенных высказываниях В. Г. Вальтера намечены, пожалуй, самые важные определения противоположных дирижерских типов, представители которых находят совершенно разные пути в реализации своих творческих устремлений, стремясь к *убедительности* интерпретации, знаменующей собой в широком смысле идею исполнения вообще.

Тип «объективного» дирижера, к которому принадлежал Э. Ф. Направник, ставивший на первый план «точное, стильное исполнение *без всякого проявления произвольного субъективного понимания* [курсив мой. — *Н. А.*]» [195, с. 118]. отнюдь не является, по мысли В. Г. Вальтера, идеальным и имеет свои ограничения. В. Г. Вальтер пишет: «в опере, где так выступает личность певца-актера, такой тип дирижирования скорее достоинство, чем недостаток. Но в симфоническом концерте, где интерпретация автора всецело в руках дирижера, недостаточность индивидуальности этого дирижера уже отражается на исполнении»⁷⁶ [Цит. по: 137, с. 226]. Приведенное высказывание правомочно; однако, оценочная характеристика, заключенная в нем, все же условна и не имеет довлеющего значения для искусства Э. Ф. Направника вообще, лишь обозначая специфические особенности его исполнительского облика. Ему, по высказываниям современников, например, чрезвычайно хорошо удавалось исполнять симфонические сочинения П. И. Чайковского. По этому поводу В. П. Коломийцев отмечал: «не только с внешней, технической стороны игра оркестра была безукоризненна: в художественном отношении исполнение г[осподина] Направника тоже не оставляло ничего желать. Управляя оркестром, он, видимо, любовался красотами Чайковского, которыми проникся глубоко» [98, с. 41–43]. Надо полагать, подобная оценка была бы невозможна, если бы Э. Ф. Направник был предан лишь «букве» партитуры, не проявляя *своего* понимания музыки композитора, хотя он и достигал этого посредством

⁷⁶ В. Г. Вальтер, по свидетельству Вл. Э. Направника, также отмечает: «Это [недостаточность индивидуальности. — *Н. А.*] мало сознавалось в Петербурге, пока соперниками Направника были такие любители-дирижеры, как М. Балакирев, но с появления в 80-х годах Ганса фон Бюлова, ученика Вагнера, открывшего новую эпоху дирижерского искусства с преобладанием в исполнении художественного гения — личности дирижера, с появлением Никиша и Малера слава Направника как симфонического дирижера потускнела» [Цит. по: 137, с. 226].

тщательнейшего изучения нотного текста, умея слышать и «овеществлять» его в оркестровом звучании. В подкрепление к вышесказанному приведем высказывание И. Ф. Стравинского, который отмечал, что Э. Ф. Направник «принадлежал к тому редкому типу дирижеров, которые, подчиняя себя партитуре, направляют все свои стремления к тому, чтобы глубже проникнуть в дух и замысел автора» [203, с. 34], и считал, что он «представлял собой тот тип дирижера, который я [И. Ф. Стравинский. — Н. А.] сейчас предпочел бы всякому другому» [203, с. 34].

Отметим также, что Э. Ф. Направник, А. Никиш, Г. Малер как яркие исполнительские индивидуальности, совершенно по-разному осознавали степень своего участия в интерпретации произведений и своей дирижерской деятельности вообще. Э. Ф. Направник же отводил ей весьма скромное место⁷⁷. В письме Н. Ф. Финдейзену 30 июня 1912 года он спрашивает: «Разве моя деятельность — правда долголетняя — настолько выдающаяся, чтобы о ней много распространяться? [курсив мой. — Н. А.] Вы собираетесь посвятить ей даже отдельный № Вашей “Русской Музыкальной Газеты”. Слишком много чести!» [РИИИ: 320, л. 18–19; РНБ: 354, л. 68–69]. Приведенное высказывание отражает внутреннюю установку музыканта, который «принадлежал к категории дирижеров, не гонявшихся за чисто внешним успехом у публики» [172, с. 101–102]. Наоборот, это настораживало и отталкивало его.

Натуре Э. Ф. Направника *был чужд импровизационный подход* в подготовке исполнения произведений, и поэтому именно репетиции, как уже отмечалось, для него являлись важнейшим этапом работы, а тщательная подготовка к исполнению, по его мнению, становилась залогом успешного проведения концерта или спектакля.

Известно высказывание В. В. Стасова, обращенное к Э. Ф. Направнику: «великий мастеровой» [19, с. 473]. Оно *лишь отчасти* характеризует его артистический облик. Действительно, музыкант не воспринимал профессию дирижера как окруженную романтическим ореолом творца. Скорее, Э. Ф. Направ-

⁷⁷ Вл. Э. Направник пишет: «Про моего отца говорили, что своей манерой дирижирования, всецело проникаясь намерениями автора и ничем себя вперед не выставляя, он больше всего походил именно на [Ганса] Рихтера» [137, с. 350].

ник относился к ней, как к любой другой профессии, которой мог бы при наличии необходимых способностей посвятить свою жизнь; в таком свете дирижирование было для него в чем-то подобно ремесленному труду в самом высоком смысле слова, которому он отдавал всего себя. (Не случайно девизом дирижера, запечатленном на фамильном гербе, были слова «Трудом и Искусством» [РИИИ: 296].) Закономерно, что такие черты музыканта, как исключительная добро-совестность и принципиальность, были признаны всеми, кто его знал. Н. Ф. Финдейзен в этой связи писал: «Напрасно Направника обвиняли (особенно в кружке корсаковцев) в том, что он только великолепный ремесленник. Он был истинным мастером своего дела, совершенно в вагнеровском смысле. <...> Его также можно было назвать ремесленником, как Стасова — признать рецензентом» [245, с. 195].

Благодаря своему мастерству, Э. Ф. Направник поднял на высочайший уровень исполнительскую культуру оркестра Императорской Русской оперы, который мог быть сравним с лучшими западными коллективами. Это признавали широкие круги слушателей и профессионалы. Например, еще в 1886 году Е. К. Альбрехт в работе «Прошлое и настоящее оркестра (очерк социального положения музыкантов)» отмечал: «И если мы часто читаем отзывы в наших современных изданиях, что оркестр русской оперы у нас не только “прекрасный”, но и “небывалый еще доселе”, то эти последние эпитеты <...> следует главным образом отнести к <...> Э. Ф. Направнику, доведшему художественную часть оркестра оперы до той степени совершенства, дальше которой в настоящее время и при данных условиях, кажется, уже трудно идти!» [10, с. 74].

Исполнительское мастерство Э. Ф. Направника по достоинству было оценено всеми, кто с ним соприкасался. Даже Н. А. Римский-Корсаков, как уже неоднократно отмечалось, относившийся неоднозначно к дирижеру, в «Летописи» писал: «Если впоследствии я и достиг известного успеха в дирижерстве <...>, то это, благодаря <...> моему постоянному изучению приемов Направника при постановках моих опер в Мариинском театре» [179, с. 71]. На это же указывает, например, М. М. Ипполитов-Иванов, который с начала 1870-х годов был постоянным посетителем репетиций и спектаклей Русской оперы. Он писал в

Воспоминаниях: «Я запоминал каждый его [Э. Ф. Направника. — *Н. А.*] прием, каждое замечание и <...> стал понимать, как важно дирижеру знать природу музыканта и его психологию» [87, с. 13]. И далее: «Учет силы музыкантов — один из сильных стимулов дирижера; Направник чувствовал это и понимал, как никто» [87, с. 13]. В приведенных высказываниях нашли отражение разные стороны таланта дирижера — несравненного мастера, обладающего необходимыми дирижерскими «техническими» приемами психолога, тонко чувствующего коллектив. Он имел всегда индивидуальный подход к каждому конкретному исполнителю, зная, с кем необходимо держать себя жестко, или, наоборот, осторожно, деликатно. Не позволяя себе публичных «разносов», Э. Ф. Направник нередко считал необходимым лично обратиться к провинившемуся музыканту. В. Г. Вальтер отмечает: «Я не помню случая, чтоб Направник кого-нибудь оштрафовал или даже пригрозил штрафом за музыкальную неисправность. Морального воздействия всегда было достаточно, и ни на одной репетиции мне не пришлось слышать грубого окрика или угрожающих слов по адресу отдельного исполнителя» [46, с. 40]. К тому же в детально разработанных «Правилах для артистов Императорской оперной русской труппы в С.-Петербурге»⁷⁸ [РИИИ: 340, л. 1–6]. были прописаны практически все случаи дисциплинарных нарушений, однако, к Правилам сам Э. Ф. Направник прибегал редко, настолько слаженной была его работа и высок авторитет. Тактичность дирижера также приносила свои плоды, что прежде всего отражалось на отношении к нему оркестрантов: «его авторитет был непоколебим, дирижерское дарование неоспоримо, *он всегда знал, чего он хотел, и всегда получал это* [курсив мой. — *Н. А.*]» [119, с. 83].

Многие приглашенные дирижеры-гастролеры также отмечали выдающийся уровень оркестра и хора Мариинского театра: это Г. фон Бюлов, Г. Рихтер, А. Никиш, Ф. Моттль, Ф. Вейнгартнер и другие. Показательна в данном отношении характеристика Г. Малера: «здешний оркестр просто великолепен и напоминает мне венский — в том числе и своими проказами. Но я крепко взял их

⁷⁸ Об этом смотреть подробнее Главу 1.

[оркестрантов. — *Н. А.*] в свои руки, и они очень хотят пригласить меня для своих концертов [концертов оркестра Императорской Русской оперы. — *Н. А.*]. Кажется, у них я вызываю больше уважения, чем у нашего филармонического стада»⁷⁹. Однако, оркестр Мариинского театра, по свидетельству Л. С. Ауэра, «хотя и играл так же хорошо под дирижерством приглашаемых обществом гастролеров, в качестве своего руководителя признавал одного лишь Направника — своего оперного дирижера» [17, с. 132], так как именно он на протяжении почти полувека имел статус «авторитетнейшего главы оркестра» [98, 41–43]. Тем не менее, неоднократно возникали предложения о том, чтобы привлечь крупнейших европейских дирижеров в Россию на длительные сроки. Например, В. П. Коломийцев писал в 1908 году: «Если бы Никиш был приглашен Мариинским театром не на один мимолетный спектакль, а на целый сезон в помощь Направнику; то это в самом деле было бы событием крупного значения; ибо на одного Направника невозможно взвалить весь репертуар; а равноценного себе помощника или товарища он, к сожалению, не имеет» [13, с. 143–145]. Данное высказывание показательное в разных отношениях и отображает ряд существенных проблем в положении исполнительского искусства Петербурга, в частности, отсутствия у Э. Ф. Направника равного ему коллеги. Несмотря на то, что уже при нем работали К. А. Крушевский, Ф. М. Блуменфельд, Н. А. Малько, Н. Н. Черепнин, они все же оставались «вторыми». За Э. Ф. Направником сохранялось первенство, благодаря его авторитету «моральной, а не физической власти» [46, с. 31], непревзойденным профессиональным качествам. Цитированные выше строки В. П. Коломийцев писал в связи с представлением в Мариинском театре оперы «Валькирия» Р. Вагнера, отмечая, что грандиозный успех исполнения А. Никиша, приехавшего «на все готовое за три дня до спектакля и дирижировавший едва ли с одной репетиции» [13, с. 143–145], был подготовлен Э. Ф. Направником. Последний руководил всеми репетициями, то есть всей предварительной работой над спектаклем.

⁷⁹ Письмо Г. Малера к Юстине Розé от 7 ноября 1907 г. [116, с. 588–589].

В приведенных строках раскрывается еще одна важная проблема: необходимость театру иметь в качестве руководителя музыканта, способного заниматься самой «черной» работой, тем самым создавая достойный уровень исполнения. Именно такому «неблагодарному» труду Э. Ф. Направник отдавал много сил и энергии, так как знал, что только он позволит создать необходимый профессиональный фундамент труппе Русской оперы.

Также показательно наблюдение А. В. Оссовского, который писал по поводу того же спектакля, что «властная палочка Э. Ф. Направника наложила на стройное и цельное исполнение этой оперы Вагнера свою отчетливую печать» [13, с. 146–147]. Иными словами, сохранялись характерные особенности звучания оркестра и хора главного дирижера театра. Однако, «по сравнению с *деловитым, трезвым исполнением Э. Ф. Направника* [курсив мой. — Н. А.] вагнеровская партитура приобрела у Никиша *не только поэтический полет, но и щеголеватость* [курсив мой. — Н. А.]» [13, с. 146–147]. Приведенные высказывания позволяют судить о специфическом характере интерпретаций Э. Ф. Направника и их отличительных особенностях.

Отметим некоторые черты, присущие Э. Ф. Направнику-исполнителю. Его мануальная техника лаконична и даже аскетична. Д. И. Похитонов в этой связи указывает: «Взмах его [Э. Ф. Направника. — Н. А.] правой руки в белой перчатке был красив, ясен и деловит, — ничего лишнего, что могло бы отвлечь внимание слушателя от исполняемой музыки» [172, с. 101–102]. И как вспоминал В. И. Музалевский, «короткие, размеренные движения, почти незаметные публике, заключали в себе весь огонь музыкальной природы выдающегося мастера оркестра» [124, с. 34].

По наблюдению А. Д. Александровича, в дирижировании Э. Ф. Направник отводил весьма важную роль тактированию: «Как поразительна была <...>, например, четвертая четверть такта! Как заметна была певцам при любом их сценическом положении эта непременно *высоко* вздымающаяся рука Направника в белой перчатке, *подготавливая (!)* [выделено Вл. Э. Направником. — Н. А.] так остро ими ожидаемый акцент на “раз” следующего такта» [137, с. 58]. На это же

указывает Д. И. Похитонов, которому Э. Ф. Направник советовал: «Прежде всего, будьте ясны в тактировании, в особенности в речитативах. <...> Помните о первом ударе» [172, с. 80].

Левую руку Э. Ф. Направник использовал лишь в крайних случаях: он был чрезвычайно *скуп на какие-либо внешне эффектные приемы*, ограничиваясь весьма традиционными. Исполнительская манера дирижера была, по словам Э. А. Старка, «спокойная, сдержанная без всякой суеты, без лишних движений, твердая, четкая, полная напряженного внимания и властности» [196, с. 18]. Об этом же пронизательно писал В. П. Коломийцев: «Красивый и, главное, на редкость точный взмах палочки Направника, в связи с законченностью подготовительной работы, внушал во время спектакля руководимым им артистам спасительную и отрадную уверенность, ту уверенность, которая является, как известно, одним из самых существенных факторов художественного воздействия и впечатления» [98, с. 133].

Поразительным было у Э. Ф. Направника чувство ритма: грамотное исполнение, верное тексту, было для него подобно закону. Он осознавал, что «ритмическое воспитание оркестра, наряду с чистотой строя, — основа всей работы» [257, с. 159].

Многими слушателями и музыкантами-профессионалами отмечалось особое чуткое ощущение времени, присущее дирижеру (то есть темповая сторона сочинений). Это «мерность» — одна из приметных особенностей исполнительского стиля Э. Ф. Направника. Справедливости ради следует отметить, что не все музыканты признавали его темпы (например, Н. А. Римского-Корсаков считал их слишком скорыми, в связи с чем исполнение, по его мнению, становилось выхолощенным)⁸⁰. Д. И. Похитонов пишет: «Направника порой упрекали в холодности и “метрономичности” исполнения. Этот упрек надо решительно отбросить, равно как и упреки в стремлении к ускоренным темпам. Нет, требуя от артистов и оркестра четкости исполнения, Направник в то же время обнаруживал

⁸⁰ А. В. Гаук, например, писал в Воспоминаниях: «Спектакли под управлением Направника были образцом стройности, но всегда страдали некоторой суховатостью» [53, с. 41].

изумительную эластичность и большое умение работать с певцами, не подавляя их индивидуальных особенностей в интерпретации ролей» [172, с. 101]. В то же время многие из них имели столкновения с дирижером. Например, Ф. И. Шаляпин вспоминал: «мне пришлось пережить много неприятностей с Направником. Но впоследствии я понял, что Направник с его педантичным требованием строго ритмичного исполнения ролей был прав, и что мое отношение к ритму внушено мне, благодаря именно работе со мною этого маститого художника» [271, с. 135]. Тем более дирижер считал недопустимым позволять певцам распоряжаться верхними нотами, в неуместных местах использовать ферматы с тем, чтобы их голос был особо замечен слушателями. А. Д. Александрович писал по этому поводу: «Если Направник и придирался, да еще будто к мелочам, то за этим не скрывалось ничего личного <...>. Он отстаивал музыку, а в музыке нет мелочей, в ней все одинаково важно» [Цит. по: 137, с. 57]. Подобное принципиальное отношение отнюдь не являлось прихотью Э. Ф. Направника; он, наоборот, позволял проявлять творческую инициативу истинным профессионалам, таким, как И. А. Мельников, Е. К. Мравина, М. А. Славина, Ф. И. Стравинский, Ф. И. Шаляпин (когда он стал сложившимся музыкантом), с целью раскрыть художественный смысл произведений, когда речь шла не о внешнем эффекте, а о глубоко продуманной интерпретации.

Между Э. Ф. Направником и исполнителями существовал особый психологический контакт, который подчас бывал настолько глубоким, что оказывалось достаточным одного присутствия музыканта за пультом, чтобы оркестр звучал должным образом⁸¹. Бывали случаи, когда он полностью переставал дирижировать, и музыканты играли сами. Например, об этом пишет Д. И. Похитонов:

⁸¹ В. И. Музалевский оставил воспоминание об Э. Ф. Направнике последних лет его творческой деятельности: «Прочитав в программе фамилию прославленного дирижера, я ожидал увидеть во главе оркестра Мариинского театра некую импозантную, внушительную фигуру. Меня постигло полное разочарование: за пультом оказался небольшого роста, слегка сторбленный старичок, внешний облик которого не сулил радужных переживаний. С тех пор мне не приходилось видеть столь лаконичных, спокойных взмахов дирижерских рук. <...> Направник вообще не столько пользовался дирижерскими приемами, сколько многозначительно посматривал на оркестр сквозь пенсне, прикрепленное на длинном шнурке к его фрачному костюму» [124, с. 34].

«Чуждый, вообще говоря, рисовки перед публикой, Направник изредка прибегал все же к эффектному приему: утвердив желаемый темп, он клал дирижерскую палочку, предоставляя оркестру отличиться исполнением без дирижера увертюры к “Руслану” и полонеза из “Евгения Онегина”» [172, с. 102].

При всем внимательном, скрупулезно точном *исполнении* сочинений, сохранении авторского замысла Э. Ф. Направник часто считал необходимым давать их *в сокращении*, то есть делал купюры. Он при этом руководствовался представлениями о «сценичности» того или иного произведения, стремился избегать «длиннот». Сам по себе этот факт редко вызывал сочувствие авторов. Видимо, лишь П. И. Чайковский всецело доверял Э. Ф. Направнику и соглашался с его редакциями, о чем уже шла речь в первой главе. Чаще всего такое отношение дирижера (повторим, продиктованное его убеждением в том, что от этого сочинение только выиграет), встречало яростное сопротивление. Ярким примером тому были столкновения Э. Ф. Направника с Н. А. Римским-Корсаковым и особенно с С. И. Танеевым при подготовке его оперы «Орестея», от исполнения которой дирижер в конечном счете отказался⁸².

В. Г. Вальтер пишет: «Вопрос о купюрах в музыкальных сочинениях имеет принципиальное значение. Есть люди, которые настаивают, что без согласия авторов вообще нельзя делать никаких купюр <...>. С таким мнением решительно невозможно согласиться. Музыкальные сочинения (во время их исполнения) отличаются от всех других произведений искусства одним качеством, которое для Канта⁸³ делало музыку назойливой: вы принуждены воспринимать музыку всю целиком, не имея возможности пропустить то, что вам не нравится. <...> Что касается авторов, то, конечно, их голос должен иметь почти решающее значение, но именно “почти”: в своем деле, в суждении о своих сочинениях автор не может быть окончательным судьей» [46, с. 34]. Приведенная цитата в поддержку идей

⁸² Например, Г. Бернандт пишет: «Направник занял позицию, которая свидетельствовала о том, что опера ему не понравилась. Тут же он высказался за ряд сокращений. Отрицательное отношение Направника к “Орестее” впоследствии подтвердилось. Он отказался от дирижирования оперой и поручил ее постановку помощнику своему Э. А. Крушевскому» [29, с. 138].

⁸³ Речь идет об Эммануиле Канте.

Э. Ф. Направника оставляет открытым вопрос о правомочности подобного подхода. Как известно, отношение к изменениям в авторском тексте на протяжении разных периодов развития музыкальной культуры кардинально менялись. В XIX — начале XX веков практиковались свободные редакции сочинений разных композиторов, в свете чего позиция дирижера вполне объяснима.

Рассмотренные нами отличительные особенности исполнительского подхода Э. Ф. Направника создавали совершенно особый стиль исполнения оркестра Русской оперы, который отличался «чрезвычайною отчетливостью и точностью» [159, с. 130]. Его звучание «даже в самые сильные моменты, всегда поражало удивительной мягкостью: Направник не выносил резкости духовых и ударных инструментов, умерял их силу, достигая полной гармонии в звучании оркестра и вокалистов» [172, с. 102].

У Э. Ф. Направника сложились свои предпочтения в сфере искусства исполнительства, было совершенно особое понимание миссии дирижера, цель которого — быть проводником между автором и слушателями.

Хотя Э. Ф. Направник практически не имел учеников в прямом смысле слова (по воспоминаниям А. В. Гаука только Д. И. Похитонов «по существу <...> был единственный ученик Направника, перенявший от него все традиционные каноны, аккуратность и мастерство» [53, с. 59–60]), однако, уже сама возможность общения с ним, присутствие на его репетициях и концертах имела важное и даже направляющее значение для молодых музыкантов-дирижеров: М. М. Ипполитова-Иванова, Ф. М. Блуменфельда, А. И. Зилоти, С. В. Рахманинова, А. К. Коутса, Н. А. Малько, Н. Н. Черепнина и многих других. Тем самым создавались традиции петербургской дирижерской школы.

Глава 3

Э. Ф. НАПРАВНИК И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

За долгие годы службы в Императорской русской опере у Э. Ф. Направника сформировались отношения со многими деятелями искусства. Об этом свидетельствуют, прежде всего, обширная переписка дирижера⁸⁴, его записи в Памятных книгах, Воспоминаниях и других личных документах, а также большое количество статей, заметок, рецензий на концерты и спектакли в прессе. В этих материалах, в частности, находит отражение проблема взаимоотношений Э. Ф. Направника с современниками.

Заметная в музыкальном мире Петербурга личность Э. Ф. Направника воспринималась неоднозначно. Возможно, причиной тому было, как нередко упоминал сам дирижер, «различие взглядов на искусство и его служению» [РИИИ: 320, л. 14; РНБ: 354, л. 6–7]. Это высказывание в письме к Н. Ф. Финдейзену от 27 марта 1898 года (приведенное Э. Ф. Направником и возникшее из-за «не особенно завидных отношений к администрации» [РИИИ: 320, л. 14; РНБ: 354, л. 6–7] Русской оперы), может оказаться ключом к пониманию его непростых отношений и в других кругах. Совершенно по-разному оценивали деятельность музыканта представители дирекции Императорских театров и члены Императорской семьи, композиторы и исполнители, широкие круги слушателей и музыкальные критики. Изучение связей Э. Ф. Направника в столь различных сферах позволяет обозначить проблему отношений музыканта в каждой из них, что и будет рассмотрено в настоящей главе диссертации.

⁸⁴ Как уже отмечалось во Введении, только в РИИИ сохранилось свыше 12000 писем, не считая отдельных отправок, хранящихся в зарубежных архивах. Например, письма к Г. Малеру в Австрию; Й. Иоахиму, А. Никишу, Ф. Вейнгартнеру в Германию; К. Сен-Сансу во Францию и др. [См.: 184].

3. 1. Э. Ф. Направник и чиновники Императорского двора (директора Императорских театров)

Деятельность Э. Ф. Направника в Русской опере раскрывается с особой стороны при исследовании его взаимоотношений с дирекцией Императорских театров и чиновниками Министерства двора, так как дирижер имел независимое мнение и, несмотря на свое в определенном смысле подчиненное положение, находил силы действовать в соответствии со своими убеждениями и принципами.

Тем не менее, положение всей труппы Русской оперы и самого Э. Ф. Направника оказывалось различным в зависимости от политики, проводимой театральным руководством. На протяжении 53 лет службы дирижера сменилось 6 директоров: граф А. М. Борх (1863–1867)⁸⁵, С. А. Гедеонов (1867–1875), барон К. К. Кистер (1875–1881), И. А. Всеволожский (1881–1899), князь С. М. Волконский (1899–1901) и В. А. Теляковский (1901–1916). Влияние этих театральных чиновников было столь очевидно, что Вл. Э. Направник в книге об отце предлагает разделить всю деятельность Э. Ф. Направника, как отмечалось, на *три* периода «в связи с разными веяниями в дирекции»⁸⁶ [137, с. 38].

Эпоха первых трех директоров Императорских театров: А. М. Борха, С. А. Гедеонова, К. К. Кистера оказалась для Э. Ф. Направника временем «бури и натиска» [137, с. 38], когда ему приходилось неуклонно отстаивать права на жизнь Русской оперы. При А. М. Борхе Э. Ф. Направник в 1863 году поступает в Императорский театр на место «органиста и репетитора без содержания» [РИИИ: 297, л. 8], которое вскоре (с мая 1864 года) ему удастся сменить на должность

⁸⁵ Указаны годы службы директоров при Э. Ф. Направнике. Необходимо уточнить, что А. М. Борх вступил в свою должность еще до появления дирижера в театре (с 1862 г.), а В. А. Теляковский продолжал работу после его кончины (до 1918 г.).

⁸⁶ Вл. Э. Направник обозначает следующие периоды: 1-й — директорство А. М. Борха, С. А. Гедеонова и К. К. Кистера; 2-й — И. А. Всеволожского; 3-й — С. М. Волконского и В. А. Теляковского. Мы в настоящей главе придерживаемся данной периодизации, соответственно отражающей отношения Э. Ф. Направника с директорами [См.: 137, с. 38].

«помощника капельмейстера К. Н. Лядова» [РИИИ: 297, л. 9] уже с жалованьем⁸⁷. Это произошло, благодаря покровительству графа, относящегося к молодому музыканту «в высшей степени доброжелательно» [РИИИ: 293, л. 8] и считавшему, что он «с своими способностями и усердием при молодости лет может принести много пользы»⁸⁸.

В то же время, Э. Ф. Направник отмечает в Воспоминаниях, что А. М. Борх «при тогдашнем положении не мог и не желал ничего делать для поднятия Русской оперы, <...> [которая] при блестяще обставленной Итальянской опере только прозябала, но не более» [РИИИ: 293, л. 8]. Причиной этого, очевидно, было не столько отношение директора театра, сколько в целом невнимание высшего света, и, в частности, Императора Александра II к национальному искусству⁸⁹. По словам А. И. Вольфа, А. М. Борх «был человек весьма симпатичный и добрый, но ему недоставало энергии, чтобы совладать с полновластными подчиненными⁹⁰ и устранить вопиющие злоупотребления» [48, с. 5].

Положение усугубилось при следующих директорах. С. А. Геденов поначалу «горячо взялся за исправление беспорядков, стал вникать во все, но встретив сильный отпор своим добрым начинаниям как сверху, так и снизу, устранился вовсе от дел» [48, с. 6]. Этот директор, по словам Э. Ф. Направника,

⁸⁷ В Памятной книге I в Отчете за 10 лет [РИИИ: 302, л. 87 об.–88] Э. Ф. Направник приводит таблицу, в которой указывает размер своего жалованья с 1863 по 1873 гг.:

за 1864 год	получил всего	325 р.
с 29 Апр. 1865 г.	получил прибавку 300 р. Итого	800 р.
за 1865 г.	получил всего	702 р.
за 1866 г. [по 1869 г. — <i>Н. А.</i>] <...>" <...>	800 р. <...>
с 15 Мая 1869 г.	в должности 1-го капельм[ейстера] <...>	3427 р. <...>
за 1870 г. [и в последующие годы. — <i>Н. А.</i>]	[получил]	3140 р.

⁸⁸ Так высказался сам А. М. Борх в рапорте Министру Двора В. А. Адлербергу от 25 марта 1865 г., в котором также указывал: «я старался и стараюсь поднять нашу Русскую оперу, однако, успех в сем деле зависит не только от определения хороших певцов и певиц, но и необходим талантливый капельмейстер <...> с помощником <...>. Таковым талантливым артистом оказался австрийский подданный Направник, которого я с разрешения Вашего Сиятельства определил в прошлом году с небольшим содержанием. <...> Имею честь еще раз просить <...> о назначении Направнику прибавки триста рублей серебром» [Цит. по: 46, с. 15].

⁸⁹ Будет рассмотрено ниже.

⁹⁰ О некоторых из них пойдет речь ниже.

«до глубины души ненавидел русскую оперу и с презрением отзывался о ней, превознося в то же время оперу итальянскую. <...> Все у первой было идеально хорошо, а у последней плохо» [РИИИ: 293, л. 8]. По свидетельству А. Г. Рубинштейна, «русская опера была тогда, да и значительное время после, в решительном загоне. <...> Геденов <...> говорил русским сочинителям: “Зачем это вы пишете русскую оперу? Русской оперы не существует, и она не должна существовать”» [181, с. 36].

Приведенные высказывания свидетельствуют о больших трудностях, которые встретил Э. Ф. Направник в начале своей службы. Они обозначают проблему отношения директоров театра лично к молодому дирижеру и — шире — к национальному искусству вообще.

Уже в середине 1860-х годов Э. Ф. Направник постепенно брал в свои руки руководство оркестром и хором в связи с тем, что К. Н. Лядов стал редко появлялся за пультом⁹¹. По распоряжению министра Двора графа В. А. Адлерберга 19 апреля 1869 года молодой музыкант был назначен на должность капельмейстера Русской оперы. И с этого момента он всеми силами стремился улучшить материальное положение своих подчиненных (хотя сам признавался: «Бороться при таких условиях Русской опере было крайне трудно» [РИИИ: 293, л. 8]). Несмотря на то, что бюджетом театров тогда распоряжался не С. А. Геденов, а начальник контроля министерства Императорского двора К. К. Кистер (вскоре сам занявший место директора Императорских театров)⁹², Э. Ф. Направник действовал решительно. В 1872 году он поставил свое положение под угрозу, решив продлить свой контракт только в случае повышения

⁹¹ Вл. Э. Направник об этом пишет: «отец по присущей ему деликатности <...> не хотел прямо сказать, что бедный Лядов <...> был пьяницей. Кроме того, он от природы был ленив и беспорядочен, работал без всякой системы и, прорепетировав час или два, предпочитал идти с приятелями-собутыльниками в соседний трактир, чем мучиться с артистами в театре. Его пристрастие к крепким напиткам постепенно разрушало его организм, он стал все более и более небрежно вести репетиции или просто не являлся на них» [137, с. 36].

⁹² Э. Ф. Направник писал: «Барон Кистер, большая сила в высших сферах, был помешан до крайности на экономии. Бюджеты и штаты на пользу искусства не развивались, а по возможности сокращались. Если талантливые артисты требовали прибавки, хотя бы очень скромной, то следовал отказ. При нем ушли многие артисты-солисты и крайне нужные оркестровые музыканты» [РИИИ: 293, л. 8].

окладов малооплачиваемым артистам⁹³. В письме, адресованном Дирекции императорских театров от 31 марта 1872 года, он писал: «Неудача моей покорнейшей просьбы повлечет за собой в первое время страдания и лишения разного рода, но поступок мой зрело обдуман и ничем неизменим»⁹⁴. К. К. Кистер и С. А. Геденов не противились уходу Э. Ф. Направника, и сложившаяся ситуация разрядилась только благодаря заступничеству В. А. Адлерберга. Его резолюция: «Заслугами г[осподина] Направника всегда были довольны, и потому желательно было бы, чтобы он не уходил» [РИИИ: 297, л. 13], разрешила это трудное положение⁹⁵. Однако, впоследствии подобные ситуации повторялись неоднократно, что во многом определяет характер отношений дирижера с представителями Дирекции и чиновниками.

В эти «тяжелые и незавидные времена для искусства» [РИИИ: 293, л. 8 об.], в театральном мире зачастую задавали тон мелкие чиновники — начальник репертуарной части П. С. Федоров и начальник постановочной и монтировочной части — Н. А. Лукашевич. Они пользовались расположением директоров, и потому «неурядица продолжала везде царствовать: в труппах не давали ходу талантам, особенно молодым; без подачек влиятельным лицам ничего нельзя было добиться» [48, с. 6]. П. С. Федоров и Н. А. Лукашевич устраивали многочисленные интриги против Э. Ф. Направника, «непочтительность» [РИИИ: 293, л. 11 об.] по отношению к ним. Дирижер, в свою очередь, имея покровителей среди высокопоставленных лиц и представителей высшего света, держал себя независимо⁹⁶. Таким образом, даже в чрезвычайно сложной обстановке он

⁹³ См. об этом подробнее Главу 1.

⁹⁴ Э. Ф. Направник также претендовал на повышение своего жалованья только в том случае, «если усилено будет содержание хору Русской оперной труппы» [РИИИ: 297, л. 30].

⁹⁵ Граф В. А. Адлерберг предпринял тонкий дипломатический ход, фактически лишь пообещав требуемую Э. Ф. Направником прибавку, о чем указал в рапорте: «Что же касается возвышения окладов содержания хору русской оперы, заслуживающего, по моему мнению, некоторого улучшения в содержании, то об этом к открытию нового сезона будут сделаны надлежащие соображения» [РИИИ: 297, л. 13]. Дирижер согласился с таким решением, так как ему удалось одержать моральную победу в «схватке» с чиновниками.

⁹⁶ Э. Ф. Направник ощущал моральную поддержку членов Императорской фамилии. В частности, именно в это время Великая Княгиня Елена Павловна сделала ему предложение занять пост музыкального инспектора консерватории. (См. письмо Э. Ф. Направника к П. К. Альбрехту от 16 июля 1870 г. [РИИИ: 309, л. 3–5].)

проявлял выдержку, самообладание и упорство в достижении целей, посвящая свою жизнь «любимому <...> делу на пользу Русской оперы»⁹⁷.

Значительные перемены в жизни Русской оперы произошли после появления на посту Директора И. А. Всеволожского⁹⁸. При нем, как отмечает В. П. Погожев, началась эпоха, которая «по заключению лиц, близко стоявших к театру <...> носила название “Золотого века Императорских театров”» [РИИИ: 327, л. 1]. (Хотя, разумеется, были и те, кто критически оценивал новые порядки.)⁹⁹

Именно в это время деятельность Э. Ф. Направника в Русской опере достигла своего расцвета. При его участии была подготовлена и проведена реформа Императорских театров¹⁰⁰, инициирован перевод труппы из Мариинского в Большой театр¹⁰¹, расширен Хор¹⁰², создан специальный хоровой класс¹⁰³, учрежден Оперный совет¹⁰⁴. Кроме того, значительно увеличился

⁹⁷ Так отзывался Э. Ф. Направник о своей деятельности на склоне лет в письме к В. А. Теляковскому от 17 октября 1904 г. [РИИИ: 319, л. 10].

⁹⁸ Как известно, именно в это время восшедший на престол Император Александр III значительно изменил внутреннюю политику и отношение высшего света к национальному искусству. Это позволило И. А. Всеволожскому, как отмечал Э. Ф. Направник, «энергично начать свою деятельность, не стесняясь в средствах, щедро разрешенных новыми бюджетами» [РИИИ: 293, л. 8 об.].

⁹⁹ Например, Ц. А. Кюи считал, что из-за проевропейской ориентации во вкусах И. А. Всеволожского подлинно национальные сочинения (он имел в виду «Хованщину» М. П. Мусоргского) не попали в репертуар Императорского театра. Критик в статье «Современное положение русской оперы» писал: «по-видимому, дирекция совершенно довольна собою <...>, что она ведет оперу к окончательной гибели, к ее уничтожению; что приходится горько сожалеть о временах Кистера и Лукашевича; что уронить дело было нетрудно, но понадобится много лет и масса усилий, чтобы поднять его; что положение нашей оперы останется безнадежным до тех пор, пока не будут брошены попытки ее офранцузить и обыностранить, пока она не будет прочно основана на национальной почве и пока во главе ее *полным хозяином* не будет поставлено *лицо компетентное, музыкант*, всесторонне образованный, знакомый с наличными средствами, способностями и силами нашей оперы, в подробности знакомый с историческим развитием *русского искусства и горячо всей душой ему преданный*» [108, с. 315–316].

¹⁰⁰ Было рассмотрено в Главе 1.

¹⁰¹ Э. Ф. Направник, как и некоторые музыканты-знатоки, критически относился к акустике Мариинского театра и потому поддерживал идею перевода Русской оперы в Большой театр.

¹⁰² Хор был увеличен с 88 до 120 человек.

¹⁰³ Хоровой класс был создан в 1883 году для повышения профессионального уровня постоянного состава хора, а также воспитания молодых музыкантов.

¹⁰⁴ Специальная комиссия, в которую входили дирижер — Э. Ф. Направник (впоследствии также его коллеги: К. А. Кучера, Ф. М. Blumenфельд и др.), режиссеры и некоторые артисты Русской оперы была создана для решения организационных вопросов и предоставления сведений Директору Императорских театров. Также Оперный совет (др. назв. — Оперный комитет), как

оркестр Русской оперы, который стал насчитывать 102 музыкантов вместо 69, что по тем временам превышало «численность самых больших европейских оркестров: Венского, Миланского и Парижского» [РИИИ: 327, л. 26]. Существенным завоеванием также стало значительное повышение окладов оркестрантам, почти втрое увеличенных¹⁰⁵. Приведенные факты уже сами по себе свидетельствуют о серьезных изменениях, произошедших в Русской опере во многом благодаря первому дирижеру.

Э. Ф. Направник пользовался полным доверием И. А. Всеволожского, который ценил его как авторитетного советчика по всем специально-музыкальным вопросам. Дирижер при этом директоре получил исключительное положение в театре: он был председателем Оперного комитета и, следовательно, имел весомый голос при обсуждении новых сочинений, представляемых в Дирекцию; он ведал отбором молодых музыкантов в оркестр и хор; контролировал дебюты молодых певцов-солистов, фактически выполняя функцию музыкального руководителя Русской оперы.

Э. Ф. Направника и И. А. Всеволожского связывали не только профессиональные, но и прочные дружеские отношения, о чем свидетельствует большая переписка этих деятелей¹⁰⁶. Разумеется, в ней главное место занимает театральная тема: обсуждается репертуар, ангажементы артистов, распределение их ролей и многое другое.

указывалось в «Правилах для артистов Императорской оперной труппы в С.-Петербурге», собирався «для рассмотрения новых опер русских композиторов» [РИИИ: 340, л. 1–4].

¹⁰⁵ Об этом, в частности, свидетельствуют данные таблицы, приведенной В. П. Погожевым в Воспоминаниях [РИИИ: 327, л. 26]:

1880 год			1891 год	
Инструменты	Число	Общее вознаграждение	Число	Общее вознаграждение
1-я скрипка	12	7000 рублей	20	21840 рублей
2-я скрипка	10	4700 рублей	16	12480 рублей
Альт	6	3250 рублей	14	11340 рублей
Виолончель	6	3600 рублей	10	9720 рублей
Контрабас	6	3400 рублей	10	8520 рублей
Арфа	2	1150 рублей	3	4200 рублей

¹⁰⁶ В РИИИ сохранилось свыше 100 писем И. А. Всеволожского к Э. Ф. Направнику, не считая ответной корреспонденции. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 265–269.)

В общении друг с другом дирижер и директор откровенны и непосредственны. Об этом красноречиво свидетельствует тон их писем. Э. Ф. Направник позволял высказывать пожелания о протекции в высших сферах. Например, он в письме к И. А. Всеволожскому от 21 июля 1896 года пишет: «Вы изволили <...> добавить, что у меня болит то место, где вешают орденские знаки. Могу смело Вас уверить, что этой болезнью <...> я никогда не страдал» [РИИИ: 311, л. 14–15]. Э. Ф. Направник указывал, что его желание мотивировано не прихотью, а намерением повысить социальный статус музыкантов, в связи с чем он писал далее: «мне больно и обидно за нашу многочисленную корпорацию, которая, по-видимому, остается до сих пор и на будущее время заклеянной и потому недостойной почетных наград наравне с другими деятелями по другим отраслям искусства» [РИИИ: 311, л. 14–15]. Тем самым, дирижер ставил вопрос об изменении положения артистов¹⁰⁷.

В то же время Э. Ф. Направник держал себя с И. А. Всеволожским «наравных», несмотря на различие в чинах. На это, в частности, указывает В. П. Погожев, который в Воспоминаниях дает следующую оценку взаимоотношений дирижера и директора: «Со Всеволожским Направник был почтительно вежлив и не искателен»¹⁰⁸ [РИИИ: 327, л. 110].

Таким образом, закономерно, что именно при И. А. Всеволожском чрезвычайно интенсивная деятельность Э. Ф. Направника оказала значительное влияние на разные сферы жизни Русской оперы.

Время недолгого директорства князя С. М. Волконского совпало с завершением, по мнению Э. Ф. Направника, самого яркого и замечательного периода в развитии Императорских театров, связанного с именем И. А. Всеволожского. Впоследствии дирижер напишет в Воспоминаниях: «С восторгом вспоминаешь это золотое время. Суждено ли ему вернуться?» [РИИИ: 293, л. 9].

¹⁰⁷ Об этом см. подробнее Главу 1.

¹⁰⁸ В. П. Погожев также отмечал в Воспоминаниях: «Подчиняясь приказаниям, не соответствующим своим взглядам, всегда оговаривал точное противоречие и в подходящем случае, когда обстоятельства показывали, что он был прав с своим суждением, мрачно замечал: “Ведь я предупреждал Ваше превосходительство”» [РИИИ: 327, л. 110].

Однако, возврата не было. Последние 15 лет службы дирижера были связаны с постепенным отдалением от театральной жизни. К тому же ни с кем из директоров у Э. Ф. Направника больше не было таких долгих плодотворных отношений, как с И. А. Всеволожским.

Тем не менее, Э. Ф. Направник с симпатией отнесся к молодому С. М. Волконскому, который был, по его словам, «истинно артистическая и поэтическая натура, высокоталантливый человек с лучшими намерениями послужить искусству» [РИИИ: 293, л. 9 об.]. Как известно, именно он был инициатором многих новых постановок на Императорских сценах, в том числе не входивших в репертуар театра опер Р. Вагнера, привлек в театр выдающихся деятелей искусства¹⁰⁹. С. М. Волконский поначалу опасался авторитетного Э. Ф. Направника. По свидетельству Вл. Э. Направника, в конце своего директорства С. М. Волконский сказал дирижеру: «Меня не раз предупреждали, что я встречу в Вас противника моим начинаниям, но я вижу, что мои опасения были неосновательны» [137, с. 360]. Не случайно, именно Э. Ф. Направнику было предложено взять на себя постановки опер из «Кольца Нибелунга». Эта творческая работа дирижера стала выдающимся событием музыкальной жизни России начала XX века¹¹⁰. В. Г. Каратыгин пишет: «Не возмись за пропаганду “Нибелунгова перстня” Направник, не соблазни он широкую публику, <...> кто знает, как скоро успел бы Вагнер победить стародавнее к себе недоверие российских меломанов» [91, с. 91].

Взаимоотношения Э. Ф. Направника и С. М. Волконского, таким образом, оказались плодотворными в творческом отношении, хотя и не были продолжительными¹¹¹.

¹⁰⁹ В Императорские театры были привлечены выдающиеся деятели искусства того времени: художники А. Н. Бенуа, А. М. Васнецов, А. Л. Бакст, В. А. Серов; С. П. Дягилев как «чиновник по особым поручениям» выступил в качестве редактора Ежегодника Императорских театров в сезоне 1899–1900 гг.

¹¹⁰ См. об этом подробнее Главу 1.

¹¹¹ Как известно, С. М. Волконский покинул пост Директора Императорских театров из-за интриги М. Ф. Кшесинской, спустя всего три года после назначения.

Появление В. А. Теляковского на посту директора Императорских театров было воспринято Э. Ф. Направником с недоверием. Причиной тому были существенные изменения в политике управления труппой Русской оперы, которые дирижер считал неправильными. В частности, поддержку главным образом выдающихся артистов, приглашение на особых условиях знаменитостей в ущерб остальным, дирижер считал пагубным¹¹². Также его беспокоило невнимание директора к компетентным отзывам специалистов, в связи с чем В. П. Погожев писал в Воспоминаниях: «Значение художественного авторитета И. А. Всеволожского во многих случаях было демонстративно сведено к нулю. Принципы некоторых полезных мероприятий реформы либо были отвергнуты, либо недооценены и исковерканы» [РИИИ: 327, л. 88].

Разумеется, Э. Ф. Направник не был удовлетворен сложившимся положением. Он настойчиво проводил свою линию, о чем свидетельствуют его письма к В. А. Теляковскому. 17 октября 1904 года дирижер писал: «Хотя это нескромно, но смею утверждать, что <...> значит одна моральная сила дирижера для введения дисциплины в громадную оперную труппу» [РИИИ: 319, л. 10]. Прилагая к данному письму докладную записку «о больных местах Русской оперы» [РИИИ: 319, л. 10], Э. Ф. Направник представлял свою программу действий.

В. А. Теляковский, со временем высоко оценивший качества Э. Ф. Направника, который был, по его словам, «бесспорно выдающимся главным капельмейстером» [214, с. 138], в 1905 году предложил дирижеру принять на себя обязанности управляющего артистической частью Русской оперы. От этой должности Э. Ф. Направник отказался. В письме к директору от 12 марта 1905 года он писал: «какою властью и каким доверием Вы бы [В. А. Теляковский] ни облекли представителя труппы, он будет бессилен для предстоящей борьбы. Она под силу только самому Директору при содействии умело составленной оперной администрации». [РИИИ: 319, л. 2.]

Приоритеты В. А. Теляковского в художественном руководстве Императорскими театрами оказались не близкими Э. Ф. Направнику, что наложило

¹¹² См. об этом подробнее Главу 1.

отпечаток на их личные отношения, которые, тем не менее, оставались неизменно корректными и, несмотря на разногласия, вполне дружелюбными¹¹³.

Таким образом, рассмотренные взаимоотношения Э. Ф. Направника с директорами Императорских театров и чиновниками министерства Двора, позволяет обозначить важные проблемы в развитии национального искусства в России.

3. 2. Э. Ф. Направник и Императорская семья

Э. Ф. Направник — один из немногих музыкантов своего времени — состоял в тесных отношениях с представителями Императорской фамилии. Удостоенный внимания и милостей со стороны российских монархов и великосветской знати, он был на особом счету. Его ценили как руководителя оркестра и авторитетного знатока искусства; именно ему доверяли организацию музыкальной части многих торжественных мероприятий при Дворе. У Э. Ф. Направника испрашивали совета как у компетентного специалиста Император Александр III; Великие Князья и Княгини Елена Павловна, Константин Николаевич, Александра Иосифовна, Константин Константинович и другие. Заслуги Э. Ф. Направника были признаны на самом высоком уровне, о чем свидетельствуют многие факты: ему с высочайшего повеления были даны Российское подданство и потомственное дворянство, многие ордена и медали, которые до того музыкантам не присуждались. Поэтому закономерен интерес к взаимоотношениям Э. Ф. Направника с его высокими покровителями, изучение которых позволяет обозначить важную проблему участия членов Императорской семьи в развитии отечественного музыкального искусства, в частности,

¹¹³ В. А. Теляковский в Воспоминаниях дает высокую оценку деятельности Э. Ф. Направника: «Это был неутомимый труженик, отличный музыкант, прекрасный, справедливый и добрый человек, близко принимавший к сердцу все, что касалось русской оперы. Хранитель старых традиций, он в то же время был не рутинером. Это был человек верный и без интриг» [214, с. 138].

столичных театров и труппы Русской оперы, Императорского русского музыкального общества, Петербургской консерватории¹¹⁴.

При Александре II музыкальная жизнь Петербурга была весьма богатой, однако государь (в отличие от сына — Александра III) мало ею интересовался. Об этом свидетельствуют высказывания самого монарха. Так, в одном из писем к Императрице Марии Александровне он писал 6 января 1865 года: «Ты, не правда ли, удивилась [выделено мной. — *Н. А.*], что я поехал в “Отелло”? Но главная тому причина та, что я хотел видеть детей и пить с ними чай, и, в конце концов, я действительно наслаждался музыкой» [Цит. по: 83, с. 410]. Приведенные строки во многом отражают отношение государя к театру. Для него «посещение итальянской оперы, — как отмечает И. В. Зимин, — являлось, по большей части, данью традиции и соблюдением привычных форм досуга членов Императорской фамилии» [83, с. 103]. Еще меньше интересовала Александра II Русская опера¹¹⁵. Об этом, в частности, косвенно свидетельствует проницательное наблюдение фрейлины Императорской семьи А. Ф. Тютчевой, которая указывала, что у императора «совершенно отсутствовала национальная и народная струна» [8, с. 360]. Разумеется, монаршие вкусы оказывали воздействие на подданных. И потому закономерным было то, что А. М. Борх, С. А. Геденов, К. К. Кистер не обнаруживали стремления к улучшению художественной части Императорских театров. Тем не менее, несмотря на прохладное отношение Александра II к

¹¹⁴ Несомненно, что влияние монархов проявлялось в функционировании учреждений искусства. В их развитии были целые периоды, имеющие явную связь с периодами правления императоров. Красноречивым доказательством тому может служить, например, история оперных трупп Императорских театров.

¹¹⁵ Э. Ф. Направник в Воспоминаниях описывает, как однажды по настоятельной просьбе Великого Князя Константина Николаевича, Александр II посетил оперу «Вольный стрелок» К. М. Вебера: «От такого неожиданного внимания все радовались, но и встревожились, что повело к весьма неудачному исполнению известного хора егерей из 3-го д[ействия], в котором 1-е тенора от волнения и перестарания провалили припев куплетов. После окончания этого Хора Император быстро поднялся и недовольный уехал на раут к Английскому послу, где, встретив Вел[икого] Кн[язя] Константина Николаевича, сказал, что он исполнил его просьбу и, присутствовав только что на неудачном пред[ставлении] “Стрелка”, он и впредь не будет посещать Русск[ой] оп[еры]» [РИИИ: 293, л. 11].

искусству¹¹⁶, именно он дал согласие на открытие Русского музыкального общества (в 1859 году), а затем и Петербургской консерватории (в 1862 году).

Александр II оказал Э. Ф. Направнику особые милости¹¹⁷, из которых следует отметить пожалование дирижеру Ордена Святого Владимира 4-й степени. До него ни один музыкант в России не удостоивался подобной награды (артистам Императорских театров полагались лишь медали)¹¹⁸. Столь высокая оценка деятельности дирижера свидетельствовала о его признании в самых высоких сферах, что было отнюдь не случайным. Данные отличия он получил, благодаря поддержке некоторых членов императорской семьи.

Особую роль в жизни Э. Ф. Направника сыграл Великий Князь Константин Николаевич. Он — выдающийся государственный деятель был в то же время «знаток и любитель искусства» [100, с. 50]. Музыка была «самой большой его страстью» [78, с. 230]. К. Н. Романов сам превосходно владел виолончелью и фортепиано, играл на органе; он принимал участие во многих придворных концертах (о чем сохранились многочисленные свидетельства [См.: 78]). Великий Князь имел свои представления об искусстве, которые подчас весьма отличались от общепринятых. Этим объясняется, например, его расположенность к Русской опере, которую он «усердно посещал, интересуясь ей даже в подробностях» [РИИИ: 293, л. 20 об.], во времена равнодушного к ней отношения придворных кругов (в 1860–1870-е годы).

Знакомство К. Н. Романова и Э. Ф. Направника, состоявшееся в начале 1860-х годов, стало началом долгих лет сотрудничества. Великий Князь увидел в

¹¹⁶ Об этом, в частности, писал А. Г. Рубинштейн: «К музыке он [Александр II. — *Н. А.*] относился равнодушно, не имел к ней никакого влечения и считал ее занятием маловажным. Он не выказывал никогда участия ни к искусству, ни к исполнителям, редко два-три слова скажет. Но он любил, например, во время концерта в карты играть, и появление его в зале всегда обозначало, что концерт надо закончить» [181, с. 42].

¹¹⁷ Император Александр II посетил премьеру оперы Э. Ф. Направника «Нижегородцы» 27 декабря 1868 г. (тогда же и произошло их знакомство); в порядке исключения подписал прошение музыканта о принятии в русское подданство (1874); пожаловал ему Орден Святого Владимира 4-й степени (1879).

¹¹⁸ Орден Святого Владимира в 4-х степенях был учрежден Екатериной II в 1782 году. Кавалерами 4-й степени могли стать лица не ниже 7-го класса (надворный советник, подполковник, капитан второго ранга). Вручение данного ордена Э. Ф. Направнику стало исключительным явлением.

лице молодого дирижера Русской оперы не только «помощника капельмейстера К. Н. Лядова», но разностороннего музыканта, способного украсить своим непревзойденным исполнением (в том числе как пианиста и органиста) многие концерты. В свою очередь, Э. Ф. Направник получил покровительство государственного деятеля, небезучастного к развитию национального искусства. Дирижер, например, отмечал: «В то время общего невнимания и преследования Русской оперы <...> расположение и любовь Вел[икого] Кн[язя] <...> спасало ее не раз от умышленных и неумышленных нападений, мешающих ей <...> заявить не только о своем существовании, <...> [но] и необходимой для этого нравственной и существенной [материальной. — Н. А.] поддержки?»¹¹⁹ [РИИИ: 293, л. 20 об.]. О влиянии К. Н. Романова на Императорские театры свидетельствует известный факт его содействия молодому П. И. Чайковскому, о чем композитор писал сыну Великого Князя — К. К. Романову в письме от 31 октября 1891 года: «было время, когда меня знать не хотели, и если бы не покровительство Великого Князя, отца Вашего, — ни одной моей оперы не приняли бы на сцену» [89, с. 81].

Специального рассмотрения заслуживают музыкальные собрания К. Н. Романова, неизменно проходившие в Белом зале Мраморного дворца при участии известных артистов и, в том числе, Э. Ф. Направника. Это были «музыкальные матине (от *фр. matinée* — утренний прием)» [78, с. 232–233], на которые приглашались Г. Венявский, братья Рубинштейны, Л. С. Ауэр, К. Ю. Давыдов, П. Сарасате, Г. фон Бюлов, К. Сен-Санс и многие другие. И. И. Зейферт вспоминал: «С некоторого времени [в конце 1850-х — начале 1860-х годов] Великий Князь начал устраивать у себя музыкальные матине по пятницам¹²⁰; на них приглашались все приезжавшие в С.-Петербург известные иностранные артисты. Часто исполнялись более крупные композиции с

¹¹⁹ Благодаря К. Н. Романову, Э. Ф. Направнику удалось осуществить ряд действий, направленных на улучшение материального содержания музыкантов, а также требовать от театральной дирекции выполнения своих условий (см. об этом подробнее Главу 1). Кроме того, Великий Князь помог Э. Ф. Направнику при постановке оперы последнего «Нижегородцы».

¹²⁰ Примечательные записи о концертах, устраиваемых К. Н. Романовым, оставил в своем дневнике В. Ф. Одоевский. Например: «1866. 14 марта. У Константина Николаевича на домашнем вечере, он на органе, Александра Иосифовна с Кюн[д]и[н]гером на фортепьянах, “Requiem” Моцарта. Всего было человек 10, и с домашними» [97, с. 161].

органом¹²¹, на котором великолепно играл Эдуард Францевич Направник» [81, с. 48]. Желанными гостями на этих собраниях были профессора и учащиеся Петербургской консерватории:¹²² Великий Князь «любил собирать <...> оркестровый и хоровой классы» [78, с. 236], которые участвовали (также под управлением Э. Ф. Направника) в исполнении сложнейших произведений.

На приемах в Мраморном дворце постоянно появлялась члены царской семьи, многие из которых сами принимали участие в Музыкальных утрах как исполнители. Они с большим вниманием относились к Э. Ф. Направнику, доверяя ему проведение и организацию самых ответственных концертов¹²³. Об одной из репетиций дирижер в своей Памятной книге III пишет: «1889 год. 26 февр[аля]. В Мраморн[ом] Дворце в 1 1/2 час[а] общ[ая] спевка: “Requiem” Моцарта. Солисты: Принцесса Мекленбург-Стрелицкая, Г[оспожа]жа Новолисова <...> и артисты Русск[ой] оп[еры] Г[оспода] Угринович и Фрей. Хоры любителей: дамы — между ними княжна Черногорская и высшее столичное общество под руководством Принцессы Мекленб[ург]-Стрелицкой и мужчины: Думской кружок — хор Г[осподина] Бермана. В 3 часа тоже [репетиция. — Н. А.] с орк[естром] и

¹²¹ Орган в Белом зале Мраморного дворца был установлен в 1857 году. «Он был сконструирован по специальным чертежам, подготовленным князем В. Ф. Одоевским, ранее установившем подобный орган в своем доме. Этот инструмент превосходил по глубине и богатству звучания многие существовавшие в то время органы. Великий князь [К. Н. Романов. — Н. А.] неоднократно концертировал на своем инструменте, исполнял произведения И.-С. Баха, Г. Ф. Генделя, В.-А. Моцарта, Ф. Мендельсона» [78, с. 232].

¹²² Об этом, в частности, идет речь в Воспоминаниях А. В. Унковской [См.: 234, с. 141].

¹²³ В Памятной книге I в «Отчете за 10 лет. 1868–1878» дирижер запишет: «С 1868 г. было поручено устройство и управление концертами при Высочайшем Дворе в Зимнем, Мраморном и Аничкином Дворцах, которых было 12» [РИИИ: 302, л. 89].

Один из концертов, приуроченных к 100-летию со дня рождения Л. ван Бетховена, отмечавшемуся в 1870 г., стал событием в музыкальной жизни столицы. О нем, в частности, Э. Ф. Направник пишет в Воспоминаниях: «Это событие было и у нас отпраздновано в декабре того же года, устройством экстренного концерта в зале Дворянского Собрания и исполнением “*Missa solemnis*” (D-dur, op. 123) в Воскресение днем. Концерт удостоили своим присутствием Их Величества и Высочайшие особы при переполненной зале. В виду труднейшей задачи исполнения мессы — в особенности хоровой части — пришлось назначить большое количество репетиций (с участием полного хора Русск[ой] оп[еры]). Много трудились над разучением сего труднейшего творения, зато результаты были вполне удовлетворительны. Вел[икая] Княг[иня] щедро вознаградила всех участвующих солистов Платонову, Лавровскую, Орлова, Палечека, Ауэра, оркестр, хор и мне подарила 3 запонки из жемчугов с бриллиантами» [РИИИ: 293, л. 20].

конц[ерт] d-moll Моцарта¹²⁴. Солист <...> В[еликий] К[нязь] Константин Константинович; в оркестре, состоящем из 40 арт[истов] русск[ой] оп[еры] принимал участие <...> В[еликий] К[нязь] Константин Николаевич на виолончели» [РИИИ: 304, л. 70]. Концерт, состоявшийся 5 марта¹²⁵, прошел, по мнению Э. Ф. Направника, «безукоризненно» [РИИИ: 304, л. 71].

Также К. Н. Романов у себя в Мраморном дворце устраивал для Императрицы Марии Александровны дневные концерты в течение нескольких зимних сезонов. Она сама принимала участие в выборе гостей, и потому, как указывает А. Ф. Тютчева, «количество избранных было очень невелико» [233, с. 265]. Императрица — «истинная ценительница и любительница музыки» [РИИИ: 293, л. 13 об.] привечала талантливых музыкантов и высоко ставила мастерство Э. Ф. Направника¹²⁶.

В творческой судьбе Э. Ф. Направника большое значение сыграло знакомство с Великой Княгиней Еленой Павловной, произошедшее во второй половине 1860-х годов на музыкальных вечерах в Михайловском дворце. Крупнейшая меценатка, учредитель и первый директор РМО и многих других обществ, она, как известно, оказывала всестороннюю поддержку многим музыкантам. Э. Ф. Направник, в частности, писал: «Ее любовь к искусствам, а к музыке в особенности, ее бесконечно щедрая поддержка [Русского музыкального. — Н. А.] общества и с 1861 г[ода] Консерватории, ее благотворительная помощь представителям искусств, чаще всего секретная, ее исключительно высокое положение при Высочайшем Дворе, ее простота, ласковость и приветливость в обращении, сотворили из нее кумира во всем артистическом мире столицы. Это была идеальная покровительница всего, что касалось искусства и его представителей» [РИИИ: 293, л. 20]. Не случайно, что Э. Ф. Направнику именно в это время (с конца 1860-х годов) поручают проведение большинства придворных

¹²⁴ Речь идет о концерте В.-А. Моцарта № 20 d-moll, op. 54 (К. 466).

¹²⁵ Сохранилась специально отпечатанная программа данного концерта [См.: РИИИ: 298, л. 42–45].

¹²⁶ Свидетельством этого является факт того, что Императрица пожелала «устроить в Петергоф[ском] Дворце для Шведского короля концерт, но при условии, чтобы в нем участвовал обязательно только один орк[естр] Русск[ой] оп[еры] под управлением Направника» [РИИИ: 293, л. 12 об.–13].

концертов¹²⁷. Он по настоянию Елены Павловны в 1869 году принимает управление Симфоническими собраниями РМО и становится, пожалуй, самым влиятельным музыкантом-исполнителем Петербурга¹²⁸. Биограф Э. Ф. Направника впоследствии писал: «одно время (1869–1881) музыкальная жизнь столицы находилась почти исключительно в его руках. Он управлял симфоническими концертами Русского музыкального общества, и не было ни одного сколько-нибудь значительного оркестрового концерта, где за дирижерским пюпитром не стоял бы Направник, не говоря уже о концертах Филармонического общества, Императорских театров, Патриотического общества, Красного Креста и прочих» [147, с. 7].

Следует отметить, что дирижер, принимая предложение Елены Павловны, «поставил в условие, в виду многосложности его служебных занятий, освобождение его от разучивания и приготовления к концертам хоров. Последнее и было поручено <...> профессору консерватории — Ф. Ф. Черни» [250, с. 48–49]. Сам по себе факт постановки «своих условий» при составлении этого контракта свидетельствует о высоком статусе Э. Ф. Направника, которым он к тому времени обладал (всего через год после утверждения его главным дирижером Русской оперы в 1868 году).

Не случайным было то, что на протяжении многих лет Э. Ф. Направнику неоднократно предлагали занять пост Директора Санкт-Петербургской консерватории. Это случалось обычно в период обострения отношений дирижера с дирекцией Императорских театров, и у РМО появлялась возможность всецело привлечь его к деятельности подведомственного ему учреждения. Впервые к Э. Ф. Направнику обратились в 1876 году, о чем дирижер писал в письме к П. К. Альбрехту от 3 августа: «поступило от Азанчевского официальное заявление об отказе управлять далее Консерваторией. Положение сделалось для меня самое критическое. Отказав Дирекции Русского Музыкального Общества

¹²⁷ Э. Ф. Направник провел более 50-ти концертов при Высочайшем Дворе [См.: РИИИ: 298].

¹²⁸ Э. Ф. Направник управлял Симфоническими собраниями с 1869 по 1881 гг., а также, с 1875 г. он занимал должность Председателя Санкт-Петербургского отделения ИРМО.

В. Г. Вальтер отмечает: «Эти 13 [неполных. — *Н. А.*] сезонов составляют блестящую страницу в истории Симфонических концертов ИРМО. Из 130 концертов, исполненных за эти годы, Направник дирижировал в 122 концертах» [46, с. 41].

принять место Директора Консерватории, которое мне было предложено в виду моего неустройства с театральной Дирекцией¹²⁹, я должен был взять устройство этого дела сам в руки, зная, что мне предстоит иметь объяснение с Великим князем [Константином Николаевичем. — Н. А.], который также будет убеждать принять вакантное место. Так и случилось; но обсудив логично и беспристрастно мое положение, я пришел к тому убеждению, что даже при оставлении места в театре, я *возьмусь за должность мне не симпатичную*; [выделено мной. — Н. А.] я отказал Великому Князю, как и Дирекции Русского Музыкального Общества, и может быть, что предстоит будущность не блестящая, но решено. Из предложенных кандидатов (Давыдов и Чайковский) Великий Князь остановился по моему совету на Давыдове, которого уговорить принять место мне стоило немало усилий» [РИИИ: 309, л. 33 об.–34 об.]. Приведенные строки во многом свидетельствуют о характере отношений Э. Ф. Направника с властью имущими (в том числе членами Императорской семьи) и его жизненном *credo* — «служить искусству», занимаясь любимым делом прежде всего на исполнительском поприще.

В 1891 году Э. Ф. Направника вновь пытались уговорить принять на себя руководство Консерваторией. Дирижер напишет об этом в Воспоминаниях: «Вел[икая] Княгиня [Александра Иосифовна] также предлагала мне должность Директора Пет[ербургской] Консерватории — предложение, которое, как и прежде, с благодарностью отклонил. Отклонил также и предложение быть ее помощником по Музыкальной части И[мператорского] Р[усского] М[узыкального] Общ[ества]» [РИИИ: 293, л. 24]. Однако на этот раз дело обстояло еще серьезнее¹³⁰, поскольку инициатива приглашения выдающегося музыканта исходила от самого Императора Александра III, о чем известил дирижера Министр двора граф И. И. Воронцов-Дашков. Э. Ф. Направнику предложили совместить деятельность в Русской опере и Консерватории, но дирижер считал

¹²⁹ В 1876 г. у Э. Ф. Направника заканчивался контракт с Дирекцией Императорских театров.

¹³⁰ Это случилось после того, как А. Г. Рубинштейн в конце 1890 г. объявил о своем уходе с поста директора. (Как известно, А. Г. Рубинштейн, основавший Санкт-Петербургскую консерваторию, дважды возглавлял ее: в 1862–1867 и 1887–1894 гг. В данном случае речь идет о его втором директорстве.)

это физически невозможным. Кроме того, он уже давно утвердился в своих взглядах на профессиональное музыкальное образование и считал необходимым существенно преобразовать консерваторию: 1. она должна была стать правительственным учреждением и содержаться за счет государственного бюджета; 2. профессора консерватории должны были быть обеспечены пенсией; 3. должна быть сделана установка на качество, а не количество учащихся. Э. Ф. Направник сформулировал эти и некоторые другие положения в докладной записке, представленной И. И. Воронцову-Дашкову¹³¹. Разумеется, данные преобразования потребовали бы существенного изменения финансирования, на что Министерство пойти не решилось.

Особые отношения связывали Э. Ф. Направника с двумя последними императорами России, которые оказывали ему исключительное внимание.

Вступление на престол Александра III, как известно, способствовало значительным переменам в отношении общества к национальному искусству¹³² и, в частности, Русской опере. С. Д. Шереметев в Мемуарах отмечает, что император особенно любил «русскую сцену и следил за нею» [272, с. 509]. Об этом же свидетельствуют записи Э. Ф. Направника, который называет период правления этого царя «золотым веком»¹³³. Александр III, как уже отмечалось, способствовал появлению на посту директора Императорских театров И. А. Всеволожского и сам давал указания к проведению назревших к тому времени реформ¹³⁴. Кроме того, «выработанный сезонный репертуар представлялся через Мин[истра]

¹³¹ См. докладную записку Э. Ф. Направника «О преобразовании Петербургской консерватории в Императорскую академию музыки» [РИИИ: 294].

¹³² Как указывает В. Г. Чернуха, Император Александр III стал «играть роль национального царя» [9, с. 25] и, следовательно, проявлять внимание ко всему русскому.

Я. Д. Минченков в Воспоминаниях указывал: «Покровительство искусству исходило и из официальных сфер, от двора <...>. Меценатом являлся сам царь. <...> Национальное искусство ему желательно было использовать при проведении общей политики, для укрепления идей самодержавия и православия» [9, с. 224].

¹³³ Э. Ф. Направник писал в Воспоминаниях, что годы правления этого государя являли «золотой век для Императорских Театров», а в особенности для Русской оперы. <...> Его любовь и забота о развитии Русской оперы выдвинули последнюю на первенствующее место» [РИИИ: 293, л. 15].

¹³⁴ Было рассмотрено в предыдущем разделе диссертации.

Имп[ераторского] Двора Государю на утверждение <...> и не раз радикально изменялся» [РИИИ: 293, л. 15].

Император, как известно, был образованным музыкантом-любителем и потому, «зная по опыту, как трудно дается хорошее исполнение, — о чем пишет А. И. Берс, — <...> высказывал <...> верные суждения о музыке и был всегда тонким ценителем хорошего исполнения» [9, с. 93]. В частности, он неоднократно говорил о высоком мастерстве оркестра Русской оперы¹³⁵. Э. Ф. Направник при Александре III стал одним из самых влиятельных музыкантов столицы, так как государь сам обращался к нему за советами по специальным вопросам. Император практически каждый раз, посещая Русскую оперу, вызывал дирижера в свою ложу и высказывал мнение о спектакле, советовался с ним¹³⁶.

Николай II, как и Александр III был любителем театра. Об этом, в частности, свидетельствует дневник последнего императора. Например, в январе 1896 года он часто посещал спектакли: всего 16, причем 6 из них — в Русской опере¹³⁷. По воспоминаниям Э. Ф. Направника, «Николай II унаследовал от своего родителя любовь к музыке и следовал по Его стопам: щедро и по-царски отпускал средства на продолжение того уровня, которого он застал при своем воцарении» [РИИИ: 293, л. 18 об.].

¹³⁵ Так, одно из его заявлений в передаче И. А. Всеволожского было опубликовано в Журнале Дирекции Императорских театров. Оно гласило: «*Государь Император*, прослушав 7-го сего Января [1889 г.] в креслах Мариинского театра генеральную репетицию оперы “Купец Калашников”, изволил после окончания репетиции, выразить Свое полное удовольствие о прекрасном исполнении всеми участвующими в опере, и *оркестром в особенности, назвав его исполнение идеальным* <...> под руководством вполне достойного и талантливое капельмейстера». (Журнал Дирекции Императорских Театров. 1889. № 13. 13 января.)

¹³⁶ О каждой встрече с Государем Э. Ф. Направник оставлял записи в Памятных книгах. Например, «1884 г. 6 февраля. В 1-й раз “Мазепа” (Чайковского). <...> После оперы был приглашен в царскую ложу к Государю, который высказал вместе с Императрицей полное удовольствие про исполнение оркестра и хора и нашли оперу сравнительно с “Орлеанской Девой” лучше. Государь удостоил меня 2-хкратным рукопожатием. Слова Государя, касающиеся орк[естра] и хора, передал оркестру и хору» [РИИИ: 303, л. 114].

¹³⁷ Это оперы: «Вертер» Массне, «Дубровский» Э. Ф. Направника, «Отелло» Дж. Верди, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Аида» Дж. Верди, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Практически о каждой из них Николай II оставил в дневнике записи. Например, «19 января. Пятница. <...> в 8 ч[асов] отправились в новую оперу Направника — “Дубровский”. Красивая вещь, отлично оркестрована, с чудными хорами!» [150, с. 124]. Император в этот день просил И. А. Всеволожского сказать Э. Ф. Направнику, что «мы в полном восхищении от чудесной прелестной музыки “Дубровского”» [РИИИ: 307, л. 118].

Николай II с большим уважением относился к Э. Ф. Направнику и удостоил его высших наград, в том числе звания Заслуженного артиста Императорских театров — единственного на тот момент дирижера — с присвоением статуса Солиста Его Императорского Величества¹³⁸, ордена Святого Станислава 1-й степени¹³⁹ и других отличий¹⁴⁰. Этот монарх неоднократно беседовал с Э. Ф. Направником в неформальной обстановке как, например, в день своего повторного посещения понравившейся оперы «Дубровский» 2 апреля 1896 года. Дирижер, в Памятной книге VII констатировал: «Это пока первый случай, что молодой Государь с Государыней пригласил к себе в Царскую ложу кого-нибудь из артистов. Этим можно гордиться» [РИИИ: 307, л. 121 об.].

Таким образом, рассмотренные отношения Э. Ф. Направника с высокими покровителями позволяют обозначить ряд научных проблем, которые все вместе сводятся к одной главной: проблеме влияния членов Императорской семьи на развитие отечественного искусства, музыкальной культуры России.

3. 3. Э. Ф. Направник и музыканты-современники

Э. Ф. Направник, как дирижер Императорского театра и Симфонических концертов соприкасался со многими музыкантами — представителями той среды, в которой ему довелось вращаться на протяжении практически всей своей жизни. С ним состояли в тесных творческих отношениях известные композиторы, инструменталисты, певцы, музыкальные критики и издатели¹⁴¹.

¹³⁸ Было пожаловано 30 января 1897 г.

¹³⁹ Орден Святого Станислава учрежден великим князем литовским Станиславом Августом Понятовским. Был наградой Речи Посполитой, Варшавского герцогства, Царства Польского. В 1831 г. после подавления польского восстания был включен в Капитул российских орденов. Это был самый младший по старшинству орден в иерархии государственных наград. 1-я степень присуждалась лицам, имеющим потомственное дворянство. Э. Ф. Направник получил данный орден 29 марта 1909 г. «в награду долговременной, особо выдающейся, талантливой <...> музыкальной деятельности» [РИИИ: 307, л. 74 об.].

¹⁴⁰ В частности, Э. Ф. Направнику в год празднования 50-летия его творческой деятельности в Русской опере была назначена персональная пенсия в размере 15.000 рублей и пожизненно закреплено за ним положение 1-го капельмейстера Русской оперы.

¹⁴¹ О музыкальном круге общения Э. Ф. Направника, в частности, свидетельствует его обширная переписка. В личном архиве дирижера сохранились письма более чем 200

Естественно, что именно в этом артистическом кругу к личности и творчеству Э. Ф. Направника было обращено особое внимание. Его характер, линия поведения и жизненная позиция, его взгляды на искусство и, в частности, отношение к репертуарной политике, вызывали оживленные споры. Э. Ф. Направник, заняв важное место в музыкальном мире столицы в 1860-е годы, оказался в эпицентре противоположных тенденций искусства, среди противоборствующих групп, самыми сильными из которых, как известно, были РМО — с одной стороны, и представители Новой русской школы (Могучей кучки) — с другой. Помимо них, в разные годы действовали и другие «партии» музыкантов. В этом свете отношения дирижера с представителями мира искусства заслуживают специального изучения.

Как уже неоднократно отмечалось, Э. Ф. Направник в Императорской русской опере и РМО среди артистов имел большой авторитет. Однако, именно из-за своего поклонения идеалам, которое в иных случаях проявлялось как убежденность в правоте своей позиции жизненной и творческой, дирижер нередко встречал непонимание и противодействие. Э. Ф. Направник прямо, иногда резко высказывал свое мнение по поводу сочинений композиторов-современников или профессиональных качествах исполнителей, о чем свидетельствуют многие его Отзывы. Например, он пишет: «“Fleurs des Alpes”¹⁴² — опера в 3 д[ействиях] соч[инения] Gregori. Автор — итальянский профессор-геолог, находящийся в С[анкт]-П[етер]б[ург]е на геолог[ическом] конгрессе, поднес Дирекции Имп[ераторских] Т[еатров] свой труд. Да простит ему Бог его тяжкое прегрешение. Так наивно, бездарно и по-любительски сочиняют музыку разве только профессора геологии и прочие специалисты по ученой части»

музыкантов и деятелям искусства, адресованных ему. Ниже приведены фамилии тех, с кем Э. Ф. Направник состоял в оживленной переписке: семья Альбрехтов (1870–1912 — около 600 писем), Л. С. Ауэр (1881–1913 — свыше 100), Ф. М. Блуменфельд (1892–1913 — свыше 150), И. А. Всеволожский (1881–1907 — около 150), М. М. Ипполитов-Иванов (1887–1914 — свыше 50) К. А. Кучера (1882–1914 — около 100), И. А. Мельников (1873–1902 — свыше 30), Е. К. Мравина (1888–1892 — свыше 20), И. П. Прянишников (1880–1909 — около 30), В. И. Сафонов (1881–1908 — около 40), Н. Ф. Финдейзен (1898–1913 — около 30), П. И. Чайковский (1873–1893 — свыше 100), М. И. Чайковский (1892–1913 — свыше 60), Л. И. Шестакова (1876–1905 — свыше 400), П. И. Юргенсон (1879–1903 — свыше 100).

¹⁴² «Альпийские цветы» (*фр.*).

[РИИИ: 300, л. 73]. Подобные оценки дилетантских произведений встречаются у Э. Ф. Направника часто. Разумеется, столь взыскательное отношение дирижера редко находило сочувствие со стороны авторов произведений.

В силу сложившихся обстоятельств Э. Ф. Направник оказался ближе к РМО, возглавив в 1869 году, как уже отмечалось, Симфонические собрания общества. Он сменил на посту М. А. Балакирева и тем самым стал его оппонентом. Возникла конфронтация между РМО и только что учрежденной Бесплатной музыкальной школой, иными словами, между Великой Княгиней Еленой Павловной и М. А. Балакиревым, отношения которых на тот момент оказались, по существу, разорванными. По этому поводу Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи» писал: «Сезон 1869/70 года ознаменовался борьбою Балакирева с Дирекцией Русского музыкального общества, концерты которого были поручены Направнику. Соперничество концертов Музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы стало главной целью дирижерской деятельности М. А. Балакирева с момента разрыва его с Дирекцией [РМО. — Н. А.]» [179, с. 64]. Э. Ф. Направник был не по своей воле вовлеченным в этот конфликт, что сказалось, прежде всего, на предвзятом отношении к нему со стороны композиторов Новой русской школы и В. В. Стасова. Например, М. А. Балакирев утверждал, что Э. Ф. Направнику пришлось «вырвать с корнем прежнее направление»¹⁴³, то есть изменить репертуар: в первые годы его руководства Симфоническими собраниями сочинения кучкистов появлялись в программах редко¹⁴⁴.

¹⁴³ Эти слова, принадлежащие пианисту И. О. Рыбасову (который обратился к Э. Ф. Направнику с вопросом о возможности исполнения 1-го концерта для фортепиано с оркестром Ф. Листа и получившему от дирижера отрицательный ответ), цитируются М. А. Балакиревым в письме к П. И. Чайковскому от 4 октября 1869 г. [21, с. 164].

Впоследствии такая характеристика репертуарной политики Э. Ф. Направника встречается в письмах других музыкантов, близких М. А. Балакиреву, например у А. П. Бородина, который писал в письме к Е. С. Бородиной от 19 октября 1869 г.: «Направник прямо отказался, говоря, что Великая Княгиня велела ему с корнем вырвать прежнее направление» [35, вып. I, с. 155].

¹⁴⁴ Русская музыка в концертах Э. Ф. Направника сезона 1869–1870-х гг. была представлена сочинениями М. И. Глинки и А. Г. Рубинштейна. Преимущественно же звучала западно-европейская классика — произведения Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Дж. Палестрины. Тем не менее, в последующие годы дирижер исполнил некоторые значительные опусы композиторов

Э. Ф. Направник не благоволил большинству ранних сочинений композиторов Новой русской школы. В своих Воспоминаниях он писал: «Все они [представители “Могучей кучки”. — *Н. А.*] были в молодости неучами, не признающими никакой науки и усидчивой любви к труду и усовершенствованию» [РИИИ: 293, л. 16]. Критическое отношение дирижера рождало ответную реакцию. Особенно резкие, даже уничижительные высказывания позволял себе В. В. Стасов, который, например, в письме к М. А. Балакиреву от 17 февраля 1880 года писал: «Как вчера в Двор[янском] собр[ании] *скверно* шла 2-я месса Бетховена!! Просто из рук вон, особливо солисты¹⁴⁵. Наш “малястовой”¹⁴⁶ Эдуард тачал, стругал, пилил, сверлил со всегдашним своим невозмутимым равнодушием, но о чем-нибудь художественном не было и помина» [19, с. 338].

Причинами столь неприязненных отношений были различия во взглядах на искусство. Э. Ф. Направник воспринимал свою профессию как «цеховой» музыкант XVIII века¹⁴⁷. Возможно, в глазах кучкистов такой подход выглядел ремесленным, не случайно В. В. Стасов называл дирижера «великим мастеровым» [19, с. 473].

Э. Ф. Направник считал достоинством настоящего композитора или исполнителя крепкую выучку, профессиональный подход к творчеству. Поэтому он не понимал и не принимал тех композиторов «Могучей кучки», которые отрицали классическое музыкальное образование, не признавали «никакой науки и школы, а только нутро» [РИИИ: 293, л. 27]: это противоречило всем жизненным и творческим установкам дирижера. Проблема отношения дирижера к композиторам Новой русской школы также заключалась в том, что он «со своей “цеховой” точки зрения не мог понять того, что они — самоучки, а считал их просто неучами» [123, с. 39]. Тем не менее, Э. Ф. Направник продолжал ставить

«Могучей кучки», например, музыку к «Королю Лиру» М. А. Балакирева, Вторую симфонию h-moll А. П. Бородина, оркестровые пьесы Ц. А. Кюи и др.

¹⁴⁵ Речь идет о 8-м Симфоническом собрании ИРМО, состоявшемся 16 февраля 1880 г., в котором под управлением Э. Ф. Направника прозвучала Торжественная месса D-dur, op. 123 Л. ван Бетховена. Солистами выступили В. И. Рааб, А. А. Бичурина, П. А. Лодий и Ф. И. Стравинский.

¹⁴⁶ В. В. Стасов намеренно искажает слово «мастеровой».

¹⁴⁷ На это, в частности, указывает Л. В. Михеева [123, с. 37–38].

многие их произведения в Императорском театре¹⁴⁸, так как руководствовался идеей поддержки сочинений русских композиторов¹⁴⁹.

Пожалуй, самыми неоднозначным из всех сложившихся у Э. Ф. Направника с композиторами-современниками было его общение с Н. А. Римским-Корсаковым. Однако, несмотря на сложность взаимоотношений, они сотрудничали на протяжении многих лет. Это выразилось в постановке на Императорской сцене девяти опер композитора, также сочинений М. П. Мусоргского, А. П. Бородина и других композиторов, в работе над которыми принимал участие Н. А. Римский-Корсаков. Дирижер неоднократно подчеркивал, что именно Н. А. Римский-Корсаков — единственный из кружка «Могучей кучки» — «усердным изучением теории достиг замечательных технических результатов» [РИИИ: 293, л. 26]. В свою очередь этот композитор высоко ставил Э. Ф. Направника как дирижера. Он, как уже указывалось, отмечал в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Если впоследствии я и достиг известного успеха в дирижерстве и мог благополучно вести концерты <...>, то это благодаря <...> моему постоянному изучению приемов Направника при постановках моих опер в Мариинском театре» [179, с. 71].

В то же время высказывания Н. А. Римского-Корсакова иногда поражают своей резкостью. Он, например, писал: «Я просто возненавидел Петербург с его “великим мастеровым”, как называет Стасов Направника. Но почему же он “великий”, вернее, просто мастеровой обыкновенной или “средней” величины» [179, с. 185–186]. По свидетельству Вл. Э. Направника, опубликование этого документа «было равносильно разорвавшейся бомбе. До издания “Летописи” отец [Э. Ф. Направник. — *Н. А.*] не представлял себе, до какой степени враждебно относился к нему Римский-Корсаков» [137, с. 65].

¹⁴⁸ См. об этом подробнее Главу 1.

¹⁴⁹ В «Отзывах» Э. Ф. Направник, например, отмечал: «постановкой [оперы. — *Н. А.*] неизвестного иностранного автора, и за успех которой нельзя ручаться, усилился бы еще более количественный процент чужих опер во вред операм русских композиторов, которые остаются до сих пор в меньшинстве» [РИИИ: 300, л. 70 об.–71].

Музыканты по-разному объясняли причины сложившейся ситуации. Н. А. Римский-Корсаков считал, что «испортил на всю жизнь свои отношения с Э. Ф. Направником» [179, с. 62–63], написав критическую статью об опере «Нижегородцы» в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1869, № 52, от 21 февраля) [См.: 180, с. 215–217]. Сам же Э. Ф. Направник полагал, что «к прекращению установившихся доброжелательных обоюдных отношений» [РИИИ: 293, л. 33] привели сокращения (купюры)¹⁵⁰ в «Снегурочке», внесение которых «автор счел святотатством» [РИИИ: 293, л. 33]. И впоследствии Н. А. Римский-Корсаков болезненно воспринимал советы Э. Ф. Направника по поводу изменений в его операх. Слишком разным было их художественное слышание музыки.¹⁵¹

Видимо, глубинными причинами несогласия музыкантов были различия их эстетических представлений. Э. Ф. Направник ценил драматизм сюжета, сильные характеры действующих лиц и не находил этого в сказочных и эпических сочинениях Н. А. Римского-Корсакова. В этом свете показательно уже отмечавшееся высказывание дирижера об опере «Снегурочка»: «Трудно объяснить, почему автор увлекся этой сказкой, так мало соответствующей не только требованиям сцены, но и не отличающейся особенным содержанием и типичностью действующих лиц. Все подобные и весьма важные недостатки либретто невольно отражаются и на музыке, хотя бы ее сочинял музыкант талантливый, обладающий знанием и навыком» [РИИИ: 293, л. 21 об.]. Приведенные строки указывают на важное расхождение в понимании Э. Ф. Направником и Н. А. Римским-Корсаковым самих основ оперы. По мнению дирижера, сказочные сюжеты сами по себе малоинтересны с точки зрения сценического воплощения и потому не пригодны для опер. В отзыве на «Садко» он, например писал: «Либретто — заимствованное из известной сказки — представляет для оперы

¹⁵⁰ Данная проблема рассматривается в Главе 2.

¹⁵¹ Например, Н. А. Римский-Корсаков писал о Э. Ф. Направнике: «Твердый характер, точность, красивый взмах и отчетливые синкопы — тоже его атрибуты. Но что же далее? Далее — подчас невозможно скорые темпы, метрономическая ровность, отсутствие всякой мягкости и округленности в переменах темпов и, в конце концов, отсутствие художественности исполнения» [179, с. 185–186].

мало сценического интереса, как и либретто опер “Млада” и “Ночь перед Рождеством”» [РИИИ: 293, л. 69].

Дирижер, высоко оценивая мастерство Н. А. Римского-Корсакова как технически вооруженного мастера, который «владел богатством оркестровых красок, как никто из русских авторов и достигал удивительных результатов» [РИИИ: 293, л. 28 об.], в то же время считал, что он «не обладал сценическим талантом» [РИИИ: 293, л. 21 об.]. Э. Ф. Направник полагал, что этот композитор не способен «создавать сильно драматические сцены или увлекаться кипучими человеческими страстями» [РИИИ: 300, л. 22.]. Это оказывалось решающим при оценке сочинений.

Двойственным было отношение Э. Ф. Направника к М. П. Мусоргскому. Как уже отмечалось, дирижер не сразу принял «Бориса Годунова», не поддержал идею постановки «Хованщины»¹⁵². Тем не менее, он по-своему признавал поразительную одаренность композитора, о чем писал в Воспоминаниях: «Это был ценный самородок, не признающий никакой науки, почти неграмотный музыкально, реалист и музыкальный революционер, но всегда и везде со своей собственной физиономией. <...> Если бы он последовал примеру Римского-Корсакова и занимался бы с увлечением элементарной теорией, гармонией, контрапунктом, инструментовкой и проч[им], какие талантливые вещи он мог бы натворить в оперной литературе» [РИИИ: 293, л. 29]. Данное высказывание во многом отражает взгляды Э. Ф. Направника. Он мог распознать талант, но при этом указывал на необходимость фундаментального образования, без которого, на его взгляд, даже гениальный музыкант не вправе обойтись.

В свою очередь М. П. Мусоргский высоко ставил Э. Ф. Направника как выдающегося музыканта, мастера своего дела. 6 февраля 1873 года он писал дирижеру: «при всем моем болезненном возбуждении, Ваш первый приступ к “Борису” и последующие сделали то, что я горячо полюбил Вас, как силача-художника <...>. Вы вникали не только в подробности оркестрового исполнения, но во все мельчайшие оттенки сцены и декламации; во всех Ваших замечаниях я

¹⁵² См. об этом подробнее Главу 1.

видел горячее желание успеха делу; я считал и считаю Ваши замечания как честь и награду моему ученическому труду: так тонко, так художественно-верно понять намерения сочинителя может только крупноталантливый художник» [136, с. 113].

Приведенные строки Э. Ф. Направника и М. П. Мусоргского демонстрируют, как столь разные по своим творческим устремлениям музыканты, благодаря своему художественному чутью, смогли оценить друг друга.

Схожим образом Э. Ф. Направник относился и к А. П. Бородину. Его так же как и М. П. Мусоргского, дирижер считал весьма одаренным, но при этом мало-знающим композитором. В Воспоминаниях он отмечал: «Бородин обладал могучим, богатырским, эпическим и самобытным талантом. Богато одаренный природою, он свои способности не развивал и мало ими пользовался. <...> Он из Могучей кучки и наравне с другими ее членами науки не признавал и ею не занимался. От этого произошла его техническая беспомощность»¹⁵³ [РИИИ: 293, л. 36].

Э. Ф. Направник, как известно, отказался в 1890 году сам поставить оперу «Князь Игорь» и передал ее К. А. Кучера, который и провел премьеру. Тем самым первый дирижер не признал это сочинение, хотя впоследствии отмечал, что «Князь Игорь» «по заслугам <...> вошел прочно в репертуар» [РИИИ: 293, л. 36]. В то же время дирижер в трудный период отношений с композиторами «Могучей кучки» включил в репертуар Симфонических собраний ИРМО Симфонию h-moll («Богатырскую») А. П. Бородина. Для автора этого сочинения факт внимания к нему со стороны Э. Ф. Направника оказался неожиданным. Об этом, в частности, сообщила дирижеру Л. И. Шестакова, которая была инициатором исполнения. В письме от 20 сентября 1876 года она отмечает: «Бородин никак не предполагал возможности, что его симфония может быть дана в эту зиму, тем более в музыкальном обществе, под Вашим руководством» [РИИИ: 293, л. 3].

Симфония h-moll А. П. Бородина была исполнена Э. Ф. Направником 26 февраля 1877 года в Пятом концерте Русского музыкального общества сезона

¹⁵³ Также Э. Ф. Направник отмечал: «Будь он музыкантом по профессии и со знанием, сколько мог создать он самобытных творений и без посторонней помощи. Сколько русских самородков гибнет от лени и от отсутствия желания учиться и работать!» [РИИИ: 293, л. 36].

1876/77 года¹⁵⁴ и была встречена публикой весьма холодно¹⁵⁵. В. В. Стасов писал: «Бородин, как и все почти новые русские композиторы, не приходился по понятиям и вкусам нашей публики и критики»¹⁵⁶ [34, с. 44]. Данный упрек, в определенной мере был адресован и исполнителю — Э. Ф. Направнику.

Неоднозначными были отношения Э. Ф. Направника с Ц. А. Кюи. Последний не сочувствовал большинству сочинений дирижера, но при этом часто (особенно в период подготовки к исполнению своих опер) опасался открыто выражать мнение¹⁵⁷, поскольку дорожил добрым отношением Э. Ф. Направника, который ставил его оперы на Императорской сцене¹⁵⁸.

В определенные моменты Ц. А. Кюи даже оказывал поддержку Э. Ф. Направнику. Например, после премьеры «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского, который был, как известно, инструментован Ц. А. Кюи, он писал: «едва ли кто заслуживает более подобных оваций, чем Направник, который своей неутомимой деятельностью, добросовестностью, энергией, талантливостью, знанием дела так много содействовал достижению той высоты, на которой стоит русская опера» [108, с. 204].

¹⁵⁴ Помимо симфонии № 2 Бородина в концерте под управлением Э. Ф. Направника прозвучали: Концерт для фортепиано с оркестром d-moll А. Ш. Литольфа (солистка М. С. Гиппиус); «Крымские сонеты» С. Монюшко; «Ночь в Мадриде» М. И. Глинки.

¹⁵⁵ Отрицательное отношение к произведению встречается в высказываниях некоторых современников композитора. Например, А. Н. Серов писал: «Симфония некоего Бородина мало кому понравилась. Вызывали его и хлопали ему усердно только приятели». Г. А. Ларош отмечал: «Бородин весь заражен дилетантизмом <...>, вся вообще деятельность Бородина по музыке состояла из нескольких озадачивающих и бесплодных фейерверков» [Все цит. по: 260, с. 39].

¹⁵⁶ Такое объяснение отношения слушателей к симфонии h-moll В. В. Стасов приводит в «Биографии» Бородина и дополняет его выдержкой из рецензии М. М. Иванова, который отмечал, что «слушая музыку Бородина, видишь перед собою какой-то богатырский мир, иногда неуклюжий (?!), но всегда характерный. Даже в местах нежного, лирического характера в музыке Бородина замечается известная тяжеловесность <...>. Его массивность порою производит утомление. <...> Еще общий недостаток: отсутствие цельности. Это сказывается <...> в изысканных тонкостях современной пряной гармонии, иногда мало вяжущейся с напевами русского характера» [34, с. 46].

¹⁵⁷ Например, он отказался писать неодобительный отзыв об опере Э. Ф. Направника «Нижегородцы», так как в это время готовилась к постановке его опера «Вильям Ратклиф».

¹⁵⁸ В письме к С. Н. Кругликову от 14 декабря 1894 г. Ц. А. Кюи писал: «Обсудивши вопрос со всех сторон, взвесивши про и контра, я пришел к решительному заключению, что мне писать о “Дубровском” Направника не следует. Верьте, что так будет лучше и для “Артиста” и для *Направника*. Что же касается меня, то хотя лишний недруг меня не устрашает, и хотя едва ли когда я буду иметь дело в Направником, но все же, по вашим же словам, плохой мир лучше доброй ссоры. К тому же, право, некогда» [107, с. 173].

С большим уважением и пониманием относился Э. Ф. Направник к А. Г. Рубинштейну, с которым он был связан не только как дирижер-исполнитель, но также как сподвижник в деле развития музыкального образования в России. Музыканты были близки во взглядах на искусство и потому не случайно симпатизировали друг другу.

Э. Ф. Направник поддерживал А. Г. Рубинштейна как директора Петербургской консерватории, в частности, приветствуя его вторичное появление на этом посту¹⁵⁹. В свою очередь А. Г. Рубинштейн чрезвычайно высоко ставил Э. Ф. Направника как исполнителя и организатора, и потому именно ему желал передать управление Консерваторией после своей отставки.

Э. Ф. Направник, как уже отмечалось, был исполнителем многих произведений А. Г. Рубинштейна, однако признавал лишь некоторые из них, например, оперу «Демон»¹⁶⁰.

Восторженно относился дирижер к П. И. Чайковскому, считая, что его талант «с каждым новым сочинением развертывался во всю ширь и во всю глубину» [142, с. 33]. Э. Ф. Направник высоко ценил красоту, богатство и выразительность мелодий П. И. Чайковского, психологическую глубину и драматизм его музыки, что было для дирижера определяющим в оценке композиторского дарования.

В лице Э. Ф. Направника, как известно, П. И. Чайковский обрел не только «своего» дирижера-интерпретатора, глубоко постигающего сокровенный замысел того или иного сочинения, но также с некоторых пор (с конца 1870-х годов) — преданного друга. В связи с этим неслучайно признание Э. Ф. Направника, что П. И. Чайковский — «лучший из современных русских композиторов»¹⁶¹. Такую же высокую характеристику дает П. И. Чайковский Э. Ф. Направнику, Р. Вагнеру и Г. фон Бюлову в «Автобиографических описаниях путешествия за границу в 1888 году» [263, т. II, с. 333–364], упоминая их как недостижимых мастеров

¹⁵⁹ Э. Ф. Направник, например, в письме к А. Г. Рубинштейну от 3 мая 1888 г. писал: «С искренним пожеланием полного процветания Вами учрежденной консерватории, которой Вы к ее счастью — стали опять руководить» [СПбГК: 355].

¹⁶⁰ См. об этом подробнее Главу 1.

¹⁶¹ Такую оценку дал Э. Ф. Направник творчеству П. И. Чайковского в день его кончины 25 октября 1893 года, о чем сделал соответствующую запись в Памятной книге IV [РИИИ: 305, л. 57 об.].

дирижерского искусства. К этому времени творческие связи музыкантов тесно переплетаются с личными. Они находят друг в друге поддержку в самые трудные периоды своей жизни. П. И. Чайковский в письме от 17 июня 1881 года пишет: «Теперь, со смертью [Н. Г.] Рубинштейна, — Вы моя единственная поддержка и опора» [263, т. X, с. 372].

Исследование взаимоотношений Э. Ф. Направника и П. И. Чайковского позволяет также обозначить важную проблему взаимовлияния музыкантов. Дирижер, с большой добросовестностью готовил постановки новых сочинений композитора. Он стремится помочь композитору и обращает его внимание на ряд важных законов сценического действия, предлагает изменения в тексте опер и их инструментовке. Так, Э. Ф. Направник с интересом и участием отнесся к идее создания П. И. Чайковским оперы «Мазепа» по «Полтаве» А. С. Пушкина. Дирижер, внимательно изучив либретто, высказал свои пожелания о еще не созданном произведении¹⁶², с благодарностью воспринятые П. И. Чайковским, который, в частности, писал Э. Ф. Направнику 14 января 1883 года: «Спасибо Вам, добрейший друг. Разумеется, все Ваши советы и указания будут приняты мною к сведению, и надеюсь, что Вы останетесь мной довольны» [263, т. XII, с. 479]. Таким образом, П. И. Чайковский направляет свое внимание на особенности соотношения вокальной партии и инструментального сопровождения; он по-новому расставляет драматургические акценты, что выражается, например, в тех сокращениях, которые он внес по совету дирижера в оперу. В свою очередь, П. И. Чайковский оказывает значительное влияние на музыкальный

¹⁶² Э. Ф. Направник, в частности, писал П. И. Чайковскому: «оно [либретто. — *Н. А.*], без сомнения, лучше всех прежних. Желательно, чтобы “Мазепа” и по музыке стояла выше прежних опер. Подвергните — не торопясь — написанное еще раз самому строгому критическому анализу: соответствует ли тексту музыка и появилась ли в ней характеристика отдельных лиц, т[о] е[сть] типы, не принесена ли вокальная часть в жертву инструментальной? Соблюдайте крайнюю простоту в оркестровке, избегайте в ней трудных пассажей и обычное быстрое чередование гармонии с хроматическими ходами и ни на чем основанные частные модуляции, т[о] е[сть] все то, что звучит некрасиво и вредит своей неестественностью сочинению вообще, а пению в особенности. Постарайтесь главное попасть в тон новый, т[о] е[сть] оперный» [Цит. по черновому автографу письма Э. Ф. Направника, РИИИ: 300, л. 103-103 об.].

язык произведений самого Э. Ф. Направника, которое заметно в ряде его симфонических опусов 1880–1890-х годов и, особенно, в опере «Дубровский»¹⁶³.

Таким образом, отношения Э. Ф. Направника с композиторами-современниками определялись главным образом их деловыми контактами.

Направник состоял в активной переписке с Н. Ф. Финдейзенем. Последний был, пожалуй, единственным музыкальным критиком, с которым у дирижера сформировались тесные контакты. Они высоко ценили друг друга, о чем свидетельствуют их письма (первое из которых относится к 1898 году)¹⁶⁴, а со стороны Н. Ф. Финдейзена также ряд статей, опубликованных в Русской музыкальной газете¹⁶⁵. Однако, до этого его высказывания подчас были довольно сдержанными, как в случае с исполнением Шестой симфонии П. И. Чайковского¹⁶⁶.

Личное знакомство Э. Ф. Направника и Н. Ф. Финдейзена, видимо, произошло в 1895 году, когда после несправедливой рецензии Е. М. Петровского на оперу Э. Ф. Направника «Дубровский», помещенной в РМГ¹⁶⁷, Н. Ф. Финдейзен обратился к дирижеру-композитору с письменным извинением¹⁶⁸.

Прочные отношения начали связывать музыкальных деятелей с 1898 года, они продолжались до 1913-го (это дата последнего из известных писем Э. Ф. Направника к Н. Ф. Финдейзену), а, возможно, и до самой кончины дирижера. Во всяком случае, Н. Ф. Финдейзен всегда проявлял большой интерес к личности и

¹⁶³ См. об этом подробнее Главу 4.

¹⁶⁴ Разумеется, эти деятели искусства знали друг друга и ранее. Н. Ф. Финдейзен, например, писал в Воспоминаниях: «До выхода из [коммерческого. — Н. А.] Училища я никакого общения с музыкальным миром не имел. Был только завзятым меломаном, в особенности, поклонником <...> *Направника*, которого я всегда любил и высоко ценил как капельмейстера, а одно время с удовольствием слушал его “Гарольда”, наиболее серьезную из его опер» [245, с. 167].

¹⁶⁵ См. подробнее об этом Введение.

¹⁶⁶ Н. Ф. Финдейзен писал: «Господин Направник с обычными достоинствами и недостатками, ровно, добросовестно, капельмейстерски уверенно, местами даже щегольски, передал дивную 6-ю <...>. Была симфония добросовестно переданная — и только» [251, с. 1605–1606].

¹⁶⁷ Приведем фрагмент рецензии Е. М. Петровского: «Новое произведение г. Направника также принадлежит к разряду беспросветных, скучных, дюженых произведений. Первое представление, несмотря на некоторую торжественность обстановки <...>, поражало скукою, неопределенностью. Это была не музыка, не опера, это было насилдование звуков. <...> Это произведение мертворожденное <...>, сильные места заменены громкой музыкой, пафос — итальянскими триолями» [166, с. 54–55].

¹⁶⁸ Данное письмо пока в архивах не найдено. Первое обнаруженное письмо Н. Ф. Финдейзена к Э. Ф. Направнику относится к 21 января 1898 года.

творчеству Э. Ф. Направника и всячески способствовал тому, чтобы его имя, как отмечалось, постоянно появлялось на страницах газеты, а в дальнейшем многое сделал для сохранения памяти о нем. Сам Э. Ф. Направник высоко ценил общение с Н. Ф. Финдейзенем и в письме от 5 января 1910 года сообщал: «Вы, кажется, единственный человек, упомянувший в Вашей Русской Музыкальной Газете добрым словом о моей деятельности в Мариинском театре в день празднования юбилея ИРМО, за что Вам сердечно признателен» [РИИИ: 341, л. 45–46].

Изучение отношений этих музыкальных деятелей позволяет обозначить проблему оценки современниками Э. Ф. Направника как дирижера и композитора. В отличие от других музыкальных критиков (например, Ростислава, Н. Ф. Соловьева и других), Н. Ф. Финдейзен способствовал «восстановлению справедливости» по отношению к сочинениям Э. Ф. Направника. Во всяком случае, в печатных работах он приводит только положительные отзывы о деятельности последнего, избегая оценочных суждений о композиторском даровании музыканта.

Наибольшее внимание в письмах уделено юбилейным датам деятельности дирижера в Русской опере и отражению этих фактов в РМГ. В сентябрьском номере за 1898 год впервые вышел очерк об Э. Ф. Направнике, написанный Н. Ф. Финдейзенем. Э. Ф. Направник со свойственной ему ответственностью подготовил для этого материал, что зафиксировано в письме издателя от 21 января 1898 года: «Ваша посылка не только доставила мне массу любопытного материала, но дала для меня нечто совершенно новое и неожиданное. Вы употребили массу дорогого Вам времени для собрания этих богатых и важных по своей точности материалов, предназначив их редакции» [РИИИ: 341, л. 1]. Н. Ф. Финдейзен отметил великодушие Э. Ф. Направника: «Вы все же идете навстречу просьбе редакции и собираете обильный и важный материал!» [РИИИ: 341, л. 1]

Большую ценность представляют некоторые детали взаимоотношений двух музыкантов, в частности, расположение Н. Ф. Финдейзена к опере Э. Ф. Направника «Гарольд»¹⁶⁹. В том же письме музыкальный критик пишет: «Помню <...>, что в

¹⁶⁹ Драматическая опера Э. Ф. Направника «Гарольд» ор. 45 в 5 действиях и 9 картинах, либретто по драме Э. Вильденбруха — П. И. Вайнберга, была окончена в 1885 г.

ноябре 1888 г[ода] <...> я, быть может, громче всех в публике выражал свои восторги на торжестве Вашего 25-летнего юбилея; вспоминаю, наконец, как я живо интересовался судьбой Вашего “Гарольда”, которого я изучал тщательно в первом же сезоне его постановки и возмущался его ссылкой в Москву» [РИИИ: 341, л. 1].

В 1900-е годы Э. Ф. Направник снижает деловую активность. Обсуждение слухов о том, что он пишет новые произведения, газетная реклама о якобы создаваемых им сочинениях определяют новый ракурс во взаимоотношения двух деятелей. Э. Ф. Направник «от души посмеялся» [РИИИ: 341, л. 15; РНБ: 354, л. 56–57], читая газетную вырезку, наклеенную Н. Ф. Финдейзенем в письме от 5 июля 1908 года [РИИИ: 341, л. 39–41]. В ней сообщалось о том, что дирижер пишет оперу «Басурманы», сюжет которой заимствован из событий русско-японской войны. Из переписки с Н. Ф. Финдейзенем мы получаем ценные сведения относительно либретто новых сочинений Э. Ф. Направника и его предпочтений в этой области. В письме от 25 марта 1901 года он пишет о большом значении либретто предполагаемого произведения, которое «служит весьма важным условием удачи как при работе, так и при исполнении» [РИИИ: 320, л. 8; РНБ: 354, л. 19–20]. Оправданным оказался лишь слух о сочинении оперы «Франческа да Римини», впервые поставленной на сцене Мариинского театра 26 ноября 1902 года¹⁷⁰.

Н. Ф. Финдейзен ценил Э. Ф. Направника как авторитетного знатока оркестра. В 1907 году на страницах Русской музыкальной газеты дирижер наряду с А. К. Глазуновым, Н. А. Римским-Корсаковым и другими видными музыкантами, принял участие в обсуждении вопроса «об упрощенной партитуре» и единственный высказал мысль о том, что «упрощение оркестровой партитуры

Н. Ф. Финдейзен пишет: «опера «издана П. И. Юргенсоном в Москве 1885 г. и поставлена в 1-й раз в С[анкт]-П[етербург], на сц[ене] Мариинского театра, 11 ноября 1886 г., в теч[ении] 1886–1887 гг. была исполнена всего 12 раз, после чего здесь более не возобновлялась, а с той же обстановкой была исполнена в Москве, 15 ноября 1888 г., на сц[ене] Большого театра под упр[авлением] автора. За границей оп[ера] была исп[олнена] в 1-й раз в Праге — 11 (23) марта 1888 г.» [253, с. 779–785].

¹⁷⁰ См. письмо Н. Ф. Финдейзена к Э. Ф. Направнику от 18 декабря 1901 г. [РИИИ: 341, л. 21] и ответ Э. Ф. Направника от 19 декабря 1901 г. [РИИИ: 320, л. 8; РНБ: 354, л. 21–22].

<...> не только желательно, но прямо необходимо»¹⁷¹. В конечном счете, реформа не состоялась, а предложение Направника «изгнать из партитуры, во 1-х, все ключи за исключением скрипичного и басового и, во 2-х, все транспонировки без всяких исключений» [РИИИ: 320, л. 12; РНБ: 354, л. 47–48] (шла речь о том, чтобы все транспонирующие инструменты записывались в строе *C*) не приняли.

В общении с Н. Ф. Финдейзенем Э. Ф. Направник затрагивал весьма волновавшую его проблему музыкального образования, в частности, консерваторского. Это определило еще одну тему их переписки. Дирижер неоднократно указывал, в частности, в письме от 5-го января 1910 года, на необходимость проведения «серьезных реформ, руководствуясь впредь “качеством, а не количеством”» [РИИИ: 320, л. 16; РНБ: 354, л. 61–62].

Таким образом, изучение данной переписки позволяет раскрыть многогранный облик Э. Ф. Направника как дирижера, композитора, и обозначить проблему его вклада как музыкально-общественного деятеля.

Специального исследования заслуживают отношения Э. Ф. Направника с молодым поколением музыкантов: С. В. Рахманиновым, А. И. Зилоти, М. М. Ипполитовым-Ивановым, Н. А. Малько, Н. Н. Черепнинным и многими другими. Мы рассмотрим их на примере отношений дирижера с А. И. Зилоти.

Знакомство Э. Ф. Направника с А. И. Зилоти, произошедшее, скорее всего, в конце 1880-х — начале 1890-х годов, положило начало их творческому сотрудничеству. Возможно, их судьбы пересеклись, благодаря П. И. Чайковскому¹⁷².

Отношения Э. Ф. Направника с А. И. Зилоти сложились во многом из-за внимания последнего к композиторскому творчеству дирижера. Об этом свидетельствует переписка музыкантов, где тема публичного исполнения произведений Э. Ф. Направника является главной. Стремясь представить опусы дирижера-композитора в самом выгодном свете, А. И. Зилоти пишет в письме от 21 января 1891 года: «Так как я первый раз играю Ваше сочинение, то мне хочется, чтобы публика говорила, что я сделал хороший выбор из Ваших

¹⁷¹ См. письмо Э. Ф. Направника к Н. Ф. Финдейзену от 10 сентября 1907 года. [РИИИ: 320, л. 12; РНБ: 354, л. 47–48].

¹⁷² См. письма П. И. Чайковского к Э. Ф. Направнику, в которых упоминается А. И. Зилоти.

произведений» [142, с. 339; РИИИ: 291, л. 2–3]. И впоследствии, на страницах писем часто встречаются добрые пожелания, что особенно показательно для последнего десятилетия жизни композитора. Зилоти всеми силами призывал Э. Ф. Направника участвовать в «симфонических концертах» в качестве исполнителя собственных произведений, как, например, в письме от 21 июля 1909 года: «Я <...> горячо протестую, против Вашего мнения, что “не важно” — участвуете ли Вы у меня, или нет! Ведь публика всегда [рада] почествовать Вас в “сольной” обстановке, и про меня — ведь я Вам сколько раз говорил, что Ваше участие для меня *музыкальное благословение!*¹⁷³ Я непременно жду новые вещи <...>! А здоровье свое Вы *должны* беречь не только для *себя*, но *главное* для нас, так как Вы *наши*, *нужны нам* — и я *не* один, который понимает, *кто Вы такой!!* [выделено автором письма. — *Н. А.*]» [РИИИ: 292, л. 32–33]. Э. Ф. Направник отвечает в письме от 24 июля 1909 г.: «Если бы я Вас так давно не знал и не был глубоко уверен в Вашем сердечном ко мне расположении, то я счел бы Ваше письмо от 21 Июня лестью» [РИИИ: 290, л. 8].

В то же время бывали случаи, когда А. И. Зилоти отказывался исполнять некоторые произведения Э. Ф. Направника, не боясь говорить правду, как он сам выражался, «прямо в лицо» [РИИИ: 291, л. 2]. В письме к Э. Ф. Направнику от 4 апреля 1895 года А. И. Зилоти пишет: «мне особенно понравилась только “*Mèlancolie*”¹⁷⁴ (простите за откровенность), но и ту я счел невозможным исполнять: слишком слышно, что это переложение! Так как теперь скоро кончится сезон оперы, то не найдете ли Вы минутку [сочинить] мне маленькую пьеску *специально фортепианную*, вроде “*Mèlancolie*”» [РИИИ: 292, л. 34]. Ответное письмо Э. Ф. Направника пока не обнаружено. Однако, как видно из последующих писем, они ценили прямоту и искренность суждений друг друга.

¹⁷³ Здесь и далее в приводимых цитатах из писем А. И. Зилоти, кроме особо оговариваемых случаев, все подчеркивания слов принадлежат Э. Ф. Направнику. Как правило, они выполнены простым карандашом.

¹⁷⁴ А. И. Зилоти имеет в виду № 3 из оп. 48 Э. Ф. Направника, сочиненного в 1886 г.: Четыре пьесы для фортепиано: № 1 — Nocturne; № 2 — Scherzo; № 3 — *Mèlancolie*; № 4 — *Alla Polse*. (Помещенная в этом сочинении *Mèlancolie* переложена для струнного оркестра). Пьесы посвящены С. И. Танееву. 18 января 1887 г. в Патриотическом концерте исполнена в 1-й раз «Меланхолия».

Цитированные письма показательны во многих отношениях. В них можно проследить не только деловые, но и дружеские контакты. Не случайно, уже с октября 1891 года корреспонденты обращаются друг к другу, используя обращение «дорогой» [РИИИ: 291, л. 7] и оставив формальное «уважаемый».

А. И. Зилоти старался как можно чаще приглашать Э. Ф. Направника на свои концерты в качестве исполнителя собственных произведений. Не имея систематического дирижерского образования, А. И. Зилоти ценил каждую встречу с коллегой, ждал его советов, напутствий. «Большое, большое Вам спасибо за Вашу дорогую мне нравственную помощь моим концертам в Питере» — писал А. И. Зилоти Э. Ф. Направнику в письме от 17 июля 1903 года [РИИИ: 292, л. 3].

Э. Ф. Направник и А. И. Зилоти придерживались твердых жизненных принципов, о чем свидетельствуют многие из их высказываний в письмах. Они стремились к тому, чтобы концертный репертуар включал достойные произведения, а качество исполнения было на высоком уровне; они всеми силами старались избегать конъюнктурного отношения к работе. Например, А. И. Зилоти писал Э. Ф. Направнику 15 июля 1909 года: «Мне так дорого Ваше отношение к моему делу; а дело меня утомляет, так как оно всегда кому-нибудь мешает! Грустно в русских условиях работать!» [РИИИ: 292, л. 29].

А. И. Зилоти всецело понимал значение творческого вклада Э. Ф. Направника в развитие музыкального искусства России, осознавал важность дружеского и профессионального общения. Возможно он, будучи проницательным человеком, угадал, что, благодаря своему внимательному отношению к произведениям Э. Ф. Направника, сможет пробудить в нем творческий импульс, поднять настроение, что в целом положительно скажется на интенсивности исполнительской деятельности дирижера.

Таким образом, изучение связей Э. Ф. Направника в различных кругах современников позволяет точнее обозначить место, которое он занимал в музыкальной жизни Петербурга. Положение дирижера оказывалось различным, в зависимости от расположения к нему со стороны театральной дирекции, представителей Императорской семьи, композиторов, исполнителей, музыкаль-

ных критиков. Тем не менее, практически все признавали Э. Ф. Направника как большого знатока своего дела, высоко оценивая его профессиональные качества, но при этом часто не соглашаясь с его личными взглядами на искусство, в частности, критериями оценки тех или иных сочинений (пример тому — известные разногласия музыканта с композиторами «Могучей кучки»). Однако, несмотря на сложность отношений, те, кто соприкасался с дирижером, считались с его мнением, что, в частности, определяет характер их отношений.

Рассмотрение круга общения Э. Ф. Направника позволяет узнать особенности взглядов представителей одного поколения на отечественное искусство, а также обозначить ряд научных проблем, связанных с историей развития национального искусства.

Глава 4

ОПЕРЫ Э. Ф. НАПРАВНИКА

В РЕПЕРТУАРЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Э. Ф. Направник был известным в свое время композитором, создавшим свыше двухсот произведений малых и больших форм (всего 77 опусов, см. список сочинений в «Приложении 2» диссертации), в том числе 4 оперы — «Нижегородцы» (1868), «Гарольд» (1885), «Дубровский» (1894), «Франческа да Римини» (1902). Он работал практически во всех традиционных жанрах, кроме балета¹⁷⁵. При жизни Э. Ф. Направника его сочинения часто исполнялись, но после кончины были преданы забвению (за фактически единственным исключением — оперой «Дубровский»).

Многочисленные опусы музыканта не всегда находили признание среди слушателей, они подвергались жесткой, подчас несправедливо резкой критике в прессе. Это не останавливало их автора, который, несмотря на частые разочарования на композиторском поприще, отдавал сочинению много времени и сил в течение более чем четырех десятилетий (до 1906 года)¹⁷⁶. Данный факт обозначает важную проблему, встающую при изучении творческого наследия Э. Ф. Направника: оценки места композиторского творчества, с одной стороны, в его жизни и деятельности, с другой, — в истории русской музыкальной культуры. В данной главе диссертации предпринимается попытка, во-первых, раскрыть

¹⁷⁵ Э. Ф. Направник в композиторском творчестве, как отмечалось, никогда не обращался к жанру балета в чистом виде (он включал лишь отдельные танцевальные номера в свои оперы, например, в «Дубровском»). Это непосредственно было связано с исполнительскими предпочтениями музыканта. По свидетельству сына, Э. Ф. Направник считал, что «в балете необходимы специальные дирижеры», которые должны уметь давать «вступления отдельным танцовщицам, танцовщикам и кордебалету и совершенно так же, как оперные дирижеры это делают для солистов и хора» [137, с. 305].

¹⁷⁶ После смерти музыканта у главного входа в дом № 6 на набережной Крюкова канала в Санкт-Петербурге была установлена мемориальная доска с надписью: «Здесь жил и скончался *композитор* [выделено мной. — Н. А.] Эдуард Францевич Направник» [Фотография приведена в: 154, с. 137].

указанную проблему в контексте изучения сценической судьбы оперных сочинений, во-вторых, рассмотреть особенности творческого процесса композитора.

Сочинение музыки для Э. Ф. Направника было внутренней потребностью и отдохновением. По свидетельству сына, Э. Ф. Направника «смолоду неудержимо тянуло к композиторству. Хотя рассудком он и сознавал, что его сочинения не могут быть поставлены наряду с великими бессмертными произведениями» [137, с. 182]. Это, по-видимому, наносило самолюбию музыканта жестокие удары, поскольку «он считал себя “музыкально грамотным”» [137, с. 182], и именно на композиторском поприще мечтал реализовывать свои творческие устремления, что ему не всегда удавалось.

Проблема заключалась, видимо, в том, что дирижерская деятельность музыканта оказывала мощное влияние на его композиторское творчество. Н. Ф. Финдейзен справедливо отмечал: «Несомненно, что не будь он [Э. Ф. Направник. — *Н. А.*] оперным капельмейстером и не подпадай он невольно под влияние увлекавших публику великих мастеров, он выделился бы и в качестве композитора»¹⁷⁷ [245, с. 182]. Э. Ф. Направник не случайно признавался С. В. Рахманинову: «работа оперного дирижера — каторжный труд, отнимающий все время с утра до ночи и не дающий возможности спокойно сочинять; <...> когда весь день слушаешь чужие произведения, то они невольно “лезут в уши” и мешают оригинальности собственных»¹⁷⁸. Последние строки показательны: именно в отсутствии самобытности и собственного композиторского стиля упрекали знатоки Э. Ф. Направника, который подпадал под влияние М. И. Глинки в «Нижегородцах», Р. Вагнера — в «Гарольде» и «Франческе да Римини», П. И. Чайковского — в «Дубровском». В. П. Погожев отмечал: «в операх Эдуарда

¹⁷⁷ Схожее наблюдение оставил М. М. Иванов: «Направник как композитор был поставлен в довольно затруднительное положение своими дирижерскими обязанностями в театре. Он должен был разучивать и постоянно держать в памяти одни и те же произведения. Естественно, что ему невольно приходилось обязательно подчиняться переживаемым им ежедневно чужим настроениям; для его композиторской индивидуальности было бы выгоднее отказаться от исполнения обязанностей оперного дирижера» [85, с. 74].

¹⁷⁸ Об этом сообщает Вл. Э. Направник [137, с. 430].

Францовича отсутствовала оригинальность и чувствовалось повторение эффектных приемов и изобретений других композиторов» [РИИИ: 327, л. 100]. Остановимся подробнее на упомянутых произведениях и рассмотрим их с точки зрения сюжета, жанровой принадлежности, трактовки партий солистов, хора, оркестра и др.

4. 1. Постановки опер Э. Ф. Направника

«Нижегородцы» по своему замыслу во многом перекликается с «Жизнью за Царя» М. И. Глинки. Связь произведений прослеживается на многих уровнях: обращение к эпохе Смутного времени (борьбе русских с поляками и внутренние распри); показ широких масс народа, предводительствуемых Кузьмой Мининым; строение оперы, в которой важное место занимают хоровые сцены. В то же время Э. Ф. Направник расставляет собственные акценты в трактовке схожего народно-героического сюжета, он «драматизирует народную эпопею, вносит в нее красочный романтический элемент» [227, с. 20–21], благодаря чему «в центре драматургии “Нижегородцев” — личная драма молодого патриота Куратова» [66, кн. 2, с. 187]. Это оказалось возможным, благодаря особенностям либретто П. И. Калашникова, который создавал его по имевшему «необычайный успех» [112, с. 367] роману М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году».

Поводом для сочинения «Нижегородцев», как указывал сам автор в Воспоминаниях, послужило «крайне стесненное материальное положение» [РИИИ: 293, л. 26]: Э. Ф. Направник предполагал осуществить постановку оперы в свой бенефис и, благодаря этому, получить большую часть сбора за спектакль. Работу над сочинением он вел в течение 1867–1868 годов, главным образом в летний период (что было характерной особенностью его творческого

распорядка)¹⁷⁹. Он пишет в Памятной книге I: «До весны 1868 года окончил вполне три акта, а последний, 4-й, взял с собой за границу <...>. В Германии написал последний акт, оркестровал его в Дьеппе (Франция), отправил в нотную контору Императорских театров для расписки партий и получил разрешение на первое представление в мою пользу» [РИИИ: 302, л. 34 об.].

Подготовка постановки оперы проходила весьма тщательно. Э. Ф. Направник как автор музыки и дирижер сам проводил репетиции (всего их было 53) [РИИИ: 302, л. 31 об.–34 об.], начиная с сентября 1868 года. Он распределил роли среди лучших артистов Императорского театра того времени, в числе которых были О. Э. Шредер (Ксения), М. А. Соловьева-Андреева (Ольга), Ф. К. Никольский (боярин Куратов), В. И. Васильев (Минин Сухорукий), И. А. Мельников (Князь Боровский), П. П. Булахов (стремянной Боровского), М. И. Сарриотти (Пан Струс). Новая опера привлекла внимание слушателей еще до официальной премьеры. Как указывает Э. Ф. Направник, генеральная репетиция прошла 23 декабря «в 7 ч[асов] веч[ера] при полн[ом] освещ[ении] с декор[ациями] и в костюм[ах] <...> в присут[ствии] В[еликого] Кн[язя] Конст[антина] Ник[олаевича] и театра, наполн[енного] публикой» [РИИИ: 302, л. 34 об.]. В день премьеры, состоявшейся 27 декабря 1868 года, опера имела определенный успех: во всяком случае, сбор был полным и составил, по сведениям композитора, 3838 рублей [РИИИ: 302, л. 34 об.]; автор был представлен Александру II, от которого «получил подарок: кольцо с сапфиром и 2 бриллиантами» [РИИИ: 302, л. 34 об.].

¹⁷⁹ Э. Ф. Направник оставил лишь общие сведения о том, как шла работа над «Нижегородцами»: он чрезвычайно редко высказывался о своем творческом процессе в письмах или воспоминаниях, ограничиваясь лишь «статистическими сведениями». Однако, сохранившееся в РИИИ рукопись либретто, клавиш и партитура этого сочинения позволяют обозначить некоторые особенности работы Э. Ф. Направника. Например, в рукопись либретто оперы композитор вносит различные поправки: он добавляет или удаляет целые сцены; вводит свои ремарки; исправляет порядок слов на более подходящий, по его мнению, для рифмовки. Все эти и некоторые другие изменения, внесенные им в текст, позволяют судить о том, что он считал либретто «не законченным материалом, — как отмечает Т. Г. Ткач, — а отправной точкой для последующей работы» [223, с. 224–225].

Э. Ф. Направник прекрасно владел приемами хорового письма и в «Нижегородцах» смог создать яркие хоровые сцены. Особое внимание привлекает использование впервые в отечественной оперной музыке церковного пения в сцене венчания Ольги с Куратовым¹⁸⁰. Также имели большой успех народные сцены, которые нашли признание у П. И. Чайковского, отмечавшего в одном из писем: «Сильнее и удачнее всего III, народное действие. Хоры тут написаны с величайшим мастерством, сцена народного возбуждения очень красива и чем дальше, тем становится интереснее, а что касается конца действия, то это пение в церкви и шепот народа и вообще весь этот номер служит ручательством благополучия оперы» [263, т. XII, с. 19–22].

Тем не менее, в прессе «Нижегородцы» получили противоречивую оценку. Резкой оказалась статья Н. А. Римского-Корсакова, опубликованная на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» 3 января 1869 года, в которой, например, отмечалось: «г[осподин] Направник более всего является прекрасным и знающим музыкантом, но никак ни талантливый композитор. <...> Мендельсоновская закваска видна в продолжении всей оперы, а Варламов и Глинка проявляются во многих местах» [180, с. 14]. Не менее «лестными» оказались отзывы и других критиков — А. С. Фаминцына и Н. А. Соколова [См.: 191, с. 3]. Наиболее проницательным и объективным оказалось мнение А. Н. Серова, который, в частности, указывал, что музыка оперы, «конечно, не блещет изобретательностью, не богата оригинальностью. <...> В Германии подобная опера, конечно, была бы причислена к обширной категории капельмейстерских

¹⁸⁰ Использование церковной музыки в оперных спектаклях тогда было официально запрещено цензурой. Данным постановлением решил воспользоваться П. С. Федоров — ярый недоброжелатель Э. Ф. Направника, с тем, чтобы свести с ним личные счеты. Только благодаря заступничеству Великого Князя Константина Николаевича сцена Венчания в конце III действия была исполнена на премьере так, как задумал автор. Э. Ф. Направник в Воспоминаниях пишет: «Вел[икий] Князь <...> на Генер[альной] репетиции, прослушав измененную до уродства церковную сцену, потребовал к себе Федорова и, строго заметив о недопустимости запрещения того, что было одобрено Дирекцией и Цензурой еще до постановки оперы, потребовал сейчас же восстановления оригинала» [РИИИ: 293, л. 11 об.].

опер. <...> У нас в России <...> составляет все-таки приятное явление, находку» [191, с. 624–625].

Практически во всех отзывах отмечалось мастерство Э. Ф. Направника как знающего музыканта¹⁸¹. Действительно, он как дирижер-профессионал хорошо владел законами сцены, отличался знанием принципов оперной драматургии. У него, как отмечает Л. В. Михеева, «все грамотно, кратко, сценично; умело скомпонованы сцены, в которых сольные номера — арии, ариозо, романсы — чередуются с хорами <...>. Однако, все это несет на себе отпечаток вторичности» [123, с. 28].

Таким образом, «Нижегородцы», как указывает П. И. Чайковский в письме к Э. Ф. Направнику от 5 января 1885 года, «есть плод таланта, находящегося под влиянием предшественников, — но с другой стороны, в отношении сценичности, <...> — Вы и тогда уже были мастером» [263, т. XII, с. 19–22].

Опера Э. Ф. Направника стала репертуарной, была поставлена в разных городах России и спустя четверть века в Москве (Большой театр, 30 ноября 1884 года). Определенному успеху сочинения способствовали, вероятно, доступность музыки, участие первоклассных певцов и в целом высокий уровень исполнения. Э. Ф. Направник раскрыл русскую национальную тему и продолжил традицию создания опер на значимые исторические сюжеты (упомянем также «Дмитрия Донского» и «Купца Калашникова» А. Г. Рубинштейна, «Рогнеду» А. Н. Серова, «Бориса Годунова» и «Хованщину» М. П. Мусоргского, «Князя Игоря» А. П. Бородина, «Опричника» П. И. Чайковского и др.), в чем «находит прямое отражение <...> возросший интерес к историческому прошлому» [76, с. 15], который проявился у русских композиторов в 1860-е годы.

Следующая опера Э. Ф. Направника «Гарольд» была самым значительным сочинением музыканта в 1880-х годах. Он выбрал малоизвестный драматический

¹⁸¹ Н. А. Римский-Корсаков, несмотря на отрицательное отношение к музыке Э. Ф. Направника, все же признал в нем композитора грамотного, в частности, отмечая: «г[осподин] Направник показал себя прекрасным музыкантом с большим знанием оркестра и большим запасом музыкального вкуса. Оркестровка его оперы эффектна и колоритна» [180, с. 14].

сюжет Э. фон Вильденбруха в пересказе П. И. Вейнберга — переводчика и либреттиста.

В основу сюжета оперы был положен известный эпизод из истории Англии времен ее покорения норманнами. Среди действующих лиц — архиепископ Кентерберийский, английский король Эдуард, Вильгельм Завоеватель, норманские и английские вельможи, дамы, рыцари. Либретто содержало множество непредсказуемых поворотов и сценических положений: борьба за престол, любовь к дочери злейшего врага, роковые ошибки, клятвы, предательства. На протяжении пяти актов оперы представлены две панихиды, две сцены охоты, две сцены угрызений совести. Возможно, Э. Ф. Направника привлекала заманчивая фабула драмы с обилием мелодраматических сцен, показавшаяся ему эффектной и выигрышной для того, чтобы выстроить драматургию сочинения по принципу контраста.

Музыка «Гарольда», написанная Э. Ф. Направником, как всегда, с тонким знанием сцены, мастерством, представлением о возможностях голосов певцов-солистов, оказалась не оригинальной. В этой опере он стоит ближе к общеромантическим традициям Дж. Мейербера и особенно Р. Вагнера. По этому поводу П. И. Чайковский в письме к Э. К. Павловской от 20 июля 1885 года отмечал: «Направник, недолголюбивавший Вагнера, написал оперу самую что ни на есть вагнерьянскую! Я не могу прийти в себя от изумления!» [263, т. XII, с. 119] Влияние Вагнера, однако, имело внешний характер, что выразилось в использовании лейтмотивов и придания большого значения декламационному началу (в оперу, например, была введена партия для драматического актера).

Перегруженность сюжета оперы различными событиями и в то же время отсутствие в музыке подлинного вдохновения сыграли решающее значение в судьбе сочинения. Несмотря на участие лучших исполнительских сил Императорского театра (в их числе были Ф. И. Стравинский — Вильгельм Завоеватель, Э. К. Павловская — Адели, М. А. Славина — Гита, И. А. Мельников — Эдуард, М. М. Корякин — Ордгард), интерес к опере в среде слушателей неуклонно снижался. В этом свете ее премьера, состоявшаяся 11 ноября

1886 года, имела лишь внешний успех. Несмотря на то, что в этот день публика горячо принимала Э. Ф. Направника и как дирижера и как автора оперы, последующие спектакли показали охлаждение публики к сочинению: сборы упали. Дирекция перевела оперу на московскую сцену; в Большом театре она была поставлена 15 раз, после чего также снята с репертуара.

Отзывы о «Гарольде» были в целом положительными, хотя и с обычными оговорками, что мастерства, знания сцены, добросовестного труда и тщательной отделки деталей в ней больше, чем вдохновения и яркости музыкального материала. Ц. А. Кюи в «Музыкальном обозрении» (1886, № 10) писал: «г[осподин] Направник прекрасный и умный музыкант, но в его творческом даровании мало яркости, мало разнообразия, нет оригинальности. <...> Музыка “Гарольда” красива в мелодическом и гармоническом отношении, но красивость эта однообразна и обыденна. В музыке “Гарольда” нет ничего плоского, но тоже нет ничего яркого, выдающегося, оригинального. Это олицетворение добропорядочной золотой середины — добродетельного буржуа в музыке» [108, с. 257–158].

Сам Э. Ф. Направник тяжело переживал неудачу, объясняя ее выбором плохого либретто. Композитор утвердился в этой мысли после того, как многие «компетентные» лица сообщили ему об этом. Среди них был Александр III, присутствовавший на премьере. Музыкант писал в Воспоминаниях: «После 1-го пред[ставления] оперы <...> Государь, вызвав меня в ложу и, высказав много лестного о музыке, удивился, что я мог увлечься таким несценичным и неинтересным сюжетом, который губит всю оперу» [РИИИ: 293, л. 18]. Возможно, именно «высочайшее» мнение сыграло роль в судьбе оперы. Тем не менее, Э. Ф. Направник стремился воспринимать сложившуюся ситуацию конструктивно: он считал, что это был хороший урок¹⁸².

Сюжет к следующей опере Э. Ф. Направник выбирал тщательно. Его внимание привлек «Дубровский» А. С. Пушкина, и композитор попросил

¹⁸² На это, в частности, указывают его высказывания в Воспоминаниях [См.: РИИИ: 293, л. 56].

М. И. Чайковского, к этому времени уже известного литературного деятеля¹⁸³, стать автором текста оперы¹⁸⁴.

Первоначально либретто «Дубровского» содержало в себе 5 действий, в которых весьма точно передавались основные события произведения А. С. Пушкина: фабула повести оставалась неизменной, лишь некоторые детали сюжета излагались иначе, как, например, место первой встречи Дубровского и Маши. В то же время М. И. Чайковский по-своему представлял эпоху, запечатленную в «Дубровском».

В повести А. С. Пушкина, как отмечает В. Г. Белинский, «старинный быт русского дворянства, <...> изображен с ужасающей верностью» [27, с. 577] — результат того, что автор опирался на собственные жизненные наблюдения. По наблюдению В. В. Яковлева, это насыщало повесть «реалистическими чертами» [275, с. 456], тогда как М. И. Чайковский в своем либретто, «избегая характеристических страниц быта, <...> вводил взамен того одну новую сцену за другой, преследуя исключительно цели “оперной романтизации” обстановки» [275, с. 457]. Тем самым сюжет стал мелодраматическим.

В либретто «Дубровского» много эффектных и выигрышных сцен, появляющихся в контрастном сопоставлении друг с другом¹⁸⁵. В этом сказыва-

¹⁸³ Как известно, М. И. Чайковский в середине 1870-х годов входит в литературный мир России: начинает писать статьи и рецензии на театральные и музыкальные спектакли; создает прозаические сочинения и драмы; пробует свои силы как оперный и балетный либреттист. Известность ему приносит сотрудничество с братом — П. И. Чайковским в работе над «Иолантой» и «Пиковой дамой». Удачные либретто данных произведений — заслуга М. И. Чайковского. С этого времени он становится востребованным в среде композиторов и пишет тексты для опер «Ледяной дом» А. Н. Корещенко, «Наль и Дамянти» А. С. Аренского, «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова и мн. др.

¹⁸⁴ Также в первоначальной работе над текстом принимал участие режиссер О. О. Палечек.

¹⁸⁵ М. В. Михеева обращает внимание на то, что, например, в первом акте за камерной по характеру сценой встречи Андрея и Владимира Дубровских вводится сцена массовая — появление крестьян. Затем вновь камерная, но в то же время драматическая — взволнованное повествование Дубровского-отца о самодурстве Троекурова. Она еще более драматизируется при появлении последнего. Завершается эта сцена трагически — кончиной Андрея Дубровского. Во второй картине также налицо контрасты: веселье пьяных приказных и горе Владимира Дубровского; гнев дворни и в завершение всего пожар. Аналогичные полные драматизма приемы сопоставлений разных сценических ситуаций имеются и в последующих картинах, причем в каждой из них действие устремлено к неизменно драматическому финалу [См.: 123, с. 28–30].

лись предпочтения М. И. Чайковского, который «стремился весь сюжет повернуть в сторону, наиболее выгодную для оперных ситуаций в общепринятом понимании» [275, с 456], а также его стремление угодить вкусам Э. Ф. Направника (на это, в частности, указывает характер переписки композитора и либреттиста)¹⁸⁶.

В завершённом виде текст оперы был представлен И. А. Всеволожскому, который отнесся к нему положительно, оценив эффектность многих сцен. В письме к Э. Ф. Направнику от 10 июня 1893 года он отмечал: «Дело хорошее затеяли — пишете оперу “Дубровский” — сюжет весьма интересный и главное популярный» [РИИИ: 289, л. 45]. При этом директор внес ряд предложений как, например, о том, чтобы ввести балетное отделение («которое придает блеск и способствует успеху оперы») [РИИИ: 289, л. 45] и вовсе изъять пятое действие¹⁸⁷. Его советы композитор принял, включив в оперу балетные номера (танцы на балу Троекурова), и решился на изъятие всего пятого действия, как отягчающего сюжет. Последнее легко увязывается с представлениями Э. Ф. Направника-дирижера, для которого сценичность и динамизм в развитии сюжета были определяющими: он с легкостью согласился на купюры в собственном сочинении.

Еще до момента окончания либретто Э. Ф. Направник приступил к сочинению музыки, для чего отвел два лета 1893-го и 1894-го годов. Он был вдохновлен сюжетом, считая, «что выбор “Дубровского” для оперы был счастливой мыслью»¹⁸⁸. Однако, к моменту завершения произведения у него все чаще появлялись тягостные сомнения в качестве своей музыки. 11 июня 1894 года

¹⁸⁶ См. черновики писем Э. Ф. Направника к М. И. Чайковскому [РИИИ: 322].

¹⁸⁷ О содержании 5-го действия М. И. Чайковский писал Э. Ф. Направнику 16 июля 1893 года: «Дубровский не легко ранен, как прежде, а смертельно. 1-й номер — убаюкивающая песня Егоровны и Гриши “Не шуми ты, мать зелена дубравушка”. 2-й номер — Дубровский приходит в себя, мечется и мучается своим бессилием. Антон его утешает. Дубровский слегка успокаивается, благодарит Антона за то, что он его спас в Покровском, и уговаривает его (по Пушкину) бросить разбой. 3-й — топот коней вдали. Дубровский приходит в сильно возбужденное состояние. Приводят Машу, он узнает, что она княгиня, и с отчаяния срывает с себя повязки и умирает (ужасно надоели самоубийства и самозаклинания на сцене). В последнюю минуту они с Машей повторяют часть дуэта 5-й картины. Я думаю о монастыре не поминать и оставить все остальное по Пушкину» [РИИИ: 342, л. 53–54].

¹⁸⁸ Так высказывался Э. Ф. Направник в письме к М. И. Чайковскому от 22 июля 1895 года [РИИИ: 322, л. 5 об.–6].

он писал М. И. Чайковскому, что «призрак неуспеха оперы стал появляться все чаще теперь, когда главное совершилось, т[о] е[сть] когда после увлечения наступает грозная рассудительность и когда находишь массу неудачных страниц» [РИИИ: 322, л. 34]. Приведенное высказывание показательно, оно свидетельствует об особенностях творческого процесса Э. Ф. Направника, который всегда строго, даже сурово оценивал еще не написанный до конца опус. Аналогичная ситуация повторялась почти каждый раз после окончания нового сочинения, о чем свидетельствуют его высказывания.

Премьера «Дубровского», состоявшаяся 3 января 1895 года в Мариинском театре, готовилась очень тщательно и имела широкий резонанс. Как отмечали современники, на этот спектакль собрался «весь Петербург». Главные роли исполняли самые известные и любимые публикой артисты, среди которых были Н. Н. Фигнер (Владимир Дубровский), Ф. И. Стравинский (Андрей Дубровский), М. И. Фигнер (Маша) и другие. Ценные высказывания оставил сам Э. Ф. Направник. В письме к П. К. Альбрехту от 5 января 1895 года он пишет: «Нервы начинают мало-помалу успокаиваться. Никогда еще я в такой значительной степени не подвергался такому волнению, как 3-го Января, и долго еще до наступления этого рокового дня. Крупное согрешение потребовало соответствующее наказание и раскаяние. Находясь в этот вечер в состоянии оцепенения, я не мог критически отнестись к исполнению. Помню, что Карелин был причиной неуспеха 2-го действия. Его не было слышно, а то что было слышно, была сплошная фальшь. <...> Ариозо Троекурова можно будет уничтожить, но что еще сокращать в 4-м действии, предполагая, что и антракты будут доведены до минимума? Успех интермеццо меня удивил. Многое выяснится в последующих представлениях» [РИИИ: 310, л. 31–32]. Отметим особенности отношения Э. Ф. Направника к своей опере: он считал ее очередным «согрешением», требующим «наказания» в виде большого волнения и страха. В. Г. Вальтер писал о Э. Ф. Направнике, что «собственные его сочинения — это пункт еще более чувствительный, чем дети для матери» [46, с. 32]. С другой

стороны, Э. Ф. Направник уже во время подготовки к исполнению начинал рассуждать как дирижер-интерпретатор и редактор, в связи с чем сам делал, как уже отмечалось, купюры, не испытывая при этом чувства неудовлетворенности¹⁸⁹.

«Дубровский» Э. Ф. Направника, несмотря на хороший в целом прием публики, был встречен в среде музыкантов-профессионалов (в том числе критиков) неоднозначно, подчас даже враждебно. Один из самых резких отзывов оставил, как отмечалось, в Русской музыкальной газете. Е. М. Петровский: «Новое произведение г[осподина] Направника также принадлежит к разряду беспросветных, скучных, дюженных произведений»¹⁹⁰ [167, с. 53–56]. С. И. Танеев, присутствовавший на генеральной репетиции оперы, писал, однако, в дневнике: «поехал в Мариинский театр слушать “Дубровского”. <...> Опера интересная, благозвучная, имеет много длиннот. <...> Дуэт в последнем акте очень хорош. <...> Опера сделана искусно и может понравиться публике» [205, т. 1, с. 51–52].

«Дубровский» оказался самым известным произведением Э. Ф. Направника и был, как уже отмечалось, высоко оценен Николаем II, который неоднократно посещал представления этой оперы¹⁹¹. Возможно, признание данного сочинения в

¹⁸⁹ См. об этом подробнее Главу 2.

¹⁹⁰ Также Е. М. Петровский писал: «Со стороны оркестровки это партитура — образцовое произведение чрезвычайно опытного капельмейстера. <...> Вообще вся музыка в “Дубровском” свелась к подражанию всем композиторам, <...> но <...> больше всего здесь оказалось присутствие “Пик[овой] дамы”» [167, с. 53–56].

¹⁹¹ В Памятной книге IV Э. Ф. Направник практически дословно приводит в виде вопросов и ответов свою беседу с Николаем II, в день его посещения оперы «Дубровский» 2 апреля 1896 года: «В 17-й раз: “Дубровский” <...>. Сбор 1803 р[ублей] 7 к[опеек] % 180 р[ублей] 30 к[опеек]. Большой успех. После конца множество раз вызван. В 1-й раз Ершов!? Присутствовали во 2-й раз в Дубровском Их Величества. После 3-го д[ействия] был вызван в царскую ложу. <...> Государь и Государыня подали мне руки. Руку Государыни поцеловал. Затем последовал следующий разговор.

Государь: Мы с вами сегодня в первый раз видимся. Императрица вас очень благодарит за управление последним Патриотическим концертом. (Концерт был 26 Марта 1896 г[ода] в зале Двор[янского] собрания. На концерте присутствовала Авг[устейшая] Председательница Общ[ества] Патриот[ических] школ) Смотри выше 26 Марта. Чем ближе мы знакомимся с вашей оперой, тем более хочется нам ее слушать.

Ответ: Я бесконечно счастлив и благодарен Вашему Величеству за столь милостивое внимание к моему труду.

Государь: Когда вы окончили оперу?!

Ответ: Летом в 1894 году.

высших сферах также сыграло роль в его сценической судьбе. Спектакль прочно вошел в репертуар Русской оперы не только в Петербурге и Москве (премьера состоялась 26 декабря 1896 года под управлением автора), он исполнялся во многих театрах России, в том числе в Казани, Харькове, Одессе, Киеве, Ростове, Тифлисе, Саратове, Каменец-Подольске, Риге, Перми, Таганроге, Новочеркасске и других городах. «Дубровский» ставился и за границей: в Праге, Пльзене, Брно на чешском языке; Вене, Берлине, Мюнхене и Лейпциге — на немецком.

Следующей оперой Э. Ф. Направника стала «Франческа да Римини». Это был последний крупный замысел музыканта, который овладел им в начале 1900-х годов. Вдохновившись одним из самых ярких и поэтичных эпизодов «Божественной комедии» Данте Алигьери, а также идеей, воплощенной П. И. Чайковским в жанре симфонической поэмы, Э. Ф. Направник выбирает в качестве основы фабулы будущей оперы трагедию «Паоло и Франческа» С. Филиппса. Композитор приглашает для составления либретто этого сочинения Е. П. Пономарева.

В трагедии С. Филиппса сюжет был весьма растянут. Она включала четыре действия и пять картин. Как указывает Л. В. Михеева, драматург вставил в либретто множество бытовых подробностей, которые лишили ее романтичности. Трагедия превратилась в традиционную мелодраму. Е. П. Пономареву не удалось справиться с этими особенностями первоисточника¹⁹², «либретто оказалось

Государь: Сегодня уже 17-е представление. Когда же вы успели дать ее так часто; ведь в прошлом году был траур?

Ответ: Опера была поставлена 3-го Января] 1895 г[ода], т[о] е[сть] через несколько дней после того, когда Вашим Величеством было разрешено открыть опять Импер[аторские] театры. В течение прошедшего сезона она прошла 10 раз, а в этом сезоне идет сегодня в 7-й раз.

Государь: Заимствован ли вами мотив для Французского дуэта?

Ответ: Нет; только слова взяты Модестом Чайковским из сочинения Сюлли-Прюдома; музыка моя, но старался приблизиться к эпохе.

Государь: Дуэт прелестен. Оперу надеюсь еще раз прослушать. Затем Государь подал мне руку на прощание. Это пока первый случай, что молодой Государь с Государыней пригласил к себе в Царскую ложу кого-нибудь из артистов. Этим можно гордиться. На этом представлении присутствовали Харьковские антрепренеры и приобрели право на постановку Дубровского в сезон 1896/97 г[одов]. Ими заказаны в Нотной конторе Имп[ераторских] Театров оркестр[овая] Партитура и орк[естровые] партии» [РИИИ: 305, л. 121—121 об.].

¹⁹² Е. П. Пономарев стремился критически оценить уже написанный текст либретто, о чем сообщал Э. Ф. Направнику в письме от 26 октября 1901 г.: «я, насколько мог, исправил ошибки [в тексте. — Н. А.]. Теперь, еще раз прочитав уже сокращенное либретто, я решил напустить

растянутым, бездейственным и тяжеловесным» [123, с. 125], что и предопределило неуспех оперы (как и в случае с «Гарольдом»).

Премьера «Франчески», состоявшаяся 26 ноября 1902 года, имела весьма неопределенный успех. Заслуженный и любимый дирижер был тепло принят публикой, о чем он с гордостью писал в Памятной книге VI¹⁹³. Однако, успех был внешним. Н. Ф. Финдейзен отмечал, что признание широких масс слушателей подкреплялось большим авторитетом автора музыки, в связи с чем «овации относились к Направнику-дирижеру, а вовсе не композитору» [245, с. 182].

Восторженная встреча оперы на премьере не была подкреплена успехом следующих представлений: в прессе появились главным образом критические статьи. Например, один из музыкальных рецензентов, (очевидно, В. С. Баскин [См.: 120, т. 2–3, с. 176]) писал: «Слушая же оперу господина Направника, все время вспоминался остроумный ответ Россини на вопрос, почему он не берется за оперу на сюжет Ромео и Джульетты: — “это будет любовный дуэт в пяти действиях”, сказал он; и действительно в опере скучнее всего любовная канитель»¹⁹⁴ [26, с. 5].

Композитор воспринимал подобные отзывы чрезвычайно болезненно, что, однако не помешало ему сохранять оперу в репертуаре театра до конца своей жизни¹⁹⁵. В Воспоминаниях он писал: «Кто же в молодости не увлекался этим

на него *последнюю критику*. Делаю это с той целью, чтобы потом не быть в ответе за разные недочеты текста; чтобы не услышать от Вас упрека в том, что вовремя не предупредил Вас о разных случаях» [РИИИ: 328, л. 1].

¹⁹³ Э. Ф. Направник писал в Памятной книге VI: «26 Ноября. В 1-й раз в Бенефис оркестра. “Франческа да Римини”. Цена 7317 р[ублей] 55 к[опеек], Сбор 7083 р[ублей] 55 к[опеек]. Авторский гонор. — 10 % = 708 р[ублей] 35 к[опеек] пожертвовал бенефициантам, т[о] е[сть] оркестру. Опера имела несомненный и выдающийся успех. Много вызовов автора и исполнителей после всех действий, а в особенности после окончания. Поднесено мне 4 лавр[овых] венка с надписью, 4 цветочные корзины и два серебряных подарка: <...> Отзывы в печати — сочувственные и неодобрительные — появились во всех С[анкт]-П[етер]б[ург]ских русских, немецких и франц[узских] газетах, журналах, в заграничных и между ними в 2-х итальянских» [РИИИ: 306, л. 28].

¹⁹⁴ Автор рецензии также отмечал: «Вот этим-то главным недостатком и страдает новая опера: отсутствием живого вдохновения; все в ней хорошо сделано, чисто, правильно, но разве этого достаточно для такого поэтического сюжета?» [26, с. 5].

¹⁹⁵ «Франческа да Римини» стала последней оперой, которой Э. Ф. Направник дирижировал 12 октября 1914 года, после чего он из-за болезни уже не вставал за пульт.

поэтическим, трогательным и трагическим событием! Прочтя драму, не задаешь себе вопрос, насколько она сценична и пригодна для оперы. Музыканту она дает богатый материал, и все остальное отступает на второй план. Рассчитывать на общий продолжительный успех такая опера не может» [РИИИ: 293, л. 39 об.].

Как известно, к сюжету «Франчески да Римини» обращались многие композиторы¹⁹⁶. Примерно в это же время С. В. Рахманинов создает оперу, сотрудничая с либреттистом М. И. Чайковским. Их работа, растянувшаяся почти на 6 лет, завершилась лишь в 1904 году постановкой «Франчески» в Московском Большом театре¹⁹⁷. По сценическому плану сочинения Э. Ф. Направника и С. В. Рахманинова заметно отличались. Произведение последнего было гораздо лаконичнее — одноактная опера в двух картинах с прологом и эпилогом¹⁹⁸.

4. 2. Исполнение других сочинений Э. Ф. Направника.

Э. Ф. Направник сам принимал участие в подготовке и исполнении большинства собственных опусов: опер и симфоний — как дирижер, а также ряда камерных сочинений — как пианист в составе ансамбля. Благодаря занимаемой должности, музыканту удавалось без особых затруднений включать только что написанные сочинения в Симфонические и Квартетные собрания ИРМО, ставить оперы в Мариинском театре, чем он, однако, никогда не злоупотреблял. Неслучайно, он, по свидетельству Вл. Э. Направника, считал «свои произведения

¹⁹⁶ Известно около 20 опер, в том числе — сочинения А. Тома, Р. Дзандонаи, Дж. Россини и др.

¹⁹⁷ Произведение С. В. Рахманинова, как и двумя годами ранее Э. Ф. Направника, также не нашло своего слушателя. В. В. Яковлев отмечает: «Опера [С. В. Рахманинова] “Франческа да Римини” прошла с тем успехом, какой был естественным для композитора, уже имевшего в те годы огромную популярность у московской публики, впрочем, отзывы критики были хотя и сочувственные, но далеко не те, что при выступлениях Рахманинова с его новыми произведениями в концертах» [275, с. 472].

¹⁹⁸ М. И. Чайковский внимательно следил за реакцией слушателей и, в частности, музыкальных критиков на произведение Э. Ф. Направника, обративших особое внимание на длинноты в опере. Возможно, все это могло «непосредственно действовать на М. И. Чайковского, не относившегося безразлично к замечаниям печати» [275, с. 472].

достойными быть исполненными “хоть один раз”, чтобы потом “предать их забвению”» [137, с. 182].

Среди тех, с кем Э. Ф. Направник сотрудничал как композитор, были выдающиеся исполнители: И. А. Мельников, Л. С. Ауэр, Ф. О. Лешетицкий, А. Н. Есипова, В. В. Тиманова, В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов, И. К. Альтани, А. И. Зилоти и другие — коллеги и друзья, которые во многом способствовали пропаганде сочинений Э. Ф. Направника. Выделим основные контакты музыканта, которые удастся обозначить, исследуя его переписку.

В. И. Сафонов, имевший давние связи с Э. Ф. Направником, привлекал его к участию в московских концертах в качестве исполнителя собственных произведений. Э. Ф. Направник в 1880-е — 1890-е годы (находясь в зените своей артистической деятельности) еще принимал приглашения из других городов России и изредка выезжал¹⁹⁹. В письме к В. И. Сафонову от 26 сентября 1892 года Э. Ф. Направник пишет: «Принимая Ваше предложение продирижировать во время Великого поста одно из моих симфонических сочинений, я остановился на симфонической поэме “Демон”²⁰⁰, которая напечатана. Ввиду предстоящих у нас великопостных концертов я выбираю из предложенных Вами дней пятницу — 5-го Марта 1893 года» [ГЦММК: 287, л. 1–2]. Э. Ф. Направник принял участие в данном концерте; и московская публика приняла его с большими почестями.

Благодаря В. И. Сафонову, в апреле 1897 года в Москве состоялось исполнение музыки Э. Ф. Направника к драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» в симфоническом собрании Московского отделения ИРМО под управлением автора. Подготовка концерта предшествовала переписке музыкантов, в которой были оговорены исполнители произведения. В письме от 12 сентября 1896 года Э. Ф. Направник пишет: «Хоры [в “Дон-Жуане”] не трудны. <...> Солистов-певцов нужно двое: сопрано и баритон. Чтецов в мелодраме

¹⁹⁹ Как пишет Л. М. Кутателадзе, Направника «много и часто приглашали дирижировать в различные города России и за границу. Его выступления в 1884, 1888 и 1895 годах в Москве, в 1894 году в Одессе явились подлинным музыкальным торжеством. Однако, Направник не любил дирижировать вне Петербурга и старался отказываться от приглашений» [142, с. 31].

²⁰⁰ «Демон» (Симфония № 3 e-moll) op. 18 из Восточной поэмы М. Ю. Лермонтова.

(кроме Дон-Жуана баритона) нужно четверо <...>. При исполнении “Дон-Жуана” в Санкт-Петербургском Отделении Императорского Русского Музыкального Общества последние <...> были взяты из драматического оперного класса Консерватории. То же самое можно устроить и у Вас <...>. Остается только расход на 2-х солистов певцов, по возможности Ваших местных, например М. А. [Дейша]-Сионицкую, и так как едва ли у Вас в опере найдется подходящий баритон, то пригласить Яковлева или (как певца лучше) Тартакова. <...> Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов не откажет в моей просьбе содействовать при разучении хора и Господ декламаторов мелодрамы» [ГЦММК: 286, л. 1–2]. Приведенная цитата позволяет судить о методе работы Э. Ф. Направника — дирижера-исполнителя собственных сочинений. Он доверял предварительную подготовку исполнения своих опусов коллегам лишь в особых случаях (здесь — в связи с концертом в другом городе), детально обсуждая многие подробности проведения предстоящих репетиций: поиск необходимых исполнителей, распределение обязанностей между отдельными музыкантами и многое другое.

В. И. Сук — известный капельмейстер Московского императорского театра — способствовал возобновлению в 1912 году оперы Э. Ф. Направника «Дубровский». Этой постановке предшествовала их переписка. В. И. Сук откликнулся на письмо Э. Ф. Направника от 15 марта 1912 года, в котором последний писал: «Весною 1911 года сообщил мне Владимир Аркадьевич [Теляковский] о намерении возобновить в Москве “Дубровского”, что, однако, к моему сожалению не состоялось. На-днях он же повторил мне о том же с предложением продирижировать у Вас 1-м представлением возобновленной оперы. Если Вас это не затруднит, то я очень прошу содействовать благополучному для меня решению этого вопроса. Опера выдержала у Вас более 60 представлений, и я буду очень счастлив, если она удержится в Вашем репертуаре» [РГАЛИ: 349, л. 5]. Вопрос о постановке был решен положительно, и она была осуществлена на высоком уровне. Э. Ф. Направник писал В. И. Суку: «Вам и всем участвующим в “Дубровском” выражаю мою сердечную благодарность. Очень счастлив и

признателен Л. В. Собинову за разучение партии Владимира и за ее исполнение в предстоящем возобновлении оперы у Вас в Москве» [РГАЛИ: 349, л. 8–10].

Под руководством В. И. Сука опера шла также в 1913 году. На этот раз ее представления были приурочены к 50-летнему юбилею творческой деятельности Э. Ф. Направника, который должен был быть отмечен участием последнего в бенефисе хора. Но из-за болезни Э. Ф. Направник был вынужден остаться в Петербурге, о чем сообщал В. И. Суку в письме от 16 октября 1913 года: «“Хочется, да не можется!” С наслаждением поехал бы к Вам в Москву, но, увы, мои старческие болезни не позволяют мне отлучаться из Петербурга даже на самый короткий срок» [РГАЛИ: 349, л. 12].

Особо близкие отношения, как уже отмечалось, связывали Э. Ф. Направника с А. И. Зилоти. Этот выдающийся пианист и дирижер ценил возможность дружеского и профессионального общения с Э. Ф. Направником и многое сделал для того, чтобы музыка последнего активно вводилась в концертный репертуар. Благодаря «Концертам А. И. Зилоти», слушатели получили возможность познакомиться со многими фортепианными и симфоническими произведениями Э. Ф. Направника, как, например, с его «Русской фантазией»²⁰¹, которая исполнялась не только в России, но и за границей. В письме от 1 марта 1892 года А. И. Зилоти пишет: «*Посылаю Вам программу концерта Антверпена. Ваша Фантазия прошла очень хорошо и публике понравилась, чему я от души рад*»²⁰² [РИИИ: 291, л. 13–14].

Среди тех, кто глубоко уважал и всячески поддерживал Э. Ф. Направника в композиторском творчестве, был, как неоднократно отмечалось, П. И. Чайковский. Его мнение Э. Ф. Направник ставил чрезвычайно высоко, зная, что

²⁰¹ Другое название этого сочинения: «Фантазия на русские мотивы» (h-moll) для фортепиано и оркестра ор. 39. Сочинена в 1881 г., посвящена известной русской пианистке В. В. Тимановой. Впервые исполнена 26 декабря 1881 г. в концерте оркестра Русской оперы.

²⁰² Э. Ф. Направник высоко оценил расположенность А. И. Зилоти к собственным произведениям. В ответном письме от 22 февраля 1892 г. он пишет: «Ваше письмо из Берлина и сообщенное в нем известие об очень хорошем исполнении “Русской фантазии” и ее успехе меня очень обрадовало. Очень Вам благодарен и высказываю очень нескромное пожелание: продолжайте и впредь оказывать внимание и сочувствие моим многогрешным сочинениям, повторяя Ваши слова: “ведь в своем отечестве нет пророков”» [РИИИ: 314, л. 2–3].

высказываемая им оценка неизменно продиктована добрыми побуждениями. П. И. Чайковский способствовал тому, чтобы сочинения дирижера исполнялись и издавались. В письме к Э. Ф. Направнику от 19 февраля 1892 года он писал: «Тебя как композитора действительно обидно игнорируют и критика (которая, впрочем, занимается только самовосхвалением), и те учреждения, которым следовало бы воздавать должное такому талантливому мастеру, как ты. Но хотя и поздно, но поверь, голубчик, что ты свое возьмешь» [Цит. по: 142, с. 180].

П. И. Чайковский сообщил А. И. Зилоти в письме от 26 января 1892 года о хорошем впечатлении, которое на него произвела Соната для скрипки и фортепиано²⁰³: «Слышал также сонату Направника, очень красивую, исполненную очень хорошо Бенуа и Ауэром»²⁰⁴ [263, т. XVI-Б, с. 28].

П. И. Чайковский также присутствовал на петербургской премьере драматической поэмы «Дон Жуан» Э. Ф. Направника, о чем последний сообщал в письме к А. И. Зилоти 7 апреля 1892 года: «Часто приезжал к нам Петр Ильич и присутствовал раза два на моем “Дон Жуане”²⁰⁵, встретившем очень сочувственный прием как со стороны публики и даже мало ко мне расположенных господ критиков» [РИИИ: 314, л. 4 об.] Н. А. Римский-Корсаков впоследствии негативно отзывался об этом произведении в «Летописи». Он писал: «“Дон Жуан” — скучное, неинтересное и длинное сочинение» [179, с. 134].

²⁰³ Соната для скрипки и фортепиано (op. 90) G-dur Э. Ф. Направника. Написана в 1890 г. Впервые исполнена 3 апреля 1891 г. в петербургском Обществе камерной музыки М. К. Бенуа и Е. К. Альбрехтом.

²⁰⁴ Об этом А. И. Зилоти, конечно, не преминул написать Э. Ф. Направнику 19 февраля 1892 года: «Мне Петр Ильич писал, что он слышал Вашу сонату со скрипкой (новую) и пришел в восторг. Я ее выпишу и выучу, так как заранее уверен, что она мне понравится, и когда буду ее где-нибудь играть, то пришлю Вам программу» [142, с. 348–349]. Э. Ф. Направник ответил 22 февраля 1892 года: «Счастлив, если Петр Ильич похвалил Вам мою Сонату со скрипкой и даже кое-чем в ней восторгался. Мне говорили Бенуа, Ауэр и присутствующие на камерном собрании мои дети, что она при хорошем исполнении встретила дружное и шумное одобрение публики» [РИИИ: 314, л. 2–3].

²⁰⁵ Музыка к драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» Э. Ф. Направника, op. 54 (1891). Исполнялась 2, 4 и 5 марта 1892 г. в Петербурге в концерте Дирекции Императорских театров. Чайковский находился в Петербурге с 27 февраля по 8 марта. В своем письме к Э. Ф. Направнику от 19 февраля 1892 г. он писал: «Ужасно рад, что услышу “Дон Жуана”; как раз в это время буду в Петербурге. <...> Будем надеяться, что “Дон Жуан” положит начало истинному и общему признанию тебя» [263, т. XVI-Б, с. 42].

Музыкальная критика, как уже отмечалось, не была благосклонной к Э. Ф. Направнику. Резкая, часто несправедливая оценка произведений композитора глубоко ранила его. Поэтому он избегал публичных заявлений и вообще каких-либо выступлений в печати, о чем сам написал в письме к Н. Ф. Финдейзену от 19 декабря 1901 года: «Враг всякой газетной рекламы, я стараюсь не распространять в печати ничего о моей деятельности как дирижерской, так и авторской. Ведь печать, или вернее рецензенты, за весьма небольшими исключениями ту и другую, а в особенности последнюю строго оценивают, осуждают или замалчивают» [165, с. 75–76; РИИИ: 320, л. 9; РНБ: 354, л. 21–22].

Э. Ф. Направник нередко заранее предчувствовал скептическую реакцию рецензентов на свои новые сочинения и воспринимал их выпады как неизбежность. В письме к Ц. А. Кюи от 4 сентября 1902 года он писал: «Очень Вам благодарен за добрые пожелания относительно “Франчески”. Доставит ли она удовольствие публике и мне? Улыбнется ли ей счастье? *Воображаю, с какой улыбкой накинется на нее наш рецензентский мирок. Трудно переживать все эти тревоги и авторские лихорадки. Но они неизбежны* [курсив мой. — Н. А.]» [РГАЛИ: 347, л. 3–4]. Как уже отмечалось, опера «Франческа да Римини» Э. Ф. Направника была осуждена многими критиками.

Во многом из-за подобного отношения Направник в последнее десятилетие своей жизни решил вовсе прекратить сочинять, о чем писал Н. Ф. Финдейзену 9 июля 1908 года: «после долгих и мучительных размышлений пришел к выводу, не приступать впредь ни к каким крупным сочинениям. Кому они нужны? Особенным расположением публики они не пользуются, а критика, за небольшими исключениями, к ним не в меру строга, придирчива или обходит их молчанием. <...> При таком мало поощрительном отношении лучше замолчать» [165, с. 84–85; РИИИ: 320, л. 15; РНБ: 354, л. 56–57].

Несомненно, на композиторское творчество Э. Ф. Направника во многом оказала влияние его основная профессия *капельмейстера*. И это неслучайно: музыкант по всему своему существу был *мастер*-дирижер и действительно со временем стал, по уже цитировавшимся словам В. В. Стасова, «великим

мастеровым». В мировосприятии Направника явно сильнее было выражено рациональное, чем эмоциональное, объективное, чем субъективное. Для его деятельности в самых разных сферах было характерно «отношение, лишенное какого бы то ни было подобия романтического флера, но деловое и добросовестное» [123, 37–38]. Свои сочинения он создает, находясь более в состоянии «хронического вдохновения»²⁰⁶, нежели в моменты творческого порыва. Для всего у Э. Ф. Направника было свое время, и для композиции в том числе, хотя и в определенный период. Он писал: «посвящать время сочинениям я мог исключительно только летом» [165, с. 84–85; РИИИ: 320, л. 15; РНБ: 354, л. 56–57].

Меткую характеристику произведениям музыканта дал анонимный рецензент журнала «Музыкальное обозрение», который указывал: «Как композитор, господин Направник отличный музыкант, но не вдохновенный художник. Все у него ясно, логично, умно сделано, в его музыке есть жизнь, эффект, нередко верное настроение, но нет поэзии, глубокого чувства, мало воображения — качеств, необходимых для истинного художника. Больше всего его музыка подходит к известному типу капельмейстерской музыки, но среди последней она занимает выдающееся положение, потому что в ней нередко проявляются интересные фактуры, гармонизации, оркестровки... Главный недостаток музыки господина Направника заключается в малой рельефности тем, излишнем пристрастии к резким танцевальным ритмам²⁰⁷, которые он иногда удерживает слишком долго, в холодности, в преобладании рассудочной стороны. Главное качество заключается в умной и хорошей фактуре и в стремлении постоянно поддерживать интерес своей музыки, что ему нередко и удается» [50, с. 3; 123, с. 52].

Особую роль в распространении сочинений сыграли друзья и коллеги Э. Ф. Направника. Благодаря их содействию, произведения музыканта включались в репертуар исполнительских коллективов. Однако, в большей мере это

²⁰⁶ Как известно, это выражение приводит А. В. Оссовский в труде «Н. А. Римский-Корсаков — художник-мыслитель», рассматривая феномен вдохновения у этого композитора [157, с. 85].

²⁰⁷ Речь идет о преобладании ритмов мазурки и полонеза во многих сочинениях Э. Ф. Направника.

было продиктовано чувствами уважения к деятельности Направника-дирижера, нежели подлинным восхищением его талантом композитора.

Э. Ф. Направник постепенно вовсе отходил от композиторского творчества, переживая душевный кризис, вызванный разными обстоятельствами: кончиной супруги — О. Э. Направник (1902), самоубийством сына — К. Э. Направника (1911), а также усугубившимися проблемами со здоровьем. Он разочаровался в своем композиторском призвании.

В этом свете композиторское наследие Э. Ф. Направника, в наши дни представляющее в большей мере исторический интерес, является важной частью русской музыкальной культуры своего времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В летописи Мариинского театра «эпоха Направника» составляет одну из ее самых ярких страниц. В это время первый по статусу музыкальный театр Российской империи переживает период своего расцвета. Он становится крупнейшим центром музыкального Петербурга; собирает под своей эгидой талантливых музыкантов, среди которых, несомненно, одну из ключевых ролей играет дирижер Э. Ф. Направник. Он в полном смысле слова был *magister cappellae* — капельмейстером — «учителем капеллы», учителем оперной труппы и оркестра, воспитавшим, благодаря неустанному полувековому труду, исключительный по уровню мастерства коллектив музыкантов.

Долгие годы своей творческой жизни Э. Ф. Направник привлекал внимание музыкальной общественности. Интерес к нему, когда-то охватывавший самую широкую аудиторию, сохраняется и в наше время. Это неслучайно: музыкант посвятил свою жизнь «служению искусству» и смог проявить себя в самых разных областях. Знаменательны слова В. Г. Вальтера: «если <...> прибавить, что по внешнему своему положению, как главный капельмейстер оперы и как многолетний дирижер симфонических концертов Императорского Русского музыкального общества, Направник имел в своих руках огромную возможность влиять на музыкальную жизнь Петербурга, то станет понятно, что в истории Русской музыки Направник сыграл совершенно особенную роль. Оценка этой роли — дело будущего историка» [46, с. 33]. Действительно, в наши дни, спустя почти век со дня смерти Э. Ф. Направника, резче обозначился его след в культурном историческом пространстве Петербурга, полнее и глубже мы можем осмыслить значение его личности. В этом свете актуальным представляется изучение наследия Э. Ф. Направника и, прежде всего, его богатейшего личного архива.

Статьи и книги об Э. Ф. Направнике, вышедшие в разное время, приоткрыли весьма важные стороны личности и творчества дирижера, композитора, музыкально-общественного деятеля. Однако даже в самых объемных

трудах оказалась привлечена сравнительно небольшая часть сохранившихся документальных материалов. Между тем, информация, содержащаяся, например, только в Памятных книгах Э. Ф. Направника, Воспоминаниях (опубликованных частично) и его переписке, существенно обогащает представление о целой эпохе, позволяя обозначить ряд важных проблем изучения истории Русской музыки.

В настоящей диссертации на основе изучения опубликованных и, главным образом, малоизвестных архивных документов была предпринята попытка осветить многогранную деятельность Э. Ф. Направника как одного из крупнейших представителей Мариинского театра и — шире — музыкального Петербурга своего времени. Исследование подтвердило значительность вклада этого музыканта в историю отечественного искусства. Его интенсивнейшая работа в качестве дирижера Русской оперы способствовала утверждению Мариинского театра к концу XIX века в качестве одного из лучших в Европе.

В рамках диссертации были рассмотрены различные стороны функционирования Императорской оперной труппы в Петербурге с точки зрения участия в ней Э. Ф. Направника. С этой целью специально исследовалась его роль в реформировании театрального учреждения, репертуар Мариинского театра, дирижерская и композиторская работа, связи музыканта с деятелями искусства и дру. В указанных направлениях исследования обозначались специально-научные проблемы изучения истории музыки. Также в данном контексте раскрывалась творческая личность дирижера, его взгляды на искусство.

При всей благотворной роли как музыкального руководителя, художественные предпочтения Э. Ф. Направника оказались неоднозначными. В частности, консерватизм его вкусов, так или иначе сказывался на репертуаре театра. Неприятие многих сочинений современников (в том числе опер композиторов Новой русской школы), несмотря на то, что они шли под его управлением и нередко имели определенный успех, являлось поводом для критики музыканта.

Наблюдения современников Э. Ф. Направника над его дирижерским стилем были положены в основу формирования его портрета как исполнителя,

выявлению особых качеств, благодаря которым он стал выдающимся музыкантом. В этом свете сопоставление с крупнейшими дирижерами-современниками, А. Никишем, Г. Малером, Г. Рихтером и другими позволили установить отличительные особенности интерпретаций Э. Ф. Направника, его метода работы с музыкальным материалом, осмысление им миссии исполнителя как посредника между автором и слушателями.

Изучение творческих контактов Э. Ф. Направника в самых разных кругах обозначило его место в культурной жизни столицы, а также указало на характер отношений с современниками. Рассмотрение композиторского наследия Э. Ф. Направника позволило раскрыть еще одну важную сторону деятельности музыканта, имеющую большой научно-творческий интерес.

Поскольку в диссертации первостепенное внимание было уделено архивным материалам, особую роль приобрел *источниковедческий метод*, когда собственно документы становились отправной точкой исследования. В этом свете следует специально обозначить дальнейшие возможные пути изучения творческого наследия Э. Ф. Направника, что связано, без сомнения, с необходимостью, в первую очередь, публикации многих материалов из его личного архива. В частности, совершенно необходимо полное издание Воспоминаний музыканта, которые содержат малоизвестные сведения из истории Мариинского театра, Консерватории и Русского музыкального общества. Также представляется необходимым изучение и публикация Памятных и Записных книг, его сочинений и партитур с пометами и многих других документов. Особое, самостоятельное направление представляет изучение и публикация эпистолярного наследия Э. Ф. Направника, всей его переписки, в том числе двусторонней, со многими выдающимися людьми своего времени.

В диссертационном исследовании была предпринята попытка ввести в научный оборот малоизвестные документальные материалы, осветив важные стороны деятельности Э. Ф. Направника. Благодаря этому были уточнены и освещены с новых сторон многие уже известные факты истории отечественной

музыки, а также в ряде случаев обнаружены неизвестные детали, дополняющие картину музыкальной жизни России времен Э. Ф. Направника.

Неизменный интерес имеет для нас эпоха, в которую жил и творил Э. Ф. Направник — вторая половина XIX — начало XX века. Поэтому каждое свидетельство оказывается существенным для изучения русской музыки. Документальное наследие Э. Ф. Направника в этом отношении — благодатный материал. Он и формирует то, что В. И. Даль назвал словом *память*, как «свойство души хранить и помнить; сознание о былом; догадки и воображения о былом» [73, т. 3, с. 14].

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГДМЧ	Государственный дом-музей П. И. Чайковского (Клин)
ГЦММК	Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва)
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва)
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
РГБ	Российская государственная библиотека (Москва)
РИИИ	Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
РМГ	Русская музыкальная газета
РМО (ИРМО)	Русское музыкальное общество. (Императорское русское музыкальное общество)
РНБ	Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айдаров Н. Ж. Из переписки А. Зилоти с Э. Направником // Музыка и время. 2010. № 5. С. 16–17.
2. Айдаров Н. Ж. Музыкальный Петербург второй половины XIX начала XX века в «Памятных книгах» Э. Ф. Направника // Вестник Башкирского университета. 2011. № 4. Т. 16. С. 1257–1263.
3. Айдаров Н. Ж. Последние императоры России — покровители Э. Ф. Направника // Музыка и время. 2014. № 2. С. 7–10. (0.5 п. л.)
4. Айдаров Н. Ж. «Правила для артистов Императорской оперной труппы в С.-Петербурге» в редакции Э. Ф. Направника // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 8 / Ред.-сост. Н. И. Верба. СПб.: Астерион, 2013. С. 181–185.
5. Айдаров Н. Ж. Проблемы изучения наследия русских музыкантов по архивным материалам // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 6 / Ред.-сост. Н. И. Верба. СПб.: Астерион, 2011. С. 18–22.
6. Айдаров Н. Ж. Черновики писем Э. Ф. Направника (к проблеме изучения эпистолярного наследия) // Музыковедение. 2012. № 2. С. 36–42.
7. Айдаров Н. Ж. Черновые автографы писем и их роль в изучении истории музыки (на примере наследия Э. Ф. Направника) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 7 / Ред.-сост. Н. И. Верба. СПб.: Астерион, 2012. С. 16–20.
8. Александр Второй: Воспоминания. Дневники / Сост. В. Г. Чернуха. М.: Изд-во Пушкинского Фонда, 2001. 446 с.
9. Александр Третий. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост. В. Г. Чернуха. М.: Изд-во Пушкинского Фонда, 2001. 400 с.
10. Альбрехт Е. К. Прошлое и настоящее оркестра (очерк социального положения музыкантов). СПб.: Тип. Э. Гоппе, 1886. 82 с.
11. Альбрехт Е. К. С.-Петербургская консерватория. СПб.: Тип. Э. Гоппе, 1891. 60 с.
12. Антипова Н. В. «Памятные книги» помощника капельмейстера Э. Ф. Направника // Три века Петербурга: музыкальные страницы: Сб. ст. и тезисов / Сост. З. М. Гусейнова. СПб.: СПбГК, 2003. С. 15–17.
13. Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания. Письма. Статьи / Сост. Л. М. Кутателадзе, общ. ред. Л. Н. Раабена. Л.: Музыка, 1975. 199 с.
14. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Мусоргский: Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1923. 69 с.
15. Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. / Ред. колл. И. Э. Грабарь, Д. Б. Кабалевский, И. С. Асафьева, В. А. Васина-Гроссман, В. А. Киселев и др. М.: Изд-во Ак. наук СССР, 1952–1957. Т. 1. 400 с.; Т. 2. 384 с.; Т. 3. 336 с.; Т. 4. 440 с.; Т. 5. 388 с.
16. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 311 с.

17. Ауэр Л. С. Моя долгая жизнь в музыке. СПб.: Композитор, 2006. 216 с.
18. Балакирев М. А. Воспоминания и письма / Ред. колл.: Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. 479 с.
19. Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. В 2 т. / Авт. вст. ст. и комм., ред.-составитель А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1970–1971. Т. 1. 402 с.; Т. 2. 466 с.
20. Балакирев М. А. Исследования и статьи / Ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. 446 с.
21. Балакирев М. А. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 600 с.
22. Балакирев М. А. Личность. Традиции. Современники: Сб. ст. и материалов / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор, 2004. 336 с.
23. Балакирев М. А. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым / Ред., предисл. и комм. В. А. Киселева. М.: Музгиз, 1956. 104 с.
24. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. В 2 т. Л.: Музгиз, 1957–1962. Т. 1. 455 с.; Т. 2. 492 с.
25. Барсова И. А. «Здесь оркестр просто великолепен». Густав Малер на гастролях в Москве (1897) и в С.-Петербурге (1902 и 1907) // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга: материалы международной научной конференции / Ред.-сост. И. А. Барсова и И. В. Вискова. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2013. С. 222–251.
26. Б[аскин] В. Франческа да Римини // Петербургская газета. 1902. 28 ноября. № 327. С. 5.
27. Белинский В. Г. Статья одиннадцатая и последняя // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. Статьи и рецензии 1843 года. М.: Изд-во Ак. наук СССР, 1955. С. 45–79.
28. Берлиоз Г. Избранные письма. Кн. 2. 1853–1868. Л.: Музыка, 1982. 272 с.
29. Бернандт Г. Б. С. И. Танеев. М.; Л.: Музгиз, 1950. 378 с.
30. Бернандт Г. Б. Капельмейстер Русской оперы Э. Ф. Направник. (1839–1916) // Советская музыка. 1939. № 8. С. 91–92.
31. Бертенсон С. Л. Библиография: Вальтер В. Г. Эдуард Францевич Направник. (К пятидесятилетию его артистической деятельности. 1868–10 сентября–1913. СПб., 1914. 79 стр. с 19 иллюстрациями. Цена 75 копеек // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. 6. С. 120–121.
32. Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер: Очерк деятельности Е. А. Мравинского. М.; Л.: Музгиз, 1956. 283 с.
33. Бонди С. М. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971. 232 с.
34. Бородин А. П. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1889. 332 с.
35. Бородин А. П. Письма. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. В 4 Вып. / Предисл. и прим. С. А. Дианина. М.; Л.: Музгиз, 1927–1950. Вып. 1. 420 с.; Вып. 2. 316 с.; Вып. 3. 456 с.; Вып. 4. 480 с.

36. Браудо Е. М. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922. 152 с.
37. Браудо Е. М. Рихард Вагнер. (Опыт характеристики). Пг.: Светозар, 1922. 60 с.
38. Букиник И. Е. Илья Ильич Слатин. Биографический очерк // Русская музыкальная газета. 1896. № 35. С. 139–143.
39. Бэлза И. Ф. А. П. Бородин. Жизнь и творчество. М.: Правда, 1945. 26 с.
40. Бэлза И. Ф. Из истории русско-чешских музыкальных связей на рубеже XIX и XX столетий // Из истории русско-чешских музыкальных связей. Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. М.: Музгиз, 1955. 108 с.
41. Бэлза И. Ф. Сборник материалов о Направнике // Советская музыка. 1959. №11. С. 188–190.
42. Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. 176 с.
43. Вальтер В. Г. Э. Ф. Направник // Театр. 1922. № 10. С. 7–12.
44. Вальтер В. Г. Э. Ф. Направник // Театр. 1923. № 8. С. 8.
45. Вальтер В. Г. Э. Ф. Направник. (Из личных воспоминаний) // Русская музыкальная газета. 1913. № 37. Стлб. 771–782.
46. Вальтер В. Г. Эдуард Францевич Направник. (К пятидесятилетию его артистической деятельности. 1863–1913). СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1914. 79 с.
47. Вальтер В. Г. Эдуард Францевич Направник // Еженедельник Петроградских гос. академ. театров. 1922. № 10. 19 ноября. С. 7–12.
48. Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1884. 168 с.
49. Воспоминания о Чайковском / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова. Г. А. Прибегина; ред. Вл. В. Протопопов. Изд. 4, испр. М.: Музыка, 1980. 477 с.
50. Второе квартетное собрание РМО // Музыкальное обозрение. 1873. 14 ноября. С. 4.
51. Гаккель Л. Е. Еще шесть лет: Сб. статей. — СПб.: КультИнформПресс, 2006. 224 с.
51. Гаккель Л. Е. Театральная площадь: Очерки. Л.: Сов. композитор, 1990. 160 с.
53. Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: Сов. композитор, 1975. 264 с.
54. Гинзбург Л. М. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика. М.: Музыка, 1975. 648 с.
55. Гинзбург С. Л. К. Ю. Давыдов. Л.: Музгиз, 1936. 212 с.
56. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания / Сост., вст. ст. и прим. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. 550 с.
57. Глинка в воспоминаниях современников / Общ. ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. 432 с.
58. Глинка М. И. Записки / Подг. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 221 с.
59. Глинка М. И. Литературное наследие. В 2 т. / Ред. В. М. Богданов-Березовский. Л.: Музгиз, 1952–1952. Т. 1. 511 с.; Т. 2. 890 с.

60. Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Ред.-сост. Р. В. Глезер. М.: Сов. композитор, 1961. 321 с.
61. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций, 1905–1917. Л.: Музыка, 1975. 386 с.
62. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков. Ф. И. Шаляпин, 1890–1904. Л.: Музыка, 1974. 264 с.
63. Гозенпуд А. А. И. В. Ершов. Жизнь и сценическая деятельность. Изд. 2. СПб.: Композитор, 1999. 309 с.
64. Гозенпуд А. А. Оперный словарь. СПб.: Композитор, 2005. 632 с.
65. Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
66. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. Кн. 1-3. Л.: Музыка, 1969–1973. Кн. 1: (1836–1856) 464 с.; Кн. 2: (1857–1872). 334 с.; Кн. 3: (1873–1889). 328 с.
67. Гольденвейзер А. Б. Э. Ф. Направник // Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: Сб. статей / Сост., общ. ред., вст. ст. и комм. Д. Д. Благого. М.: Музыка, 1975. С. 125–126.
68. Гольденвейзер А. Б. Эдуард Направник. К столетию со дня рождения // Огонек. 1939. № 22. С. 8.
69. Григорьев В. Ю. Генрик Венявский. М.: Музыка, 1966. 118 с.
70. Григорьева А. П. Е. К. Мравина. М.: Сов. композитор, 1970. 144 с.
71. Гусейнова З. М. Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов - редакторы «Жизни за Царя» // Римский-Корсаков: Сб. статей. Вып. 7. / Ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор, 2008. С. 255–266.
72. Давыдов И. Памяти Э. Ф. Направника // Русская музыкальная газета. 1917. № 17–18. Стлб. 328–329.
73. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 2. Т. 3. М.: Изд-во. М. О. Вольфа, 1882. 555 с.
74. Дианин С. А. Бородин. Жизнеописание, материалы, документы. М.: Музгиз, 1960. 404 с.
75. Дневник Э. Ф. Направника // Советское искусство. 1946. № 29. С. 1.
76. Друскин М. И. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.
77. Ефремова Е. А. Посвящается Э. Направнику // Вечерний Ленинград. 1989. № 247. С. 3.
78. Завьялова Л. В., Орлов К. В. Великий князь Константин Николаевич и великие князья Константиновичи: История семьи. СПб.: Вита Нова, 2009. 656 с.
79. Зайцева Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.
80. Зайцева Т. А. Страницы творческой биографии М. А. Балакирева. По архивным материалам и откликам современников. СПб.: Изд. СПбГУК, 2006. 111 с.
81. Зейферт И. И. Воспоминания профессора Петроградской консерватории. Пг.: Рус.-франц. типография, 1914. 56 с.

82. Зилоти А. И. Воспоминания и письма / Сост., прим. Л. М. Кутателадзе. Л.: Музгиз, 1963. 380 с.
83. Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX — начало XX в. М.: Центрполиграф, 2011. 560 с.
84. Иванов М. М. Из прошлого нашего оперного театра (По поводу смерти Э. Ф. Направника) // Петроградский листок. 1916. № 310. С. 4.
85. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 2. СПб: Тип. А. С. Суворина, 1912. 448 с.
86. Илюшина Л. Л. Трудом и искусством // Ленинградская правда. 1989. № 195. С. 3.
87. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Музгиз, 1934. 160 с.
88. Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Воспоминания / Сост., авт. вст. ст., комм. Н. Н. Соколов. М.: Сов. композитор, 1986. 358 с.
89. К[онстантин] Р[оманов]. Избранная переписка / Сост. и авт. предисл. Л. И. Кузьмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 528 с.
90. Календарь искусств // Декада Московских зрелищ. 1938. № 24. С. 15.
91. Каратыгин В. Г. Юбилей Э. Ф. Направника // Каратыгин В. Г. Избранные статьи / Авт. вст. ст., сост. Ю. А. Кремлев. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 89–92.
92. Каратыгин В. Г. Мусоргский. Шаляпин. Пг.: Изд-во библиот. Гос. ак. театра оперы и балета, 1922. 82 с.
93. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. 511 с.
94. Келдыш Ю. В. Руслан и Людмила. Опера М. И. Глинки по А. С. Пушкину. М.: Музгиз, 1937. 166 с.
95. Кенигсберг А. К. Ценное исследование // Музыкальная жизнь. 1986. № 16. С. 24.
96. Климовицкий А. И. Неизвестные страницы эпистолярия Чайковского // Советская музыка. 1990. № 6. С. 99–102.
97. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Ред. М. В. Есипова. М.: Изд-во «Дека-ВС», 2005. 524 с.
98. Коломийцев В. П. Статьи и письма / Сост. и авт. прим. Е. В. Томашевская, вст. ст. и ред. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1971. 256 с.
99. Композиторы народов СССР / Ред. С. Л. Гинзбург. Л.: Учторг. 1940. 416 с.
100. Кони А. Ф. Великий Князь Константин Николаевич. СПб.: Гл. тип. уделов, 1903. 52 с.
101. Коптяев А. П. Э. Ф. Направник // Биржевые ведомости. 1916. № 15917. 11 ноября. С. 7.
102. Космовская М. Л. История музыкальной культуры в наследии Н. Ф. Финдейзена. Курск: Изд-во Курского университета, 2006. 305 с.
103. Кремлев Ю. А. П. Бородин. Л.: Лен. филармония, 1934. 58 с.
104. Кривенко В. С. Э. Ф. Направник // Новое время. 1916. № 14615. 11 ноября. С. 7.

105. Кузьмина М. Т. Композитор, дирижер, педагог // Вечерний Ленинград. 1963. № 216. С. 3.
106. Кунин И. Ф. Милий Алексеевич Балакирев. Жизнь и творчество в письмах и документах. М.: Сов. композитор, 1967. 144 с.
107. Кюи Ц. А. Избранные письма / Сост. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
108. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 691 с.
109. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях / Сост. И. Л. Гусин. М.: Музгиз, 1957. 276 с.
110. Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 2: П. И. Чайковский / Сост., общ. ред., вст. ст., комм. А. А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
111. Левкович Л. Я. Автобиографическая проза и письма Пушкина / Отв. ред. С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1988. 328 с.
112. Лейзеров Н. П. Загоскин Михаил Николаевич // Литературная энциклопедия. Т. 4 / Отв. ред. А. В. Луначарский. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930. С. 367.
113. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / Сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 767 с.
114. Ливанова Т. Н. Критическая деятельность русских композиторов-классиков. М.; Л.: Музгиз, 1950. 101 с.
115. Лихачев Д. С. Текстология: (На материале русской литературы X-XVII веков). Изд. 3, перераб. и доп. СПб.: Алетейя, 2001. 758 с.
116. Малер Г. Письма / Общ. ред. И. А. Барсовой. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 891 с.
117. Малкиель М. Г. «Парсифаль» в Петербурге // Журнал любителей искусства. 1997. № 2–3. С. 27.
118. Малкиель М. Г. Полвека творения // Советская музыка. 1990. № 3. С. 92–98.
119. Малько Н. А. Воспоминания, статьи и письма. Л.: Музыка, 1972. 286 с.
120. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. В 3 т. М.: Всесоюзная книжная палата, 1941–1949. Т. 1. 418 с. Т. 2-3. 276 с.
121. Маталаев Л. Н. Высокий авторитет артиста // Советская музыка. 1979. № 10. С. 97–101.
122. Михайлов М. К., Абрамовский Г. К. Указатель музыковедческой литературы по истории русской музыки до 1917 года: Для спец. курсов музыковедч. отд. теоретико-комп. факультетов. СПб.: СПбГК, 1994. 76 с.
123. Михеева Л. В. Эдуард Францевич Направник. М.: Музыка, 1985. 152 с.
124. Музалевский В. И. Записки музыканта. Л.: Музыка, 1969. 216 с.
125. Музыкальная хроника // Русский музыкальный вестник. 1880. № 7. С. 4.
126. Музыкальная хроника // Русский музыкальный вестник. 1880. № 25. С. 3, 4.
127. Музыкальная хроника // Русский музыкальный вестник. 1880. № 26. С. 3.
128. Музыкальная хроника // Русский музыкальный вестник. 1880. № 27. С. 4.

129. Музыкальное обозрение // Музыкальный мир. 1882. № 17. С. 3.
130. Музыкальное обозрение // Музыкальный мир. 1883. № 14. С. 5.
131. Музыкальные известия // Русский музыкальный вестник. 1881. № 32. С. 4.
132. Музыкальные известия // Русский музыкальный вестник. 1881. № 40. С. 5.
133. Музыкальные новости // Музыкальный мир. 1883. № 5. С. 6.
134. Мусоргский М. П. К пятидесятилетию со дня смерти (1881–1931). Статьи и материалы / Под ред. Ю. В. Келдыша и В. В. Яковлева. М.: Госмузиздат, 1932. 352 с.
135. Мусоргский М. П. Литературное наследие. В 2 т. / Сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис. Общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971–1972. Т. 1: Письма. Биографические материалы и документы. 400 с. Т. 2: Литературные произведения. 232 с.
136. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 358 с.
137. Направник В. Э. Эдуард Францович Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. 464 с.
138. Направник Э. Ф. Дубровский. Опера в 4-х действиях. Либретто М. И. Чайковского. М.: Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР, 1939. 31 с.
139. Направник Э. Ф. (По поводу 45-летия его музыкальной деятельности) // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 11–12. С. 161–165.
140. Направник Э. Ф. (По поводу 45-летия его музыкальной деятельности) // Русская музыкальная газета. 1908. № 41. Стлб. 877–878.
141. Направник Э. Ф. // Русская музыкальная газета. 1897. № 1. Стлб. 155–156.
142. Направник Э. Ф. Автобиографические творческие материалы, документы, письма / Сост. Л. М. Кутателадзе. Л.: Музгиз, 1959. 448 с.
143. Направник Э. Ф. Записки. Воспоминания. // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост. Е. М. Гордеева. М.: Музыка, 1989. 348 с.
144. Направник Э. Ф. Некролог // Музыкальный современник. 1916. № 7. С. 1–3.
145. Направник Э. Ф. Переписка с В. П. Коломийцевым // Коломийцев В. П. Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. С. 170, 175, 181–183.
146. Направник Э. Ф. Письмо Э. Ф. Направника Представительнице РМО вел. Кн. Александре Иосифовне (СПб., 13 декабря 1897 г.) // Музыкальное обозрение. 1998. № 1. С. 5.
147. Некролог // Новое время. 1916. № 14615. 11 (24) ноября. С. 7.
148. Некролог // Новое время. 1916. № 14616. 12 ноября. С. 4.
149. Никитин Б. С. Чайковский. Старое и новое. М.: Знание, 1990. 208 с.
150. Николай II. Дневники / Ред. К. Ф. Шацилло. М.: Орбита, 1991. 755 с.
151. Оперный музей // Жизнь Искусства. 1919. № 174. С. 2.
152. Орлов Г. П. Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского / Общ. ред. В. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 188 с.
153. Орлова А. А. Глинка в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970. 264 с.

154. Орлова А. А. Летопись жизни и творчества М. И. Глинки. Изд. 2. Ч. 1. Л.: Музыка, 1978. 286 с.
155. Орлова Е. М. Очерки о русских композиторах XIX — начала XX века. М.: Музыка, 1982. 223 с.
156. Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1980. 271 с.
157. Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования / Общ. ред. и вст. ст. Ю. А. Кремлева. Сост., подг. к публ., предисл. и прим. В. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1968. 440 с.
158. Оссовский А. В. Избранные статьи, воспоминания / Ред.-сост., авт. вст. ст. и прим. Е. Ф. Бронфин. Л.: Сов. композитор, 1961. 404 с.
159. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912) / Общ. ред. и вст. ст. Ю. А. Кремлева. Сост., подг. к публ., предисл. и прим. В. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1971. 374 с.
160. Паули А. К. Некролог // Петроградский листок 1916. № 311. 10/11 ноября. С. 4.
161. Первое и второе симфонические собрания и второе квартетное собрание Императорского Русского Музыкального Общества // Русский музыкальный вестник. 1880. № 25. С. 2.
162. Первое и второе симфонические собрания и второе квартетное собрание Императорского Русского Музыкального Общества // Русский музыкальный вестник. 1880. № 25. С. 2.
163. Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Сиргус, 1916. 72 с.
164. Переписка П. И. Чайковского и Э. Ф. Направника (1872–1893) // Чайковский. Воспоминания и письма / Ред. Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Пг.: Гос. ак. филармония. С. 99–230.
165. Переписка Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем / Публ. Н. Ж. Айдарова // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Вып. 5. / Ред.-сост. Г. В. Копытова СПб.: РИИИ, 2010. С. 59–88.
166. Петровский Е. М. «Дубровский». Новая опера Э. Ф. Направника // Русская музыкальная газета. 1895. № 1. Стлб. 53–56.
167. Петровский Е. М. Хроника. С.-Петербург. Мариинский театр. CVIII Великопостный сезон // Русская музыкальная газета. 1908. № 12. Стлб. 334.
168. Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. Вступ. статья А. А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1967. 350 с.
169. Письма С. И. Танеева к Э. Ф. Направнику / Подг. к печати В. В. Киселев // Советская музыка. 1940. № 7. С. 80–84.
170. Погожев В. П. Проект законоположения об Императорских театрах. В 3 т. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1900. Т. 1: Положения общие. 475 с. Т. 2: Отдельные и частные положения. 456 с. Т. 3: Приложение. Исторические очерки. 550 с.
171. Погожев В. П. Столетие организации императорских театров. В 3 т. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1906–1908. Т. 1. 396 с.; Т. 2. 320 с.; Т. 3. 328 с.

172. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: Всероссийское театральное общество, 1949. 264 с.
173. Похитонов Д. И. Э. Ф. Направник // Советское искусство. 1938. № 133. С. 3.
174. Пузыревский А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909 г.). СПб.: Тип. В. Я. Мильштейна, 1909. 48 с.
175. Пузыревский А. И., Саккетти Л. А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб.: Тип. Глазунова, 1912. 184 с.
176. Равинчер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М.: Музгиз, 1959. 378 с.
177. Ремезов И. И. В. И. Сук. М.; Л.: Музгиз, 1951. 64 с.
178. Римский-Корсаков А. Н. Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. (Обзор музыкальных рукописных фондов). Л.: Изд. Гос. публ. библ., 1938. 112 с.
179. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1. / Подг. А. В. Оссовским, В. Н. Римским-Корсаковым. М.: Музгиз, 1955. 400 с.
180. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. / Подг. Н. В. Шелковым. М.: Музгиз, 1963. 280 с.
181. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (1829–1889). СПб.: Композитор, 2005. 88 с.
182. Рубинштейн А. Г. Избранные письма / Общ. ред., вст. ст. и комм. Л. А. Баренбойма. М.: Музгиз, 1954. 102 с.
183. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. СПб.: Союз художников, 2005. 159 с.
184. Русские музыкальные архивы за рубежом: Справочник / Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: Изд. МГК, 2004. 155 с.
185. Ручьевская Е. А. Петр Ильич Чайковский. 1840–1893. Популярная монография. Изд. 3. Л.: Музыка, 1985. 103 с.
186. Савинов Н. Н. Направник и его время // Музыкальная жизнь. 1983. № 8. С. 6–7.
187. Самосуд С. А. Статьи, воспоминания, письма / Сост. О. Л. Данскер. М.: Сов. композитор, 1984. 232 с.
188. Свиридова С. А. (Свириденко С.) 50-летие капельмейстерской деятельности Э. Ф. Направника. Русская музыкальная газета. 1913. № 37. Стлб. 761–771.
189. Свиридова С. А. (Свириденко С.) Вагнеровские типы. Трилогия «Кольцо Нибелунга» и артисты петербургской сцены. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908. 245 с.
190. Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. / Под ред. Г. Н. Хубова. М.: Музгиз, 1957. 734 с.
191. Соколов Н. А. «Нижегородцы» Э. Ф. Направника // Голос. 1869. № 21. С. 3.
192. Соллертинский И. И. Замечательный музыкальный деятель. К столетию со дня рождения Э. Ф. Направника // Ленинградская правда. 1939. № 194 (7382). С. 4.

193. Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. Концерты Императорского русского музыкального общества. — Их неудовлетворительность // С.-Петербургские ведомости. № 277. 8 (20) ноября 1881 г. С. 5.
194. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.; Л.: Музыка, 1965. 824 с.
195. Станиславский М. В. Эдуард Францевич Направник. Монографический этюд по поводу его полувекового служения русскому музыкальному искусству. 1863–1913 гг. // Русская старина. 1914. Т. 157. С. 114–131.
196. Старк Э. А. (Зигфрид). Петербургская опера и ее мастера. Л.; М.: Искусство, 1940. 440 с.
197. Старк Э. А. Сценическая история опер П. И. Чайковского в б. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). Л.: Изд. Лен. гос. ак. театра оп. и балета, 1941. 234 с.
198. Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. Живопись. Скульптура. Музыка / Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев. М.: Искусство, 1952. 736 с.
199. Стасов В. В. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К пятидесятилетию этой оперы на сцене // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891/92 г. СПб.: Изд-во Дирекции имп. театров, 1893. С. 53–80.
200. Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5 вып. / Под ред. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1974–1980. Вып. 1. 440 с.; Вып. 2. 356 с.; Вып. 3. 400 с., Вып. 4. 356 с.; Вып. 5. 440 с.
201. Столетие со дня рождения Э. Ф. Направника // Советское искусство. 1939. № 64. С. 1.
202. Стравинский И. Ф. Письмо В. Э. Направнику. 15 ноября 1932 г. // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. С. 490–493.
203. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / Ред. И. Я. Вершинина, О. В. Фраенов. М.: Композитор, 2005. 464 с.
204. Стравинский Ф. И. Переписка с Э. Ф. Направником // Стравинский Ф. И. Статьи, письма, воспоминания. Л.: Музыка, 1972. С. 133–137.
205. Танеев С. И. Дневники. В 3 т. / Текст. ред., комм. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981–1985. Т. 1. 333 с.; Т. 2. 430 с.; Т. 3. 560 с.
206. Танеев С. И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания / Ред. В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Изд-во ак. наук СССР, 1952. 355 с.
207. Тартаков Г. И. Иоаким Викторович Тартаков (к столетию со дня рождения) // Музыкальная жизнь. 1960. № 23. С. 16. 207
208. Татищев С. С. Детство и юность великого князя Александра. М.: Российский архив, 2002. 716 с.
209. Театр и драматургия: Сб. статей / Ред. колл.: Г. А. Лапкина, А. Я. Альтшуллер, Е. М. Юпашевская. Л.: ЛГИТМиК, 1959. 452 с.

210. Театр и музыка. Документы и материалы / Ред. колл.: А. А. Алексеев, А. П. Клиничин, М. К. Михайлов, И. Ф. Петровская (отв. ред.), Н. В. Туманян. М.; Л.: Изд-во ак. наук СССР, 1963, 194 с.
211. Театральная критика 1917–1927 годов: Сб. науч. трудов. / Отв. ред. А. Я. Альтшулер. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 173 с.
212. Театрально-литературный комитет при Дирекции Императорских театров // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–1892 гг. СПб., Изд. Дирекции имп. театров, 1893. С. 230–236.
213. Театральное наследство. Сообщения. Публикации: Сб. статей / Под ред. Г. А. Лапкиной. М.: Искусство, 1956. 556 с.
214. Теляковский В. А. Воспоминания. / Предисл. Д. И. Золотницкого. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 484 с.
215. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901 / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста С. Я. Шихман, М. Г. Светаевой; вст. ст. О. М. Фельдмана; комм. О. М. Фельдмана, М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской. Москва. М.: АРТ, 1998. 748 с.
216. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Петербург / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста С. Я. Шихман, М. А. Малкиной; комм. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, при участии О. М. Фельдмана. М.: АРТ, 2002. 702 с.
217. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Петербург / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста М. А. Малкиной и М. В. Хализевой; комм. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой. М.: АРТ, 2006. 928 с.
218. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1906–1909. Петербург / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста М. В. Львовой, М. В. Хализевой; комм. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой. М.: АРТ, 2011. 928 с.
219. Теляковский В. А. Императорские театры и 1905 год / Под ред. Е. М. Кузнецова, предисл. А. А. Гвоздева. Л.: Academia, 1926. 178 с.
220. Теляковский В. А. Скандал с Шаляпиным в московском Большом театре // Жизнь искусства. 1926. № 35. С. 18–19.
221. Тимофеев Г. Н. А. П. Бородин. Жизнь, творчество, неизданные письма // Современник. 1912. № 4. С. 212–236.
222. Тимофеев Г. Н. П. И. Чайковский в роли музыкального критика // Русская музыкальная газета. 1899. № 29–30. Стлб. 704–714; № 31–32. Стлб. 742–748; № 33–34. Стлб. 769–774.
223. Ткач Т. Г. Э. Ф. Направник в работе над текстом либретто (по опере «Нижегородцы») // Три века Петербурга: музыкальные страницы: Сб. статей и тезисов / Сост. З. М. Гусейнова. СПб.: СПбГК, 2003. С. 224–225.
224. Толстой Ф. М. Некролог // Русский музыкальный вестник. 1891. № 2. С. 3–4.
225. Томашевский Б. В. Писатель и книга. М.; Л.: Прибой, 1928. 230 с.

226. Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923. 160 с.
227. Томпакова О. М. «Нижегородцы» Э. Направника // Музыкальная жизнь. 1982. № 17 (595). С. 20–21.
228. Третьякова Л. С. С. В. Рахманинов. (К 100-летию со дня рождения). М.: Знание, 1973. 47 с.
229. Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1887–1893 / Отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Наука, 1968. 487 с.
230. Тюменев И. Ф. Последний путь Мусоргского. (Из воспоминаний) / Подг. к печати А. А. Орлова // Советская музыка. 1959. № 7. С. 88–94.
231. Тюнеев Б. Д. Из воспоминаний о Н. Ф. Финдейзене // Обертон. 2004. № 8 (811). С. 7.
232. Тюнеев Б. Д. Н. И. Казанли. (Критико-биографический материал) // Русская музыкальная газета. 1915. № 42. С. 627–636.
233. Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания и дневники. М.: Захаров, 2008. 592 с.
234. Унковская А. В. Воспоминания. Пг.: Изд-во. журн. «Вестник теософии», 1917. 138 с.
235. Упрощенная партитура // Русская музыкальная газета. 1907. № 34–35. Стлб. 718–719.
236. Ушкарев А. А. Из опыта формирования репертуара императорских театров // Театр между прошлым и будущим: Сб. статей / Отв. ред. Ю. М. Орлов. — М.: ГИТИС, 1989. С. 190–202.
237. Фаминцын А. С. «Нижегородцы» Э. Ф. Направника // Голос. 1869. № 21. С. 3.
239. Фигнер Н. Н. Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Л. М. Кутателадзе. Вст. ст. М. О. Янковского. Общ. ред. А. Я. Альтшуллера. Л.: Музыка, 1968. 191 с.
239. Фигуровский Н. А., Соловьев Ю. И. Александр Порфирьевич Бородин. М.: Л.: АН СССР, 1950. 212 с.
240. Финдейзен Н. Ф. 3 февраля — день Глинки в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1906. № 7–8. Стлб. 174–179.
241. Финдейзен Н. Ф. Александр Сергеевич Даргомыжский. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. СПб.: П. Юргенсон, 1904. 50 с.
242. Финдейзен Н. Ф. Антон Григорьевич Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. СПб.: П. Юргенсон, 1907. 106 с.
243. Финдейзен Н. Ф. Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи // Артист. 1894. № 3. С. 25–50.
244. Финдейзен Н. Ф. Вместо некролога // Русская музыкальная газета. 1916. № 48. Стлб. 907–913.
245. Финдейзен Н. Ф. Из моих воспоминаний / Подг., вст. ст., прим. М. Л. Космовской. СПб.: РНБ, 2004. 352 с.
246. Финдейзен Н. Ф. К 100-летию дня рождения Глинки // Русская музыкальная газета. 1904. № 11. Стлб. 301–304.

247. Финдейзен Н. Ф. К биографии Э. Ф. Направника // Русская музыкальная газета. 1913. № 37. Стлб. 782–783.
248. Финдейзен Н. Ф. Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, хранящихся в Рукописном отделении Императорской публичной библиотеки в С.-Петербурге с приложением описания рукописей и предметов, находящихся в том же отделении, касающихся жизни и деятельности Глинки. СПб.: Столичная скоропечатня, 1898. 133 с.
249. Финдейзен Н. Ф. Конкурс на памятник Глинке // Русская музыкальная газета. 1902. № 49. Стлб. 1235–1236.
250. Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского русского музыкального общества (1859–1909). СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1909. 119 с.
251. Финдейзен Н. Ф. По поводу двух концертов в пользу фонда Чайковского // Русская музыкальная газета. 1896. № 12. Стлб. 1605–1611.
252. Финдейзен Н. Ф. Празднование 50-летнего юбилея Императорского Русского Музыкального Общества // Русская музыкальная газета. 1910. № 1. Стлб. 10–15.
253. Финдейзен Н. Ф. Эдуард Францевич Направник. (К 35-летию деятельности в Русской опере). // Русская музыкальная газета. 1898. № 9. Стлб. 779–785.
254. Франческа да Римини // Русская музыкальная газета. 1902. № 41. Стлб. 1205–1207.
255. Фролов В. [Некролог] // Русская музыкальная газета. 1915. № 9–10. Стлб. 180.
256. Ф[ролов] В. Э. Ф. Направник. Биографический очерк. (По поводу двадцатипятилетней капельмейстерской деятельности). С портретом и факсимиле. СПб.: Типо-Литография П. И. Шмидта, 1888. 48 с.
257. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Сов. композитор, 1984. 240 с.
258. Хентова С. М. Чайковский и Направник // Музыкальная жизнь. 1971. № 11. С. 15–16.
259. Хубов Г. Н. А. П. Бородин. М.: Музгиз, 1933. 128 с.
260. Хубов Г. Н. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.
261. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского. В 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 1. 510 с.; Т. 2. 608 с.; Т. 3. 617 с.
262. Чайковский П. И. Забытое и новое: Альманах. Вып. 1 / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. 208 с.
263. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. I — Т. XVII. М.: Музыка, 1953–1981. Т. II. 436 с.; Т. IX 406 с.; Т. XII. 594 с.; XV-A. 294 с.; XVI-B. 278 с.
264. Чайковский П. И. Танеев С. И. Письма. / Сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 558 с.

265. Чайковский П. И. Тематико-библиографический указатель сочинений / Ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. 1194 с.
266. Чарнова А. А., Веймарн П. П. Э. Ф. Направник. Биографический очерк. СПб.: Изд-во муз. журнала «Баян», 1888. 42 с.
267. Чемоданов С. М. Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. М.: Музгиз, 1927. 56 с.
268. Черногорский [Каратыгин В. Г.] Юбилей Э. Ф. Направника // Театр и искусство. 1913. № 37. С. 7.
269. Чешихин В. Е. История русской оперы // Русская музыкальная газета. 1901. № 46. Стлб 1151–1158.
270. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.
271. Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. Т. 1: Письма. Воспоминания об отце / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Е. А. Грошева, комм. Е. А. Грошевой, И. Ф. Шаляпиной. М.: Искусство, 1976. 760 с.
272. Шереметев С. Д. Мемуары / Сост., подг. текста и прим. Л. И. Шохина. М.: Индрик, 2001. 736 с.
273. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене Русской оперы. Воспоминания. Л.: Изд. Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, 1936. 256 с.
274. Э. Ф. Направник // Русская музыкальная газета. 1897. № 1. Стлб. 155–156.
275. Яковлев В. В. Модест Ильич Чайковский — автор оперных текстов // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. Т. 1 / Ред. Д. В. Житомирский и Т. И. Соколова. М.: Музыка, 1964. 506 с.
276. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1: 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. 526 с.
277. 100-летие со дня рождения Э. Ф. Направника // Комсомольская правда. 1939. № 194. С. 4.
278. 24 августа 100 лет со дня рождения Э. Ф. Направника // Искусство и жизнь. 1939. № 8. С. 48.
279. 45-летний юбилей Э. Ф. Направника // Русская музыкальная газета. 1908. № 41. Стлб. 877–878.
280. Closson E. Edouard Napravnik. ReM. 1937. nos.171–174. P. 22–25.
281. Ders. Život a dílo českého hudebníka v Rusku. Slovanský přehled, 1959. 45 s.
282. Malko N. A. Napravnik and the Russian Opera. New York, A Certain Art: 1966. P. 105–122.
283. Oldani R. W. Art Nápravník, Eduard // New Grove Dictionary. V. XVIII, 2001. P. 86.
284. Postler M. Český hudebník na Rusi. Praha-Moskva, 1957. H. 3. S. 269–277.
285. Taruskin R. “The Present in the Past”: Russian Opera and Russian Historiography ca. 1870 // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz / Ed. M. H. Brown. Ann Arbor, 1984. P. 77–146, esp. 104–110.

СПИСОК АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

ГЦММК

286. Направник Э. Ф. Письмо к Сафонову В. И. от 12 сентября 1896 года. Беловой автограф. (ГЦММК, ф. 80, ед. хр. 875, л. 1–2.)
287. Направник Э. Ф. Письмо к Сафонову В. И. от 26 сентября 1902 года. Беловой автограф. (ГЦММК, ф. 80, ед. хр. 873, л. 1–2.)

ГЦТМ

288. Направник Э. Ф. Письмо к Дейша-Сионицкой М. А. от 25 августа 1891 года. (ГЦТМ, ф. 88, № 17, инв. № 361.)

РИИИ

289. Всеволожский И. А. Письма к Направнику Э. Ф. Беловые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 268.)
290. Ершов И. В. Речь, сказанная при открытии бюста Э. Ф. Направнику в фойе Мариинского театра 4 декабря 1913 г. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 344.)
291. Зилоти А. И. Письма к Направнику Э. Ф. Беловые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. № 353.)
292. Зилоти А. И. Письма к Направнику Э. Ф. Беловые автографы. (РИИИ ф. 21, оп. 2, ед. хр. № 354.)
293. Направник Э. Ф. Воспоминания. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 221.)
294. Направник Э. Ф. Докладная записка Воронцову-Дашкову И. И., графу «О преобразовании Петербургской консерватории в Императорскую академию музыки». (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 444.)
295. Направник Э. Ф. Записная книга. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 241.)
296. Направник Э. Ф. Изображение герба. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 317.)
297. Направник Э. Ф. Контракты. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 297.)
298. Направник Э. Ф. Материалы о выступлении оперной труппы, оркестра и хора при императорском дворе: переписка, программы выступлений. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 416.)
299. Направник Э. Ф. Отзывы о певцах. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 404.)
300. Направник Э. Ф. Отзывы о сочинениях. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 417.)
301. Направник Э. Ф. Официальные письма в дирекцию театра. Черновые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 414.)
302. Направник Э. Ф. Памятная книга I. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 224.)
303. Направник Э. Ф. Памятная книга II. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 225.)
304. Направник Э. Ф. Памятная книга III. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 226.)
305. Направник Э. Ф. Памятная книга IV. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 227.)
306. Направник Э. Ф. Памятная книга VI. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 229.)
307. Направник Э. Ф. Памятная книга VII. (РИИИ ф. 21, оп. 1, ед. хр. 230.)

308. Направник Э. Ф. Письмо к Альбрехт А. П. и Н. П. от 15 декабря 1903 года. Беловой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 2, л. 11–12.)
309. Направник Э. Ф. Письма к Альбрехту П. К. 1870–1884 гг. Беловые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 3.)
310. Направник Э. Ф. Письма к Альбрехту П. К. 1890–1895 гг. Беловые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 5.)
311. Направник Э. Ф. Письмо к Всеволожскому И. А. от 21 июля 1896 года. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 21, л. 14–15.)
312. Направник Э. Ф. Письмо к Длусскому Э. Я., написанное в октябре 1907 года. Черновой автограф (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 32, л. 2.)
313. Направник Э. Ф. Письмо к Загоскину Н. П. от 30 марта 1895 года. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 37, л. 2–3.)
314. Направник Э. Ф. Письма к Зилоти А. И. Беловые автографы. (РИИИ, ф. 17, оп. 1, № 102.)
315. Направник Э. Ф. Письмо к Зилоти А. И. от 24 июля 1909 г. Черновой автограф. (РИИИ ф. 21, оп. 2, ед. хр. № 38, л. 8.)
316. Направник Э. Ф. Письмо к Кистеру К. К., барону от 26 февраля 1873 года. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 297, л. 11.)
317. Направник Э. Ф. Письмо к Крупенскому А. Д. от 29 июля 1910 года. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 53, л. 5.)
318. Направник Э. Ф. Письмо к Направник В. Э. от 3 Июня 1892 года. Беловой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 77, л. не указ.)
319. Направник Э. Ф. Письма к Теляковскому В. А. Черновые автографы. от 12 марта 1905 г. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 696, л. 2.)
320. Направник Э. Ф. Письма к Финдейзену Н. Ф. Черновые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133.)
321. Направник Э. Ф. Письмо к Фролову В. К. от 14 апреля 1884 года. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 137.)
322. Направник Э. Ф. Письма к Чайковскому М. И. Черновые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 140.)
323. Направник Э. Ф. Письмо к Шестаковой Л. И. от 21 октября 1879 года. Черновой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 150, л. 4.)
324. Направник Э. Ф. Положение об устройстве артистической части Императорских театров. «Особое мнение» Э. Ф. Направника относительно статьи 4-й «Обязанности и права членов администрации трупп». (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 397, л. 5–6.)
325. Направник Э. Ф. Статья: «Обязанности и права членов администрации труппы». (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 397, л. 9.)
326. Направник Э. Ф. Тетрадь с библиографическим списком заметок в периодической печати, посвященных Направнику Э. Ф. и другим музыкальным деятелям. (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 294.)
327. Погожев В. П. Воспоминания. (РИИИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 1 а.)

328. Пономарев Е. П. Письмо к Направнику Э. Ф. от 26 октября 1901 года. Беловой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 574, л. 1.)
329. «Постановлении об обязанностях артистов Императорских театров и штрафах за нарушение оных». (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 397, л. 7–8.)
340. «Правила для артистов Императорской оперной русской труппы в С.-Петербурге». (РИИИ, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 397, л. 1–6.)
341. Финдейзен Н. Ф. Письма к Направнику Э. Ф. Беловые автографы. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723.)
342. Чайковский М. И. Письмо к Направнику Э. Ф. от 16 июля 1893 года. Беловой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 140, л. 53–54.)
343. Шестакова Л. И. Письмо к Направнику Э. Ф. от 20 сентября 1876 года. Беловой автограф. (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 784, л. 3.)
344. Шестакова Л. И. Письмо к Направнику О. Э. от 31 октября 1879 года. Беловой автограф (РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 784, л. 30–31.)

РГАЛИ

345. Направник Э. Ф. Копии писем. (РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 880.)
346. Направник Э. Ф. Письмо к Кривенко В. С. от 2 мая 1902 года. Беловой автограф. (РГАЛИ, ф. 785, оп. 1, ед. хр. 87, л. 7–8.)
347. Направник Э. Ф. Письмо к Кюи Ц. А. от 4 сентября 1902 года. Беловой автограф. (РГАЛИ, ф. 786, ед. хр. 87, л. 3–4.)
348. Направник Э. Ф. Письмо к Лавровской Е. А. от 14 января 1894 года. Беловой автограф. (РГАЛИ, ф. 787, оп. 1, ед. хр. 29.)
349. Направник Э. Ф. Письма к Суку В. И. Беловые автографы. (РГАЛИ, ф. 877, оп. 1, ед. хр. 20.)

РНБ

350. Направник Э. Ф. Письмо к Вакселю П. Л. от 3 августа 1893 года. Беловой автограф. (РНБ, ф. 124, ед. хр. 2984, л. 13–15.)
351. Направник Э. Ф. Письмо к Габелю С. И. от 12 июня 1884 года. Беловой автограф. (РНБ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 130.)
352. Направник Э. Ф. Письмо к Гаевскому В. П. от 21 февраля 1885 года. Беловой автограф. (РНБ, ф. 171, ед. хр. 197.)
353. Направник Э. Ф. Письмо к Половцеву А. В. от 27 июля 1896 года. Беловой автограф. (РНБ, ф. 601, ед. хр. 572, л. 2–3.)
354. Направник Э. Ф. Письма к Финдейзену Н. Ф. Беловые автографы. (РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638.)

СПбГК

355. Направник Э. Ф. Письмо к Рубинштейну А. Г. от 3 мая 1888 года. Беловой автограф. (СПбГК, инв. № 983.)
356. Направник Э. Ф. Письмо к Шестаковой Л. И. от 16 апреля 1892 года. Беловой автограф. (СПбГК, 621, л. 217.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Указатель имен

- Адлерберг* Александр Владимирович (1818–1888) — генерал, министр Императорского двора и уделов в 1852–1872 гг.
- Азанчевский* Михаил Павлович (1839–1881) — композитор, директор Петербургской консерватории в 1871–1876 гг.
- Александр II* (1818–1881) — император России (1855—1881).
- Александр III* (1845–1894) — император России (1881—1894).
- Александра Иосифовна*, Великая Княгиня (1830–1911) — председательница ИРМО.
- Александрович* (сцен. псевд.; наст. фамилия Покровский) Александр Дормидонтович (1881–1955) — певец, лирический тенор, артист оперы и драмы, камерный певец. Солист Мариинского театра в 1909–1919 гг.
- Альбрехт* Евгений Карлович (1842–1894) — скрипач, инспектор музыки Петербургских Императорских театров, заведующий музыкальной библиотекой Императорских театров. В 1872 г. — один из организаторов петербургского Общества камерной музыки.
- Альбрехт* Петр Карлович (1842–1895) — начальник придворного хора.
- Альтани* Ипполит Карлович (1846–1919) — главный дирижер оперы Большого театра в Москве в 1882–1906 гг.
- Аренский* Антон Степанович (1861–1906) — композитор, профессор Московской консерватории, в 1895–1901 гг. — управляющий Придворной Певческой капеллой.
- Асафьев* Борис Владимирович (литературный псевдоним — Игорь Глебов; 1884–1949) — русский советский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог. Академик АН СССР (1943), Народный артист СССР (1946), один из основоположников советского музыковедения.
- Асланов* Александр Петрович (1874–1960) — дирижер Мариинского театра в 1908–1912 гг.
- Ауэр* Леопольд Семенович (1845–1930) — скрипач, дирижер, профессор Петербургской консерватории в 1868–1917 гг., солист оркестра Мариинского театра.
- Балакирев* Милий Алексеевич (1837–1910) — русский композитор, пианист, дирижер, глава Могучей кучки.
- Барцевич* Станислав Карлович (1858–1929) — польский скрипач и музыкальный педагог.
- Баскин* Владимир Сергеевич (1855–1919) — музыкальный критик, журналист. Сотрудничал в нескольких петербургских изданиях, в 1887–1917 гг.

- заведовал музыкальным отделом «Петербургской газеты» (с 1914 г. «Петроградская газета»).
- Баттистини* Маттиа (1856–1928) — выдающийся итальянский оперный певец, баритон, крупнейший мастер бельканто. Гастролировал в Аргентине, Великобритании, Бразилии, Испании, Франции, Германии, Австрии, Румынии и др. странах. Неоднократно пел в России (впервые в 1893 г.).
- Бах* Роберт Романович (Робертович) (1859–1932) — скульптор, академик, профессор Академии художеств.
- Беккер* Федор Федорович (1840–1901) — помощник режиссера Мариинского театра, дирижер концертов его хора. Руководил любительским хором И. А. Мельникова.
- Беляев* Митрофан Петрович (1836–1903) — купец-лесопромышленник; меценат, общественный деятель. В 1885 г. основал нотоиздательскую фирму «М. П. Беляев. Лейпциг», издав свыше 2000 произведений русских авторов; в том же году организовал Русские симфонические концерты, а в 1891 г. — Русские квартетные вечера. Свой капитал завещал Попечительному совету для поощрения русских композиторов и музыкантов.
- Бенуа-Эфрон* Мария Карловна (1861–1909) — пианистка, профессор Петербургской консерватории.
- Бернгард* Август Рудольфович (1852–1908) — преподаватель гармонии и сольфеджио, инспектор Петербургской консерватории с 1884 по 1888 г. и директор с 1898 по 1905 г.
- Берс* Александр Александрович (1844–1921) — мемуарист, музыкант, офицер лейб-гвардии Преображенского полка, участник Русской-турецкой войны 1877–1878 гг., полковник, автор нескольких книг на темы религии, нравственности, музыки.
- Бессель* Василий Васильевич (1843–1907) — основатель музыкально-издательской фирмы и издатель журналов «Музыкальный листок» и «Музыкальное обозрение».
- Бларамберг* Павел Иванович (1841–1907) — композитор, профессор Училища Филармонического общества в Москве.
- Блуменфельд* Феликс Михайлович (1863–1931) — пианист, композитор, дирижер, педагог. С 1895 г. репетитор (концертмейстер) Мариинского театра, а позднее дирижер. Под его управлением были впервые исполнены оперы «Сервилия» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова.
- Бологовская* (наст. фамилия — Сабурова) Юлия Карловна (1862–1938) — виолончелистка, концертировала во многих странах Европы. С 1905 г. и до конца жизни занималась музыкально-педагогической деятельностью в г. Смоленске.

Борх Александр Михайлович (1804–1867) — граф, действительный тайный советник и обер-церемонимейстер, вице-президент Совета детских приютов в Петербурге. В 1863–1867 гг. директор Императорских театров.

Бубеничек — чешская певица

Быстров Николай Иванович (1841–1906) — врач, профессор; друг семьи Направника.

Булахов Павел Петрович (1824–1875) — артист и оперный певец (лирический тенор), композитор и музыкальный педагог. С 1849 г. и до конца жизни в солист Императорской русской оперной труппы.

Бэлза Игорь Федорович (1904–1994) — российский музыковед, композитор и литературовед, доктор искусствоведения.

Бюлов Ганс Гвидо (1830–1894) — немецкий пианист, дирижер, критик, общественный деятель, пропагандист русской музыки. Поставил в 1878 г. в Ганновере оперу «Жизнь за Царя» Глинки.

Ваксель Платон Львович (1844–1919) — критик, певец, коллекционер. Автор биографии М. И. Глинки на французском языке.

Вальтер Виктор Григорьевич (1865–1935) — скрипач, первый концертмейстер оркестра Мариинского театра с 1890 г., автор музыкально-критических статей.

Васильев (сцен. псевд. Васильев 1-й, наст. фам. Кириллов) Владимир Иванович (1828–1900) — артист оперы (бас) и концертный певец.

Вейкман Иероним (1825–1895) — альтист-солист оркестра Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории, участник квартетных собраний ИРМО.

Веймарн Павел Платонович (1857–1905) — русский композитор и музыкальный критик.

Вейнберг Петр Исаевич (1830–1908) — поэт, драматург, историк литературы, переводчик. Написал либретто к опере «Гарольд» Направника.

Вейнгартнер (Weingartner) Феликс фон (1863–1942) — австрийский дирижер, композитор и музыкальный писатель.

Венявский Генрик (1835–1880) — знаменитый польский скрипач и композитор.

Вержбилович Александр Валерианович (1850–1911) — виолончелист, солист оркестра Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории.

Вильденбрух Эрнст (1845–1909) — немецкий писатель-драматург.

Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) — директор Императорских театров в 1899–1901 гг.

Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837–1916) — министр Императорского Двора в 1881–1897 гг.; в его ведении находился Мариинский театр.

Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) — директор Императорских театров в 1881–1899 гг.

- Габель* Станислав Иванович (1849–1924) — артист оперы, концертный певец, режиссер и вокальный педагог, профессор Петербургской консерватории. Заслуженный артист РСФСР.
- Гаевский* Виктор Павлович (1826–1888) — литератор, один из основателей (в 1859) и деятелей Литературного фонда. Известный библиограф, биограф, критик, присяжный поверенный, действительный статский советник.
- Гаук* Александр Васильевич (1893–1963) — советский дирижер и композитор. Народный артист РСФСР.
- Гедеонов* Александр Михайлович (1791–1867) — директор Императорских театров в 1835–1858 гг.
- Гедеонов* Степан Александрович (1815–1878) — директор Императорских театров в 1867–1875 гг.
- Герке* Август Антонович (1841–1902) — сенатор, помощник вице-председателя ИРМО.
- Глазунов* Александр Константинович (1865–1936) — русский композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, профессор Петербургской консерватории (1899), с 1905 г. ее директор.
- Глинка* Михаил Иванович (1804–1857) — великий русский композитор. Основатель национальной композиторской школы.
- Гнесин* Михаил Фабианович (1883–1957) — советский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель.
- Гольденвейзер* Александр Борисович (1875–1961) — русский пианист, педагог, композитор, музыкальный писатель и общественный деятель.
- Горелов* Александр Леонтьевич (1868–1937) — дирижер.
- Греннинг-Вильде* Зельма Петровна (1840–1913) — российская певица (сопрано) и музыкальный педагог.
- Гречанинов* Александр Тихонович (1864–1956) — русский композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова.
- Давыдов* Карл Юльевич (1838— 1889) — виолончелист-виртуоз, композитор, педагог, дирижер, профессор Петербургской консерватории в 1863–1886 гг., директор в 1876–1886 гг.
- Даль* Владимир Иванович (1801–1872) — русский ученый и писатель. Автор «Толкового словаря живого великорусского языка».
- Дейша-Сионицкая* Мария Андриановна (1861–1926) — певица (сопрано), артистка Императорских оперных театров — в Петербурге в 1883–1891 гг., в Москве — в 1891–1908 гг., профессор Московской консерватории.
- Думский кружок* — любительский мужской хор, организованный представителем Бесплатной музыкальной школы Михаилом Андреевичем Берманом. Репетиции проводились в здании Городской Думы, в связи с чем этот кружок получил название «Думского».

- Елена Павловна*, Великая княгиня (1806—1873) — одна из основательниц ИРМО.
- Ершов Иван Васильевич* (1867—1943) — певец (драматический тенор), артист Мариинского театра, профессор Ленинградской консерватории, народный артист СССР.
- Есипова Анна Николаевна* (1851—1914) — пианистка, пользовавшаяся мировой известностью. До 1898 г. концертировала в России, Западной Европе и Америке, с 1893 г. — профессор Петербургской консерватории.
- Загоскин Михаил Николаевич* (1789—1852) — русский писатель, драматург, автор исторических романов, директор Московских театров и Оружейной палаты, действительный статский советник.
- Зейферт Иоганн* (Иван Иванович; 1833—1916) — российский виолончелист и музыкальный педагог чешского происхождения.
- Зилоти Александр Ильич* (1863—1945) — пианист, дирижер. Ученик А. Г. Рубинштейна, Ф. Листа и П. И. Чайковского. С 1888 по 1890 г. — профессор Московской консерватории. В 1901—1902 гг. состоял директором симфонических концертов Московского Филармонического общества, а с 1903 г. организовал в Петербурге ежегодные циклы симфонических концертов.
- Зилоти Вера Павловна* (1866—1942) — жена А. И. Зилоти, дочь П. М. Третьякова.
- Иванов Михаил Михайлович* (1849—1927) — музыкальный критик, сотрудник газеты «Новое время».
- Ильинский Александр Александрович* (1859—1919) — композитор, пианист, профессор Московского Филармонического училища.
- Иоахим Йозеф* (1831—1907) — немецкий скрипач и композитор венгерского происхождения.
- Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович* (1859—1935) — советский композитор, дирижер, педагог, профессор, с 1905 г. директор Московской консерватории, народный артист РСФСР, музыкальный деятель.
- Ирецкая Наталья Александровна* (1845—1922) — певица, профессор Петербургской консерватории.
- Казаченко Георгий Алексеевич* (1858—1938) — композитор, дирижер, главный хормейстер Мариинского театра.
- Калашиков Петр Иванович* (1828—1897) — автор и переводчик оперных либретто.
- Каменская* (урожд. Вальтер) *Мария Даниловна* (1854—1925) — российская оперная и камерная певица (меццо-сопрано), солистка Его Величества. В 1874 г. солистка Императорской русской оперы.
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович* (1875—1925) — российский музыкальный критик и композитор.

- Кашкин* Николай Дмитриевич (1839–1920) — историк музыки, музыкальный критик, профессор Московской консерватории в 1863–1896 гг.
- Кашперов* Владимир Никитич (1827–1894) — композитор, профессор Московской консерватории по классу пения.
- Кистер* Карл Карлович, барон (1821–1893) — управляющий конторой Министерства Императорского двора, заведовал Императорскими театрами в 1875–1881 гг.
- Климченко* Андроник Михайлович (1831–1909) — инспектор Петербургской консерватории, с 1891 г. — член Дирекции Петербургского отделения ИРМО.
- Коломийцев* Виктор Павлович (1868–1936) — музыкальный критик и переводчик.
- Кондратьев* Геннадий Петрович (1835–1905) — главный режиссер Мариинского театра.
- Константин Константинович*, Великий Князь (1858–1915) — поэт, вице-президент ИРМО.
- Константин Николаевич*, Великий Князь (1827–1892) — председатель ИРМО.
- Коптяев* Александр Петрович (1868–1941) — композитор, музыкальный критик.
- Котоньи* Антонио (1831–1918) — итальянский оперный певец (баритон) и музыкальный педагог.
- Коутс* Альберт Карлович (1882–1953) — дирижер Мариинского театра с 1910 г.
- Кривенко* Василий Силович (1854–1931) — русский писатель и общественный деятель.
- Крушевский* Эдуард Андреевич (1857–1916) — дирижер Мариинского театра.
- Кутателадзе* Лариса Михайловна (1902–1986) — музыковед, пианистка, научный сотрудник Сектора источниковедения и библиографии РИИИ.
- Кучера* Карл Антонович (1849–1915) — второй капельмейстер Мариинского театра, заведующий библиотекой Императорских театров.
- Лавровская* (Церетелева) Елизавета Андреевна (1845–1919) — певица (контральто), артистка Мариинского театра в 1868–1872 и в 1879–1880 гг., профессор Московской консерватории.
- Ларош* Герман Августович (1845–1904) — музыкальный критик. Сотрудничал в газетах «Московские ведомости», «Голос» и др., в журналах «Русский вестник», «Музыкальный листок», «Музыкальный и театральный вестник», «Ежегодник Императорских театров» и др., профессор Московской и Петербургской консерваторий.
- Лодий* Петр Андреевич (1855–1920) — певец (тенор), педагог, артист Мариинского театра.
- Лукашевич* Николай Александрович — заведующий монтировочной и декорационной частью, начальник репертуара Императорских театров.

- Лядов* Константин Николаевич (1820–1869) — первый капельмейстер Мариинского театра в 1850–1868 гг. Отец композитора А. К. Лядова
- Малер* Густав (1860–1911) — выдающийся австрийский композитор и дирижер.
- Малько* Николай Андреевич (1883–1961) — русский дирижер. В Мариинском театре с 1910 г. В 1929 г. покинул СССР.
- Мекленбург-Стрелицкий* Георгий Георгиевич (1859–1909) — сын герцога Георга Мекленбург-Стрелицкого и великой княгини Екатерины Михайловны; правнук императора Павла I.
- Мекленбург-Стрелицкая* (в замужестве принцесса Саксен-Альтенбургская) Елена Георгиевна (1857–1936) — меценатка, председатель Главной дирекции ИРМО в 1909–1917 гг.
- Мельников* Иван Александрович (1832–1906) — певец (баритон), артист Мариинского театра, организатор Бесплатного хора.
- Михеева* (Соллертинская) Людмила Викентьевна (р. 1933) — музыковед.
- Молчанов* Анатолий Евграфович (1856–1921) — русский общественно-театральный деятель.
- Моттль* Феликс (1856–1911) — австрийский дирижер и композитор. Один из основоположников современной школы дирижирования.
- Мравина* (Мравинская) Евгения Константиновна (1864–1914) — певица (колоратурное сопрано), артистка Мариинского театра с 1886 по 1899 гг. Пользовалась большим успехом, особенно в ролях Антонида и Людмилы в операх Глинки и Снегурочки в опере Римского-Корсакова.
- Музалевский* (Бунимович) Владимир Ильич (1894–1964) — музыковед и музыкальный критик. Заслуженный деятель искусств Латвии.
- Мусоргский* Модест Петрович (1839–1881) — великий русский композитор, участник «Могучей кучки».
- Направник* Варвара Эдуардовна (1873–1942) — дочь Э. Ф. Направника, хранительница его архива.
- Направник* Владимир Эдуардович (1869–1948) — сын Э. Ф. Направника, секретарь главной дирекции ИРМО.
- Направник* Ольга Эдуардовна (1870–1920) — дочь Э. Ф. Направника.
- Направник* (урожд. Шредер) Ольга Эдуардовна (1844–1902) — певица (меццо-сопрано), артистка Мариинского театра, жена Э. Ф. Направника.
- Направник-Векслер* Ирина Владимировна — жена Вл. Э. Направника.
- Никиш* Артур (1855–1922) — венгерский дирижер, один из лучших исполнителей произведений Чайковского.
- Николай II* (1868–1918) — император России (1894–1917).
- Никольский* Федор Калинович (1828–1898) — оперный певец (драматический тенор). В 1861–1871 гг. солист Императорской русской оперы.

- Ниман* Федор Августович (1860–1936) — гобоист в оркестре Мариинского театра с 1887 г.
- Оболенский* Георгий Васильевич — Смоленский предводитель дворянства, с 1881 г. стоял во главе Комитета по сооружению памятника Глинке в Смоленске.
- Оссовский* Александр Вячеславович (1871–1957) — известный российский музыковед и критик.
- Павловская* Эмилия Карловна (1853–1935) — певица (лирико-драматическое сопрано), артистка Большого театра в Москве в сезонах 1884/85 и 1888/89 гг. и Мариинского театра в Петербурге в 1885–1888 гг., первая исполнительница ролей Марии и Кумы в операх «Мазепа» и «Чародейка» Чайковского, Заслуженная артистка России.
- Палечек* Осип Осипович (1843–1915) — режиссер Мариинского театра, профессор оперного класса Петербургской консерватории.
- Патти* Аделина (1843–1919) — выдающаяся певица (колоратурное сопрано). С 1869 по 1904 гг. неоднократно гастролировала в России.
- Петерсон* Павел Леонтьевич (1831–1895) — пианист, вел класс фортепиано в Петербургском театральном училище и Екатерининском институте (с 1867 — инспектор музыки). С 1871 г. стал вместе с Битепажем совладельцем Петербургской фортепианной фабрики Беккера.
- Петров* Осип Афанасьевич (1807–1878) — певец (бас), артист Мариинского театра, первый исполнитель партии Сусанина в опере «Жизнь за Царя» Глинки.
- Петрова-Воробьева* Анна Яковлевна (1816–1901) — певица (контральто), артистка Маркинского театра с 1832 г. Первая исполнительница роли Вани в опере «Жизнь за Царя» Глинки.
- Петровский* Евгений Максимович (1873–1919) — русский музыкальный критик.
- Пиккель* Иван Христофорович (1829–1902) — скрипач, концертмейстер оркестра Мариинского театра.
- Платонова* Юлия Федоровна (1841–1892) — певица (драматическое сопрано), с 1863 по 1876 г. артистка Мариинского театра. Преодолев сопротивление руководства театра, поставила в свой бенефис сцены из оперы «Борис Годунов» Мусоргского, выступив в роли Марины Мнишек.
- Плеске* Эдуард Дмитриевич (1852–1904) — русский государственный деятель.
- Погожев* Владимир Петрович (1851–1935) — театральный историк, автор «Проекта законоположений об Императорских театрах»; управляющий Петербургской конторой Императорских театров (1882–1917).
- Половцов* (Половцев) Анатолий Викторович (1841–1905) — историк, писатель, журналист.

- Пономарев* Евгений Петрович (1852–1906) — художник петербургских Императорских театров, автор либретто оперы «Франческа да Римини» Э. Ф. Направника.
- Похитонов* Даниил Ильич (1878–1958) — дирижер Мариинского театра с 1909 г.; народный артист РСФСР.
- Прянишников* Ипполит Петрович (1847–1921) — певец (баритон), артист Мариинского театра в 1878–1886 гг., педагог.
- Пчельников* Павел Михайлович (1851–1913) — управляющий конторой московских Императорских театров в 1882–1898 гг.
- Ратер* Даниэль Федорович (1828–1891) — музыкальный издатель в Гамбурге, преемник фирмы А. Битнера в Петербурге.
- Рахманинов Сергей Васильевич* (1873–1943) — русский композитор, пианист, дирижер.
- Редер* Карл Готтлиб (1812–1883) — основатель и владелец крупнейшей нотопечатни в Лейпциге.
- Репетто* Пьетро (ум. 1870) — итальянский певец, композитор и музыкальный педагог.
- Рихтер* Ганс (1843–1916) — австро-венгерский оперный и симфонический дирижер, почетный гражданин Байрейта.
- Самосуд* Самуил Абрамович (1884–1964) — российский дирижер, народный артист СССР.
- Сандерсон* Сибилла (1865–1903) — певица (сопрано), артистка Opéra Comique в Париже. Гастролировала в Петербурге в 1892 и 1897 гг.
- Сарасате* Пабло де (1844–1908) — испанский скрипач и композитор.
- Сариотти* Михаил Иванович (1839–1878) — певец (бас), артист Мариинского театра.
- Сафонов* Василий Ильич (1852–1918) — дирижер, пианист, педагог. По окончании Петербургской консерватории в 1880 г. (с золотой медалью) преподавал в ней, а с 1885 г. — профессор. Позднее (до 1906 г.) директор Московской консерватории. С сезона 1890/91 г. — дирижер симфонических концертов в Москве. С 1906 г. занялся дирижерской деятельностью за границей.
- Свиридова* София Александровна (С. Свириденко — псевдоним) (1882– после 1927) — музыкальный критик.
- Серова* Валентина Семеновна (1846–1927) — композитор, музыкальный деятель, основательница Московского общества содействия устройству общеобразовательных народных развлечений. В 1892–1896 гг. издала 4 тома «Критических статей Серова»; жена композитора А. Н. Серова, мать художника В. А. Серова.

- Славина* Мария Александровна (1858–1951) — певица (меццо-сопрано), солистка Мариинского театра с 1877 г.
- Собинов* Леонид Витальевич (1872–1934) — выдающийся русский оперный певец (лирический тенор), народный артист РСФСР.
- Соколов* Николай Александрович (1859–1922) — композитор, критик, педагог, профессор Петербургской консерватории.
- Соловьева-Андреева* Мария Александровна (1856–1909) — артистка оперы (драматическое сопрано) и вокальный педагог.
- Соллертинский* Иван Иванович (1902–1944) — российский советский музыковед, театральный и музыкальный критик.
- Соловьев* Николай Феопемптович (1846–1916) — композитор, музыкальный критик, профессор Петербургской консерватории.
- Старк* Эдуард Александрович (псевдоним — Э. Зигфрид) (1874–1942) — искусствовед и театральный критик.
- Стеллецкий* Дмитрий Семенович (1875–1947) — русский художник, мастер скульптуры и живописи, представитель символизма.
- Стелловский* Федор Тимофеевич (1826–1875) — нотоиздатель в Петербурге; первый издатель в России сочинений Глинки.
- Стравинский* Федор Игнатьевич (1843–1902) — певец (бас), артист Мариинского театра с 1876 г., отец И. Ф. Стравинского.
- Сук* Вячеслав Иванович (1861–1933) — российский дирижер, композитор, народный артист Республики (1925), по происхождению чех. В 1906–1933 гг. дирижер Большого театра.
- Танеев* Александр Сергеевич (1850–1918) — композитор-дилетант, сенатор, член главной Дирекции ИРМО.
- Танеев* Сергей Иванович (1856–1916) — русский композитор, пианист, музыкальный ученый, педагог. Профессор Московской консерватории.
- Тартаков* Иоаким Викторович (1860–1923) — певец (баритон), артист Мариинского театра, с 1909 г. — главный режиссер.
- Теляковский* Владимир Аркадьевич (1861–1924) — директор Императорских театров в 1901–1917 гг.
- Терминская* Моника Викентьевна (1850–?) — пианистка, ученица А. Г. Рубинштейна.
- Тиманова* Вера Викторовна (1855–1942) — пианистка, ученица Ф. Листа, педагог.
- Толстой* Алексей Константинович (1817–1875) — поэт, драматург. В 1891 г. Э. Ф. Направником написана музыка к его драме «Дон-Жуан».
- Третьяков* Павел Михайлович (1832–1898) — купец-меценат, основатель картинной (Третьяковской) галереи в Москве.
- Тютчева* Анна Федоровна (1829–1889) — дочь Ф. И. Тютчева, фрейлина Высочайшего двора, супруга И. С. Аксакова, мемуаристка.

- Угринович* Григорий Петрович (1857–1930). Лирический тенор. В 1885–1887 гг. хорист, в 1887–1924 гг. солист Мариинского театра. Заслуженный артист государственных театров (1918).
- Фаминцын* Александр Сергеевич (1841–1896) композитор, профессор Петербургской консерватории, секретарь главной Дирекции ИРМО.
- Фигнер* Медея Ивановна (1859–1949) — певица (сопрано), артистка Мариинского театра; жена Н. Н. Фигнера.
- Фигнер* Николай Николаевич (1857–1918) — певец (тенор). В 1877 г. был принят в Мариинский театр и с этого времени стал одним из самых популярных артистов Русской оперы. Первый исполнитель роли Германа в опере «Пиковая дама» Чайковского. С 1903 г. занялся частной антрепризой в провинции и в Петербурге, не прекращая исполнительской деятельности.
- Филиппс* Стивен (1864–1915) — английский поэт, либреттист.
- Филиппов* Тертый Иванович (1826–1899) — государственный контролер, собиратель русских народных песен
- Финдейзен* Николай Федорович (1868–1928) — издатель «Русской музыкальной газеты», автор работ по истории русской музыки.
- Фиттигоф-Шелль* Борис Александрович, барон (1829–1901) — композитор.
- Фрей* Яльмар Александрович (1856–?) — певец (бас). Артист оперы. В 1885–1903 гг. — солист Мариинского театра.
- Фролов* Владимир Константинович (1850–1915) — музыкальный рецензент, сотрудник газеты «Санкт-Петербургский листок».
- Хессин* Александр Борисович (1869–1955) — дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР.
- Цареградский* Владимир Михайлович (1874–1948) — музыкальный деятель, педагог, пианист. Директор музыкальной школы в Нижнем Новгороде.
- Чайковский* Модест Ильич (1850–1916) — драматург, автор либретто опер «Пиковая дама» и «Иоланта»; им написаны либретто к операм «Дубровский» Э. Ф. Направника, «Наль и Дамаянти» А. С. Аренского, «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова и др. В 1900–1902 гг. работал над созданием 3-томного труда «Жизнь П. И. Чайковского». Основал в Клину Дом-музей П. И. Чайковского; брат композитора П. И. Чайковского.
- Черепнин* Николай Николаевич (1873–1945) — русский композитор, педагог, дирижер.
- Черни* Франц Францевич (1830–1900) — профессор Петербургской консерватории, дирижер Петербургского хорового общества «Lieder Tafel».
- Черногорская* Милица Николаевна (1866–1951) — Великая Княгиня, супруга великого князя Петра Николаевича.
- Чех* Адольф (1840–1903) — первый дирижер Национальной оперы в Праге (ставил оперы «Гарольд» и «Дубровский» Э. Ф. Направника).

Чупрынников Митрофан Михайлович (1866–1918) — певец (тенор), артист Мариинского театра с 1894 г., профессор Петербургской консерватории

Шереметев Александр Дмитриевич (1859–1931) — композитор-дирижер, организатор (в 1898 г.) популярных симфонических концертов в Петербурге, известных под названием Общедоступных симфонических, начальник Придворной Певческой капеллы с 1902 г.

Шестакова Людмила Ивановна (1816–1906) — сестра М. И. Глинки.

Шкафер Василий Петрович (1967–1937) — русский советский оперный певец (тенор) и режиссер.

Эрба — скрипач оркестра Мариинского театра.

Эрдмансдерфер Макс (1848–1905) — дирижер симфонических концертов ИРМО в Москве (1882–1889) и Петербурге (1895–1897).

Юргенсон Петр Иванович (1836–1903) — владелец нотоиздательской фирмы в Москве, один из директоров Московского отделения ИРМО, издатель произведений П. И. Чайковского.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

«Итоги за 50 Сезонов (с 1863 года по 1913 год)»*

В течении 50-и сезонов (с 1863 по 1913 годы) мною продирижировано 4032 оперных представления, из которых на одну оперу «Жизнь за Царя» выпало около 500 представлений.

I. Разучены мной нижеследующие оперы с обозначением имен их авторов, дня и года их первого представления на русской оперной сцене.

1.	«Дон Жуан» Моцарта	12 Октября 1864
2.	«Наяда» Флотова	29 Ноября 1865
3.	«Гроза» Кашперова	30 Октября 1867
4.	«Нижегородцы» Направника	27 Декабря 1868
5.	«Вильям Ратклиф» Кюи	14 Февраля 1869
6.	«Фауст» Гуно	15 Сентября 1869
7.	«Пророк» Мейербера	12 Декабря 1869
8.	«Галька» Монюшко	4 Февраля 1870
9.	«Амалат Бек» Афанасьева	23 Ноября 1870
10.	«Проданная невеста» Сметаны	30 Декабря 1870
11.	«Вражья сила» Серова	19 Апреля 1871
12.	«Каменный гость» Даргомыжского	16 Февраля 1872
13.	«Псковитянка» Римского-Корсакова	1 Января 1873
14.	«Ермак» Сантиса	30 Ноября 1873
15.	«Борис Годунов» Мусоргского	27 Января 1874
16.	«Опричник» Чайковского	12 Апреля 1874
17.	«Тангейзер» Вагнера	13 Декабря 1874
18.	«Демон» Рубинштейна	13 Января 1875
19.	«Виндзорские кумушки» Николаи	12 Февраля 1875
20.	«Сарданапал» Фаминцына	23 Ноября 1875
21.	«Анджело» Кюи	1 Февраля 1876
22.	«Кузнец Вакула» Чайковского	24 Ноября 1876
23.	«Маккавеи» Рубинштейна	22 Января 1877
24.	«Аида» Верди	1 Апреля 1877
25.	«Тень Воеводы» Гроссмана	14 Декабря 1877
26.	«Бронзовый конь» Обера	30 Марта 1878
27.	«Риголетто» Верди	6 Ноября 1878
28.	«Риенци» Вагнера	22 Октября 1879
29.	«Майская ночь» Римского-Корсакова	9 Января 1880
30.	«Купец Калашников» Рубинштейна	22 Февраля 1880
31.	«Тарас Бульба» Кюнера	12 Декабря 1880
32.	«Орлеанская дева» Чайковского	13 Февраля 1881

* *Направник Э. Ф.* Памятная книга VII. (КР РИИИ ф. 21, оп. 1, ед. хр. 230, л. 65–78 об.)
 Публикуемый текст написан рукой дочери Э. Ф. Направника — В. Э. Направник.

33.	«Снегурочка» Римского-Корсакова	29 Января 1882
34.	«Севильский цирюльник» Россини	13 Октября 1882
35.	«Кавказский пленник» Кюи	4 Февраля 1883
36.	«Мазепа» Чайковского	6 Февраля 1884
37.	«Евгений Онегин» Чайковского	19 Октября 1884
38.	«Кармен» Бизе	30 Сентября 1885
39.	«Месть» («Корделия») Соловьева	12 Ноября 1885
40.	«Гарольд» Направника	11 Ноября 1885
41.	«Мефистофель» Бойто	5 Декабря 1886
42.	«Чародейка» Чайковского	20 Октября 1887
43.	«Отелло» Верди	26 Ноября 1887
44.	«Джоконда» Понкьелли	21 Января 1888
45.	«Горюша» Рубинштейна	21 Ноября 1889
46.	«Африканка» Мейербера	30 Января 1890
47.	«Гибель Фауста» Берлиоза (концертное исполнение)	23 Февраля 1890
48.	«Реквием» Верди (концертное исполнение)	4 Марта 1890
49.	«Пиковая Дама» Чайковского	7 Декабря 1890
50.	«Ромео и Джульетта» Гуно	11 Января 1891
51.	«Дон Жуан» Направника, музыка к драме графа А. К. Толстого (концертное исполнение)	2 Марта 1892
52.	«Млада» Римского-Корсакова 3-е действие (концертное исполнение)	2 Марта 1892
53.	«Млада» Римского-Корсакова	20 Октября 1892
54.	«Иоланта» Чайковского	6 Декабря 1892
55.	«Сельская честь» Масканьо	18 Января 1893
56.	«Паяцы» Леонкавалло	23 Ноября 1893
57.	«Джамиле» Бизе	29 Ноября 1893
58.	«Фальстаф» Верди	17 Января 1894
59.	«Коронационная кантата» Чайковского (концертное исполнение)	17 Февраля 1894
60.	«Дубровский» Направника	3 Января 1895
61.	«Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова	28 Ноября 1895
62.	«Вертер» Массне	17 Января 1896
63.	«Самсон и Далила» Сен-Санса	19 Ноября 1896
64.	«Гензель и Гретель» Гумпердинка	24 Октября 1897
65.	«Сарацин» Кюи	2 Ноября 1899
66.	«Далибор» Сметаны	30 Декабря 1899
67.	«Валькирия» Вагнера	24 Ноября 1900
68.	«Садко» Римского-Корсакова	26 Января 1901
69.	«Царская Невеста» Римского-Корсакова	30 Октября 1901

70.	«Зигфрид» Вагнера	4 Февраля 1902
71.	«Франческа да Римини» Направника	26 Ноября 1902
72.	«Гибель Богов» Вагнера	20 Января 1903
73.	«Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова при возобновлении оперы «Псковитянка» как пролог к ней	28 Октября 1903
74.	«Фиделио» Бетховена	26 Сентября 1905
75.	«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова	21 Декабря 1905
76.	«Золото Рейна» Вагнера	27 Декабря 1905
77.	«Черевички» Чайковского	29 Декабря 1906
78.	«Капитанская дочка» Кюи	14 Февраля 1911
79.	«Орфей» Глюка	21 Декабря 1911
80.	«Искатели жемчуга» Бизе	27 Ноября 1912

Из этого числа пришлось:
 на долю русских композиторов 45 опер
 на долю иностранных композиторов 35 опер
 Всего 80 опер

II. Оперы, поставленные под управлением других капельмейстеров

1.	«Лалла Рук» Давида	(К. А. Кучера) 24 Января 1884
2.	«Манон» Массне	(К. А. Кучера) 19 Декабря 1885
3.	«Тамара» Фитингоф-Шеля	(К. А. Кучера) 22 Апреля 1886
4.	«Жуан де Тенорио» Фитингоф-Шеля	(К. А. Кучера) 21 Октября 1888
5.	«Князь Игорь» Бородина	(К. А. Кучера) 23 Октября 1890
6.	«Эсklarмонда» Массне	(Э. А. Крушевский) 6 Января 1892
7.	«Поэт» Кроткова	(автор) 19 Января 1892
8.	«Князь Серебряный» Казаченко	(Э. А. Крушевский) 21 Апреля 1892
9.	«Черное домино» Обера	(Э. А. Крушевский) 20 Февраля 1894
10.	«Тайный брак» Чимарозы	(Э. А. Крушевский) 17 Сентября 1895
11.	«Орестея» Танеева	(Э. А. Крушевский) 17 Октября 1895
12.	«Рафаэль» Аренского	(Э. А. Крушевский) 13 Декабря 1895
13.	«Ферраморс» Рубинштейна	(Ф. М. Blumenфельд) 15 Сентября 1898
14.	«Сказки Гофмана» Оффенбаха	(Э. А. Крушевский) 5 Февраля 1899
15.	«Тристан и Изольда» Вагнера	(Ф. М. Blumenфельд) 5 Апреля 1899
16.	«Богема» Пуччини	(Э. А. Крушевский) 11 Февраля 1900
17.	«Свадьба Фигаро» Моцарта	(Э. А. Крушевский) 25 Сентября 1901
18.	«Сервилия» Римского-Корсакова	(Ф. М. Blumenфельд) 1 Октября 1902

19.	«Лакме» Делиба	(Э. А. Крушевский) 23 Сентября 1903
20.	«Нерон» Рубинштейна	(Ф. М. Blumenфельд) 24 Октября 1906
21.	«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова	(Ф. М. Blumenфельд) 7 Февраля 1907
22.	«Наль и Дамайанти» Аренского	(Ф. М. Blumenфельд) 25 Января 1908
23.	«Миранда» Казанли	(автор) 23 Февраля 1910
24.	«Моряк-Скиталец» Вагнера	(А. К. Коутс) 11 Октября 1911
25.	«Хованщина» Мусоргского	(А. К. Коутс) 7 Ноября 1911
26.	«Фра-Дьяволо» Обера	(Э. А. Крушевский) 27 Января 1912
27.	«Призраки» Данилевской	(Н. А. Малько) 13 Апреля 1912 II и III акты
28.	«Пан Сотник» Казаченко	(автор) 13 Апреля 1912
29.	«Мадам Баттерфляй» Пуччини	(А. К. Коутс) 4 Января 1913
30.	«Электра» Р. Штрауса	(А. К. Коутс) 18 Февраля 1913

*III. Возобновлены под управлением
Э. Ф. Направника и других капельмейстеров
(в этом случае каждый раз указано
имя последнего) <...>*

1.	«Аскольдова могила» Верстовского ⁹	
2.	«Жизнь за Царя» Глинки	
3.	«Руслан и Людмила» Глинки	
4.	«Русалка» Даргомыжского	
5.	«Юдифь» Серова	
6.	«Рогнеда» Серова	
7.	«Орфей» Глюка	
8.	«Волшебный стрелок» Вебера	
9.	«Фра Дьяволо» Обера	
10.	«Вильгельм Телль» Россини	
11.	«Фенелла» Обера	
12.	«Гугеноты» Мейербера	
13.	«Роберт и Бертрам» Мейербера	
14.	«Марта» Флотова	
15.	«Лоэнгрин» Вагнера	
16.	«Травиата» Верди **	
17.	«Русалка» Даргомыжского	16 Сентября 1888
18.	«Нижегородцы» Направника	25 Ноября 1888

** До пункта 16 включительно даты исполнения не вписаны.

19.	«Купец Калашников» Рубинштейна после 2-х представлений опять снят с репертуара	10 Января 1889
20.	«Юдифь» Серова	17 Октября 1889
21.	«Виндзорские кумушки» Николаи	10 Января 1890
22.	«Фауст» Гуно	4 Сентября 1890
23.	«Пророк» Мейербера	15 Октября 1891
24.	«Евгений Онегин» Чайковского (100-е представление)	27 Октября 1892
25.	«Руслан и Людмила» Глинки (50- летие 1-е представление)	27 Ноября 1892
26.	«Вражья сила» Серова	15 Сентября 1893
27.	«Тангейзер» Вагнера	15 Октября 1893
28.	«Орлеанская дева» Чайковского	17 Февраля 1894
29.	«Майская ночь» Римского- Корсакова	28 Сентября 1894
30.	«Русалка» Даргомыжского	9 Апреля 1896
31.	«Рогнеда» Серова	16 Апреля 1896
32.	«Князь Игорь» Бородина	(Э. А. Крушевский) 25 Апреля 1896
33.	«Мефистофель» Бойто	3 Декабря 1896
34.	«Манон» Массне	(Э. А. Крушевский) 12 Января 1897
35.	«Виндзорские кумушки» Николаи	3 Февраля 1897
36.	«Эсklarмонда» Массне	(Э. А. Крушевский) 21 Февраля 1897
37.	«Опричник» Чайковского	2 Сентября 1897
38.	«Невеста-лунатик» ^{***} Беллини	(Э. А. Крушевский) 28 Сентября 1897
39.	«Фра-Дьяволо» Обера	(Э. А. Крушевский) 21 Ноября 1897
40.	«Дон Жуан» Моцарта	22 Января 1898
41.	«Африканка» Мейербера	(Э. А. Крушевский) 24 Апреля 1898
42.	«Снегурочка» Римского- Корсакова	(Ф. М. Blumenфельд) 15 Дек 1898
43.	«Юдифь» Серова	(Ф. М. Blumenфельд) 14 Марта 1899
44.	«Тангейзер» Вагнера (по Парижскому изданию)	17 Сентября 1899
45.	«Реквием» Верди (концертное исполнение)	28 Февраля 1901
46.	«Иоланта» Чайковского	(Ф. М. Blumenфельд) 5 Октября 1901
47.	«Гензель и Гретель» Гумпердинка	(Ф. М. Blumenфельд) 5 Октября 1901
48.	«Отелло» Верди	(Э. А. Крушевский) 6 Ноября 1901

*** Другое название — «Сомнамбула».

49.	«Волшебный стрелок» Вебера	27 Ноября 1901
50.	«Демон» Рубинштейна	(Э. А. Крушевский) 23 Февраля 1902
51.	«Мефистофель» Бойто	18 Декабря 1902
52.	«Мазепа» Чайковского	(Ф. М. Blumenфельд) 15 Апреля 1903
53.	«Сарацин» Кюи	(Ф. М. Blumenфельд) 9 Сентября 1903
54.	«Псковитянка» Римского-Корсакова	28 Октября 1903
55.	«Ферраморс» Рубинштейна	(Ф. М. Blumenфельд) 18 Декабря 1903
56.	«Русалка» Даргомыжского	(Э. А. Крушевский) 26 Января 1904
57.	«Садко» Римского-Корсакова	13 Апреля 1904
58.	«Рогнеда» Серова	28 Сентября 1904
59.	«Борис Годунов» Мусоргского	(Ф. М. Blumenфельд) 9 Ноября 1904
60.	«Мефистофель» Бойто	7 Декабря 1904
61.	«Руслан и Людмила» Глинки без пропусков NB (100-летие рождения Глинки)	10 Декабря 1904
62.	«Франческа да Римини» Направника	(Ф. М. Blumenфельд) 22 Декабря 1904
63.	«Снегурочка» Римского-Корсакова	(Ф. М. Blumenфельд) 8 Ноября 1905
64.	«Эсklarмонда» Массне	(Э. А. Крушевский) 25 Ноября 1905
65.	«Реквием», 3 картины из «Дон Жуана» Моцарта NB (150-летие рождения)	18 Ноября 1906
66.	«Риголетто» Верди	(Э. А. Крушевский) 20 Апреля 1906
67.	«Сказки Гофмана» Оффенбаха	(Э. А. Крушевский) 22 Сентября 1906
68.	«Дон Жуан» Моцарта	(Э. А. Крушевский) 23 Февраля 1907
	Весь цикл «Кольцо Нибелунгов» Вагнера целиком шел в 1-й раз 12-го, 20-го Марта, 2-го, 9-го Апреля 1907 года и с этого года повторяется постом ¹¹	
69.	«Кавказский пленник» Кюи	(Н. Н. Черепнин) 26 Октября 1906
70.	«Манон» Массне	(Э. А. Крушевский) 21 Ноября 1907
71.	«Кармен» Бизе	(Н. Н. Черепнин) 11 Марта 1908
72.	«Князь Игорь» Бородина	(Э. А. Крушевский) 22 Сентября 1909
73.	«Тристан» Вагнера	30 Октября 1909
74.	«Корделия» Соловьева	(Э. А. Крушевский) 13 Ноября 1909
75.	«Анджело» Кюи	11 Января 1910
76.	«Майская ночь» Римского-Корсакова	(Н. А. Малько) 12 Октября 1910
77.	«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»	(Ф. М. Blumenфельд) 12 Ноября 1910

	Римского-Корсакова	
78.	«Гугеноты» Мейербера	30 Ноября 1910
79.	«Борис Годунов» Мусоргского	(А. К. Коутс) 6 Января 1911
80.	«Юдифь» Серова	16 Ноября 1912
81.	«Севильский цирюльник» Россини	(А. К. Коутс) 20 Октября 1912

*IV. Оперы, входившие в состав
русского оперного репертуара
и поставленные до моего поступления,
но которыми мне пришлось управлять*

1.	«Индра»	Флотова
2.	«Сарданапал»	
3.	«Трубадур»	Верди
4.	«Пуритане»	Беллини
5.	«Норма»	
6.	«Сомнамбула»	
7.	«Лукреция Борджиа»	Доницетти
8.	«Фаворитка»	
9.	«Линда»	
10.	«Лючия ди Ламмермур»	
11.	«Любовный напиток»	Вильбоа
12.	«Наташа»	
13.	«Ундина»	Львова
14.	«Жидовка»	Галеви
15.	«Лорелея»	(финал 1-го действия из неоконченной оперы Мендельсона при сценической обстановке)

*Сочинения Э. Ф. Н[аправника]
Первые 13 относятся к
юношескому периоду и написаны
в Праге до 1861 г.*

Соч. 14	Торжественная увертюра (D dur) с русским национальным гимном (в 1866 г.)
" 15	«Нижегородцы» больш. оп. в 4 д. и 6 карт. либретто П. Калашникова (в 1867–68 г.)
" 16	1-й Струнный квартет (E dur) в 1873 г.
" 17	2-я Симфония (C dur) в 1873 г.
" 18	3-я Симфония (в e moll) «Демон» из восточ. повести Лермонтова (в 1874 г.)
" 19	Квintет для 2 скр., альты и 2 виолончел. (D dur) в 1874 г.
" 20	Народные танцы для оркестра. Выпуск 1-й № 1 Польский, № 2

	Казачек, № 3 Русская пляска (в 1875 г.)
" 21	4 Романса (в 1875 г.) № 1. «К ней», «Эльвина милый друг». (Слова Пушкина) № 2. «Желание», «Медлительно влекутся дни мои» (Слова Пушкина) № 3. «Испанский романс» (Слова Пушкина) № 4. «Казачья колыбельная песнь» (Слова Лермонтова)
" 22	«Казак» (слова Пушкина) для баритона и оркестра (в 1875 г.)
" 23	Народные танцы для оркестра. Выпуск 2-й. № 4 Вальс, № 5 Тарантелла, № 6 Мазурка (в 1876 г.)
Соч. 24	Трио для фп., скр. и виолонч. (g moll) (в 1876 г. удостоено 1-ю премию Им. Рус. М. Общества)
" 25	4 Романса (в 1877 г.) № 1. «Молитва» (Слова Лермонтова) № 2. «Когда в час веселый» (Слова Князя Голицына) № 3. «Для берегов отчизны дальней» (Слова Пушкина) № 4. «Вишня» (Слова Пушкина)
" 26	2 Баллады: № 1 «Воевода» (Из Мицкевича-Пушкина) для баритона (или баса) с оркестром. № 2 «Тамара» (Лермонтова) для меццо-сопрано и оркестра (в 1877 г.)
" 27	Симфонический концерт для фортепиано и оркестра (a moll) в 1877 г.
" 28	2-й Струнный квартет (A dur) в 1878 г.
" 29	1-я Сюита для виолончели и фортепиано (D dur) (в 1878)
" 30	Фантазия на русские мотивы для скрипки и оркестра (E dur) в 1878 г.
" 31	4 Романса (в 1879 г.) № 1. «Утес» (Слова Лермонтова) № 2. «Афинский девушке» (слова из Байрона-Мея) № 3. «У врат обители святой» (Слова Лермонтова) № 4. «Зимний вечер» (Слова Пушкина)
" 32	4-я Симфония (d moll) в 1879 г.
" 33	Торжественный марш для оркестра (B dur) в 1880 г.
" 34	Торжественная кантата (C вгк) в 1880 г. Сочинения 33 и 34 написаны по случаю 25-ти лет. царствования Гос. Импер. Александра II, по поручению Дирекции Импер. СПб. Театров
" 35	4 романса № 1. «Amoroso» (Серенада) № 2. «Fortunata» № 3. «На дальнем севере моем» № 4. «Lorenzo» (Тарантелла)
" 36	2-я Сюита для виолончели и фортепиано (A dur) (в 1880 г.)
" 37	Три пьесы для виолончели и фортепиано № 1 Marciale, № 2

	Barcarolla, № 3 Introduction et Valse (в 1880)
" 38	Полковый марш (Es dur) для 8-го Астраханского драгунского полка (в 1881 г.)
" 39	Фантазия на русские мотивы (h moll) для форт. и оркестра (в 1881 г.)
" 40	«Восток» (L'Orient) Симф. поэма для оркестра (d moll) в 1881 г.
" 41	3 хора для мужских голосов № 1. «Метель шумит и снег валит» (Лермонтова) № 2. Два великана (Лермонтова) № 3. Вакхическая песня (Пушкина) в 1882 г.
" 42	Квартет для форт., скр., альты и виолонч. (a moll) в 1882 г. В нем помещен в переложении, как 3-я часть: Похоронный марш (Marcia funebre) написанный для большого оркестра. (d moll)
" 43	Музыкальные картины для фортепиано. № 1 У колыбели, № 2. Идиллия, № 3 Охота, № 4 За прялкой, № 5 Похороны (в 1883 г.)
" 44	Романсы и Песни № 1–4 (в 1883 г.) № 1 «Еврейская мелодия» № 2 «Пчелка, пчелка золотая» (из Испанских песен Гонгора Д.) № 3 «Прости» (из Байрона-Лермонтова) № 4. Черкесская песня (из вост. повести «Измаил Бей» Лермонтова)
" 45	«Гарольд» Драматическая опера в 3 дейст. и 9 карт. (либретто по драме Э. Вильденбруха Петра Вейнберга) в 1884–85 гг.
" 46	«Мелочи» для фортепиано: № 1 Колыбельная песнь, № 2 Полька, № 3 Элегия, № 4 Марш в 1886 г. Полька (№ 2) переложена для оркестра
" 47	«Два вальса» для фортепиано: № 1 B dur, № 2 E dur 1886 г. № 2 E dur переложен для оркестра
" 48	«Четыре пьесы» для фортепиано: № 1 Ноктурно, № 2 Скерцо, № 3 Меланхолия, № 4 Польский. (Помещенная в этом сочинении «Меланхолия» (№ 3) написана для струнного оркестра и переложена 1886 г.
Соч. 49	«Сюита» для оркестра (A dur) 1. Alla Marcia, 2. Barcarolla, 3. Scherzo, 4. Elegiya, 5. Bacchanall, в 1888 г.
" 50	Хоры (a capella) № 1. «Ах плачьте» (Из Байрона-Мина) (общий хор) № 2. «Птичка» (Я. Полонского) (женский хор) № 3. «Ребенок» (из Гебеля А. Плещеева) (общий хор) № 4. «Серенада» (гр. В. Соллогуба) № 5. «Сват и жених» (Н. Некрасова) (общий хор) 1888 г.
" 51	Две испанские пьесы для ф[ор]т[е]п[иано] № 1 Романс. № 2 Фанданго 1890. Обе пьесы оркестрованы.
" 52	Соната для скрипки и фп. G dur в 1890 г.
" 53	Вальс для фп. F dur в 1890 г.

" 54	Музыка к драматической поэме «Дон Жуан» гр. Ал. Толстого 1891 г.
" 55	Четыре хора a capella в 1892 г. № 1. «Стонет сизый голубочек» (Дмитриева) для смешан. голосов. № 2. «Нелюдимо наше море» (Языкова) для мужск. гол. № 3. «Зима не даром злится» (Тютчева) для женск. гол. № 4. «Русь» (Никитина) для смеш. гол.
" 56	Четыре романса в 1893 г. № 1. «Ива» (Фета) № 2. «Только станет смеряться немножко» (Фета) № 3. «Я плакал во сне» (Гейне — Фета) № 4. «Если ты любишь, как я, бесконечно» (Фета)
" 57	«Народные танцы» танцевальная сюита для фп. в 1893 г. № 1 Вальс. № 2 Казачек. № 3. Плька. № 4 Русская пляска.
" 58	«Дубровский» опера в 4 д. и 5 карт. Либретто по Пушкину Модеста Ильича Чайковского в 1894 г.
" 59	Шесть романсов на стихи К. Р. № 1. Псалмопевец Давид (оркестрован) № 2. «Вернулся Май!» № 3. «Повеяло черемухой, проснулся соловей» № 4. Первая разлука № 5. Баркаролла № 6. «Я нарву вам цветов к именинам» в 1895 г.
" 60	Сюита для скр. и орес. a moll в 1896 г.
" 61	Шесть пьес для фп. в 1897 г. 1. Barcarolla. 2. Alla russe. 3. Elégie. 4. Mazourka. 5. Valse. 6. Etude.
" 62	Трио № 2 для фп., скр. и виолонч. d moll в 1897 г.
" 63	Четыре хора a capella в 1898 г. № 1. Ангел (Лермонтова) для смеш. гол. № 2. «С прялкою девица» (слова ***) для женск. голосов № 3. «В огороде возле пруда» (Шевченко) для мужск. гол. № 4. Москва (Кернера-Фета) для смешан. голос.
Соч. 64	Четыре пьесы для скр. и фп. в 1898 г. № 1. Nocturne. № 2. Valse-Caprice. № 3. Mélodie russe. № 4. Scherzo espagnol.
" 65	Квартет № 3 для струн. INSTR. C dur 1898 г.
" 66	«Родному краю!» хор для смешан. голос. 1898 г.
" 67	Четыре пьесы для виолонч. и фп. 1899 г. № 1. Elégie. № 2. Valse. № 3. Berceuse. № 4. Allegro giocoso.
" 68	Четыре романса на стихи Пушкина 1899. № 1. Разлука. № 2. «Пред испанкой благородной» № 3. Сну № 4. Пробуждение

" 69	Польский в память Суворова 1900 г.
" 70	Четыре дуэта для женск. голос. 1900 г. № 1. Молитва (Полонского) № 2. Заря лениво догорает (Надсона) № 3. Он спал, разметавшись в своей колыбели (Надсона) № 4. Вальс «Луч надежды» (Полонского)
" 71	«Франческа да Римини» опера в 4 д. и 5 карт. Сюжет заимствован из трагедии «Паоло и Франческа» Стефана Филлипса. Текст Е. П. Пономарева. 1901–1902 г.
" 72	Весенний марш 1903 г.
" 73	Три духовных хора для смеш. гол. в 1904 г. 1. «Отче наш». 2. «Иже херувимы». 3. «Верую».
Соч. 74	Две русские пьесы для оркестра № 1 Фантазия. № 2 Сказка 1904 г.
" 75	Четыре духовных хора для женск. гол. 1. «Иже херувимы». 2. «Верую». 3. «Отче наш». 4. «Да исправится». 1905 г.
" 76	Духовный хор для смеш. гол. «Достойно есть» 1906 г.
" 77	Шесть сольных квартетов для мужских голосов № 1. Тройка (слова Ф. Н. Глинки) № 2. Тишина (Гете — Гр. Голенищева-Кутузова) № 3. Венеция ночью (Фета) № 4. «Дон» слова Пушкина (g moll, ² / ₄ , Allegro) № 5. «На севере дуб одинокий» (Гейне — Фета) № 6. Добрый свет (слова — Пушкина)

Все эти сочинения отпечатаны и изданы или у П. Юргенсона в Москве, или у Ратера в Лейпциге.

*Перечень всех почетных знаков, отличий,
дипломов, наград и проч., полученных
за 50 лет службы.*

1873	Орден Прусской Короны 4-й степени от Германского Императора Вильгельма I, во время его пребывания в Петербурге
1875	Золотая медаль на Анненской ленте от Государя Императора Александра II
1879	(1 Января) Орден Святого Владимира 4-й степени от Государя Императора Александра II по ходатайству Августейшего Председателя Императорского Русского Музыкального Общества Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Николаевича, за 10-летнюю артистическую деятельность в обществе.
1883	Орден Святого Станислава 2-й степени от Его Императорского Величества Государя Императора Александра III в день торжественного коронавания (15 мая)

	Их Императорских Высочеств в Москве
1883	В Декабре Всемиловейше пожалован за выслугу 20 лет пенсия в размере 1140 рублей в год.
1884	Высочайше пожалован, по представлению Министра Двора, его сиятельства графа И. И. Воронцова-Дашкова, ежегодной прибавки к прежнему содержанию в размере 2000 рублей.
1887	(5 апреля) Орден Святой Анны 2-й степени в первый день Святой Пасхи.
1888	25 Ноября Возведение в Потомственное Российское Дворянство.
1897	30-го Января пожаловано звание Заслуженного Артиста Императорских Театров и золотой знак (нагрудный) Солиста Его Императорского Величества
1897	17-го Апреля от Австрийского Императора Франца Иосифа: «Erester Orchester Chef der Kaiserl. Oper Eduard Napravnik Franz Joseph Orden <...>» (за дирижирование концертом в Зимнем Дворце в Никольской зале 15-го Апреля 1897 года в присутствии Франца Иосифа
1898	5 Апреля в день Воскресения Христова «Орден Святого Владимира 3-й степени»
1909	<p>29-е Марта в день Святой Пасхи орден 1-й степени Святого Станислава (звезда с лентой) При этом письмо министра Императорского двора барона Фредерикса:</p> <p>Министр Императорского Двора.</p> <p>«Государь Император, в 29 день сего Марта Всемиловейше соизволил пожаловать Вам орден Святого Станислава 1-й степени, в награду долговременной, особо выдающейся, талантливой Вашей музыкальной деятельности.</p> <p>Поздравляя Вас с Монаршей милостью, препровождаю пожалованные Вам орденские знаки.</p> <p>Примите уверение в истинном почтении</p> <p style="text-align: right;">Барон Фредерикс</p> <p>№ 3177</p> <p>29 Марта 1909 года. Его Высокоблагородию</p> <p>Э. Ф. Направнику</p>

Подарки

За 50 лет службы получил большое количество (несколько сотен) подарков от Высочайших Особ, товарищей-артистов оркестра Императорской Русской Оперы, хора Императорской Русской Оперы, разных обществ и частных лиц. Многие из этих подарков представляют значительную ценность и отличаются художественной отделкой и изяществом. Так, например, коллекция дирижерских жезлов. <...>

Поступление в члены и избрание в Почетные члены следующих обществ и учреждений.

Императорское Русское Музыкальное Общество

В 1869 году по желанию Августейшей председательницы Общества Великой Княгини Елены Павловны я был избран в члены Дирекции С.-Петербургского Отделения и дирижером симфонических собраний (с вознаграждением по 1000 рублей за каждый сезон), а с 1875 года в Председательствующего Директора того же отделения и в члены Главной Дирекции того же общества, по назначению Августейшего Председателя Великого Князя Константина Николаевича.

Обязанности дирижера симфонических собраний я прекратил с 1881 года; обязанности же члена Главной Дирекции, которым я состоял в течение 37 лет, то есть с 1875 года, я сложил с себя 8 февраля 1913 года.

Избран в действительные Члены Императорского Русского Музыкального общества за 10-тилетнюю артистическую деятельность с получением золотого жетона и диплома за подписью Августейшего Председателя Общества Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Николаевича в 1879 году.

В Почетные Члены

Императорского Русского Музыкального Общества (С.-Петербургского Отделения) после выхода из оною с дипломом от Августейшего Председателя в 1882 году. <...> С.-Петербургского общества Камерной музыки в Декабре 1891 года. <...> Русского Хорового общества в Москве в 1897 году. <...> Императорского Русского Музыкального общества (всего общества) 27 Февраля 1900 года.

В Почетные Директора

С.-Петербургского Филармонического Общества 25-го Февраля 1902 года по случаю 100-летнего юбилея общества

Поступил со взносами в Действительные Члены

1. Филармонического общества в 1863 году.
2. Кассы Музыкальных Художников в 1878 году.
3. Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям в 1883 году.

Оклады

За 50-летний период моей деятельности по русской опере, я пользовался следующими окладами.

Первый сезон, с 10 Сентября 1863 года по 5 Мая 1864 года служил без оклада.

С 5 Мая 1864 года получил годовой оклад в 500 рублей.

С 29 Апреля 1865 года получил годовой оклад в 800 рублей.

С 1 Мая 1867 года получил звание 2-го капельмейстера, без увеличения оклада.

С 15 Мая 1869 года, по выходе Лядова, был назначен первым капельмейстером, с годовым окладом в 3140 рублей и полубенефисом.

С 19 Февраля 1873 года полубенефис обеспечен сумой в 3860 рублей, что вместе с окладом составило сумму в 7000 рублей (которая за уничтожением бенефисов в 1882 году перешла в годовой оклад.)

С 1884 года получаемое иною содержание равняется 7000 рублей жалованья + 2000 рублей. Высочайше пожалованной ежегодной прибавки, и 1140 рублей пенсии, что в общей сложности составляет сумму в 10.140 рублей.

Концертная деятельность

В продолжении двадцати лет, с 1869 года по 1881 год я нес обязанности дирижера симфонических собраний Императорского Русского Музыкального Общества и только с начала 13-го сезона, после седьмого симфонического собрания (бывшего 14 Ноября 1881 года) прекратил свою деятельность. За весь этот период времени я продирижировал 94-мя симфоническими собраниями.

В них было исполнено множество симфонических сочинений как русских, так и иностранных композиторов. Сюда вошли произведения Глинки, Даргомыжского, Серова, Рубинштейна, Чайковского, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Бородина, Давыдова, Соловьева, Афанасьева, Фаминцына, Лароша, Шеля, Бларамберга, Направника и других.

Из иностранных композиторов сочинения: Берлиоза, Вагнера, Листа (большая часть симфонических поэм), Брамса, Раффа, Бруха, Гольдмарка, Свендсена, Гаде, Бизе, Лало, Сен-Санса и прочие и прочие.

В этих симфонических собраниях были повторены все симфонии Бетховена, (за исключением первой), Мендельсона, Шуберта, Шумана и многие из симфоний Моцарта и Гайдна.

В течении 25 лет (1863–1888 годы) я управлял оркестром в 273-х концертах с симфонической программой.

Из них:

16 – при Высочайшем Дворе

94 – в Императорском Русском Музыкальном Обществе (С.-Петербургского отделения)

25 – в Филармоническом Обществе

3 – в Дирекции Императорских С.-Петербургских Театров

3 – в Придворной Певческой Капелле

остальные концерты были даны или в пользу различных благотворительных обществ как то:

«Красного Креста» (12 концертов; последний в 1887 году)

«Патриотического общества» (я управлял ими 11 лет сряду, с 1871 года по 1881 год включительно).

«Кассы музыкальных художников» (учрежденной при С.-Петербургском отделении Императорского Русского Музыкального Общества) в качестве члена.

«Литературного Фонда» в качестве члена.

«Славянского благотворительного общества», в качестве члена.

«Общества подаяния помощи при кораблекрушениях» в качестве члена.

Или же без благотворительной цели, как, например, обычные ежегодные концерты оркестра русской оперы, хора русской оперы, разных солистов, инструменталистов, певцов и, наконец, два собственных в Мариинском театре после моего поступления в русскую оперу в течение двух сезонов.

Сверх того, из более крупных вокально-инструментальных сочинений за этот же период времени было разучено и исполнено под моим руководством и управлением следующие:

1. «Stabat Mater»	Львова
2. «Stabat Mater»	Перголези
3. «Stabat Mater»	Серова

4. «Messe» (C dur)	Бетховена
5. «Messe Solemnis» (D dur op. 123)	Бетховена
6. «Requiem»	Моцарта
7. «Requiem» (das Deutsche)	Брамса
8. «Alhalia»	Мендельсона
9. «Walpurgisnacht»	
10. «Lorelei»	
11. «Sommernachtstraum»	
12. «Egmont»	Бетховена
13. «Struensee»	Мейербера
14. «Манфред»	Шумана
15. «Странствование розы»	
16. «Рай и Пери»	
17. «Фауст» (отрывки)	
18. «Геновева» (вся опера) в концертном исполнении, с аккомпанементом фортепиано	
19. «Святая Елизавета»	Листа
20. «Осень» (из оратории «Четыре времени года»)	Гайдна
21. «Фауст» (отрывки)	Берлиоза
22. «Троянцы» (отрывки)	
23. «Самсон» (оратория)	Генделя
24. «Нюрнбергские мастерзингеры» (отрывки)	Вагнера
25. «Кольцо Нибелунгов» (отрывки)	
26. «Князь Холмский»	Глинки
27. «Евгений Онегин» (отрывки)	Чайковского
28. «Крымские сонеты» для соло, хора и оркестра)	Монюшко
и прочие и прочие.	

Инструментально-вокальные сочинения

1. «Фауст» — симфоническая поэма с хором	Листа
2. «Божественная комедия» — симфоническая поэма с хором и другие.	

Инструментальные сочинения

Большая часть симфонических поэм Листа, симфоний Берлиоза и все симфонии и симфонические сочинения русских и иностранных композиторов подробно перечислены выше.