

Ольга ЛОСЕВА

**«ГЕНОВЕФА»,
«ГЕНОФЕЙФА»,
«ГЕНОВЕВА»...**

РУССКИЙ ПУТЬ ОПЕРЫ ШУМАНА

Когда весной 1844 года Роберт Шуман, сопровождая жену в ее гастрольной поездке, находился в России, его первой и единственной оперы не было даже в проекте, хотя сам жанр давно манил композитора. «Геновева», которую он написал, в сущности, на собственное либретто, основанное на одноименной трагедии Фридриха Геббеля (1841) и трагедии «Жизнь и смерть святой Геновевы» Людвига Тика (1799), создавалась с апреля 1847 по октябрь 1848 года и после безуспешной попытки исполнить ее в Дрездене, где жил тогда композитор, в 1850 году была, наконец, поставлена на сцене Городского театра Лейпцига, под самый занавес театрального сезона: 25 июня. Долгожданная премьера не стала триумфом для Шумана, стоявшего в тот день за дирижерским пультом, — «Геновеву» приняли с интересом, но без восторга. До конца сезона было дано еще два спектакля, и на этом лейпцигский театр поставил точку. При жизни автора опера исполнялась еще и в Веймаре, 9 и 21 апреля 1855 года, по инициативе и под управлением Франца Листа. Шуман к этому времени уже более года находился в психиатрической клинике д-ра Рихарца в Энденихе под Бонном. Там 29 июля 1856 года окончилась его жизнь.

В России «Геновеву» поставили в апреле 1896-го, то есть почти через четыре десятилетия. Этот долгий путь — а от лейпцигской до петербургской премьеры прошло ровно столько, сколько прожил на свете Роберт Шуман, 46 лет, — я и хочу проследить, чтобы понять, какие закономерности и случайности могут влиять на судьбу крупного, но не прославленного произведения великого художника в условиях другой культуры.

46 лет — срок, с одной стороны, немалый, и ко времени русской премьеры «Геновева» успела стать достоянием истории, классикой. Но, с другой, Россия

Лосева Ольга Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской консерватории, старший научный сотрудник отдела современного западного искусства Государственного института искусствознания

в своем внимании к этому сочинению не так уж и запоздала: после Вены (1874) и Роттердама (1882) Петербург стал третьим по счету негерманским городом, в котором опера была поставлена¹. А если все-таки и запоздала, то скорее с собственной, внутрироссийской точки зрения. При том, как любили и почитали Шумана в России XIX века, где с конца пятидесятих годов стали довольно регулярно исполнять его крупные, в том числе ораториальные, сочинения, с «Геновевой», бесспорно, вышла задержка. Одна из ее причин состояла в том, что как раз те организации и институты, которые пропагандировали в России Шумана — прежде всего Императорское русское музыкальное общество (ИРМО), Бесплатная музыкальная школа, — были организациями концертными, с соответствующим репертуаром. Именно из концертных залов музыка «Геновевы» и начала небольшими дозами просачиваться к слушателям. Увертюра в числе исполняемых в России номеров оперы скоро стала известнейшим и любимейшим и едва ли не затмевала по популярности увертюру из музыки к «Манфреду». Для будущего продвижения «Геновевы» на русскую сцену это был козырь, плюс. Но имелись, увы, и минусы. И главный из них — печальная слава «нетеатральности».

Возникла эта слава на немецкой почве, что только добавляло ей убедительности. Правда, несмотря на *succès d'estime* первых постановок, на то, что подолгу «Геновева» в репертуаре театров не удерживалась, в Германии ее продолжали ставить. Как утверждает Эгон Фосс, в семидесятые и восьмидесятые годы «Геновева» обошла все крупные немецкие сцены и на иных выдерживала до тридцати и более спектаклей². С середины семидесятых годов ею стали интересоваться за пределами Германии.

Отзвуки этих постановок время от времени долетали до России, где о «Геновеве» писали в основном в связи с ними. Прижизненная известность Шумана и после его приезда 1844 года была здесь почти нулевой, а потому совсем не удивительно, что и премьеру, и веймарское исполнение его оперы петербургская и московская пресса оставила без внимания. Только рижская немецкоязычная газета «Зритель» дала о первом из этих событий краткую и едва ли кем на исконно русских землях замеченную информацию [54]. Зато на удивление много места было уделено «Геновеве» в некрологе Шуману, напечатанном в 1856 году в двух ноябрьских номерах газеты «Санктпетербургские ведомости» [8]. Этот довольно развернутый текст представлял собой заграничную корреспонденцию — автор, немецкий журналист, композитор, пианист и дирижер Бертольд Дамке (1812–1875), в 1855 году после десятилетнего пребывания в Петербурге оставил Россию и жил в Брюсселе.

Что подвигло его так подробно остановиться в некрологе именно на «Геновеве», которую он считал крупной творческой неудачей Шумана, а, к примеру, не на «Рае и Пери», лучшем, по его мнению, творении композитора, — можно только догадываться. Дамке был почитателем Мейербера (см.: [8, № 251, 2; 55, 909]) и единственную свою оперу «Кетхен из Гейльбронна», созданную немногим ранее «Геновевы»³, явно писал в манере, далекой от шумановской. Рассказывая о борьбе лейпцигских музыкальных партий, он не скрывал своих симпатий к Мендельсону и принадлежности к его сторонникам (о самой же расставке

¹ До Петербурга были, правда, еще Лондон (1887, 1893) и Париж (1894), но там опера давалась в концертном исполнении. Данные об исполнениях приводятся по: [56, 677, 678].

² Ibid.

³ Премьера «Кетхен» состоялась в 1845 году в Кёнигсберге.

сил в Лейпциге в момент премьеры «Геновевы» был осведомлен неполно)⁴. В оценках, в интерпретации фактов Дамке был небеспристрастен, хотя в целом относился к творчеству и личности своего младшего коллеги и соотечественника с уважением и без неприязни. Суть его рассказа о «Геновеве» состоит в следующем. Шумана тянуло к опере как к жанру синтетическому, а к тому же сулящему славу и деньги. Хотя над текстом оперы работал один из лучших немецких поэтов, успеха она не имела. Друзья Шумана пытались спасти положение, утверждая, что «Геновеву», подобно гениальному «Фиделио», смогут оценить по заслугам только потомки, и поскольку опера нигде больше не шла, им до поры до времени верили. Но когда они неосторожно издали «фортепианную партицию» оперы, строгий приговор лейпцигской публики подтвердился. Так приверженцам Шумана не удалось возвысить его над покойным Мендельсоном, которому этот жанр не давался. Крах надежд и тяжелое положение, в которое благородный Шуман попал по вине своей партии, заставили его в конце концов оставить Лейпциг.

Где по журналистской беспечности (по принципу «слышал звон»), а где и по умыслу Дамке ряд фактов искажил.

Так, Геббель действительно принадлежал к числу лучших немецких поэтов, но, хотя надежды на это у Шумана были, не принял ни малейшего участия в создании либретто «Геновевы». Тогда как начавший было работать над ним, но не поладивший с Шуманом Роберт Райник был поэтом не выдающимся.

Сделанный Кларой Шуман клавираусцуг «Геновевы» безо всякой спонсорской помощи и без каких-либо благотворительных побуждений выпустило в свет в 1851 году лейпцигское издательство «С. F. Peters», то есть выпустило точно так же, как и другие сочинения Шумана, давно получавшего за них от издателей неплохие гонорары. Переговоры о публикации фортепианного переложения оперы начались за несколько месяцев до премьеры, на его скорейшем издании настаивал сам автор⁵.

После Лейпцига «Геновева», как уже упоминалось, шла в Веймаре.

Шуман и вправду покинул в свое время Лейпциг не без обид, но произошло это еще в 1844 году, задолго до «Геновевы». В Дюссельдорф же он переехал из Дрездена, приняв предложение занять должность городского музидиректора. И т. д.

Даже название оперы было написано в некрологе Дамке с ошибкой, в которой, впрочем, могли быть повинны и сотрудники газеты, — «Genovefe» вместо «Genoveva».

Само сочинение Дамке характеризовал так: «Музыка этой оперы показалась публике мрачно-однообразной и лишенной мелодической прелести; композитора упрекали особенно в недостатке естественности и вдохновения, в наклонности к напыщенной гармонии и к изысканным музыкальным хитростям, благодаря которым творение его являлось странным и запутанным там, где нужны были трогательность и драматизм» [8, № 251]. Это был не критический отзыв, а вердикт. Кумир Дамке Джакомо Мейербер, специально инкогнито ездивший в

⁴ Помимо сторонников Мендельсона и Шумана, там год от года крепла третья сила, представлявшая так называемую «новонемецкую школу», и еще более конкретно — Вагнера. Оплотом ее была основанная Шуманом газета «Neue Zeitschrift für Musik», которой руководит теперь Ф. Брендель.

⁵ См. его письма в издательство от 27 февраля и 16 августа 1850 года [47, 250, 257, 258].

1855 году в Веймар слушать оперу Шумана, которого имел все основания не любить, был в своей оценке — причем оценке непубличной, записанной в дневнике — не в пример благодуще: «<...> опера <...> совсем без мелодий, неудобная для певческих голосов, неясная и тяжеловесная; но, тем не менее, множество интересных гармонических и оркестровых деталей, а иногда и гениальные озарения (*geniale Blitze der Auffassung*)» [55, 521].

А вот для сравнения мнение Листа, высказанное в конце его письма к А. Г. Рубинштейну от 3 апреля 1855 года из Веймара: «Прощайте, милый друг, покидаю Вас, чтобы идти на репетицию «Геновевы» Шумана, которая должна быть представлена в будущий понедельник. Это произведение, с которым следует считаться и которое прочно носит печать стиля его автора. Среди опер, написанных за последние 15 лет, это бесспорно та, которую я предпочитаю (Вагнер, само собой, исключается), несмотря даже на отсутствие в ней драматической жизненности, которое не возмещается достаточно даже прекрасными музыкальными местами, какой бы интерес не находили, помимо того, музыканты нашего рода их слушать» [33, 849].

Эта цитата интересна сразу в нескольких отношениях. По оценке мнение Листа близко мейерберовскому, по сути же совершенно иное, потому что он противопоставляет музыкальную и театральную составляющие оперы, превознося первую и считая неудачной вторую. Оппозиция музыкального и театрального, как мы увидим, со временем сделается в отзывах о «Геновеве» едва ли не общим местом, хотя театральность (сценичность) — категория зыбкая, зависимая от исторического и национального стиля, к тому же Листом в 1855 году явно понимаемая в духе концепции Вагнера, не случайно упомянутого рядом с «Геновевой» в самом лестном для него смысле. И еще — приведенный фрагмент письма не оставляет сомнений: основатель и глава петербургского отделения ИРМО уже с 1855 года был осведомлен об опере Шумана и о ее высокой, но неоднозначной оценке Листом. Не исключено, что, проводя много времени за границей, любя музыку Шумана, А. Г. Рубинштейн мог даже слышать «Геновеву». Сведений об этом нет, но позднее его называли «горячим поклонником» этой оперы [50, 1].

По воле случая первым из русских музыкальных журналистов и композиторов довелось побывать на исполнении оперы А. Н. Серову, никогда не питавшему к Шуману особой любви. Произошло это в Лейпциге 4 июня 1859 года. Спектакль, на который он попал, венчал собой большой музыкальный праздник «Всеобщего немецкого музыкального союза», но неприятно поразил Серова бедностью реквизита и костюмов и невысоким уровнем исполнения. К посещению спектакля и к отзыву о нем, опубликованному в петербургском журнале «Музыкальный и театральный вестник» [39], Серов подготовился — заглянул в недавно изданную книгу о Шумане В. Й. фон Василевского и прочел «для сличения с оперой» трагедию Геббеля, которой прежде не знал. Последняя произвела на него сильнейшее впечатление. И, как бывает в таких случаях довольно часто, оценка либретто (а отчасти и самой оперы) была тем самым предрешена. Серов раскритиковал его в пух и прах, особенно — счастливую развязку, над которой даже подсмеялся, вспомнив наивные стихи князя Шаховского из финала «Ивана Сусанина» Кавоса, тут же и процитированные. Мысль «у Геббеля лучше» стала лейтмотивом его рецензии, звучащим не только там, где Серов видит просчеты композитора, но и там, где признает его удачу (например, о роли Маргареты: «довольно хорошо оттенена» Шуманом, и тут же, в скобках: «хотя крайне слабо

в сравнении с тем, что эта роль в трагедии Геббеля» [39, IV, 269]). Это был тот самый метод, который по отношению к собственным его операм Серов считал порочным [1, 359–361].

Другой точкой отсчета были для Серова, по собственному его признанию, «могучие» вагнеровские «Тангейзер» и «Лоэнгрин», которыми «Геновева», по его выражению, «была совершенно раздавлена» и против которых казалась «ребяческой попыткой» («Боже, какая разница, бесконечная разница!» [39, III, 245]).

Находясь на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов в той фазе своего развития, когда почитание Вагнера не выражалось еще в неременном принижении всего иного, Серов многое в музыке «Геновевы» хвалил, но только не то, что относилось к собственно театральному, драматическому и к новациям в сфере оперных форм и музыкального языка. Все, что в «Геновеве» можно было расценить как реформаторское, он попросту обошел молчанием, выдав себя лишь словом «попытка». Говоря же о театральности, почти цитировал Листа, с которым тогда много общался, и действовал не доказательствами, а скорее внушением: «<В опере> есть много и силы, и страстности в драматизме; но все это отрывочно и настоящим драматическим духом *не* проникнуто» [39, III, 245]. Вывод был кратким: «<...> этот даровитый музыкант призвания к *опере* не имел» [там же]. Из контекста статьи можно понять, чего особенно недоставало Серову в «Геновеве» как сценическом произведении — «главного, результативного настроения» (подобного трагизму, пронизывающему всю пьесу Геббеля) и яркости контрастов (например, столкновения нежной женственности и героизма, лирического дуэта и трубных сигналов уходящего на войну войска), то есть генеральной линии и крупного штриха.

Таковыми были первые отзывы о «Геновеве» в русской прессе конца пятидесятых годов, времени, когда в России как раз начинался рост популярности Шумана.

В тот же период, в самом конце 1857 года, в Германии вышла в свет упомянутая мною первая монография о Шумане, написанная Вильгельмом Йозефом фон Василевским [57]. Спустя всего два месяца ее представил русским читателям все тот же Бертольд Дамке. Сказать об этой книге необходимо потому, что в России, где тогда многие свободно читали по-немецки, она на протяжении десятилетий оставалась важнейшим источником информации о жизни и творчестве Шумана, основой многочисленных биографических очерков⁶. А вместе с информацией из нее обычно заимствовались и оценки. Отзыв Василевского о «Геновеве» был критичным и в разделении музыкального и театрального сходным с листовским, хотя вообще-то Василевский находился в оппозиции к Новонемецкой школе. Опера, по его мнению, — не шумановская сфера; либретто «Геновевы» неудачно и неблагоприятно; музыка лучше, свидетельствует о творческой силе и мастерстве; достоинства оперы — свобода от внешних эффектов, гибкие формы, недостаток — утомительная декламация и лирическая (не драматическая) трактовка характеров; несмотря на все музыкальные красоты, как сочинение для театра «Геновева» не могла иметь успеха, о котором мечтал ее автор.

⁶ О степени известности книги и ее автора в России можно судить и по частоте упоминаний в документах эпохи, и по тому факту, что в 1897 году «Русская музыкальная газета» поместила на своих страницах некролог Василевского именно как «автора первой полной биографии Шумана» [25, 1097].

Итак, если бы решения о постановке оперы принимались только по результатам оценки ее в печати, то у «Геновевы» Шумана в конце пятидесятих годов не было ни малейшего шанса быть поставленной на какой-либо из русских сцен. Но такие шансы отсутствовали у нее тогда и по иным причинам, к которым я еще вернусь.

До середины девяностых годов, когда в сторону «Геновевы» повеяли в России теплые ветры, минуло еще три с лишним десятилетия. Прошли они для шумановской оперы, как мы увидим, отнюдь не бесследно.

У «Геновевы» появились страстные поклонники среди лучших русских композиторов и музыкальных критиков, в числе которых следует прежде всего назвать П. И. Чайковского и Г. А. Лароша, попутно касавшихся оперы Шумана в своих статьях и не раз выражавших желание ее услышать (пусть даже в концертном исполнении).

Отдельных статей, посвященных «Геновеве», печаталось, правда, совсем немного. То были газетные публикации, связанные с новыми исполнениями. Две из них — в литературных приложениях к петербургским нотным журналам «Музыкальный свет» и «Нувеллист», — отстоя друг от друга на полгода, не просто рассказывали об одной и той же постановке оперы, но были разными переводами одной и той же неназванной заграничной рецензии [28, 4; 29, 36]⁷. Причем оба переводчика отличились. Один, из «Музыкального света», переврал даты (выходило, будто «Геновева» была начата Шуманом то в молодости, то после смерти), а вдобавок не знал слова «клавираусцуг», которое перевел как «пьесы для фортепиано на мотивы “Геновевы”». Другой, из «Нувеллиста», дал единственную в своем роде транскрипцию имени святой и, соответственно, названия оперы — «Генофейфа»(!). Постановка, о которой шла речь, была осуществлена в конце 1873 года в Придворном театре Мюнхена под управлением Германа Леви. Опера Шумана, быть может, впервые была образцово разучена и все ее прелести «высказались более чем где-либо». Но полного успеха, как сообщалось русским читателям, не было, потому что музыке, написанной в самом благородном, самом высоком стиле и «далеко превосходящей все обыкновенное», недостает в «Геновеве» «неподдельной драматической жизненности», которая только и способна произвести на публику сильное, неотразимое впечатление.

Еще одна статья — «Три Геновевы» — из петербургской немецкоязычной «St. Petersburger Zeitung» 1868 года (перепечатка из неназванного венского источника) [51, 2, 3], вообще написана по поводу премьеры оперетты Ж. Оффенбаха «Женевьева Брабантская» во второй редакции («Geneviève de Brabant», 26 декабря 1867 года, Париж). Сочинение это сравнивалось с «Геновевой» Шумана и с оперой Алессандро Скарлатти «Святая Джонуинда, или Невинность, защищенная от обмана» («La Santa Genuinda overo L'innocenza difesa dall'inganno», 1694)⁸. Три Геновевы — это три национальные трактовки образа святой: итальянская красота с ее пластичными формами, «белокурая немецкая сентиментальность» и развязный французский канкан. Лучшая из них, как считает автор, — немецкая, Шуманова, волею судеб оказавшаяся в историческом соседстве

⁷ В первой из этих статей было даже обещано поместить в следующем номере самого журнала «Музыкальный свет» отрывок из оперы, который, однако, так там и не появился.

⁸ На самом деле перу Скарлатти принадлежал только II акт оперы.

с оффенбаховской, к которой и относятся заключительные строки этой статьи, обращенные к самой Геневе: «Святой вышла ты из Франции, девкой вернулась назад».

В начале 1870 года, то есть хронологически между статьей «Три Геневы» и рецензиями-близнецами, в петербургской газете «Музыкальный сезон» была напечатана еще одна статья о «Геневе». Я не упомянула о ней раньше потому, что это была рецензия на *петербургское* исполнение. Именно так! Хотя исполнение это было закрытым и под рояль, но опера Шумана полностью, при участии хора, на языке оригинала прозвучала 12 февраля 1870 года в присутствии «тесного кружка любителей музыки и артистов» [43, 3] в салоне Юлии Федоровны Абазы. Его хозяйка пела партию Маргареты. Другими исполнителями были артисты Мариинского театра баритон Владимир Соболев (Зигфрид) и тенор Федор Комиссаржевский (Голо), австрийская певица (сопрано) Антониетта Фриччи-Баральди, урожд. Фриче (Геневе), гастролировавшая по разным европейским странам, в том числе работавшая в России (экспримадонна Московской итальянской оперы), петербургский певец Синявин (Хидульфус?). С хором любителей работал Ф. Ф. Черни — профессор класса фортепиано Петербургской консерватории и руководитель хора ИРМО. И, наконец, аккомпанировал за роялем не кто иной, как главный дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник. Девять лет спустя Ю. Ф. Абаза точно так же — в концертной версии под рояль — впервые исполнила у себя «Евгения Онегина» П. И. Чайковского.

Этой замечательной женщине, одаренной, деятельной, очень самобытной, прожившей долгую, богатую событиями и знакомствами жизнь (среди художников, с которыми она в разные годы общалась, были Гуно, Вагнер, Серов, А. Рубинштейн, Чайковский, Одоевский, Тютчев, Тургенев, Достоевский, Ипполитов-Иванов, Малер и многие, многие другие), не так давно воздал должное в своей прекрасной статье М. А. Сапонов [37]. Немка, в девичестве Юлия Штуббе, она родилась в 1830 году и в начале пятидесятых несколько лет провела в Париже, а во второй половине того же десятилетия поступила на службу к Великой княгине Елене Павловне в качестве певицы и так оказалась в России, где в начале шестидесятых вышла замуж за Александра Аггеевича Абазу — представителя молдавского дворянского рода, гофмейстера двора Великой княгини, впоследствии министра финансов Российской империи. До конца дней Ю. Ф. Абаза жила в России и была в Петербурге известной личностью⁹.

В дополнение к сведениям, сообщенным М. А. Сапоновым, скажу, что хотя датой приезда Юлии Штуббе в Россию (вместе со двором великой княгини) следует считать 1858 год, на придворную службу она поступила, по-видимому, годом раньше, во время длительного пребывания великой княгини за границей¹⁰; что помимо организационной помощи, оказанной ею А. Г. Рубинштейну

⁹ Дата смерти Ю. Ф. Абазы (как, впрочем, и дата ее рождения) документально пока никем не подтверждена. 1915 год как год ее смерти, с одной стороны, убедителен, ибо последние документы ее архива датированы 1914 годом, с другой — нет, потому что часто называемая дата ее смерти — 6 января — ошибочна. В этот день ушел из жизни ее однофамилец, курский композитор Аркадий Максимович Абаза, что подтверждается некрологами в «Курской были» (1915, № 4 от 5 января; № 5 от 6 января) и «Русской музыкальной газете» (1915, № 6–7, стб. 133–134).

¹⁰ Кн. Д. А. Оболенский вспоминал, что познакомился с Юлией Штуббе в салоне Великой княгини Елены Павловны в Риме, причем молодая певица «была недавно принята ко двору». Ни точной, ни приблизительной даты знакомства князь, правда, не называет, но из контекста

при создании ИРМО, поездки в Москву за «голосами» для вокального класса консерватории и заведования кассой хора общества она на рубеже пятидесятих-шестидесятих годов выступала в концертах ИРМО, причем чаще с романсами Шумана¹¹.

Публичная исполнительская карьера «г-жи Штуббе», как представляли ее в концертных программах, вынужденно прервалась в начале шестидесятих годов в связи с замужеством. Вынужденно — потому что для лиц дворянского происхождения и тем более представителей высокородных и занимающих видное общественное положение семейств, к каковым принадлежала теперь Юлия Федоровна, публичные выступления были невозможны¹². Отныне исполнительская деятельность Ю. Ф. Абазы протекала в основном в большой зале ее богатого петербургского дома. Здесь, 12 февраля 1870 года и прозвучала шуманова «Геновева».

Была ли она первой оперой, исполненной под рояль в салоне Ю. Ф. Абазы и при ее участии, как долго просуществовала эта традиция, сказать трудно. Во всяком случае, концертным исполнением «Евгения Онегина» (конец февраля или начало марта 1879 года) дело определено не закончилось. Известно, что вскоре отрывки из этой оперы и из «Юдифи» Серова прозвучали в салоне Ю. Ф. Абазы в сценической версии [32, 150], потом неумолимая Юлия Федоровна давала у себя детскую оперу «Дети в лесу» на текст Я. Полонского и с музыкой молодого М. Ипполитова-Иванова [13, 29–30]. Ставили у Ю. Ф. Абазы и отрывки из драматических спектаклей [там же]. Сама она продолжала петь камерную музыку¹³. Но оперы под рояль, несомненно, были главнейшими событиями художественной жизни ее салона.

Музыкальные интересы Ю. Ф. Абазы были весьма разнообразными. Она явно имела вкус к современной, недавно написанной музыке, в том числе оперной. Ипполитов-Иванов сообщает о ее исполнении опер Вагнера, которого она, как известно из собственных его мемуаров «Моя жизнь», принимала у себя в 1863 году и который преподнес ей партитуру «Тангейзера» [5, 275–276; 13, 29–30]. Самому Вагнеру она пела «Персидские песни» Рубинштейна, Одоевскому — фрагменты «Юдифи» Серова (по памяти!). Подаренный ей когда-то с посвящением романс Гуно — доказательство того, что она и смолоду не ограничивалась немецким репертуаром. Но интересовали ее не только оперные и романсовые новинки. В концертах РМО она пела Моцарта, Баха. Одоевский в 1866 году обещал ей (конечно же, принявшей православие, без чего брак с А. А. Абазой был невозможен) «копии с разных древних напевов и всю обедню Потулова» [14, 164]. В музыкальных кругах Петербурга она пользовалась уважением и слыла не просто хорошей певицей, но знатоком.

Выбор «Геновевы» был, очевидно, делом самой Юлии Федоровны. В пользу этого выбора говорили по меньшей мере четыре обстоятельства: 1) это была немецкая опера на немецком языке, 2) написанная композитором, музыку которого Юлия Федоровна раньше пела (и, видимо, любила), 3) в России совершенно не известная и, 4) что, несомненно, имело для певицы особое значение,

вспоминаний ясно, что произошло оно до его отъезда в Иерусалим, состоявшегося в январе 1858 года. См. [27, 31–36].

¹¹ См. программы концертов ИРМО первых сезонов: [44].

¹² Единственным исключением были благотворительные мероприятия.

¹³ Несколько камерно-музыкальных вечеров с ее участием упоминает в своих дневниках В. Ф. Одоевский. (см., например: [14, 124, 134]).

с чрезвычайно яркой женской партией, подходившей ее голосу и темпераменту. Судя по тому, что нам известно о репертуаре Юлии Федоровны, у нее было меццо-сопрано, то есть именно такой голос, который и требовался для партии второго женского персонажа шумановской оперы — колдуньи и интригантки Маргареты¹⁴, в прошлом няньки Голо (так что Няня Чайковского была на счету Юлии Федоровны как минимум второй).

Общество, собиравшееся на музыкальных вечерах у Ю. Ф. Абазы, было обществу артистически-интеллектуально-великосветским, что, конечно, же, определялось личностью и придворным прошлым хозяйки. После ее замужества связи с великокняжеским двором, видимо, стали ослабевать. К примеру, немецкий композитор, дирижер и пианист Фердинанд Хиллер, лично приглашенный великой княгиней Еленой Павловной продирижировать в январе 1870 года несколькими концертами ИРМО и проживший месяц в ее дворце, описывая в своих воспоминаниях о Петербурге множество лиц, встреч и событий, ни словом не упомянул ни Ю. Ф. Абазу, ни предстоящее исполнение «Геновевы» Шумана, с которым в свое время приятельствовал и на смерть которого написал прекрасное прощальное слово [52]. И тем не менее, круг великой княгини и покровительствуемых ею ИРМО и консерватории был для Юлии Федоровны, несомненно, близким. Этим и объясняется факт публикации рецензии на «Геновеву» в подконтрольной, как утверждали, великой княгине газете «Музыкальный сезон»¹⁵, а также то, что ни один из представителей враждебного лагеря («балакиревского кружка») на исполнении «Геновевы» у Абазы не присутствовал и до выхода в свет рецензии, наверно, о нем даже не знал.

Автор этой рецензии, он же редактор «критической газеты» «Музыкальный сезон», Александр Сергеевич Фаминцын, уже по своему музыкальному образованию (Лейпцигская консерватория, частные уроки композиции у Макса Зейфрица) и вкусам хорошо вписывался в так называемый «немецкий» лагерь. Об этом ясно говорит его послужной список: помимо руководства газетой Фаминцын был профессором истории музыки и эстетики Санкт-Петербургской консерватории, а позднее — секретарем главной дирекции ИРМО. Не удивительно, что он попал в число приглашенных на исполнение «Геновевы» и стал единственным музыкальным критиком, об этом событии написавшим. Хотя центром его статьи стало не столько исполнение, сколько само сочинение.

«Геновеву» Фаминцын представил как оперу, в России почти неизвестную и потому «возбудившую в слушателях весьма живой интерес» [43, 3]. А потом попытался разобраться в причинах ее «малого успеха» на немецких сценах. Свободно владея немецким, он даже высказался по поводу хорошего литературного языка либретто, которое в целом оценил как «весьма недурное» и при другой музыкальной разработке способное произвести сильное впечатление. Но у Шумана, продолжает Фаминцын, это сделано «слишком субтильно, слишком тонко», отсюда — сценический неуспех. Напротив, в музыке есть «красоты необыкновенные», женские партии и партия Голо превосходны. Шуман делает «значительный шаг вперед к новейшему идеалу оперы, именно в том, что музыка его представляет непрерывный рост непосредственно переходящих друг в друга пьес, несколько не дробящих ход действия, но в течение всей оперы с большой

¹⁴ Сам Шуман, правда, определил Маргарету, подобно Геновеве, как сопрано. Но партия эта традиционно исполняется меццо-сопрано.

¹⁵ См. письмо Бородина жене от 3 ноября 1869 года: [34, 162].

психологической верностью сопровождающих главнейшие оттенки выражаемых словами текста настроений и чувств». Ошибка композитора — слишком большая отзывчивость на оттенки текста и малое внимание к необходимым в сценической музыке более размашистым и крупным контурам, к большей декоративности. То, что получилось у Шумана, — скорее концертная пьеса, светская оратория. Перечислив затем лучшие, по его мнению, места оперы и назвав исполнителей, Фаминцын заканчивал свою статью пожеланием, «чтобы сочинение, представляющее весьма для многих очень большой интерес и притом так хорошо разученное», было бы исполнено перед более многочисленными слушателями, хотя бы в зале консерватории.

Скромность этого пожелания удивительна. Мало того, что Фаминцын даже не упоминает о возможности постановки «Геновевы» на сцене. Говоря о желательности повторного исполнения на публике, он ведь, в сущности, снова предлагает концертное исполнение под рояль, потому что даже слово «оркестр» не произносит. И если первое можно объяснить его точкой зрения на оперу Шумана как на концертную пьесу, то второе из этой его позиции и из общей оценки сочинения никак не вытекает.

Причина же на самом деле проста. Понять ее помогает история постановок оперы. Ведь если не считать входящую в единое немецкоязычное пространство Вену, то сценические и концертные исполнения «Геновевы» за пределами Германии стали регулярно осуществляться лишь с начала восьмидесятых годов. А это тоже должно иметь свое объяснение. И состоит оно в том, что только в 1880 году издательство «Peters» выпустило партитуру оперы, после того как опубликовало в пятидесятые годы сначала увертюру (в полном комплекте: партитура, голоса и 2 клавираусцуга — в две и четыре руки), затем двух- и четырехручный клавираусцуги всей оперы, а в начале семидесятых — хоровые партии. Конечно, отсутствие печатной партитуры не было непреодолимым препятствием для постановки оперы, поскольку практика исполнения по рукописным оригиналам и копиям была тогда распространена (а именно так и поступали в Германии до 1880 года), но это, безусловно, было намного сложнее и дороже. Идти же на дополнительные затраты имело смысл тогда, когда была уверенность, что они окупятся. С «Геновевой» такой уверенности у русских театров явно не было. Ранг участников и слушателей исполнения оперы в салоне Ю. Ф. Абазы не оставлял в этом никаких сомнений.

Факторов, препятствующих русской постановке «Геновевы», было несколько. Это постоянно критикуемая, но почти не меняющаяся репертуарная политика петербургской (и московской) Итальянской и Русской опер и вкусы Театральной дирекции. Это новые отечественные оперы, рождавшиеся тогда одна за одной и тоже преграждавшие «Геновеве» путь на ту сцену, где она только и могла быть поставлена, — на сцену Русской оперы (в Петербурге — Мариинского театра), потому что путь в Итальянскую оперу ей был закрыт по определению. Это темная слава «сценической неудачницы», отрицательное воздействие которой сказывалось даже при относительной независимости от кассовых сборов, какая благодаря государственным субсидиям имела у Императорских театров. И наконец — это отсутствие изданной партитуры. Все вместе взятое делало русскую постановку «Геновевы» до начала восьмидесятых годов если не невозможной, то крайне маловероятной.

Сомнительно, однако, чтобы исполнение шумановской оперы в салоне Ю. Ф. Абазы мыслилось его устроителями как некий пробный шар или, как

сказали бы сегодня, «пилотный проект». Судя по всему, то была акция, направленная на удовлетворение эстетических потребностей узкого круга лиц и не рассчитанная на какие-то далеко идущие последствия. Целью ее было познакомиться со сравнительно новой и принадлежащей известному композитору оперой ценителей, то есть заинтересованных, культурных слушателей, и получить удовольствие от работы над ней и ее качественного исполнения, что в случае с «Геновевой», как отмечал еще Серов, «вовсе не безделица». При всей видимой локальности и скромности этой задачи, при всей непубличности мероприятия, оно было важным как факт жизни музыки Шумана в России и имело резонанс. И еще в 1896 году, в связи с русской премьерой «Геновевы», рецензенты не без гордости вспоминали, что когда-то, лет тридцать назад, в одном петербургском музыкальном салоне опера Шумана уже звучала.

Хотя оба эти исполнения «Геновевы» состоялись в годы малых шумановских юбилеев (1870 — шестидесятилетие рождения, 1896 — сорокалетие смерти), о них никто, кажется, и не вспоминал. Но случайными эти даты все-таки не выглядят. На рубеже шестидесятых и семидесятых годов Юргенсон в Москве выпустил шеститомное собрание фортепианных сочинений Шумана, а Ларош написал об этой музыке первую на русском языке настоящую серьезную статью, в петербургском салоне Абазы прозвучала «Геновева», а П. И. Чайковский в «Современной летописи» пророчествовал о генеральном влиянии Шумана на всю музыку второй половины XIX века. То было начало «эры Шумана» в России — длительного периода высочайшей его популярности, продолжавшегося без всякого спада вплоть до самого конца века, когда «Геновева» и была, наконец, поставлена на одной из русских сцен, поставлена за полтора месяца до кончины вдовы композитора, Клары Шуман, которую известили о премьерe [31, 4].

Этой сценой в 1896 году по какому-то удивительному совпадению стал Михайловский театр — в нем 17 марта 1844 года Клара Шуман в присутствии мужа дала последний свой и самый блестящий петербургский концерт¹⁶. Небольшой по петербургским меркам (вместимость 1151 человек), но очень уютный Михайловский театр, в котором давались представления на французском и немецком языке, входил в систему Императорских театров¹⁷. Но в их официальных хрониках тщетно было бы искать данные об этой постановке. Ибо она хотя и осуществлялась на одной из императорских сцен, но не самим этим мощным институтом, а созданным совсем недавно, небогатым и небольшим Обществом музыкальных собраний, которое просто арендовало Михайловский театр.

Официальной датой основания этого музыкального общества следует считать 12 октября 1892 года, когда Министерством внутренних дел был утвержден его устав. Но в действительности общество, конечно, возникло несколько раньше, точнее — выросло из кружка любителей музыки, так называемого «кружка Штрупа», который состоял из немусыкальной по образованию и профессии, в основном университетской молодежи, отпрысков образованных и состоятельных петербургских семейств¹⁸. Это были не только «фанатики русской музыки» (прежде всего музыки представителей «могучей кучки»), но и страстные

¹⁶ О русском путешествии Роберта и Клары Шуман см.: [22].

¹⁷ Об этом театре см.: [17], [9] (Приложения. Кн. 1–3).

¹⁸ См. об этом в подборке, подготовленной О. Данскер: [38, 140–143; 3, 144; 15, 145–148; 10, 149–153].

любители оперного жанра, носители живой традиции домашнего любительского музицирования, одержимые любовью к музыкальному искусству и жаждой публичной деятельности на всех фронтах — от исполнения сочинений до написания рецензий в газету, где работает знакомый фельетонист. Живым идолом, «звездой» кружка стал Н. А. Римский-Корсаков, с которым молодые энтузиасты скоро завязали личный контакт, а один из них, В. И. Бельский, даже стал сотрудничать как либреттист. Как это часто бывает с молодежными объединениями, кружок спустя какое-то время под влиянием жизненных обстоятельств стал распадаться. И вот на руинах прежнего любительского молодежного объединения стало возводиться другое здание — организация официальная, публичная и более профессиональная по составу, которая получила не очень удачное название «Общество музыкальных собраний» (ОМС), избранное, наверно, потому, что «музыкальное собрание» могло означать как концерт, так и оперную постановку. Целью общества, как сказано в § 1 Устава, было «способствовать сближению музыкантов между собой и ознакомлению своих членов с произведениями музыкальной и музыкально-критической литературы» [41, 1]. От кружка Штрупа общество унаследовало часть членов (ставших теперь действительными, то есть активно работающими), поклонение Римскому-Корсакову (избранному в почетные члены и председательствовавшему на первом общем собрании) и элемент «любительства» в виде исполнения музыки своими или преимущественно своими силами. Фасад же общества представляли теперь, с одной стороны, тридцатилетние финансисты и музыканты (члены-учредители), с другой — крупнейшие русские композиторы, исполнители, музыкальные критики и культурные деятели (почетные члены). Всего в год премьеры «Геновевы» в ОМС состояло 83 человека¹⁹. Учитывая, что 17 из них были почетными членами, — немного.

Еще в 1892 году ОМС в своем уставе закрепило за собой право устраивать в частных и публичных собраниях «исполнение музыкальных произведений русских и иностранных композиторов, а также опер и ораторий» [41, 1–2] и спустя некоторое время приступило к реализации предпоследнего пункта, давая по одной опере в год. Первой в 1895 году стала, разумеется, опера Римского-Корсакова — «Псковитянка» в новой (третьей) редакции. В 1897 году был дан «Борис Годунов» Мусоргского в оркестровке Римского-Корсакова. А между ними в 1896 году поставили «Геновеву». Именно в год ее премьеры ОМС начало издавать печатаемый в типографии своего действительного члена Н. Ф. Финдейзена журнал «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний», в котором публиковалась внутренняя информация, в том числе протоколы последних собраний. Они-то и донесли до нас предысторию постановки.

5 ноября 1895 года на экстренном собрании общества решается вопрос об опере будущего сезона. Ранее Совету общества были предложены для постановки четыре сочинения: «Вильям Ратклиф» Кюи, «Троянцы» Берлиоза, «Каменный гость» Даргомыжского и возобновление «Псковитянки» Римского-Корсакова. И все четыре по разным соображениям им отвергнуты:

«Вильям Ратклиф» — Кюи хочет изменить инструментовку, на что требуется время;

«Троянцы» — не издана партитура; расходы на переписку рукописи, хранящейся в Париже, для ОМС непосильны;

¹⁹ См. список «наличных членов общества»: [11, 21–23].

«Каменный гость» — с материальной стороны постановка возможна, но не найдется необходимых артистических сил;

«Псковитянка» — возобновление превратится в новое разучивание.

Тогда, как зафиксировано в протоколе, «Совет принужден был озаботиться подысканием какой-либо иной <...> оперы, которая удовлетворяла бы условиям деятельности общества, и остановился на опере Р. Шумана «Геновева», никогда не шедшей на сцене в Петербурге» [11, 18]. В состав совета в то время входили А. А. Давидов, племянник виолончелиста К. Ю. Давидова и ученик Римского-Корсакова (председатель), А. К. Глазунов (товарищ председателя) и четыре члена: Г. А. Блох, Р. И. Бельский, М. А. Гольденблюм и Н. М. Штруп. Кто из них предложил оперу Шумана и от них ли вообще исходило это предложение — в точности не известно. Е. Бронфин в брошюре, посвященной А. В. Оссовскому, не ссылаясь на источник информации, утверждает, что то была его инициатива [4, 10]. Это не исключено — Оссовский, приехавший в Петербург в 1894 году, скоро стал членом ОМС, причем активным, — но все же не совсем убедительно, учитывая полное отсутствие доказательств и подтверждений другими документами, молодость и любительство Оссовского, а также тот факт, что, вспоминая спустя много лет премьеру «Геновевы», он ни словом не обмолвился о своем в ней участии²⁰. Так что до появления документов, подтверждающих мнение Бронфин, инициативу выбора и участие в премьере Оссовского будем считать гипотезой. Но как бы то ни было, общее собрание предложенную оперу утвердило, и 1 апреля 1896 года состоялась русская премьера «Геновевы».

Вся эта история кажется случайным стечением обстоятельств, редким в судьбе оперы Шумана везением. Это и так и не так.

Конечно, «Геновева» была, что называется, выпущена на замену. Но к постановке в ОМС а priori принимались оперы, не идущие на императорских сценах и имеющие призрачную надежду туда попасть — в этом противостоянии официальной репертуарной политике состоял смысл оперной деятельности ОМС. «Геновева» была из их числа, к тому же не требовала гигантского состава, роскошного оформления, редких по силе или тесситуре голосов, а потому рано или поздно должна была бы всплыть в числе сочинений, потенциально подходящих для возможностей общества.

Конечно, выбор «Геновевы» совершился словно по прихоти судьбы. Но некое оживление, означающее обычно, что для сочинения «настал час», началось вокруг оперы Шумана еще раньше.

В 1893 году Г. А. Ларош, давно уже требовавший исполнить ее силами Императорской русской оперы, атаковал театральную дирекцию статьей о «Геновеве», открывшей серию его очерков «Забывшие оперы» [19]. Отношения к шумановским памятным датам эта публикация не имела и была приурочена, по-видимому, к началу выхода «Театральной газеты», в которой Ларош заведовал музыкальным отделом.

В 1895 году М. А. Балакирев в «Записке об оперном театре» — наброске о репертуарной политике Императорской русской оперы, предназначенном для доклада Т. И. Филиппова Государю, — назвал «Геновеву» в числе семи образцовых опер, качественное исполнение которых силами этого художественного коллектива пошло бы на пользу как публике, так и русским композиторам²¹.

²⁰ См. ниже с. 114.

²¹ Шесть других — это «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера, «Троянцы» Берлиоза и «Парсифаль» Вагнера. См.: [24, 232].

И Ларош и Балакирев были почетными членами ОМС и теоретически могли предложить «Геновеву» к постановке. Но на самом деле, как я постараюсь потом доказать, это было почти исключено по принципиальным соображениям. Да и представить их — немолодых уже, известных и занятых людей, почетных членов общества — коротающими время на общих собраниях весьма затруднительно. Мнение же их о «Геновеве», наверное, не было тайной, а статья Лароша вообще могла быть понята в ОМС как руководство к действию.

Эта статья в три четверти печатного листа со всесторонним рассмотрением сочинения и расхожих мнений о нем — по сей день лучшее, что написано об опере Шумана на русском языке, и остается только пожалеть, что она не вошла в пятитомник избранных статей Лароша, выпущенный издательством «Музыка» [21]. Задача Лароша — не просто познакомить читателей новоиспеченной «Театральной газеты» с неизвестным сочинением, вписав его в эволюцию творчества Шумана и сделав подробный поактный разбор. В его намерения входит повлиять на Дирекцию Императорских театров, которая, как можно догадаться из текста статьи, колебалась относительно включения «Геновевы» в репертуар.

Ларош, по собственным же словам, написал не панегирик. «Геновеву» («Геновефу» в его неизменной транскрипции) он аттестует как сочинение «гениальное, но очень неровное», и строит свой текст так, чтобы доказать: недостатки оперы — истинные, проистекающие из особенностей дарования Шумана (а не мнимые, основанные на недооценке или ложном понимании) — компенсируются здесь таким соединением редких достоинств, что не могут рассматриваться как препятствие для представления ее публике, посещающей Мариинский театр. Справедливо отдавая Шумана вместе с доброй половиной его современников от композиторов, рожденных для театра, а «неловко скроенное», но вовсе не слабое либретто «Геновевы» — от образцовых, с его точки зрения, либретто да Понте, Романи, Скриба, он, в сущности, говорит о праве на существование разных типов, разных степеней театральности и доказывает, что «Геновева» не так уж далеко ушла в этом отношении от своего литературного первоисточника и отнюдь не проигрывает подавляющему большинству современных русских и немецких опер.

В конце второго (и ставшего последним) очерка серии «Забывшие оперы», посвященного «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, Ларош опять возвращается к Шуману и вдруг открывает главную причину, по которой театральная дирекция «робеет перед «Геновевой»»: ее «слишком аристократический, слишком непопулярный стиль», стиль «музыки для музыкантов» [20, 5]. Тогда-то и становится понятным, почему проблема стиля с самого начала выдвинута в статье на первый план.

Если вернуться теперь к прежним рецензиям, то нельзя не заметить: мысль о сложном музыкальном языке оперы, о высоком мастерстве Шумана звучала у всех авторов без исключения, хотя никто, в отличие от Лароша, не связывал ее напрямую с трудной сценической судьбой «Геновевы». И, быть может, действительно, не столько недостаток пресловутой драматической жизненности, сколько непривычная в оперном жанре избыточность сложных гармоний, мотивных сцеплений, контрапунктических комбинаций, развитых средних голосов, помноженная на новые оперные формы, особую технику мотивных реминисценций, «симфонический стиль», на полное отсутствие стремления к доступности (той самой декоративности, о которой писал Фаминцын), вызывала в тогдашнем

слушателе чувство утомления и была в конечном итоге ответственна за неполный сценический успех «Геновевы».

По текстам статей Лароша о «забытых операх» видно, как он в отношении их будущности в Мариинском театре то падал, то воспарял духом — то говорил, что пишет скорее для очистки совести, не надеясь на результат, то старательно выстраивал для Театральной дирекции цепь веских аргументов. Сбылся его пессимистический прогноз — Мариинский театр ни в будущем сезоне, ни позднее «Геновеву» не поставил. И если уж состоявшуюся в том же театре через несколько лет и приуроченную к столетнему юбилею премьеры постановку «Фиделио» Бетховена Дирекция Императорских театров откровенно расценивала как «акт самопожертвования» [46, 980], то решиться на «Геновеву» ей было, конечно, еще труднее. Оперы, которые шли в Мариинском театре в год русской премьеры «Геновевы», — тому подтверждение²². Из 28 произведений, данных в сезоне 1895–96 года, 15 принадлежало зарубежным композиторам:

Бизе	Кармен
Вагнер	Лоэнгрин, Тангейзер
Верди	Аида, Отелло, Риголетто, Травиата
Гуно	Ромео и Джульетта, Фауст
Леонкавалло	Паяцы
Массне	Вертер
Мейербер	Гугеноты, Иоанн Лейденский (=Пророк)
Россини	Севильский цирюльник
Чимароза	Тайный брак

Все это были оперы репертуарные, беспроигрышные, с громкой славой, к тому же (за исключением вагнеровских) представлявшие привычные для России итальянскую и французскую оперные ветви.

Итак, результата со своей статьей Ларош не добился, но в судьбе оперы Шумана она не могла не сыграть свою роль. Написанная с любовью и тонким пониманием, с глубоким знанием предмета, ясно и живо, она, несомненно, привлекла в музыкальных кругах внимание к «Геновеве». А это, быть может, и отозвалось потом как самим фактом постановки 1896 года, так и огромным интересом, который вызвала эта премьера в среде петербургских музыкантов. Серьезные рецензенты на эту статью не просто ссылались, а частично ее пересказывали.

В самом начале серии «Забытые оперы» была сформулирована чрезвычайно важная мысль, которая затем повторилась и в «Записке» Балакирева, — мысль о том, что «исполнение в Мариинском театре, сравнительно с частными, образцовое, так что именно в нем произведения малоизвестные и не всегда сразу доступные могли бы являться в наивыгоднейшем свете и завоевать себе любовь публики» [19, 2].

Образцового исполнения как раз и не могло обеспечить ОМС, общество, как уже говорилось, небольшое, небогатое и с дилетантскими корнями, которое газетные критики безо всякого желания укололи именовали «кружком

²² Перечень этих опер см.: [9, 323].

любителей» и первой оперной постановкой которого («Псковитянка») с исполнительской стороны в Петербурге были недовольны. Крайне сомнительно поэтому, чтобы Ларош и Балакирев стали рекомендовать «Геновеву» для постановки в ОМС.

При тех средствах, которыми располагало ОМС, постановку такого рода можно было осуществить, действуя по принципу «с миру по нитке». Среди почетных членов общества был директор Императорских театров И. А. Всеволожский — и Михайловский театр был получен для трех спектаклей за мизерную плату в 85 руб. [49, 367]²³. Почетным членом был граф А. Д. Шереметев [35, 40–41] — и его превосходный частный оркестр из шестидесяти человек также играл почти даром. В устав ОМС был включен пункт о том, что члены общества, участвующие в музыкальных собраниях, делают это безвозмездно [41, 7]. В «Геновеве» пел хор общества под управлением его председателя А. А. Давидова. За дирижерским пультом стоял М. А. Гольденблюм, музыкант опытный и способный, но полупрофессионал, по основной специальности практикующий врач, один из членов-учредителей общества [36, 41–42]. На афише он, правда, по какой-то причине не значился, как и О. О. Палечек, режиссер постановки и тоже член ОМС²⁴. Некоторые певцы, в том числе М. В. Луначарский, брат будущего наркома просвещения (Зигфрид), Л. Д. Ильина, в замужестве Кобеляцкая (Маргарета), Н. Н. Кедров (Бальтазар), Варзар (Голо) и др., также были членами общества.

Конечно, дело было не в одном дефиците средств, а еще в желании ОМСовцев самым активно участвовать в музыкальных собраниях. Для постановки (а «Геновева» была обеспечена двумя составами) привлекались и посторонние силы — в большинстве своем это были молодые певцы, студенты или недавние выпускники Петербургской консерватории. Едва ли не единственный профессионал, артист Мариинского театра тенор М. М. Чупрытников (Голо), наверное именно по этой причине скрывался на афише за инициалами (М. М. Ч.). Иными словами, состав был сборный и в силу малой опытности большинства участников не очень надежный. Результат их совместной работы мог быть очень хорош, но безупречного, образцового исполнения ждать от него, повторяю, не приходилось. Декорации, которые одни критики считали «приличными», другие — скромными донельзя, в основном были, по-видимому, набраны из других постановок. Об этом косвенно говорит афиша, на которой указана только одна новая декорация. И даже при таком режиме экономии образовался дефицит, покрытый, как и в случае с «Псковитянкой», одним из членов общества²⁵.

Зато к премьере «Геновевы», которая? в соответствии с нормами того времени, шла по-русски, был специально сделан и опубликован полный перевод либретто [6]. Этот анонимный перевод, который Е. Бронфин приписывает все тому же

²³ Для сравнения — стоимость дорогого билета (литерные ложи 1 яруса и бельэтажа) составляла 20 руб. 60 коп. (см. афишу на с. 109).

²⁴ Участие в исполнении «Геновевы» Гольденблюма не подлежит сомнению и подтверждено как его биографическим очерком, так и рецензиями на постановку. Что касается Палечека, то здесь сведения либо косвенные (благодарность от Совета общества за этот сезон [12, 7]), либо неподтвержденные.

²⁵ См. протокол общего собрания ОМС от 21 апреля 1896 года: [12, 2–3]. Согласно сведениям, сообщенным Ястребцевым, поспектакльные сборы составляли, соответственно, 1400, 1000 и 800 руб. Дефицит был ок. 1200 руб. [49, 374, 377].

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ
ОБЩЕСТВО МУЗЫКАЛЬНЫХ
СОБРАНИЙ.
МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ

Сегодня, въ Понедѣльникъ, 1-го Апрѣля 1896 г.,

ПЯТОЕ
ПУБЛИЧНОЕ СОБРАНИЕ

Въ 1-й разъ:

ГЕНОВЕВА

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ.
Текстъ по Геббелю и Тизу.

МУЗЫКА

РОБЕРТА ШУМАНА.

Дѣйствіе 1-е—«Дворъ въ замкѣ пфальцграфа
Энгфрида». Дѣйствіе 2-е—«Комната Геновевы».
Дѣйствіе 3-е, картина 1-я—«Комната въ гостиницѣ
въ Страсбургѣ». Картина 2-я—«Подземелье
нолудны» (новая декорация худ. Суворова).
Дѣйствіе 4-е, картина 1-я—«Дняная мѣстность».
Картина 2-я. Декорация 1-го акта.

ДѢЙСТВУЮЩИЯ ЛИЦА:

Гидульфъ	Г-нъ Идановъ.
Энгфрихъ, пфальцграфъ	Г-нъ Луначарскій.
Геновева, его жена	Г-жа Ларина.
Голю	Г-нъ М. М. Ч.
Маргарета, его мамка, волшебница	Г-жа Ильина.
Драго, дворецкій	Г-нъ Никитинъ.
Баспьеръ	Г-нъ Сафоновъ.
Выгвазъ } слуги	Г-нъ Недровъ.
Анжело (пѣвн. роль)	Г-нъ Недровъ.

Рыцарь, оруженосцы, слуги, народъ.
Дѣйствіе происходитъ въ VIII-мъ вѣкѣ.

ХОРЪ ОБЩЕСТВА.

Оркестръ графа А. Д. ШЕРЕМЕТЕВА.

Начало въ 8 часовъ вечера.

Цѣна мѣстамъ оперныхъ предоставленій Михайловскаго театра: Ложа 1-го яруса—16 руб. 60 коп. Литерная—20 руб. 60 коп., 2-го яруса—10 руб. 60 коп. Литерная—12 руб. 60 коп., 3-го яруса—6 руб. 60 коп. Литерная—8 руб. 60 коп., 4-го яруса—5 руб. 30 коп. Литерная—6 руб. 60 коп. Кресла 1-го ряда—6 руб. 10 коп., 2-го и 3-го ряда—5 руб. 10 к., 4-го ряда—4 руб. 10 коп., 5-го ряда—3 руб. 60 коп., 6-го и 7-го ряда—3 руб. 10 коп., 8-го, 9-го, 10-го и проч. рядовъ—2 руб. 60 коп. Мѣста за креслами—2 руб. 10 коп. Балконъ—1 руб. 60 коп. Галлерей 1-я скамья—1 руб. 10 коп., 2-я и 3-я скамьи—65 к.

Билеты можно получать въ касѣ Михайловскаго театра ежедневно отъ 10 час. утра.

Либретто оперы „Геновева“ по 30 коп. можно получать въ музыкальномъ магазинѣ І. ЮРГЕНСОНА, Большая Морская, д. № 9, и въ касѣ Михайловскаго театра.

№ 5 (1-го Апрѣля 1896 г.). Тип. Имп. Спб. театральн. Империала, 40.

Афиша русской премьеры²⁸

А. В. Оссовскому [4, 10]²⁶, — довольно точный, но по преимуществу прозаический, тогда как либретто оперы, как и положенные в его основу трагедии Геббеля и Тика, написано в стихах²⁷. Для исполнения этот перевод не годился, а значит существовал другой — для артистов и хора. Отчего возникла такая дублировка — неизвестно, но не исключено, что все дело — в цензурном разрешении, получить которое можно было, заблаговременно предоставив текст. Сроки могли поджимать, а сделать прозаический перевод было быстрее. Его и отдал цензору, надеясь, что никто потом ничего не заметит. Заметил Кюи и в своей рецензии написал: часто поют не то, что стоит в печатном либретто, а это неудобно [18, 3].

Как бы то ни было, но именно опубликованный текст либретто вкупе с афишей впервые узаконил наиболее естественную для русского языка и правильную транскрипцию имени «Genoveva» как «Геновева» (по аналогии с французским «Женевьева»). Другое прочтение этого имени — Генофейфа (но, конечно, не Генофейфа) в принципе было допустимым, но неблагозвучным для русского уха и неудобным для произношения. Транскрипция, которой придерживался Ларош, — Геновефа — восходила к другому варианту имени (Genovefa), который не использовали ни Геббель, ни Тик, ни Шуман, писавшие именно «Genoveva».

Если сравнивать исполнение 1896 года в Михайловском театре с исполнением 1870 года в салоне Ю. Ф. Абазы, то это антиподы по всем статьям:

²⁶ Это утверждение, как и в случае с выбором оперы, тоже дано без ссылки на источник информации, но более правдоподобно. Оссовский с 1894 года, то есть с самого начала выхода Русской музыкальной газеты, много и хорошо переводил там с немецкого и французского языков, в том числе перевел знаменитую статью Шумана о «Фантастической симфонии» Берлиоза [48, 236–242]. Благодарность, выраженная ему вместе с теми, кто принимал непосредственное участие в подготовке исполнения [12, 7], скорее всего относилась именно к переводу.

²⁷ У Тика и Геббеля — это белый стих, у Шумана — сочетание белого и рифмованного стиха.

²⁸ Собрание афиш Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (С.-Петербург).

закрытое — публичное; в зале частного дома — в театре, на одной из императорских сцен; под рояль — с оркестром; высокопрофессиональные певцы — сборный молодой полупрофессиональный коллектив; на немецком языке — в русском переводе; однократно — трижды.

Разница была и в том, как освещались эти исполнения. Салонное исполнение 1870 года не нуждалось в рекламе и других откликов кроме статьи Фаминцына в печати не имело. У премьеры 1896 года, правда, тоже не было никакой предварительной рекламы, но по другой причине — из-за режима экономии и неделовитости руководства ОМС, на которую сетовали рецензенты [26, № 5, 570–571]. Зато откликов в прессе было много, довольно подробных и весьма неравнодушных. И это тем более удивительно, что речь шла не о модной оперной новинке, не о скандально известном или просто нашумевшем сочинении и не о «звездном» составе.

Но прежде чем перейти к обзору рецензий, скажу о самих спектаклях. Их было три: 1, 5 и 8 апреля, все три вечерние. 1 и 8 апреля пел первый состав, 5 апреля — второй (не полностью обновленный):

	<i>первый состав</i>	<i>второй состав</i>
Хидульус	Жданов	Бейер
Зигфрид	Луначарский	Луначарский
Геновева	Ларина	Асатурова
Голо	М. М. Ч.<упрытников>	Варзар
Маргарета	Ильина	Фрид-Гуревич
Драго	Никитин	Никитин
Каспар	Сафонов	Сафонов
Бальтазар	Кедров	Кедров

Напомню, что в исполнении участвовали частный оркестр графа А. Д. Шеремева, хор ОМС, дирижер М. А. Гольденблюм.

Спектаклям предшествовала генеральная репетиция, состоявшаяся в Михайловском театре днем 31 марта, в воскресенье, накануне премьеры, которая, как и третье исполнение, приходилась на понедельник (день, когда в Михайловском театре, видимо, не шли плановые спектакли). Устроители сделали репетицию открытой, и это был еще один крупный их просчет, поскольку во все времена люди, бесспорно, предпочтут пойти в театр в воскресенье и бесплатно, нежели в будний день и за плату. В результате на генеральной репетиции зал, в котором, как писали рецензенты, собрался весь цвет музыкального Петербурга, был забит до отказа, а в самый день премьеры — «далеко не полон», что не могло не сказаться на оценке успеха оперы. Судя по сборам, посещаемость каждого следующего спектакля была ниже²⁹.

Всего на исполнение «Геновевы» откликнулись более десятка ведущих столичных журналов и газет³⁰. Публикации нередко не умещались в одном номере,

²⁹ См. выше примеч. 25.

³⁰ Вот их перечень в алфавитном порядке: Биржевые ведомости, Новое время, Новости и биржевая газета, Нувеллист, Петербургская газета, Петербургский листок, Русская музыкальная газета, Санктпетербургские ведомости, Свет, Сын отечества, St. Petersburger Zeitung, St. Petersburg Herold. Не исключаю, что были публикации и в других изданиях.

некоторые издания посвятили этому событию даже по две самостоятельные статьи (например, краткий отчет и подробную рецензию или отчет о генеральной репетиции и рецензию на премьеру). Среди авторов были Ц. А. Кюи («Новости и биржевая газета»), музыкальный критик «О. В-ва» («Русская музыкальная газета») ³¹, П. П. Веймарн, музыкальный критик и композитор, биограф Глинки («Сын отечества»), а также композитор и профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев («Биржевые ведомости», «Санктпетербургские ведомости»). В числе друзей — журналисты (например, В. Баскин в «Петербургской газете», В. К. Фролов, писавший в «Петербургском листке» под псевдонимом «В. Ладов»). Авторы большинства публикаций скрыты за инициалами и псевдонимами, не поддающимися расшифровке, или вообще не названы.

Разногласия во мнениях и оценках была невообразимая. Не сошлись друг с другом профессиональные музыканты и журналисты, специальные и общественно-политические издания, две петербургские газеты на немецком языке. Мысль Лароша о музыкальном аристократизме стиля «Геновевы» нашла неожиданное подтверждение: чем более культурным и образованным оказывался рецензент, тем выше была его оценка сочинения, мягче критика и обстоятельнее рецензия.

Крайние полюса представляли, с одной стороны, профессиональные, интересно написанные и в целом очень благосклонные (но не хвалебные) статьи Кюи, О. В-вой и Веймарна, к которым примыкал и музыкальный критик «At» из «St. Petersburger Zeitung», с другой — дурные и ругательные отзывы вроде того, что был опубликован в «Новом времени» за подписью «Ф.» (рассказывали, что Л. С. Ауэр пошел в театр только потому, что прочел один из них и сразу «истолковал в обратном смысле» [49, 365–366]). Между двумя этими полюсами довольно ровно распределялись остальные критические материалы. При этом никакой полемики между рецензентами не было. На удивление мало было сравнений «Геновевы» с другими операми — «сценическими несчастливицами», реформаторскими, русскими, немецкими, мейерберовскими, вагнеровскими... Каждый критик был занят исключительно ею и собственным о ней мнением.

Привести эти мнения к какому-то общему знаменателю совершенно невозможно. Но можно выявить основные тенденции, оценки. Начну с наиболее общих.

Например, шумановская инструментовка. Это был, пожалуй, единственный пункт, по поводу которого в рядах рецензентов царило полное единодушие — ведь в России с ее глинкинскими традициями чистых тембров оркестр Шумана давно и дружно критиковали. Ко времени премьеры «Геновевы» эта критика уже превратилась в штамп, что видно по следующей цитате из самой низкосортной рецензии: «Оркестрована опера замечательно плохо даже и для Шумана, вовсе не умевшего оркестровать» [42, 3]. Критики высокого уровня, не сговариваясь, характеризовали оркестр «Геновевы» как излишне массивный и тусклый.

³¹ Составители справочника «Кто писал о музыке», правда с долей сомнения, предполагали, что это псевдоним А. В. Оссовского [16, Вып. 3, 263; Вып. 4, 103], однако недавно опубликованные дневники Н. Ф. Финдейзена не оставляют сомнений в том, что он принадлежал женщине. В комментариях и именных указателях к этому пестрящему грубыми ошибками изданию [45] говорится о том, что за псевдонимом О. В-ва скрывается певица М. А. Оленина-д'Альгейм. Однако эта информация неверна, причем полностью опровергается не только биографией певицы, но и самим текстом дневников Финдейзена. Итак, кто писал под этим псевдонимом, до сих пор не установлено.

Общим было и довольно поверхностное отношение к либретто. Оценку ему и выбору сюжета, конечно, давали, и она была разной, хотя самые образованные критики присоединялись к Ларошу: в либретто есть недостатки, но оно вовсе не неудачное и содержит немало драматических положений. О новом же типе этого либретто, делающего «Геновеву» предвестницей «литературной оперы», о его соотношении с основным литературным источником в связи с премьерой не писал никто. Ларош в своей статье 1893 года дал, правда, блестящую характеристику трагедии Геббеля. Но вообще-то Геббель был в России terra incognita — его не переводили и не ставили. И никто из рецензентов его «Геновеву» сквозь шумановское либретто не увидел. А опера «Геновева» связана с одноименной трагедией нитями почти столь же неразрывными, как шумановский «Фауст» и «Манфред» — с драматическими поэмами Гёте и Байрона. И часть этих нитей для не знающих геббелеву «Геновеву» повисала в воздухе — не по их вине, но потому, что таким был метод работы Шумана.

Почти не затрагивалась и уж тем более не муссировалась тема болезни Шумана и влияния ее на «Геновеву». Чуть ли не единственное исключение составил печально известный консерваторский профессор Н. Ф. Соловьев, написавший буквально следующее: Шуман в 1847 году оправился от болезни, «но какая-то дымка окутывала его взгляды на оперное дело. Они у Шумана не достигли ясности, и свою «Геновеву» Шуман написал как бы в тумане» [40, 3].

Из рецензий видно, что «Геновева», возраст которой приближался к пятидесяти годам, воспринималась как опера современная³². Предположение Лароша, что гармонические ее сложности уже сглажены временем и для широкого слушателя будут не так страшны, оправдалось, но оперные формы и особенно мелодизированный речитатив по-прежнему производили впечатление новизны. И именно ариозно-декламационный стиль считали причиной некоторой монотонности (или, в терминологии Кюи, «серого колорита») и недостаточно ярких музыкальных характеристик действующих лиц, среди которых почти все выделяли Маргарету. Мнения об остальных сильно разнились.

В основном сходились рецензенты и в том, что опера Шумана не является образцом театрального произведения. Одни, правда, рубили с плеча (театр не для Шумана), а другие спокойно констатировали неяркую театральность «Геновевы», обращая внимание на существование сценически эффектных эпизодов (например, начало II акта).

Музыку «Геновевы» по уже сложившейся традиции, как правило, оценивали отдельно и считали главным достоинством оперы, которое «искупает недостатки» (О. В-ва). Писали даже о «переизбытке музыкальных красот» [2, 3]. Особое мнение «Ф.» на этом фоне выглядело как курьез: «На неудачный сюжет написана сплошь плохая музыка <...> это сплошное общее место, вода» [42, 3]. В отличие от Лароша, который считал вершиной оперы III акт, многие указывали на II. Абсолютными лидерами помимо Увертюры были: начало и финал II акта, песня Зигфрида и финал III акта (рецензенты самого высокого ранга выделяли как абсолютно гениальное начало сцены у Маргареты³³), первая сцена IV акта. Очень хвалили хоры.

³² Для сравнения: «Гугеноты» Мейербера, возобновленные через три года в Мариинском театре, характеризовались как опера безнадежно устаревшая [23, 438].

³³ Ср. также запись из дневника Н. Ф. Финдейзена от 3 апреля 1896 года: «В понедельник (1-го) давали «Геновеву». Много хорошего. Сейчас (вечером), да и раньше, — просто схожу

Если же свести воедино перечни лучших мест из разных рецензий, то окажется, что этот сводный список охватывает едва ли не все сочинение. То же можно сказать и о характеристике оперы в целом — не отдельные рецензии, а их сумма, весь их корпус давали практически исчерпывающее представление о выразительных средствах, формах, трактовке вокальных и оркестровой партий, о новшествах и находках «Геновевы», о множестве ее особенных черточек и черт. От этого коллективного разума не ускользнули ни особое решение перехода от первой ко второй картине IV акта, ни необычная трактовка приезда Голо в III акте, ни особая шумановская техника работы с повторяющимися мотивами, ни новизна трактовки оперных форм и т. п. Другое дело, что оцениваться это могло прямо противоположным образом.

Ко всему этому добавлялась и разная оценка инициативы ОМС. И здесь тоже был представлен широкий спектр вариантов — от похвальных до просто благодарных, от сдержанно-критичных до резко отрицательных. Самой безжалостной оказалась рецензия в «St. Petersburg Herald», посвященная главным образом критике исполнения, а точнее — тревожной тенденции, стоящей за ним: тенденции к созданию ферейнов, дающих возможность их членам прорваться на сцену. Автор («la») прямо заявлял: «Несовершенные исполнения, заранее обреченные на неуспех, лучше не предлагать публике. <...> В русской резиденции и на подмостках Императорских театров каждый слушатель вправе требовать большего» [53, 2]. При этом столь же безапелляционно порицался выбор «Геновевы» как «слабейшего сочинения Шумана». И все-таки среди рецензентов было больше таких, которые, даже критикуя исполнение, выражали благодарность ОМС за предоставленную возможность знакомства с оперой Шумана.

Если попытаться теперь на основании содержащихся в рецензиях сведений о реакции публики и оценок самих рецензентов составить представление о впечатлении, произведенном «Геновевой», то его скорее всего можно вслед за Кюи охарактеризовать так: «Успех был, но не полный»: вызовы, аплодисменты, цветы — и пустоватые залы, обилие печатных откликов — и неоднозначность оценок.

Успех, бесспорно, мог быть больше, если бы судьба «Геновевы» и в России сложилась счастливее — исполнили бы ее силами Императорской русской оперы, подготовили публику, премьеру устроили в субботний или воскресный день, переводили и читали Геббеля и т. д. и т. п. Но можно ведь взглянуть на дело и иначе. Исполнение на Императорской сцене — почти без всякой надежды туда попасть. При полном отсутствии рекламы и заведомо не блестящем исполнении — заполненный до предела зал на открытой генеральной репетиции, собравший весь музыкальный Петербург. Частная инициатива, сочинение без громкой славы — и стихийный поток откликов. Впечатление это производит сильное, путь даже не в одной «Геновеве» здесь дело.

Многие лица, принадлежащие к числу деятельных русских почитателей Шумана, должно быть, присутствовали тогда на представлениях «Геновевы». Были в живых Ларош, Балакирев, Ю. Ф. Абаза, Направник и другие участники первого закрытого исполнения. Об их реакции мы, однако, ничего не знаем.

с ума от вступления ко 2-й картине (*у колдуньи* [курсив мой. — О. Л.] 3-го действия. Дивно! Гениально! Страшно!» [45, I, 177–178]. Слова в скобках, выделенные курсивом, ошибочно расшифрованы публикатором М. Л. Космовской как «у колодца».

А вот мнение Н. А. Римского-Корсакова благодаря В. В. Ястребцеву (кстати, тоже члену ОМС), до нас дошло. Подобно большинству «кучкистов», Римский-Корсаков «Геновеву» не знал и незадолго до премьеры осуждал ОМС за выбор «оперы, сравнительно малоинтересной по музыке» [49, 366, 360], но, побывав на генеральной репетиции и первом спектакле, в корне изменил свое к ней отношение. Через неделю после премьеры он обсуждал с Ястребцевым выдающиеся места «Геновевы»: их было 16, и практически в каждом случае особое внимание собеседники обращали на гармонию и указывали на отголоски музыки «Геновевы» у русских композиторов и отдельно у Вагнера (Вагнера «Нибелунгов», «Тристана», «Мейстерзингеров»), то есть на шумановские влияния. Резюме, которое сделал Римский-Корсаков, такое: «Удивительнее всего <...>, что несмотря на многие в полном смысле превосходные страницы этой оперы и даже несмотря на значительный сценический интерес этого произведения, эти музыкальные красоты для многих так и останутся незамеченными благодаря ужасно тусклой инструментовке, в которой совершенно не слышно отдельных инструментов, царит одно общее тутти. Между тем <...> какое здесь богатство музыки, музыки настоящей, не лейтмотивной!» [49, 366–367]. Мнение, надо признать, и по тону и по существу довольно неожиданное, хотя о «сером колорите» «Геновевы» писал и Кюи, не сводя его, правда, к инструментовке. Высокую оценку «Геновевы» Римским-Корсаковым со своей стороны подтверждает и Оссовский, с 1896 года ставший его учеником в консерватории: «Из опер, следующих принципу последования таких закругленных частей, Николай Андреевич выделял «Геновеву» Шумана (поставленную в Петербурге в 1895 (!) году в ОМС). В ней он восхищался и самой музыкой, и драматургической и музыкальной логикой последования отдельных номеров, в некоторых случаях имеющих связующие модуляционные ходы» [30, 329]. И опять, как в случае с прежними отзывами, высокая оценка оперы исходит от профессионала, от великого музыканта.

Именно в среде профессионалов и образованных любителей «Геновева» имела несомненный, неоспоримый успех. Конечно, его залогом, прочной основой были любовь к музыке Шумана в целом и глубочайшее уважение к его имени. Но эти любовь и уважение испытывала к Шуману и широкая публика тогдашней России, воспитанная, однако, в том, что касается оперы, на других примерах. Аристократический, то есть высокохудожественный, утонченный стиль «Геновевы», в этом смысле действительно «далеко превосходящей все обыкновенное», стиль, герметично закрытый для каких-либо эффектов, для декоративности, ее неяркий, хотя по-своему очень разработанный колорит, ее «глубокомысленная», по словам Лароша, основная идея — идея христианского смирения, противоположного гордости, твердого упования на Промысел Божий, психологическая тонкость характеров — все эти особенности очерчивали определенный круг слушателей, границы которого могли расширяться несильно и лишь очень постепенно, по мере того, как вкусы публики развивались, а появившиеся новые образцы меняли ее отношение к оперному жанру и к театральности. Это и подтвердила петербургская постановка «Геновевы», неисповедимыми путями доведенной до сцены Михайловского театра. Ее премьера, несмотря ни на что, стала самым ярким шумановским событием в музыкальной жизни России рубежа XIX и XX веков, более того — стала мощным аккордом, кадансом, завершающим знакомство России с творчеством Шумана, потому что «Геновева» была последним из крупных его сочинений, которое прежде

публично не исполнялось в России. Этой премьерой, неожиданной, ожидаемой, долгожданной, в России завершилась и «эра Шумана» — этап самого сильного ему поклонения и самого сильного его влияния³⁴.

Использованная литература

1. Александр Николаевич Серов (1820–1871). Воспоминания Ф. М. Толстого // Русская старина. 1874. Т. 9. № 2. С. 339–380.
2. Баскин В. Театральное эхо // Петербургская газета. 1896. № 90: 3 апр. С. 3.
3. Бельский Р. Воспоминания о возникновении Общества музыкальных собраний в С.-Петербурге // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 144.
4. Бронфин Е. Александр Вячеславович Оссовский. Очерк жизни и творческой деятельности. Л.: Советский композитор, 1969. 62 с.
5. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары: в 4 т. Т. III. [СПб.]: Грядущий день, 1912. 301 с.
6. Геновева. Опера в четырех действиях и шести картинах по Тику и Гёббелю. Музыка Роберта Шумана. [Либретто] Ор. 81. СПб., 1896. 41 с.
7. Дамке Б. Музыкальное обозрение. Биография Шумана // Санктпетербургские ведомости. 1858. № 11: 15 января.
8. Дамке Б. Музыкальное обозрение: Роберт Шуман [...] // Санктпетербургские ведомости. 1856. № 250: 14 ноября. С. 1, 2; № 251: 15 ноября. С. 1, 2.
9. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. Приложения. Книга 1–3. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1897 г. 528, 169, 161, 132 с.
10. Из писем Н. М. Штруппа // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 149–153.
11. Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. Вып. 1. СПб., 1896.
12. Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. 1896. Вып. 2. СПб., 1897.
13. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. 159 с.
14. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы К 200-летию со дня рождения / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки, 2005. 520 с.
15. Краткая биография В. И. Бельского, либреттиста Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 145–148.
16. Кто писал о музыке. Библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР: в 4 вып. / сост. Г. Бернандт и И. Ямпольский. М.: Советский композитор. Вып. 3. 1974; Вып. 4. 1989. 356, 313, 206, 112 с.
17. Кургатников А. Императорский Михайловский театр. СПб.: ЛИК, 2001. 446 с.
18. Кюи Ц. Опера Роберта Шумана «Геновева» // Новости и биржевая газета. 1896. № 91: 3 апр. С. 3.
19. Ларош [Г. А.] Забытые оперы. I. «Геновефа» Шумана // Театральная газета. 1893. № 1: 4 июля. С. 2–4; № 2: 11 июля. С. 1–3.
20. Ларош [Г. А.] Забытые оперы. II. «Бенвенуто Челлини» Берлиоза // Театральная газета. 1896. № 6: 8 августа. С. 5.
21. Ларош Г. А. Избранные статьи: в пяти выпусках / Отв. ред. А. А. Гозенпуд. Л.: Музыка, 1974–1978. 232, 368, 375, 320, 334 с.

³⁴ Понятно, что после революции эта опера, как, впрочем, и все другие крупные вокально-инструментальные композиции Шумана, стала в нашей стране опусом *non gratum* благодаря своему сюжету и христианским идеям. Лишь в феврале 1987 года, после почти девяностолетнего перерыва, ее в концертном исполнении дал в Большом зале Ленинградской филармонии страстный поклонник и замечательный интерпретатор Шумана Джемал Далгат, собиравшийся, но не успевший издать «Геновеву» по-русски. И совсем недавно, в 2009 году, «Геновеву» — и опять в Петербурге — поставил Сергей Стадлер.

22. Лосева О. В. О русском путешествии Клары и Роберта Шуман // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 122–144.
23. Мариинский театр. Гугеноты // Русская музыкальная газета. 1899. № 14. Ст. 438
24. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / Ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. 477 с.
25. Некролог: Wasielewsky // Русская музыкальная газета. 1897. № 7/8. Ст. 1097.
26. О. В-ва. «Геновева» Шумана // Русская музыкальная газета. 1896. № 4. С. 450–454; № 5. С. 563–571.
27. Оболенский Дм. А. Мои воспоминания о Великой княгине Елене Павловне. СПб., 1909. 70 с.
28. Опера «Геновева» Роберта Шумана // Музыкальный свет. Литературное приложение к журналу, издаваемому П. С. Макаровым. 1874. №1. С. 4.
29. Опера «Генофейфа» Роберта Шуманна // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1874. Май. С. 36.
30. Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования / общ. ред. и вст. ст. Ю. Кремлева. Сост., подгот. к публ., предисл. и примеч. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1968. 440 с.
31. Памяти Клары Шуман // Музыка и пение. 1896. № 8: 15 июня. С. 4.
32. Панаева-Карцова А. В. Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о Чайковском / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Ред. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1973. С. 140–161.
33. Переписка Фр. Листа с А. Г. Рубинштейном // Русская музыкальная газета. 1896. № 8. Ст. 828–866.
34. Письма А. П. Бородина // Предисл. и примеч. С. А. Дианина. Вып. 1. М.: Гос. изд. Муз. сектор, 1927. 420 с.
35. Русские дирижеры: граф А. Д. Шереметев // Русская музыкальная газета. 1914. № 2. Ст. 40–41.
36. Русские дирижеры: М. А. Гольденблум // Русская музыкальная газета. 1914. № 2. Ст. 41–42.
37. Сапонов М. А. Густав Малер и Юлия Федоровна Абаза // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 59–65.
38. Семенов-Тянь-Шаньский В. О музыкальном кружке Штруппа // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 140–143.
39. Серов А. Н. Заграничные письма. III // Театральный и музыкальный вестник. 1959. № 28: 19 июля. С. 244–245; Заграничные письма. IV // Театральный и музыкальный вестник. 1959. № 29: 26 июля. С. 268–269.
40. Соловьев Н. Первое представление «Геновевы» // Биржевые ведомости. № 91: 3 (15) апр. 1896. С. 3.
41. Устав С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1892. 12 с.
42. Ф. Театр и музыка // Новое время. 1896. № 7217: 3 (15) апреля. С. 3.
43. Фаминцын А. Петербургская хроника // Музыкальный сезон: Газета критическая. 1870. № 16: 26. II. С. 3.
44. Финдейзен Н. Очерк 50-летия деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. 119 с.
45. Финдейзен Н. Ф. Дневники / Расшифр. рукописи, исследов., коммент., подг. к публ. М. Л. Космовской. [Т. I.] 1892–1901. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.; [Т. II.] 1902–1908. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 392 с.
46. Хроника // Русская музыкальная газета. 1905. № 41. Ст. 980.
47. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 2 (1840–1856) / Сост., научн. ред., вст. ст. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 525 с.

48. Шуман Р. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза / пер. и примеч. А. В. Оссовского // Русская музыкальная газета. 1894. № 11. Ст. 236–242.
49. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2 т. / Под ред. А. В. Оссовского. Т. 1: 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. 525 с.
50. At. «Genoveva». Oper von Robert Schumann // St. Petersburger Zeitung. 1896. Nr. 6: 5./17. April. S. 1.
51. Drei Genoveven // St. Petersburger Zeitung. 1868. № 186: 15/27 Januar. Montagsblatt № 29. S. 2–3.
52. Hiller F. In St. Petersburg // Hiller F. Erinnerungsblätter. Köln, 1884. S. 27–46
53. Ia. Russische Opern-Vorstellung im Kaiserlichen Michael-Theater // St. Petersburger Herold. 1896. Nr. 93: 3. April. S. 2.
54. Literatur- und Kunst-Notizen // Der Zuschauer. Extrablatt. №6736: 27 Mai/8 Juni.
55. Meyerbeer G. Briefwechsel und Tagebücher. Bd. 6: 1853–1855 / Hrsg. von S. Henze-Döhring. Berlin: de Gruyter, 2006. 944 S.
56. Voss E. Robert Schumann. Genoveva // Pipers Enzyklopedie des Musiktheaters / Hrsg. von C. Dahlhaus. Bd. 5. München, Basel, 1994. 763 S.
57. Wasielewski W. J. v. Robert Schumann. Eine Biographie. Dresden: Kunze, 1858.