

Дніпровська академія музики

Видатні музиканти Дніпропетровщини

Вікторія Мітлицька

АВРААМІЙ ШЕПЕЛЕВСЬКИЙ

(1874 – 1960)

До 125-річчя заснування Дніпровської академії музики
та 150-річчя від дня народження А. М. Шепелевського

УДК 78.071.2(477)"18/19"(092)(02.064)
М 66

*Друкується за рішенням Вченої ради Дніпровської академії музики
Протокол № 4 від 12.01.2024 р.*

Р е ц е н з е н т и:

В. М. Откидач – доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
Т. В. Мартинюк – доктор мистецтвознавства, професор Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди

Мітлицька В.

М 66 Авраамій Шепелевський (1874 – 1960) [монографія]. Дніпро: ЛІРА, 2024. 265 с.: з іл. (Видатні музиканти Дніпропетровщини). ISBN 978-966-981-870-6

Монографічне видання присвячене творчій діяльності одного з перших творців Дніпровської та Донецької фортепіанних шкіл, учня Ф. Бузоні, піаніста, музиканта-педагога, музикознавця, музичного критика й музично-громадського діяча А. М. Шепелевського.

Автор пропонованого видання, окрім архівних джерел, матеріалів періодичної преси, фото-документів, спирається на автобіографічну повість А. М. Шепелевського «В музичній бурсі», в якій представлені унікальні спогади про професорів тодішньої Московської консерваторії Ф. Бузоні, А. Аренського, К. Кліндворта, В. Сафонова, П. Шльоцера та ін.; товаришів по навчанню О. Гнесіну, О. Гольденвейзера, Й. Левіна, С. Рахманінова, О. Скрябіна та ін.

Книга адресована фахівцям, учнівській та студентській молоді, а також широкому колу читачів, які цікавляться питаннями регіональної музичної культури.

УДК 78.071.2(477)"18/19"(092)(02.064)

ISBN 978-966-981-870-6

© Мітлицька В., 2024
© ЛІРА, 2024



Авраамій Михайлович Шепелевський. 1958 р.

РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

ПЕРШИЙ КАТЕРИНОСЛАВСЬКИЙ ПЕРІОД (1874–1889)

Кам'янка – Катеринослав. Дитинство, початковий етап музичної освіти. О. С. та С. Ф. Ружицькі

Авраамій Шепелевський народився 22 серпня (3 вересня) 1874-го р.¹ в бідній єврейській родині. Він був третьою дитиною в сім'ї, де, окрім нього, підростало ще двоє сестер і брат. Сім'я Шепелевських проживала в селі Кам'янка² Херсонського повіту Херсонської губернії.

Засноване переселенцями із західних губерній Росії 1808-го р., село розташовувалось на лівому березі мілководної річки Кам'янки, 100 кілометрів на схід від Херсона. На початок 1870-х рр. – на час народження Авраамія Шепелевського – Кам'янка була єврейською колонією вже сформованої на той час Херсонської губернії з центром у Херсоні³. Родючі чорноземи, відсутність заболоченості, широкі поля, неосяжний простір степового ландшафту – все це ще здавна визначало Херсонський край як землеробський регіон.

¹ Дата народження А. М. Шепелевського згадується лише Г. Б. Бернадтом, І. М. Ямпольським, Т. Є. Кисельовою [9, 21].

² Колонія Кам'янка (або Каменка) основана на лівому березі річки Каменка, що є правою притокою ріки Базавлук. За назвою цієї річки колонія й отримала свою назву.

³ На початку XVIII ст. в результаті адміністративних реформ Катерини II на півдні Російської імперії створено Новоросійську губернію з центром у Кременчуці. Згідно наказу Катерини II про утворення Катеринославського намісництва з центром у Кременчуці (1783), майбутню Херсонську губернію представляли чотири повіти: Херсонський, Єлисаветградський, Ольвіопольський та Олександрійський.

За часи правління Павла I (1796–1801) відбулося тимчасове укрупнення намісництв, згодом перейменовані в губернії. Наказом від 12 грудня 1796 р. Вознесенська, Катеринославська губернії та Таврійська область були об'єднані у величезну Новоросійську губернію. Центр губернії Катеринослав було перейменовано в Новоросійськ. Створену Павлом I Новоросійську губернію (1802) реорганізовано, а території розподілено між трьома губерніями – Миколаївською, Катеринославською і Таврійською. Херсон стає повітовим містом Миколаївської губернії. У зв'язку з тим, що Херсон мав більш сприятливі умови для розміщення установ губернського правління, наказом Олександра I губернські установи Миколаївської губернії було переведено до Херсона, а саму губернію перейменовано в Херсонську (1803).

В результаті подальших адміністративно-територіальних перетворень кількох наступних років, Херсонська губернія стала вмщати шість повітів: Херсонський, Олександрійський, Ананьївський, Єлисаветградський, Одеський, Тираспольський та 18 міст [34, 4-5].

За царювання Імператриці Катерини II після завершення російсько-турецької війни (1769) відбувається заселення щойно приєднаних земель між Бугом та Дніпром. Царський уряд був зацікавлений в освоєнні величезного за територією Новоросійського краю. Тому він усіляко заохочував переселення сюди людей різних національностей зі Східної Європи: німців, поляків, литовців, росіян, білорусів, а також євреїв. Так, землі Херсонського краю упродовж 1770–1780-х рр. були заселені болгарами, німцями, українськими козаками, представниками інших національностей [34, 26]. З часом ця тенденція набирає обертів і на початок XIX ст. серед основаних на херсонських землях колоній переважають болгарські, єврейські та німецькі. Лише за період 1802–1809-го рр. у повітах Херсонської губернії з'явилося 128 німецьких, 22 єврейських та 8 болгарських поселень [34, 25-26; 107].

Інформацію щодо кількості поселень, їх мешканців і наявності десятин сільськогосподарської землі у населених пунктах по повітах Херсонської губернії на 1806-й р. було отримано з Відомості Херсонської казенної палати. У даному документі засвідчено, що в селі Кам'янка на початок XIX ст. нараховувалось 16800 десятин землі, зручної для землеробства, а також 1200 десятин землі – не дуже зручної. Проживало тоді в Кам'янці 592 «душі» [34, 21].

Більш детальну інформацію про наявність земельних ділянок з поселеними єврейськими колоніями як у самій Кам'янці, так і в інших місцях Херсонського повіту, надає інша Відомість Херсонської казенної палати 1814-го р. В ній зроблено опис земель села Кам'янка. Це «Пустош полковника Юфимовича Івана на правому боці річки Кам'янка простягається через вершини ярів Жовтенького і Базавлука, по суміжності села Євдокіївка порутчиці Безобразової та Катеринославського повіту, де числиться 8800 десятин землі...». Тут проживало 169 сімей, в яких налічувалось 418 людей чоловічої статі [34, 35].

Таблиця 1. Єврейські землеробські колонії Херсонського повіту Херсонської губернії першого 10-ліття XIX ст. [34].

№ n/n	Назва села Херсонського повіту	Рік заснування	Населений пункт (адміністративна підпорядкованість на 2016 р.)
1.	Єфінгар (Булгаков, Єфенгар, Єфингар, Ефингар)	1807	Село Плющевка Плющевської сільради Баштанського району Миколаївської області
2.	Бобровий Кут (Боброва, Бобров Кут)	1807	Село Бобровий Кут Бобровокутської сільради Великоолександрівського району Херсонської області
3.	Велика Сейдеменуха (Татарка), Калініндорф	1807	Селище міського типу Калінівське Великоолександрівського району Херсонської області
4.	Великий Нагартав	1808	Нагартав включено до с.м.т. Березнеговате Березнеговатського району Миколаївської області
5.	Малий Нагартав	1812	Великий і Малий Нагартав об'єднані в село Нагартав (1926)
6.	Кам'янка (Кам'янка, Маєвське)	1808	Село Кам'янка Кам'янської сільради Софіївського району Херсонської області
7.	Інгулець (Інгульська Колонія, Гар Шефер, Широка)	1809	Село Інгулець Новолатовської сільради Широківського району Дніпропетровської області

З наведеної таблиці видно, що у Херсонському повіті Херсонської губернії на перше 10-ліття XIX ст. було засновано сім

нових єврейських колоній (разом із селом Кам'янка). Це такі єврейські поселення: Єфінгар, Бобровий Кут, Сейдеминуха, Великий і Малий Нагартав, Інгулець, **Кам'янка**. В них налічувалась близько 1700 сімей. За чисельністю населення на 1814-й р. саме Кам'янка очолює список із семи нещодавно заснованих єврейських колоній. Далі за нею слідують Сейдеминуха (125 сімей), Інгулець (104 сім'ї), Бобровий Кут (94), Великий Нагартав (74), Єфінгар (64) та Малий Нагартав (40) [34, 35-36]. Поряд із землеробством, розведенням худоби, птахівництвом, єврейські родини долучались до ремесел і торгівлі. Вже в середині ХІХ ст. серед переселенців Херсонської губернії налічувалось більшість людей єврейської національності.

Інформацію про нащадків сім'ї Шепелєвських висвітлюємо лише у низці певних припущень через відсутність архівних джерел. Якщо нащадки родини Шепелєвських належали до першої хвилі єврейських переселенців Кам'янки в першому 10-літті ХІХ ст., то вони могли бути однією зі згаданих осідлих тут 169-ти єврейських сімей. Відповідно, батьки Авраамія могли бути третім поколінням переселенців, які виростили вже на херсонській землі. Сам же Авраамій зі своїми сестрами і братом, імовірно за все, належать четвертому поколінню родини Шепелєвських, що мали безпосереднє відношення до українських земель.

Як і всі мешканці, що проживали в сільській місцевості, єврейські сім'ї в Кам'янці переважно займались сільським господарством або ремісництвом. Сім'я Шепелєвських не була виключенням. Проте допускаємо, що батьки Авраамія могли мати певну освіту. Ця думка виникає у зв'язку з тим, що вони тубувались про майбутнє своїх дітей: їх не влаштовувало, щоб їхні сини були обмежені навчанням у хедері, і, відповідно, стали лише знавцями Тори. До того ж світські загальноосвітні школи, що були відкриті у Великому Нагартаві⁴ 1840-го р. і в самій Кам'янці на 1880-й рік, надавали можливість вчитись і єврейським дівчатам, проте кардинально не вирішували освітню проблему сім'ї [107]. Саме ця

⁴ Великий Нагартав у ХІХ ст. був адміністративним центром єврейських землеробських колоній Херсонської губернії. Тут розташовувалось управління цими колоніями. Великий Нагартав займав зручне географічне положення, находячись у центрі херсонських єврейських колоній. Очолив школу й одночасно був її вчителем уродженець Польщі, єврейський просвітник Г. Гезіоновський (Єсіоновський). Ініціатор єврейської освітньої реформи, спираючись на Талмуд і раввінську літературу, доказував, що євреям не заборонені іноземні мови і знайомство зі світськими науками не загрожує небезпекою релігійно-національному почуттю [107].

обставина вселяла батькам Авраамія Шепелєвського впевненість в обов'язковому отриманні їхніми двома синами і двома доньками повноцінної на той час освіти. Це додавало їм рішучості у втіленні своїх далекострочкових перспектив.

Така спільна родинна позиція, скоріше за все, і стала основною причиною переїзду всієї родини Шепелєвських до Катеринослава. Точно встановити, коли це сталося, неможливо. Натомість, відштовхуючись від зворотнього і виходячи зі свідчень тогочасної катеринославської губернської преси про концерти Авраамія Шепелєвського у Катеринославі 1887-го р. [46, 135], на думку спадає, що переїхати сім'я могла приблизно на початку 1880-х рр.

Відштовхуючись від цієї газетної замітки, свої роздуми почнемо з того, що навчання гри на фортепіано Авраамія мали розпочатись не пізніше шестирічного віку. Тільки за таких умов талановитий хлопчина мав змогу оволодіти фортепіано настільки, щоб у свої 13 років виконанням віртуозних творів завоювати прихильність публіки і схвальні відгуки губернських рецензентів [там само]. Більш точної інформації про початок занять на фортепіано Авраамія не знайдено і достеменно невідомо також, хто саме був його першим учителем музики.

Проте фортепіанні заняття Олександра Станіславовича Ружицького з Авраамієм могли розпочатись не раніше, як наприкінці 1885 – початку 1886-го рр. На той час А. Шепелєвському вже мало виповнитися 11–12 років. Ближче до 1886-го р. до Катеринослава приїздить піаніст О. С. Ружицький⁵. Тут він починає творчу діяльність після закінчення Варшавського музичного інституту по класу фортепіано професора Р. Штробля⁶ та удосконалення майстерності в Московській консерваторії. Тож за такий короткий термін – 1886–1889-й рр. – Олександр Станіславович був просто не в змозі виховати з непідготовленого в музичному відношенні сільського хлопчика концертуючого

⁵ Ружицький Олександр Станіславович (1861, Херсонська губ. – 1914) – піаніст, педагог, композитор. Музичну освіту здобув у Варшавському музичному інституті (1880–1885, клас професора Р. Штробля) та Московській консерваторії. Засновник приватної музичної школи у Катеринославі, власник нотного магазину (1887–1897). Очолював місцеве Товариство аматорів музики. Переїхав до Житомира, де заснував музичні класи (1900). Автор фортепіанних п'єс, жіночих хорів, транскрипцій, більшість із яких була видана [118, 1150].

⁶ Штробль Рудольф (1831, Опава – 1915, Варшава) – польський піаніст, педагог, композитор німецького походження. Викладав у Варшавському музичному інституті (1866–1896), обіймав посаду директора (1888–1892). Серед учнів – І. Падеревський [39, 70].

піаніста. Саме тому цілком вірогідно, що першим учителем юного Авраамія Шепелєвського О. С. Ружицький бути ніяк не міг, а до початку його творчого спілкування з талановитим 12-річним хлопцем мали відбутись початкові заняття фортепіанної гри в іншого викладача. Таким викладачем цілком міг бути батько Олександра Ружицького – Станіслав Францович Ружицький⁷. Останній також проживав у Херсонській губернії (точніших відомостей про його місцезнаходження не знайдено). Батьки Авраамія, проживаючи у Херсонському повіті, могли дізнатись про досягнення досвідченого педагога-музиканта і звернутись до нього з проханням стати першим учителем свого сина і розпочати з ним уроки фортепіанної гри.

До того ж, думка про переїзд всієї сім'ї Шепелєвських до Катеринослава – губернського центру сусіднього, більш розвиненого у промисловому й культурно-освітньому сенсі регіону – мабуть, теж виходила від першого музичного наставника Авраамія. Сам Станіслав Францович Ружицький, якому на час переїзду виповнилось 55 років, добре усвідомлював, що в Катеринославі було набагато більше реальних можливостей для освітньо-професійного зростання як Авраамія, так само й інших дітей їхньої родини. До цього додавалось також і врахування кращих умов для початку музично-педагогічної та концертно-виконавської діяльності його сина Олександра Ружицького. Останній після Варшави прийняв для себе остаточне рішення повертатись не до рідних херсонських місць, а прямувати до сусіднього губернського центра Катеринослава. Вже згодом, тут, у Катеринославі О. С. Ружицький докладє багато зусиль для різнобічного особистісного розвитку свого учня Авраамія.

Існувала ще й інша обставина, яка, напевно, пришвидшила спільне сімейне рішення Шепелєвських про переїзд до Катеринослава. На час правління Олександра III (1881–1894) російське суспільство захлеснула хвиля антисемітизму. В результаті цього місцева губернська влада стала добиватись скасування єврейських землеробських колоній. Тож, обидві сім'ї – і Ружицьких (заради професійної кар'єри Олександра

⁷ Ружицький Станіслав Францович (1831, Волинська губ. – 1902, Катеринослав) – військовий капельмейстер, композитор, педагог. Батько О. С. Ружицького. Дід В. О. Ружицького. Закінчив Празьку консерваторію (1850). Більше 15-ти років був викладачем музики та військовим капельмейстером у Росії. Останні роки прожив у Катеринославі, де проводив перші заняття з внуком В. Ружицьким [118, 1150].

Станіславовича), і Шепелевських (заради надання повноцінної освіти всім дітям, і зокрема Авраамію) – залишають сільські окраїни Херсонщини і переїзять до Катеринослава. Саме тут інтереси двох родин мали точки дотику. Від переїзду Шепелевських до губернського центру виграло, перш за все, молоде покоління їхньої родини, а найголовнішим було те, що в житті Авраамія почався новий етап подальшого формування його особистості як піаніста-віртуоза і музиканта. Це був початок довгого й не легкого професійного шляху, коли мрії та сподівання із дитячих, уявно бажаних, почали поступово перетворюватись на дорослі – осяжні, більш реальні.

У Катеринославі 1880-х рр. ім'я Олександра Ружицького було добре відоме. Тут він заснував музичні класи, також викладав музику в загальноосвітніх навчальних закладах [133]. За десятирічний період перебування в губернському центрі (1887–1997) О. С. Ружицький паралельно з досить інтенсивною педагогічною діяльністю активно займався концертним виконавством. Преса з цього приводу відзначала деякі подробиці одного з його концертів, що відбувся 25 лютого 1896-го р. в залі Англійського клубу: «О. С. Ружицький (батько) дав свій концерт, у якому брав участь і його 6-річний син. <...> На концерті Ружицького, що розпочався о першій годині дня, зібрались переважно учні; загалом публіки було все-таки достатньо. Щодо виконання Ружицького (старшого), то достоїнства його гри і, головним чином, бездоганна техніка, багатьом добре відомі. О. Ружицький... давно вже зарекомендував себе як знавець своєї справи. Після кожного номера Ружицькому публіка одностайно аплодувала, а після закінчення концерта йому був піднесений цінний подарунок» [74, 660-661]. Як видно з газетної замітки, концертні виступи О. С. Ружицького та його ще досить юного сина Володимира супроводжувались успіхом і щирим прихильним ставленням міської спільноти.

О. С. Ружицький практикував не лише сольне виконавство, а й давав концерти разом зі своїми учнями. Такі спільні концертні виступи Олександра Ружицького-вчителя та його учнів упродовж 1896–1889-го рр. відбулись не тільки у Катеринославі, тобто на українських територіях, а також в інших містах Російської держави і Західної Європи. Невідомий рецензент «Катеринославських губернських відомостей» проінформував, що спільний концерт 13-

річного Авраамія Шепелєвського та його вчителя О. С. Ружицького у травні 1887-го р. пройшов з великим успіхом, а «...молодий піаніст подає дійсно великі сподівання; грає він <...> з душею, причому техніка розвинута, як для його віку, прекрасно» [46, 135-136]. О. С. Ружицький організував також концертну подорож юного вундеркінда до Крима, де той виступив, зокрема, в Ялті [146]. Про ці події сповіщала і «Російська музична газета» – журнал, засновником і редактором якого був відомий музикознавець М. Ф. Фіндейзен [74, 659-660]. Регулярні концертні виступи «загартували» А. Шепелєвського і стали важливою підготовчою базою для вступу до консерваторії.

Отже, заслуга Олександра Станіславовича Ружицького у процесі виховання піаністичної культури й накопичення особистісно-духовного потенціалу Авраамія Шепелєвського видається досить значною. Постать О. С. Ружицького-піаніста, педагога і старшого товариша була незамінима у процесі початкового становлення юного піаніста. Особистий приклад публічних концертних виступів учителя, самотійних фортепіанних занять, спільні концертні турне по містах Російської держави розвинули не тільки музичні здібності Авраамія Шепелєвського, а й сформували його людські якості: самотійність у прийнятті важливих рішень, вміння спілкуватись із незнайомими людьми, незалежність і свободу власних міркувань, упевненість у відстоюванні своєї точки зору тощо. Тож, творче спілкування А. Шепелєвського з О. С. Ружицьким сприяло особистісному дорослішанню юного обдарування. Завдяки прекрасним піаністичним можливостям учителя, його педагогічному таланту і просто людським чеснотам за декілька років інтенсивних занять Авраамій Шепелєвський був ґрунтовно підготовлений до вступу в консерваторію.

МОСКОВСЬКИЙ ПЕРІОД **(1889 – 1900)**

Підготовка до вступу в консерваторію (1889 – 1890). **Д. С. Шор**

Олександр Станіславович Ружицький – випускник Варшавської консерваторії, але певний час навчався і в Московській. На жаль, детальнішої інформації а ні про його педагога по класу фортепіано, а ні про час знаходження піаніста у Москві не вдалося дізнатись. Очевидно, що саме він, знаючи багатьох визначних музикантів другої російської столиці 1880 – 1890-х рр., вплинув на рішення 15-річного юнака їхати до Москви і вступати там до консерваторії.

Поїздка Авраамія до Москви заздалегідь планувалась, спільно з учителем передбачувались та обговорювались всі важливі моменти. Саме тому її підготовка й сама організація забрали чимало часу. Можливо через це, приїзд А. Шепелевського до Москви вдалося здійснити лише пізньої осені, а не на початку літа 1889-го р. Про цілеспрямовану і довгострокову роботу і учня, і вчителя дізнались з повісті А. М. Шепелевського «В музичній бурсі». Її автор неодноразово підкреслював, що повість носить автобіографічний характер. Тому багато змальованих історій, розгорнутих сюжетних розповідей, унікальних спогадів про історичних персонажів (навіть під вигаданими іменами) спираються на конкретні події, факти, що мали місце в житті автора.

Тож, повертаючись до поїздки Авраамія в Москву, слід відзначити, що О. С. Ружицький відправляв свого вихованця у відкритий простір самостійного життя не безтурботно й не лише з одним сподіванням, що тому пощастить. Він багато зробив для того, аби на першому етапі адаптації юнака до нових умов проживання у великому столичному місті той був забезпечений найнеобхіднішим. Так, зі спогадів Авраамія дізнаємось, що він їхав до Москви, заручившись надійними рекомендаційними листами до оперної співачки М. М. Кліментової-Муромцевої⁸ та

⁸ Кліментова-Муромцева Марія Миколаївна (1857, Курськ, Російська імперія – 1946, Париж, Франція) – співачка (сопрано), педагог. Закінчила Московську консерваторію з великою срібною медаллю (клас Дж. Гальвані, 1880). Солістка Великого театру (1880–1888), театру С. Зіміна в

піаніста Д. С. Шора⁹. Звичайно, щоб отримати такі листи самостійно, без допомоги О. С. Ружицького, годі було й думати. Мабуть, навчаючись у Московській консерваторії, вчитель Авраамія мав змогу познайомитися з тими творчими особистостями, з якими потім спілкувався і його вихованець.

До Москви 15-річний Авраамій Шепелєвський приїхав восени 1889-го р., коли термін вступних іспитів вже закінчився. Проте завдяки підготовленим рекомендаційними листам він мав змогу прослухатись не тільки у Д. С. Шора, а й у С. І. Танєєва та у директора Московської консерваторії В. І. Сафонова. Зустріч з С. І. Танєєвим – видатним композитором і дуже авторитетною та впливовою людиною, якою залишався в музичних колах Москви навіть після закінчення директорства, – взялась організувати М. М. Кліментова-Муромцева. Отже, величезна заслуга О. С. Ружицького полягала в гідній виконавській підготовці свого вихованця до вступу в консерваторію та у забезпеченні його такими незаперечно важливими гарантіями, як рекомендаційні листи до визнаних московських музикантів. Це у подальшому стало відправною точкою життєвого і творчого шляху Авраамія.

А. Шепелєвський згадує, що незадовго до його приїзду в Москву, С. І. Танєєв «... відмовився від завідування видною музичною установою і повністю пішов у світ звукових комбінацій. Це один із самих крупних музичних теоретиків у Росії, про зворушливі почуття якого до контрапункту ходять по Москві численні анекдоти. Це в той же час прекрасний піаніст, гра якого дуже нагадує гру його колишнього вчителя, Миколи Рубінштейна» [146, 21]. Надана Авраамієм інформація стосовно того, що С. І. Танєєв нещодавно залишив посаду ректора

Москві. Професор Московської консерваторії (з 1898), засновниця разом з Н. І. Коргановою вокальних курсів (1891), пізніше – приватної вокальної школи. Продовжувала виступати в аматорських виставах у С. І. Мамонтова, благодійних концертах. Влаштувала в Москві артистичні вечори за участю Р. М. Глієра, С. В. Рахманінова, О. М. Скрибіна, С. І. Танєєва, П. І. Чайковського [40].

⁹ Шор Давид Соломонович (1867, Сімферополь, Таврійська губ. – 1942, Тель-Авів, Палестина) – піаніст, педагог, музично-громадський діяч. Московську консерваторію закінчив з великою срібною медаллю (1889, клас професора В. І. Сафонова). Засновник (1892) разом зі скрипалем Д. С. Крейном та віолончелістом М. І. Альтшулером «Московського тріо» («тріо Шора»), яке набуло відомості за межами Росії. З братом Олександром відкрили приватну музичну школу в Москві (початок 1890-х). За сприяння Л. В. Собінова, Д. С. Шор з сином Євсеем заснували Інститут музичної освіти ім. Л. Бетховена (1911, Бетховенська студія). Брав участь у квартетних зібраннях ІРМТ у Москві, Петербурзі. Викладач московських Єлизаветинського та Олександрівського жіночих інститутів [40].

Московської консерваторії, повністю відповідала дійсності. Це вказувало нам час приїзду юного піаніста до Москви – саме 1889-й р. Відзначена Авраамієм відмінна риса С. І. Танєєва – «як у приватному житті, так і в громадській діяльності, вважається його непідкупна чесність, що була раз і назавжди поза підозрами» [146, 121]. Тож цей видатний музикант другої половини ХІХ – початку ХХ ст., людина найвищих чеснот, дав цілком позитивний відгук на музичні здібності А. Шепелєвського у рекомендаційному листі новому директору Московської консерваторії В. І. Сафонову і висловив прохання допомогти зі вступом до очолюваного ним навчального закладу. Крім того, як свідчила практика, вступники до консерваторії мали самі турбуватися про власне забезпечення «приватною стипендією» на весь період навчання в консерваторії. Тож, за словами А. Шепелєвського, С. І. Танєєв вручив йому ще й рекомендаційний лист до знатного «московського мецената, який міг улаштувати ... долю» юнака [146, 24].

Заготовлений О. С. Ружицьким для свого учня рекомендаційний лист, адресований Д. С. Шору, дав багато позитивного у вирішенні життєвих проблем 15-літнього хлопця. Давиду Соломоновичу на момент знайомства з Авраамієм виповнилося лише 22 роки – тож він був старшим від нього усього на сім років. До того ж, Д. С. Шор нещодавно сам був студентом консерваторії і тому розумів, наскільки важливою і необхідною була допомога талановитому юнаку, який проживав у великому чужому місті, без підтримки родини.

З повісті «В музичній бурсі» переконаємось у тому, що Д. С. Шор і Авраамій Шепелєвський стали приятелями. Завдяки теплим дружнім стосункам між ними, організація побуту для юного обдарування багато в чому стала більш керованою, а певні побутові проблеми просто відійшли на задній план. Давид Соломонович запропонував хлопцеві поселитися в його квартирі і турбувався про повноцінний раціон Авраамія, делікатно залишаючи того на сімейні обіди, а також «приймав живу участь у стані моїх грошових справ і взяв на себе завідування моєю касою» [146, 25]. Висвітлена А. М. Шепелєвським на сторінках повісті симпатія Давиду Соломоновичу була щирою. Автор писав, що Д. С. Шора дуже любив і спілкування з ним «... вважав для себе в усіх сенсах корисним. Мені подобалась і його м'яка манера

поводження з людьми, і його скромність, і талановита фортепіанна гра» [146, 98].

Упродовж всього року (кінця 1889 – 1890), коли Авраамій готувався тримати вступний іспит до консерваторії, Давид Соломонович регулярно консультував його, даючи корисні життєві поради і перебуваючи весь час на правах старшого товариша. Проте інколи між ними виникали деякі непорозуміння, що можливо, було пов'язано з незалежністю характеру Авраамія, його поступовим дорослішанням. А. М. Шепелєвський зазначає, що почав навчатись у Д. С. Шора приватно з січня 1890-го р.: «Це був хороший музикант і дуже добра людина, але не дарма він щойно вийшов із консерваторських надр; відбиток тих невідповідних начал, про які мені багато доведеться говорити згодом, позначався сильно на ньому» [146, 71].

А. М. Шепелєвський дуже вимогливо і критично ставився до всіх, хто його оточував, це проступало й у ставленні до Д. С. Шора. Так, автор повісті прямо заявляє: «Я навчався у Набіркіна (Шора. – В. М.) і великої користі для себе від того не мав, хоча він бачив у мені здібного учня. Причиною того були самі прийоми занять...» [146, 73]. Результатом таких методів було те, що учень «... приходив постійно на урок неспокійний, з натягнутими нервами, чекаючи щохвилини грубого окрику, образливого слова» [там само]. Саме тому для Авраамія та багатьох інших учнів складалась не проста навчальна ситуація: «При такому настрої засвоювати що-небудь було надзвичайно важко, просте – складно; якщо не вдавалось відразу виконати, що потрібно, або зустрічались утруднення в подоланні складності – це було серйозним лихом, тому що неминуче тягло за собою удари по самолюбству і струсу нервів» [там само].

Незважаючи на незгоду Авраамія з недосконалістю та спрощеністю прийомів у тодішній музичній педагогіці загалом, і в методах самого Д. С. Шора зокрема, ставлення Авраамія до свого старшого товариша все ж не змінювалось і залишалось теплим: «Незважаючи на те, що за межами класу ми з Набіркіним (Шором. – В. М.) підтримували дружні стосунки, розмовляли, гуляли разом і я харчувався його обідами, під час уроку він витримував повністю той обурливий тон поведінки, який добре засвоїв за своє багаторічне перебування в консерваторії» [там само]. Підсумовуючи свої враження від

багаторічного спілкування з Д. С. Шором, автор повісті наголошує саме на позитивних якостях Давида Соломоновича: «... тим не менше, мій перший ментор (у Москві. – В. М.) ... дуже гарна людина, був і залишився згодом моїм приятелем» [146, 75].

Тож, дружні стосунки між цими двома музикантами залишались по-справжньому щирими і тривали майже 11 років, тобто увесь московський період творчого шляху Авраамія Шепелєвського: починаючи з 1889 – 1890-го рр. – підготовчого етапу до вступу в консерваторію; 1890 – 1894-й рр. – безпосередньо упродовж навчання в Московській консерваторії; 1894 – 1901-й рр. – після успішного закінчення Авраамієм вищого столичного музичного закладу, коли він перебував у Москві і працював уже в статусі «вільного художника».

Навчання в Московській консерваторії (1890–1894)

В класі професора Ф. Бузоні (1890–1891)

Доля розпорядилася так, що саме першого року навчання Авраамія Шепелєвського в Московській консерваторії за рекомендацією А. Г. Рубінштейна було запрошено італійського піаніста, одного з найвизначніших музикантів ХІХ ст. Феруччо Бузоні на посаду професора класу фортепіано цієї консерваторії. Ім'я Ф. Бузоні стало всім відомо після перемоги на організованому А. Г. Рубінштейном Першому міжнародному конкурсі піаністів і композиторів у Петербурзі (1890)¹⁰. На посаді професора класу гри на фортепіано Московської консерваторії Ф. Бузоні почав працювати з вересня 1890-го р. Умови контракту дирекції навчального закладу з піаністом Ф. Бузоні засвідчено у «Відомостях про розміри платні та навантаження викладачів Московської консерваторії (1865 – 1911)» [28, 221]. Відповідно цьому документу, педагогічне навантаження «надштатного професора другого ступеню Ф. Бузоні» складало: «Викладання уроків гри на фортепіано не менше 20 годин на тиждень (20 учнів по два щотижневих півгодинних уроки на кожного). Участь в одному симфонічному та одному-двох квартетних зібраннях. Платня 2000 руб. на рік» [28, 221]. Даний

¹⁰ На цьому конкурсі Ф. Бузоні єдиний представляв свою майстерність у двох номінаціях, але отримав премію лише по композиції [44, 22, 24].

історичний факт дещо виступає в дисонансі зі Звітом консерваторії при Московському відділенні ІРМТ за 1890–1891-й н. р. Останній документ окреслює зовсім іншу картину: педагогічне навантаження запрошеного професора по класу фортепіано¹¹, як для такої посади, є максимальним: в його класі навчалось 30 осіб: 26 учениць та чотири учні [97, 71].

Тож, серед 26-ти вихованок Ф. Бузоні знаходимо ім'я Олени Гнесіної, а серед чотирьох хлопців-студентів – Авраамія Шепелєвського. Навчання в класі одного викладача завжди певним чином об'єднувало, надавало спільну основу для початку дружнього товаришування. У подальшому в життєвих шляхах цих двох яскравих особистостей будемо знаходити певні збіги і паралелі.

З повісті «В музичній бурсі» дізнаємось, що новий професор Ф. Бузоні мав дуже великий вплив на студентів свого класу. А. Шепелєвський, змальовуючи консерваторські будні, особливості навчального процесу, окремі ситуації, що неодмінно при цьому виникають, показує не лише учнівське захоплення, а й фіксує педагогічні принципи цього неординарного музиканта-педагога. Так, автор повісті зазначає, що на перше заняття з професором він за три дні мав вивчити напам'ять досить солідну програму. Це дві двоголосні та дві триголосні інвенції Й. С. Баха, два етюди І. Крамера і фортепіанна соната (перша частина. – В. М.) Л. Бетховена. Свої враження від першої зустрічі А. Шепелєвський передає словами повного захоплення: «Яке чудо цей Бернарді (Ф. Бузоні. – В. М.)! Чистокровний італієць, який все життя прожив у Німеччині, в ньому навіть при великій увазі неможливо вгледіти нічого італійського. Блондин, рівний, спокійний, серйозний і в той же час добродушний, ідеальний спокій, бездоганне самовладання, ясність думки, витриманість та закінченість виразів. До всього – бездоганна німецька мова» [146, 100].

Автор повісті називає учнівською демонстрацією подвигу «музичного Геркулеса» – безпомилкове, добротне виконання семи вивчених за три дні творів. Дійсно, такий подвиг викликає

¹¹ В Московській, як і в Петербурзькій консерваторіях був відсутній штат (фіксована кількість) викладачів та учнів, а також вимоги щодо викладацької посади. Це можна пояснити статусом навчального закладу як приватного, де кількість службовців залежала від рішення засновника – Московського відділення ІРМТ [28, 93-94].

відповідну реакцію професора, що виражається словами «Браво, браво!» і навіть аплодисментами. А. Шепелевський відкрито висловлює своє ставлення до наставника: «Європеєць ... до кінчика нігтів, інтелігентний, вихований, без грубого московського кривляння, ... ніколи не намагався знущатися з тих, з кого знущатися було так легко, не втрачав своєї гідності і не шукав задоволення у применшенні гідності інших...» [146, 101]. Саме таким ставленням до учнів він суттєво відрізнявся від багатьох інших педагогів консерваторії.

А. Шепелевський охарактеризував Ф. Бузоні, як одну зі значних постатей в музичному просторі Європи. Музикант почав працювати в Московській консерваторії ще зовсім молодою людиною – йому було 24 роки [44]. Портрет молодого професора, зображений А. М. Шепелевським, став у нагоді також і Г. М. Когану. Звернення досвідченого музиканта і теоретика до повісті «В музичній бурсі» пояснюється саме унікальністю зображення італійського піаніста в ранній період його творчого становлення. Тому автор монографії «Феруччо Бузоні» спирається на спогади А. М. Шепелевського, як «одного із тодішніх його учнів»: «... це була людина прекрасна, аж ніяк не італійської витримки, неухильного прагнення мети. Усі життєві рухи були в нього надзвичайно пластичні. Діяв з найбільшою визначеністю в певному напрямку, не втрачає ні хвилини на роздуми, наперед уже все продумавши, твердо стоїть на життєвій позиції, не губиться від жодних вивертів життя, як тореадор, який пильним поглядом ловить рухи бика, щоб самому зробити у свою чергу найбільш вигідним рух, – так живе в моєму уявленні його бездоганна, спокійна постать, рівномірні рухи, гладка, зігріта легким гумором мова та енергія, енергія без кінця. Якщо рано-вранці вам довелося б пройти сходами того будинку, де жив Бернарді (Бузоні. В. М.), то ви повинні були почути, що він почав уже свою двогодинну роботу (вранці він грав гама), а почувши початок цієї роботи, ви могли взяти і перевірити годинник, бо це неминуче означало за десять хвилин до восьмої. Біля десятої Бернарді йшов до консерваторії і працював там до двох годин дня. Після обіду та легкого відпочинку знову давав уроки і, як стало відомо потім, ... працював над редагуванням великої класичної праці, на що, за

його власними словами, витрачено було десять років роботи»¹² [146, 133].

Авраамій Михайлович із задоволенням описує манеру ведення занять Ф. Бузоні, особливості його спілкування з учнями класу: «... він дивував нас знаннями майже неймовірними: все, що грали його учні, він знав напам'ять. Але як він знав! З найбільшою точністю, до останньої ноти, до найменшого штриху. Не замислюючись, сідав за рояль і виконував будь-яку з п'єс, про яку йшлося, з тією технічною бездоганністю, без якої не можна було уявити його виконання. Він знав напам'ять усі акомпанементи концертів, грав напам'ять тріо, квартети – все це без тіні збентеження, без жодного ризику колись зупинитись, помилитись, з тим однаковим спокоєм, з яким він виконував п'єсу в класі перед учнями або виступав перед трьома тисячами слухачів великої зали Шляхетних зборів (Москви. – В. М.)» [146, 133].

На сторінках повісті автор показує Ф. Бузоні добрим, але не сенсаційним піаністом, виступи якого ставали художніми сенсаціями і бентежили сотні слухачів, навіть тих, хто не входив до числа його шанувальників. Так, А. М. Шепелевський зазначає, що «... не бачив у ньому... світлої чи видатної особистості, проте це була, без зловживання словом, цілком пристойна і порядна людина» [146, 101]. Авраамій Михайлович охарактеризував реакцію слухачів на перший виступ Ф. Бузоні в симфонічному концерті, який «... також не був оцінений ні публікою, ні критикою» [146, 132]. Італійського піаніста в музичних салонах московські цінувальники називали тапером і що у нього немає душі, й «Одним словом, Бернарді (Ф. Бузоні. – В. М.) рішуче не був визнаний у Москві як піаніст» [там само].

У розділі «Изорвавшийся башмак и экзамен» автор повісті описує останню репетицію італійського піаніста-педагога перед від'їздом із Росії. Ця репетиція була спільною для учнів усього класу Ф. Бузоні й відбувалась пізнього вечора. Цього разу професор «... не робить ніяких зауважень, слухає спокійно і уважно, зазначає щось у своєму папірці і, якщо йому подобається, вимовляє після закінчення програми заохочувальні фрази “Gut. Ganz gut”. Після закінчення учнівської гри, що йому дуже

¹² У 1894–97 рр. була опублікована знаменита бузонієвська редакція першого тому «Wohltemperiertes Clavier» Баха, у передмові до якої Бузоні посилається на своє «ось уже більш ніж десятилітнє вивчення предмету». – примітка Г. М. Когана [44, 25].

сподобалася, він кричить навіть зі своїм милим грасируванням “Браво, браво!”» [146, 138].

А. М. Шепелевський згадує й окремі подробиці останньої як для всіх її учасників, так і особисто для нього, репетиції: після виконаних ним етюдів І. Мошелеса та інвенцій Й. С. Баха Ф. Бузоні не подавав ніяких реплік. Тільки після останніх звуків шопенівської Балади «... почуваюся насамкінець у деякому піднесенні і бачу, що Бернарді (Бузоні. – В. М.) задоволений» [там само]. Професор оцінив виконання Балади Ф. Шопена словами: «Die Ballade war sehr gut»¹³. Цим він дав зрозуміти, що виконання інших творів не дуже задоволений. Тож, А. Шепелевський, резюмуючи свій виступ на репетиції перед іспитом, робить висновок: «... думаю, краще що-небудь одне “дуже добре” ..., аніж все посередньо» [146, 138].

На завершення загального прослуховування напередодні екзамену з фортепіано виступає Олена Гнесіна, яку А. Шепелевський називає улюбленицею Ф. Бузоні. Слухаючи її з очевидним задоволенням, професор раптом спалахує в одному місці Етюд Ф. Шопена і з обуренням голосно промовляє: «Elle est entêtée, comme un diable!»¹⁴ [там само]. Як виявилось потім, студентка вже не вперше відмовилась виконувати вказівки викладача і зробила нюанс у виконуваному Етюді Ф. Шопена по-своєму.

Після закінчення репетиції Ф. Бузоні виголошує для учнів свого класу коротку промову з деяким почуттям смутку в голосі. За словами Авраамія, цього разу його залишив об’єктивно-скептичний настрій, і він вирішив сказати у відповідь теплі слова подяки. Сталося так, як бувало нечасто в його житті: після зусилля над собою і подолання природного бентеження, постійно приховуваного за скептицизмом і об’єктивною спостережливістю, А. М. Шепелевський наважився сказати німецькою мовою професору кілька слів у відповідь від учнів усього класу: «... ви, любий професоре, нас усіх так зворушили, що волю говорити поганою німецькою мовою, аніж мовчати. Я думаю, що висловлю почуття нас усіх, якщо скажу, що ми з непритворним сумом сприймаємо ваш від’їзд, і хоча не будемо з вами в одному місті, але істинно дружнім почуттям слідкуватимемо за вашими

¹³ Балада була дуже гарна. – примітка редактора повісті.

¹⁴ Вона вперта, як чорт (франц.). – примітка редактора повісті.

успіхами і віримо, що слух про них до нас скоро дійде» [146, 139]. Для завершального «акорду» Авраамій приберіг насамкінець своєї промови цитату з гетевського «Егмонта»: «”Люди бувають разом не тільки, коли вони разом фізично”». Це виходить вже чудовою німецькою мовою і справляє велике враження на присутніх. Бернарді (Бузоні. – В. М.) задоволений і тисне мені руку» [146, 139-140]. У відповідь професор промовляє з милою жартівливістю: «Lieber Rogowsky! <...> Schon gesagt!»¹⁵ [146, 140].

А. М. Шепелевський слідкував за творчим зростанням Феруччо Бузоні упродовж 12-ти років, доки італійський піаніст став зовсім іншим – таким, яким його знав увесь світ. Ім’я Феруччо Бузоні «... почало гриміти в Європі все більше і більше. Про нього стали говорити, як про одного із самих крупних, за інтелігентністю і серйозністю, музикантів. Про нього стали говорити, насамкінець, як про найвеличнішого із сучасних піаністів, до найбільшого збентеження московських поціновувачів та суддів» [146, 133]. Такими словами автор повісті «В музичній бурсі» завершив свої спогади про Ф. Бузоні – свого першого професора консерваторії по класу фортепіано.

В класі професора П. Ю. Шльоцера¹⁶ (1891–1894)

Павло Юлійович Шльоцер на запрошення дирекції Московської консерваторії почав працювати на посаді професора класу фортепіано з вересня 1891-го р. Про життєвий шлях цього музиканта-педагога відомо дуже мало. Він був концертмейстером іспанського скрипаля Пабло де Сарасате і власного брата Теодора Шльоцера (також скрипаля), викладав у Варшавському музичному інституті¹⁷ упродовж 1872–1891-го рр.

З початком роботи П. Ю. Шльоцера в Московській консерваторії А. М. Шепелевський пов’язує від’їзд із Москви не

¹⁵ Любий Роговський! Чудово сказано (нім.). – примітка редактора повісті.

¹⁶ Шльоцер Павло Юлійович (Поль де Шльоцер) (1841 або 1842 – 1898, Німеччина) – польський піаніст, педагог німецького походження. Учень Т. Куллака (фортепіано) та З. Дена (композиція), навчався у Ф. Ліста. Професор Московської консерваторії (з 1891). Вірогідно, був композитором (відомі два його твори).

¹⁷ Ім’я П. Ю. Шльоцера пов’язано з кількома відомими особистостями. Серед них – один із найбільш яскравих вихованців Московської консерваторії, учень по класу фортепіано, музикознавець Л. Л. Сабанєєв; його племінниця Т. Ф. Шльоцер – друга дружина О. М. Скрябіна, племінник Б. Шльоцер – відомий музичний критик.

тільки Ф. Бузоні, а й О. І. Зілоті¹⁸: «Замість другого талановитого нашого професора Званцева (О. І. Зілоті. – В. М.), який пішов разом з Бернаді (Ф. Бузоні. – В. М.), приїхав зовсім невідомий світу піаніст із Петербурга... Все це робиться одноосібно диктаторською волею директора, бо Художня рада виконує, власне, роль декорації, необхідної директору для відповідних дій» [146, 140].

Після однорічного творчого спілкування з Ф. Бузоні Авраамій Шепелєвський продовжив навчання в консерваторії по класу фортепіано у професора П. Ю. Шльоцера три роки поспіль – 1891–1904-й рр. Його ім'я було в числі чотирьох студентів класу нового професора: С. Старікова, Р. Фромметта, А. Чижевського. Крім перелічених піаністів-хлопців, у П. Ю. Шльоцера навчалось ще 26 учениць, серед яких значились імена добре відомих Олени Гнесіної та її сестри Марії [98, 82]. Зі «Звіту Московської консерваторії при Московському відділенні ІРМТ за 1891–1892 рік» дізнаємось, що Авраамій Шепелєвський разом з іншою сестрою Олени Фабіанівни – Єлизаветою Гнесіною – навчались в консерваторії за рахунок стипендії московського мецената Івана Ілліча Маслова [98, 102].

У згаданому Звіті Московської консерваторії (1891–1892) міститься інформація не тільки про організацію навчального процесу в консерваторії, а й про концертні зібрання ІРМТ в Москві й участь в них щойно прибулого з Петербурга професора П. Ю. Шльоцера. Так, у програмі одного з симфонічних концертів під керівництвом В. І. Сафонова, були оголошені виконавці двох фортепіанних концертів Ф. Шопена: П. Ю. Шльоцер з Концертом №1 мі мінор та А. М. Єсипова з Концертом №2 фа мінор [98, 19].

Павло Юлійович був також учасником й інших концертних заходів, що відбулися в камерному зібранні ІРМТ у Москві. В одному з них серед іншого (скрипкові Квартети О. Бородіна, Ф. Шуберта) прозвучав і фортепіанний Квартет К. Сен-Санса №2 Сі бемоль мажор. Партію фортепіано виконав П. Ю. Шльоцер, струнну групу камерно-інструментального ансамблю склали

¹⁸ Зілоті Олександр Ілліч (1863, Старобільськ, Харківська губ. – 1945, Нью-Йорк, США) – піаніст, педагог, диригент. Двоюридний брат С. В. Рахманінова. Навчався в Московській консерваторії у М. С. Зверєва, М. Г. Рубінштейна (з 1875). Професор фортепіано Московської консерваторії (1888–1891). 1891–1900 – у Західній Європі.

відомі у майбутньому музиканти: І. В. Гржималі¹⁹, О. А. Крейн²⁰, М. М. Соколовський²¹, А. Е. фон Глен²² [98, 21].

У наступному камерному зібранні Московського відділення ІРМТ за участю піаніста П. Ю. Шльоцера було виконано Секстет ре мінор для фортепіано, альту, віолончелі, контрабаса, флейти, гобоя Й. Н. Гуммеля [98, 21].

На основі вже згадуваного Звіту Московської консерваторії за 1891–1892-й н. р. можемо говорити і про результати педагогічної роботи П. Ю. Шльоцера вже першого року його творчої діяльності у Москві. Так, студенти його класу брали участь у щорічних актах консерваторії, в популярних тоді концертах «на користь недостатніх студентів». Зокрема, на щорічному акті консерваторії 31 травня 1892-го р. виступила учениця П. Ю. Шльоцера А. Єрмолаєва з Ноктюрном Ф. Шопена [98, 24]. Примітним, на наш погляд, є той факт, що в цьому учнівському концерті-звіті відбулась і прем'єра Інтермецо з опери «Алеко» С. Рахманінова. Цей твір був екзаменаційним завданням студента-композитора і в концерті прозвучав у виконанні консерваторського оркестра. Завершальним номером звітнього акту консерваторії стало виконання талановитим студентом Й. А. Левіним Полонезу фа дієз мінор Ф. Шопена, Presto Ф. Мендельсона й рубінштейнівського Вальсу Ля бемоль мажор op.14 [98, 26].

Та ж сама студентка П. Ю. Шльоцера Антоніна Єрмолаєва, яка виступала у щорічному акті, брала участь і в концерті для недостатніх студентів разом із Сергієм Рахманіновим та Олександром Скрябіним. У програмі цього заходу виступ учениці П. Ю. Шльоцера з першими двома частинами Концерту для

¹⁹ Гржималі Іван Войцехович (1844, Пльзель, Чехія – 1915, Москва) – скрипаль, педагог. Викладач Московської консерваторії (з 1869), професор (з 1874). Очолював струнний квартет Московського відділення ІРМТ.

²⁰ Крейн Олександр Абрамович (1883, Нижній Новгород, Російська імперія – 1951, Стара Руза, Московська обл. СРСР) – віолончеліст, композитор. Навчався у Московській консерваторії (клас віолончелі професора А. Е. Глена, клас композиції професорів Б. Л. Яворського та Л. В. Ніколаєва).

²¹ Соколовський Микола Миколайович (1865–1921), скрипаль, альтист, теоретик музики, педагог. Закінчив Московську консерваторію (1888, клас професора І. В. Гржималі). З 1890 – викладач Московської консерваторії, професор (з 1904).

²² Глен Альфред (Костянтин) Едмундович (1858, Ревель – 1927, Берлін) – віолончеліст, педагог. Очолив класи віолончелі, контрабаса і камерного ансамблю Харківського музичного училища (1882–1890). Організував студентський симфонічний оркестр при Харківському університеті, був його диригентом (1888). Професор Московської консерваторії (1890). Залишивши Росію (1921), деякий час викладав у Талліні. Професор консерваторії Кліндворта Ксавера-Шарвенка у Берліні (з 1925).

фортепіано з оркестром соль мінор К. Сен-Санса йшов першим номером. Далі, другим і третім номером, слідували виступи піаністів С. Рахманінова та О. Скрябіна. Піаністи-композитори продемонстрували свою майстерність у виконанні фортепіанних концертів: С. В. Рахманінов – власного Першого концерту для фортепіано з оркестром фа дієз мінор ор.1 (першої частини), О. М. Скрябін – фортепіанного Концерту №1 Ля бемоль мажор Ф. Ліста [98, 26].

На основі Звіту Московської консерваторії за 1893–1894-й н. р. можемо говорити про досить активну концертну діяльність студентів класу професора П. Ю. Шльоцера. Даний історичний документ засвідчує, що студенти під керівництвом свого педагога за один навчальний рік охопили широкий, як у жанровому, так і стильовому сенсі, художній репертуар. Так, кілька вихованців професора П. Ю. Шльоцера виступали в учнівських концертах з творами концертного жанру (Концертштюк Мі бемоль мажор К. М. Вебера, Концерт для фортепіано з оркестром ор.16 фа мінор А. Гензельта, Концерт для фортепіано з оркестром соль мінор Ф. Мендельсона); опановувались також концертні етюди (М. Вогрича, А. Гензельта, М. Мошковського, П. Шльоцера), віртуозні твори російських та західноєвропейських авторів (Прелюдії А. Лядова; Suleika Ф. Мендельсона – Ф. Ліста; «Скарга жебрачки» з опери Дж. Мейєрбера «Пророк»; Air, Capriccio з фортепіанної Сюїти М. Мошковського; Capriccio І. Падеревського; фортепіанні мініатюри П. Чайковського; Романс, Арабеска Г. Шютца; Elfentanz W. R. Neumann) [99, 70-74]. Проте у списку учнів класу П. Ю. Шльоцера – учасників та учасниць консерваторських концертів – відсутнє прізвище А. Шепелевський. Скоріше, що це пов'язано з особливостями особистого спілкування Авраамія та професора, з неприхованим взаємно-неприятним ставленням один до одного.

Про перші педагогічні успіхи професора консерваторії П. Ю. Шльоцера свідчить факт отримання його студентами дипломів про закінчення навчального закладу. Так, в перших рядках переліку осіб ХХІІІ випуску (1891–1892) Московської консерваторії значились імена С. В. Рахманінова (велика золота медаль), О. М. Скрябіна (мала золота медаль), Й. А. Левіна (мала золота медаль), Л. Е. Конюса та ін. Після всім добре знайомих музикантів перелічувались і студенти класу професора

П. Ю. Шльоцера: С. Епштейн, А. Єрмолаєва, С. Розенблум, Н. Соколова, С. Старіков, С. Шнейдер [98, 77].

Опосередкованим результатом викладацької роботи П. Ю. Шльоцера можна вважати також участь його студентки Олени Гнесіної як піаністки-концертмейстера в екзаменаційній оперній виставі, поставленій учнями консерваторії, 25 квітня 1892-го р. у Великому театрі. Для екзамена була обрана опера В. Моцарта «Всі вони такі» у двох діях і семи антрактах. Виконання опери В. Моцарта стало помітною подією музично-театрального життя Москви [98, 26]. Успіх виконання опери забезпечили учасники хору, студентський оркестр під орудою диригента В. І. Сафонова. Цікавою історичною подробицею вважаємо участь у студентському хорі моцартівської оперної вистави «Всі вони такі» таких знаних музикантів, а в ті часи звичайних студентів консерваторії: Г. О. Алчевського (тенор), М. Ф. Гнесіної (альт), О. Б. Гольденвейзера (бас), Й. А. Левіна (тенор), Л. О. Максимова (бас) [98, 27]. Олена Гнесіна в цій виставі брала участь як концертмейстер, функція якого полягала у виконанні фортепіанного акомпанементу оперних речитативів. Концертмейстерська гра О. Ф. Гнесіної стала також частиною загального успіху вистави.

Отже, об'єктивну картину музично-педагогічної та концертно-виконавської діяльності професора Московської консерваторії по класу фортепіано П. Ю. Шльоцера репрезентують історичні джерела, яких до сьогодні збереглося не так багато. Проте вони, без сумніву, дають тверду підставу вважати, що творча діяльність П. Ю. Шльоцера загалом у Москві була успішною. Документально засвідчені досягнення, представлені професором уже в перший рік роботи в Московській консерваторії (1891–1892) слід визнати достатньо плідними і такими, що викликають довіру.

Про оцінювальне судження і, напевно, суб'єктивне бачення та сприйняття П. Ю. Шльоцера як особистості, окремі риси якої проявились безпосередньо у трирічний період навчання Авраамія Шепелевського в класі Павла Юлійовича, можна довідатись зі сторінок повісті «В музичній бурсі». Крім цих спогадів про П. Ю. Шльоцера, іншої монографічної літератури про його творчу діяльність у московський період не знайдено. Для того, щоб об'єктивна картина перебування П. Ю. Шльоцера на

посаді професора Московської консерваторії була розцвічена живими фарбами, а наше уявлення про те, як саме відбувались індивідуальні заняття зі студентами, про риси характеру викладача, його методичні принципи, особливості взаємин зі студентами, їх обов'язкову емоційну складову – все це склалось у загальну картину якнайповніше, будемо спиратись на окремі розділи повісті А. Шепелевського «В музичній бурсі».

Вже з перших штрихів змальованого її автором портрету нового педагога, який щойно прибув до Москви, віє холодом, ворожістю, відсутністю стриманості, а також відвертою подачею негативної оцінки. Це стосується абсолютно всього: як зображення самої зовнішності П. Ю. Шльоцера, так і показу методики його занять, особливостей спілкування з учнями класу тощо.

Своє перше враження від зустрічі з П. Ю. Шльоцером Авраамій-студент подає напів-жартома, напів-іронічно: «Досить швидкою ходою заходить у клас добродій неприємної зовнішності. Все в ньому фальшиво. Немолоді роки, про які красномовно свідчать лисина і чутлива просідь, приховуються дуже нафіксатуареними²³ вусами, що стирчать догори і напускною бадьорістю молодих рухів; риси семіотичного типу, що виразно проступають, маскуються напускним європеїзмом у манері триматися. Безбарвні очі, що незграбно дивляться з-під пенсне, бігають з боку в бік, виявляючи метушливу, дрібну натурку; в петлиці на червоній стрічці стирчить орден» [146, 140-141].

На перших заняттях професор демонструє студентам власний підхід до процесу навчання гри на фортепіано: «У вас тут, я помітив, всі хочуть з душею грати. Я вам скажу, я у Варшаві своїх учениць, як це говорять, в «їжакових рукавичках» тримав. Не треба мені, голубонька, твоєї душі ..., ти в мене вчись добре пальцювати, добре в такт грати, а душу ти собі залиш, знадобиться там для твого нареченого, чи ... для твого чоловіка» [146, 141]. За словами автора повісті, на подібні репліки або повчання професора весь клас об'єднувала реакція на шталт: «Бреши!» або «Ех, дрібно щось ти, дядьку, плаваєш» [там само].

Спілкування Авраамія і професора було нелегким. Воно ускладнювалось, як нам видається, непоступливістю педагога, його категоричністю, а також іронічним складом розуму учня. З

²³ Нафіксатуарені – вуса, борода чи волосся, намазані фіксатуаром.

цього приводу автор повісті згадує, що професор «... підмічав дрібні, напівуловимі складки моїх іронічних губ, до яких не можна було й причепитися..., але тим більше це дратувало його. Будь-яке моє, нехай найскромніше, заперечення йому, розцвічене отруйними фарбами цієї хронічної іронічності, викидало з нього дрібну, суху і жорстку злість» [146, 238-239]. Реакція викладача проявлялась у формі окриків, безглузвих випадів та підозрливості. В такі найгостріші моменти, коли викладач називав Авраамія поганим хлопчиськом, клас був повністю на боці товариша по навчанню. Підтримуваний цією думкою, у поясненнях з викладачем студент намагався бути гідним, відшукуючи тон повного самовладання в парируванні наскоків П. Ю. Шльоцера зауваженням, що це до фортепіанної гри не стосується.

Через трохи більше місяця занять з новим викладачем «Фізіономія нового професора цілком вимальовується. Це посередній музикант, типовий педагог-ремісник, у якому не видно й натяку на якусь музичну витонченість, не кажучи вже про якесь прагнення ввись, про що, мабуть, сама думка ніколи не виникала у поважного професора» [146, 143].

В описі процесу фортепіанного заняття просвічується власне ставлення Авраамія-учня до професора. Перший демонструє себе дещо збоку, ніби відстронившись від подій, що розвиваються безпосередньо у класі. Так, на всі поставлені П. Ю. Шльоцером запитання Авраамій витримує паузу і продовжує мовчати, терпляче чекаючи, коли професор, «... не стримуваний цього разу ворожими репліками, зарветься у своєму красномовстві і неминуче завершить свою промову незручністю, після якої замовкає» [146, 146]. Мета студента досягається і він чує у відповідь на свою мовчанку таку тезу: «Я вам скажу, що якщо ви будете мені грати твір прекрасно і по-своєму, я вам поставлю «одиницю». Грайте погано, але по-моєму» [там само]. Заняття продовжується «... у дріб'язкових причіпках, у невгамовних задираннях... Я не отримую від нього нічого, крім спогадів про ці причіпки, задирання і вкрай вимогливий тон, яким ... (П. Ю. Шльоцер. – В. М.), мабуть, прикриває власну музичну беззмістовність» [там само]. Після заняття у розмові з Оленою Гнесіною Авраамій Шепелевський висловлює думку, що хотів би запропонувати Художній раді консерваторії вигравірувати на золотій дошці висловлену професором класичну

фразу: грати добре і по-своєму не варто, слід виконувати погано, але як бажає професор – як характеристику тодішнього консерваторського викладання.

Автор повісті зобразив епізод іншого свого заняття по фортепіано, на якому педагог опрацьовував з Авраамієм «Симфонічні етюди» Р. Шумана: «В одній варіації він (П. Ю. Шльоцер. – В. М.) кричить на мене (на заняттях це звичайна консерваторсько-професорська манера розмовляти) за те, що я беру занадто швидкий темп» [146, 191]. У відповідь учень зауважив, що напередодні заняття перевіряв по метроному необхідний темп, і виявилось, що грати треба ще швидше. Гарячкуючи, професор доводить інше: «Що за дурниці кажете? Цього не може бути. Але розумієте, що не можна акорди так швидко грати. <...> Хіба можуть акорди вийти в такому темпі? Це Рубінштейн не зіграє!» [там само]. Після цього Авраамій виконав спірну варіацію у потрібному темпі, на що педагог вимушений був погодитися з ним. Автор повісті, будучи безпосереднім учасником проілюстрованої сцени, вказує на не зовсім повні і глибокі знання свого викладача, акцентуючи, що розучуваний твір – шуманівські «Симфонічні етюди» – «... це не яка-небудь невідома світові п'еса нового автора...» [146, 191-192].

Аналогічний випадок, що стався з О. Гнесіною²⁴ в класі професора П. Ю. Шльоцера, також зображений автором повісті. Авраамій Михайлович, мабуть, мав підстави, говорячи, що Олена Гнесіна також недолюблювала професора «... за його педагогічну дріб'язковість, бездарність, неприємний і хвалькуватий тон. Вона рада йому зробити неприємність, як тільки випаде нагода» [146, 144]. Професор робить студентці зауваження, що слід грати так, як написано в нотах і якщо там є ліга, то варто неодмінно знімати руку. Помилково забувши вдома необхідне видання шопенівських етюдів, Олена Гнесіна попросила Авраамія Шепелевського показати його збірку етюдів для уточнення конкретного місця в нотах. Вона наполягала на тому, що в тому виданні, за яким вона працювала, дана лігатура знаходиться в іншому місці. Проте професор не погоджується з доказами студентки. Втім, після того,

²⁴ Гнесіна Олена Фабіанівна (1874, Ростов-на-Дону, Катеринославська губ. – 1967, Москва) – піаністка, педагог. 1880–1887 – навчалась у Московській консерваторії (клас професорів Ф. Бузоні, П. Ю. Шльоцера, В. І. Сафонова). Закінчила консерваторію по педагогічному відділенню з малою срібною медаллю. Викладач фортепіано і теорії музики в школі Товариства мистецтва та літератури, викладач фортепіано в жіночій гімназії Ю. П. Бесс у Москві [40, 11–12].

як необхідне видання знайшлося, і всі переконалися у правоті Олени Гнесіної, професор не одразу знаходить вихід зі свого становища. Оговтавшись, через певний час заявляє: «Так що ж, ви будете мені з різних видань готувати п'єсу? То за яким же накажете вас питати?» [146, 145]. Насамкінець дискусії, остаточною точкою в цих перепалках стала зухвала фраза Олени Гнесіної: «... не можна бути рабом видання, інакше завжди ризикуєте потрапити у скруту» [там само]. Присутніх у класі студентів одномоментно об'єднала спільна думка: копіювання певного нотного видання з рабською і педантичною точністю не є справжнім мистецтвом.

Автор повісті за принципом контрасту зіставляє свої перші заняття в класі П. Ю. Шльоцера й останні години спілкування з професором перед самим закінченням консерваторії – під час складання випускних іспитів. З 1890-х рр. екзаменаційна програма піаністів-віртуозів, які претендували на статус «вільного художника», включала шість творів, у тому числі фортепіанний концерт, поліфонічний цикл, твори композиторів-романтиків та сучасних російських композиторів, камерний ансамбль. У педагогів-піаністів екзаменаційні вимоги передбачали чотири твори (у тих самих номінаціях), у співаків та інструменталістів – три [27, 147]. Тож, ці відомості дають нам уявлення про обсяг випускної екзаменаційної програми А. М. Шепелевського,

Через брак повного комплекту звітів Московської консерваторії дореволюційного періоду неможливо точно встановити, з якого саме часу піаністи-віртуози стали готувати до випускного іспиту саме шість творів. Аналіз збережених звітів дає привід стверджувати, що у переддипломний період, що тривав два семестри, випускник мав вивчити 5–6 творів. До того ж, один великий за обсягом твір із цього списку (наприклад, соната чи концерт) вивчали з професором. Основна частина програми, куди входили поліфонічний цикл, віртуозний етюд, складні твори середньої форми та мініатюри, вивчалась студентом самостійно. Відтак, більша частина нової програми давалась на самостійне опрацювання і виносилась на останній прилюдний виступ випускника.

Обмежені у своїх роздумах спогадами А. М. Шепелевського і спираючись на них як основне інформаційне джерело, можемо деталізувати встановлений

порядок підготовки і складання останнього випускного екзамену з фортепіано ним і його однокурсниками. Відповідно тодішнім правилам, за два місяці до екзамену професор давав студенту-випускнику ті твори програми, які слід самостійно підготувати безпосередньо до іспиту. Виходячи з того, що випускний іспит з фортепіано, скоріше за все, відбувся на початку літа 1894-го р., то, відповідно, екзаменаційна програма Авраамія Шепелєвського з 5–6-ти творів, була складена професором і видана наприкінці березня 1894-го р.

За існуючою в Московській консерваторії традицією, в день екзамена відбувалась певною мірою театралізована вистава. Так сталося і в нашому випадку. Професор П. Ю. Шльоцер гостинно запросив Авраамія до себе додому на сніданок, після чого випускник мав виконати вивчені твори. За словами Авраамія, він виконував програму у присутності професора, його рідної сестри та відомої у Москві піаністки. Потім педагог і студент разом прямували до консерваторії, де й відбувався власне іспит. За словами Авраамія, «Сам іспит мало хвилює мене, оскільки він лише формальність, і результат його вирішено наперед. До того ж, свої п'єси я вивчив, за загальним визнанням, добре, і напередодні мене похвалив за них Набіркін (Д. С. Шор. – В. М.), думкою якого я дорожу» [146, 292]. Випускний іспит Авраамія Шепелєвського та його однолітків по консерваторському курсу проводився екзаменаційною комісією, до складу якої входили професор (окремо кожного студента-випускника) на чолі з директором. Після закінчення екзамену члени комісії вітали студентів дружнім потисканням руки.

До сьогодні зберігся важливий для нас документ – Звіт Московської консерваторії при місцевому відділенні ІРМТ за 1893–1894-й н. р., в якому віддзеркалено факт отримання Авраамієм Михайловичем Шепелєвським диплому категорії «А», що надавало його отримувачу статус «вільного художника» [99, 67]. А. М. Шепелєвський входив до XXV випуску студентів Московської консерваторії 1894-го р. Загалом, на врученні дипломів про закінчення тогорічного консерваторського курсу клас професора П. Ю. Шльоцера був представлений п'ятьма випускниками: диплом категорії «А» зі званням «вільного художника» отримали двоє студентів Павла Юлійовича: А. Шепелєвський і В. Михайлова; диплом категорії «Б» по

педагогічному відділенню отримали три його студенти: Н. Бухальська, А. Рабінович, А. Троїцька [99, 68]. Диплом педагогічного відділення одного із А. Шепелевським року випуску Московської консерваторії отримала й сестра Олени Фабіанівни Гнесіної – Марія Гнесіна, вихованка професора Н. Є. Шишкіна [99, 67].

Навчання у А. С. Аренського, М. М. Ладухіна, В. І. Сафонова

На долю Авраамія Михайловича Шепелевського в період навчання в Московській консерваторії випала можливість творчого спілкування з багатьма музикантами, чиї імена у майбутньому стали символами одного з найпрестижніших вітчизняних музичних навчальних закладів, і навіть, цілої епохи розвитку музичної культури Російської імперії другої половини XIX – початку XX ст. Це, зокрема, такі творчі особистості, як композитор, піаніст, диригент і педагог Антон Степанович Аренський (1861–1906); музичний теоретик, композитор і педагог Микола Михайлович Ладухін (1860–1918); піаніст, диригент і педагог Василь Ілліч Сафонов (1856–1915).

М. М. Ладухін – учень С. І. Танєєва (теорія музики) та Г. А. Лароша – після закінчення Московської консерваторії з 1886-го року викладав тут обов'язкові для вивчення теоретичні дисципліни (сольфеджіо, гармонію, інструментовку). Він був талановитим теоретиком-педагогом, цікаво й доступно викладав предмети музично-теоретичного циклу. Цим викладач зумів швидко здобути повагу серед студентів та педагогів. М. М. Ладухін є автором різноманітних праць із розвитку музичного слуху, серед яких численні збірки із навчального курсу сольфеджіо, розповсюджені у педагогічній практиці упродовж кількох десятиліть, практичні керівництва та збірки завдань із курсу гармонії. Створення М. М. Ладухіним нових підручників та навчальних посібників з теорії музики, гармонії та сольфеджіо²⁵ допомогло заповнити багато прогалин у навчальній літературі та

²⁵ Серед них «Опыт практического изучения интервалов, гамм и ритма» (1894), «Краткий курс гармонии» (1896), «Краткая энциклопедия теории музыки» (1897), «Руководство к практическому изучению гармонии с приложением 200 задач» (1898), «Курс гармонии в задачах, образцах и примерах» (1913) [48].

замінити низку недосконалих існуючих іноземних підручників. М. М. Ладухін є автором також оркестрових творів, творів для фортепіано та інших інструментів.

Про спілкування А. Шепелевського з професором консерваторії М. М. Ладухіним в межах навчального процесу відомо тільки те, що останній викладав сольфеджіо в групі студентів-консерваторців, куди входив Авраамій, у 1890–1901-му та 1891–1902-му рр. [97, 81, 86-87; 98, 90]. Крім сольфеджіо, Авраамій на першому курсі вивчав у М. М. Ладухіна і гармонію [97, 81]. Якихось особистих спогадів або вражень від того спілкування автор повісті не залишив. Тож, це можна пояснити не дуже важливим значенням сольфеджіо, як музично-теоретичного предмету, яким, можливо, він (цей предмет) був для самого Авраамія. Та й взагалі, для багатьох яскравих виконавців-інструменталістів музично-теоретичні дисципліни часто дещо «заважали», певним чином відволікали від їх творчих устремлінь і багатогодинних практичних занять на своєму інструменті.

Антон Степанович Аренського – учня М. А. Римського-Корсакова (композиція) – після закінчення Петербурзької консерваторії запросили на викладацьку роботу до Московської консерваторії (1882). Ставши її професором роком раніше вступу Авраамія до консерваторії, А. С. Аренський вів чисельну кількість теоретичних класів: гармонію, енциклопедію²⁶, інструментовку, канон і фугу, вільну композицію. У 1891–1892-му н. р. (другий рік навчання Авраамія в консерваторії) А. С. Аренський перестав вести клас канону і фуги, передавши його С. І. Танєєву [66]

Безпосередньо в групі студентів-інструменталістів, серед яких значився й Авраамій Шепелевський, А. С. Аренський викладав курс гармонії у 1891–1902-му н. р. [97, 91], а наступного року – енциклопедію [99, 89]. Це було, відповідно, на другому й на третьому роках навчання Авраамія в консерваторії. Перше знайомство з А. С. Аренським під час вступних екзаменів до Московської консерваторії описані автором у розділі «Лутовской» як приємне враження. Вступнику до консерваторії довелося відповідати на екзаменаційні запитання саме Антону Степановичу. Коли Авраамій повністю відповів на поставлені запитання, екзаменатор «... зі своєю хлоп'ячою усмішкою, що

²⁶ Енциклопедія – консерваторський курс, що включав огляд музичних форм з короткими відомостями про контрапункт.

приховувалась лівою половиною обличчя, пробурмотів: “Бач, скільки ви знаєте!”» [146, 146-147].

Автор повісті називає Антона Степановича «відомим і обдарованим композитором», з великою прихильністю зображує його портрет: це «людина років тридцяти, блондин із симпатичним, хоча й помітно поношеним і похмурих обличчям (як відомо, він часто й жорстко пиячить). У загальній манері триматися є щось приємне, що пробивається в жартівливому тоні, хлоп'ячій посмішці, що часто приховується, ніби ... (Антону Степановичу. – В. М.) хочеться хмикнути, та йому соромно при учнях у класі» [там само]. Проте, незважаючи на очевидну симпатію Авраамія та інших студентів – його однокурсників, «... при тому безперечному співчутті, яке ... залишилося до Лутовського (Аренського. – В. М.), як великого музиканта і, взагалі, цікавої людини, я маю сказати, що педагог він був поганий. Заняття в його класі так мало були заняттями. Вони були тими самими, що зазвичай замінювали нам у консерваторії заняття плутаниною, про яку я вже згадував не раз і в якій на наші неповинні голови сипалися, як з рогу достатку, крики, погрози, образи» [146, 146-147]. Всі ці огріхи студенти щиро прощали своєму професорові. Вони розуміли, що мають «... справу з людиною болісно нервовою (говорили, що він колись потерпав психічним розладом) і з дійсно витонченою музичною натурою, що страждала від тієї ж звукової прози, чим була для нього щоденна педагогіка» [там само].

А. М. Шепелевський, продовжуючи характеризувати молодого професора А. С. Аренського, уявно порівнює його зі П. Ю. Шльоцером: Антон Степанович, «... як це природньо і характерно для нього, любив, навпаки, людей талановитих і відчував якусь глуху, можливо, несвідому неприязнь до майбутніх ремісників, що наповнювали вже тоді консерваторію. І талановиті учні його любили. Не за ясність і наочність пояснень, яких в нього зовсім не було, а просто за те естетичне задоволення, яке отримували, коли прекрасний композитор, поправляючи завдання, писав замість одного акорду інший, що звучав спокусливо красиво і говорив музичному почуттю учня красномовніше за будь-які пояснення» [146, 146-147].

А. М. Шепелевський, згадуючи А. С. Аренського, звертає увагу на підкреслений «... вираз серйозності і навіть суворості на

обличчі. Лице у нього завжди або підкреслено серйозне (здається, навіть підроблено-серйозне) або з милим хлоп'ячим посміхом – середини немає. Наморщивши брови, зігнутий, сутулий, сидить він перед роялем, уткнувся в поставлений на пюпітрі зошит...» [146, 146-147].

Думки більшості вихованців А. С. Аренського збігалися в тому, що професор проводив заняття з теоретичних дисциплін, і зокрема гармонії, незвично. Його методика полягала у певній послідовності: перевірка виконаних студентами задач по гармонії, що проходила у глибокій тиші; при перегляді зошитів він «... не торкається роялю, не вимовляє жодного слова і повертає забруднений правками зошит учениці, яка так само беззвучно повертається на своє місце. Чому так, а не інакше треба було писати, цього вона не знатиме, не дізнається, і не спробує дізнатись, але цілком задоволена тим, що урок пройшов без особливих неприємностей» [там само]. Але поступово перевірка студентських завдань виводить викладача «... зі стану того робочо-холодного до них ставлення, в якому хоче замкнутися. Він все частіше відтворює на фортепіано уривки учнівської роботи, що здаються йому характерними зразками музичного нерозуміння і несмаку» [там само].

Викладач, спокійний на початку процесу перевірки домашніх завдань, стає дратівливим і вже «... не дивиться, як раніше, мовчки в зошит, а з роздратуванням вистукує на фортепіано ці зразки» [там само]. Після цього професор, не дивлячись на того, чию роботу перевіряв, виказує слова обурення: «Адже це мистецтво, чим є сенс займатися тому, в кого є якийсь обдарування. Ви ж, мабуть, почуваетесь тут, як у непрохідному лісі» [там само].

На самій кульмінаційній точці перевірки гармонічної послідовності слідує низка реплік зовсім роздратованого професора на шталт: «Ну що це, скажіть на милість, у вас за послідовність? <...> Як вам це видається? Гарно? Музикально? <...> Я хотів би, власне, зрозуміти вашу психологію. Чим ви керуетесь, коли пишете той, а не інший акорд? Очевидно, що вас найменше цікавить, як він звучить» [там само]. Автор, описуючи дану ситуацію, дає свою оцінку зображуваних подій. Тож «голос за сценою» повністю на боці студентки, йому також видається неясним, «... чим винна ця панночка, що її без

обдарування прийняли в консерваторію? А тепер з неї всі знушаються. Адже вона прийшла сюди в клас зовсім не для того, щоб на очах десятюх товаришів демонстрували її бездарність, а для того, щоб її чогось тут навчили, пояснили їй, що треба, ясним людським словом» [146, 146-147].

У випадку зі здібними учнями, оцінювальним судженням про успішно виконану роботу, навпаки, слідувала суха відповідь професора, що це добре без будь-яких пояснень. Студенти, як правило, реагували на такі однозначні відповіді педагога «... з тим інтимним, майже ніжним почуттям, з яким дивляться взагалі талановиті учні на талановитого вчителя» [там само].

На заняттях А. С. Аренського з гармонії не виключались і певні дискусії, вільне обговорення особливостей стилю того чи іншого композитора. Так, на запитання професора, чому саме застосований студентом дисонанс не має розв'язання за правилами класичної гармонії, у відповідь учень навів аналогічний приклад з увертюри для симфонічного оркестру «Робесп'єр» французького композитора А. Ш. Літольфа до трагедії Х. Гріпенкерля. Такі відверті пояснення студентів завжди викликали щиру реакцію викладача і вже не стримувану посмішку: «Так, але, мабуть, коли Літольф писав це, він був уже в класі «вільної композиції», а не «в другій гармонії»²⁷...» [там само].

Про важливість практичної спрямованості теоретичних дисциплін, що читались професором А. С. Аренським у Московській консерваторії, згадували й інші студенти його класу. Одним із них зазначалось, на кожному занятті з гармонії та енциклопедії студенти виконували задану задачу; після цього педагог уточнював завдання додому і змушував самих учнів писати пісні, рондо, вальси, романси [28, 110-111].

Творче спілкування А. М. Шепелевського з А. С. Аренським закінчилось в середині 1894–1895-го н. р., коли композитор переїхав до Петербурга, отримавши запрошення керувати Придворною співацькою капелюю. Теоретичні класи, які вів А. С. Аренський, перейшли до М. М. Іпполітова–Іванова [66].

З Василем Іллічем Сафоновим, одним із професорів консерваторії і найвищим представником її адміністрації²⁸, Авраамій Шепелевський мав точки дотику упродовж всього

²⁷ Друга гармонія – гармонія, що вивчалась на другому курсі консерваторії.

²⁸ В. І. Сафонов обіймав посаду ректора Московської консерваторії майже 16 років (1889–1905).

терміну навчання в закладі. Саме в рік вступу Авраамія до консерваторії (1889) В. І. Сафонов обійняв ректорську посаду, змінивши С. І. Танєєва. Результатом такої зміни почався тривалий процес об'єднання в особі В. І. Сафонова не тільки адміністрації та Художньої ради консерваторії, а й керівництва Московського відділення ІРМТ у 1890-х рр. Одночасно поєднуючи функції ректора консерваторії, диригента студентського оркестру і головного диригента симфонічного оркестру музичного товариства, В. І. Сафонов був і членом дирекції його Московського відділення. А з 1897-го р., ставши головою відділення, повністю здійснював керівництво справами консерваторії та Московського відділення ІРМТ [66]. Тож, наприкінці 1890-х рр. – початковому етапі діяльності В. І. Сафонова на посаді ректора консерваторії – Москва починає завойовувати першість серед столичних міст, і центр концертної діяльності поступово переміщується з Петербурга до Москви.

Виходило так, що через В. І. Сафонова-диригента, через хоровий та оркестровий класи практично «пройшли» всі студенти консерваторії: чи-то як хористи й оркестранти, чи-то як учні безпосередньо його класу камерного ансамблю. Загалом регулярні виступи в концертах (їх під керівництвом В. І. Сафонова до 1900-го р. пройшло понад 120), оперних виставах, а також педагогічна практика стали важливим додаванням до спеціальних предметів для студентів-інструменталістів. Концертно-виконавська практика для піаністів переважно проводилась на старших курсах [28, 76, 111].

Тож, згідно тодішніх вимог Художньої ради Московської консерваторії, студенти-інструменталісти, і піаністи в тому числі, не обмежувались тільки фаховими дисциплінами, а відвідували клас хорового співу. Участь всіх студентів у роботі хору була обов'язковою. Переважну більшість симфонічного оркестру ІРМТ становили також студенти-консерваторці. Репетиційна робота симфонічного оркестру та хору консерваторії ставала особливо інтенсивною в період підготовки концертів за участю гастролерів, а також оперних вистав. Останні слугували формою іспиту для студентів-вокалістів і, як правило, відбувались у Великому театрі.

У проаналізованих звітах Московського відділення ІРМТ за 1889–1895-й рр. зафіксовано, що екзаменаційні учнівські вистави у Великому театрі відбувались регулярно і стали традицією. Крім

того, консерваторські хор і симфонічний оркестр, підсилений професорами-інструменталістами, брали участь у симфонічних зібраннях ІРМТ, виконували твори, включені до концертних програм запланованих товариством заходів. Так, силами студентів консерваторії з кінця 1889-го р. відбулись оперні вистави²⁹: «Фіделіо» Л. Бетховена – 12 квітня 1891-го р. [97, 13]; «Cosi fan tutti» («Всі вони такі») В. Моцарта – 25 квітня 1892-го р. [98, 26]; «Іфігенія в Тавриді» Ш. Гуно – 22 квітня 1895-го р. [100, 18]. Крім того, в загальнодоступних та екстрених концертах (пам'яті М. Г. Рубінштейна, «на користь недостатнім студентам»³⁰) були підготовлені студентами і виконані великі симфонічно-хорові твори, зокрема, «Реквієм» В. Моцарта – 6 грудня 1889-го р. [97, 11]. Цей твір В. Моцарта на численні прохання публіки був повторений 16 грудня [40].

У списках студентів-хористів зустрічаються імена відомих музикантів, зокрема: Г. О. Алчевський (тенор), О. Ф. Гедіке, Р. М. Глієр, М. Ф. Гнесіна (альт), О. Ф. Гнесіна (сопрано), О. Б. Гольденвейзер (бас), Ю. Д. Енгель, Ф. Ф. Кенеман (бас), Й. А. Левін (тенор), Л. О. Максимов (бас), М. Л. Пресман (бас), О. М. Скрябін (бас) та ін. [99, 18]. Згадки про участь С. В. Рахманінова у подібних виставах-іспитах відсутні. Проте з більшістю перелічених виконавців і музикознавців поруч знаходився А. М. Шепелевський – у даному випадку, в числі студентів консерваторії, які брали участь у підготовці оперних вистав та їх прилюдному виконанні у Великому театрі. Отже, завдяки регулярним виступам студентів-хористів, студентів-оркестрантів та співаків-солістів у музичних зібраннях Московського відділення ІРМТ, всі вихованці консерваторії мали можливість зануритися в артистичну атмосферу, набути професійний досвід творчої роботи, знайомитися з новими оперно-сценічними творами і часто бути першими їх виконавцями.

Деякі особливості спілкування хористів із диригентом В. І. Сафоновим під час репетицій учнівських вистав віддзеркалені

²⁹ За два роки до цього під керівництвом С. І. Танєєва студентськими хором і оркестром були виконані «Зброяр» А. Лорцига (травень 1889) дві ораторії Г. Генделя «Самсон», «Ізраїль в Єгипті», які до того ніколи не виконувались у Москві, дві опери В. Моцарта «Дон Жуан» і «Весілля Фігаро». Великою заслугою С. І. Танєєва було створення хорового й оркестрового класів такого професіонального рівня, що надало можливість новому ректору В. І. Сафонову провести з оркестром низку концертів [40].

³⁰ Недостатні студенти – студенти, які потребують матеріальної допомоги.

А. М. Шепелевським у повісті. Заняття в хорі Авраамій Михайлович порівнював з «...солдатським вченням під керівництвом грубого «дядька», який не в міру зарвався» [146, 97]. Випадали і світліші дні, коли гнівний настрій директора міг змінитися «... з грізного на поблажливий, а особливо у щасливих випадках на милостиво-жартівливий тон, як змінювався і настрій всього класу: душі наші сповнювалися радістю, серця розчулювалися. Так у світлу сонячну погоду радісні та задоволені зустрічаються на вулиці знайомі, вітаючи один одного зі щасливим днем. Теплові промені, що доходили до наших маленьких душ з неосяжних надр душі директора, справляли на нас таке ж чарівне враження; холодом та суворою негодою віяло в інші, менш щасливі дні» [там само].

Крім хороших занять і репетицій зі студентами-оркестрантами, В. І. Сафонов вів клас камерного ансамблю. Авраамій Шепелевський був одним зі студентів цього класу. Висвітленню процесу підготовки одного з найскладніших камерно-інструментальних творів західноєвропейських романтиків – фортепіанного Квінтету Й. Брамса ор.34 фа мінор – присвячено окремий розділ («Квінтет Брамса») повісті «В музичній бурсі». В цьому розділі А. М. Шепелевський уточнює, що даний твір було обрано для виконання серед інших в екстреному вечорі 6 грудня 1893-го р., присвяченому пам'яті засновника Московської консерваторії М. Г. Рубінштейна [146, 185]. Учніське виконання Квінтету, за словами Авраамія, як одного з його учасників, полягало в тому, що «... фортепіанна партія чотирьох частин Квінтету розподілена була між чотирма піаністами, по одній частині на кожного» [там само]. Проте звернення до історичних документів дає привід цю інформацію спростувати. Так, у Звіті Московського відділення ІРМТ і консерваторії при ньому за 1893–1894-й н. р. зафіксовано, що фортепіанний Квінтет Й. Брамса ор.34 фа мінор не було занесено до програми вечора пам'яті М. Г. Рубінштейна [99, 2]. В цьому концерті виконувався чотиричастинний фортепіанний Квартет Р. Шумана ор.47 Мі бемоль мажор [там само].

Квінтет Й. Брамса для фортепіано та струнних ор.34 було виконано на щорічному звітному Акті консерваторії 24 травня 1894-го р. [99, 18-19]. До того ж, у програмі звітного Акту вказано, що в концертному відділенні виконувались лише перша, друга та

четверта частини твору, відповідно, оголошувались і три (а не чотири) студенти – виконавці фортепіанної партії. Тож, третю частину Квінтету – Scherzo – було виключено з програми, перша частина (*Allegro non troppo*) прозвучала у виконанні А. М. Шепелевського (клас фортепіано професора П. Ю. Шльоцера); друга частина (*Andante, un poco Adagio*) – у виконанні А. Рахманова (клас фортепіано професора П. А. Пабста) і фінал (*Poco sostenuto. Allegro non troppo. Tempo I. Presto, non troppo*) – у виконанні К. М. Ігумнова (клас фортепіано професора П. А. Пабста). Учасниками струнної групи квартету були Д. С. Крейн³¹ (перша скрипка), Є. Е. Цитеман (друга скрипка), Б. Ф. Пащєєв (альт), І. Дубінський (віолончель). Всі студенти-виконавці фортепіанної партії – і А. М. Шепелевський, і А. Рахманов, і К. М. Ігумнов – навчались у класі камерного ансамблю професора В. І. Сафонова і на черговому консерваторському звіті демонстрували його педагогічну майстерність.

Щодо шуманівського Квартету для фортепіано і струнних ор.47 Мі бемоль мажор, підготовленого для вечора пам'яті М. Г. Рубінштейна, то виконання фортепіанної партії твору було розподілено між студентами консерваторії так: І. Тер-Давидов виконав першу частину *Sostenuto assai*, А. М. Шепелевський – другу частину *Scherzo. Molto vivace*, А. Рахманов – третю частину *Andante cantabile*, К. М. Ігумнов – фінал *Vivace*. Партії струнних інструментів ансамблю були доручені так: студенту Є. Цитеману – скрипкова партія, І. Бармасу – альтова партія, М. Є. Букінику³² – віолончельна [99, 2]. Даний концерт пам'яті М. Г. Рубінштейна примітний складом його учасників. Окрім вже згадуваних виконавців шуманівського фортепіанного Квартету ор.47 Мі бемоль мажор, серед яких поряд з А. М. Шепелевським виступали

³¹ Крейн Давид Сергійович (первісне по-батькові – Абрамович; 1869, Вегери, Ковенська губ., Російська імперія – 1926, Москва) – скрипаль, педагог. Гри на скрипці навчався у В. Вілуана та у І. Гржималі в Московській консерваторії (1884–1888). З 1885 – друга скрипка струнного квартету Московського відділення ІРМТ. Концертмейстер оркестру Великого театру, продовжував виступати у складі «Московського тріо» (тріо Д. Шора). З 1918 – професор Московської консерваторії.

³² Букіник Михайло (Міхель) Євсєєвич (1872, Дубно, Волинська губ. – 1947, Нью-Йорк) – віолончеліст, педагог. Навчався у Московській консерваторії (клас професора А. Е. фон Глена, 1890–1895). Перший виконавець, разом з О. Б. Гольденвейзером і К. С. Сараджевим, Елегічного тріо С. В. Рахманінова, присвяченого П. І. Чайковському. Викладав у музичному училищі Саратовського відділення ІРМТ, музичному училищі ім. Гнесіних, Харківській консерваторії [27, 134].

К. М. Ігумнов та М. Є. Букіник, до програми цього концерту були включені сольний виступ О. Б. Гольденвейзера, а також фортепіанний дует у складі О. Б. Гольденвейзера та В. І. Буюклі [99, 17-18]. В концерті прозвучали Allegro de Concert op.46 Ля мажор Ф. Шопена та Сюїта №1 для двох фортепіано op.5 соль мінор С. В. Рахманінова. Останній твір був написаний композитором незадовго до виконання в консерваторській залі (1893).

Тож, студентський концерт, приурочений пам'яті М. Г. Рубінштейна, окрім одного з перших виконань рахманіновської сюїти №1 для двох фортепіано, особливий ще й тим, що в ньому об'єднались кілька видатних у майбутньому виконавців – віолончеліст М. Є. Букіник, піаністи В. І. Буюклі, О. Б. Гольденвейзер та К. М. Ігумнов. В розрізі нашої проблеми цінним фактом є безпосередня участь у такому помітному консерваторському заході 1890-х рр. А. М. Шепелевського, вихідця Південно-українського регіону. Ця подія музичного життя як Московської консерваторії, так і загалом столичного міста, а також факт причетності до цього катеринославського музиканта свідчить про досягнення останнім того професіонального рівня, який дозволив йому бути «на рівних» у творчих змаганнях зі значними вітчизняними виконавцями першої половини ХХ ст.

«Наукові класи» консерваторії

У Московській консерваторії з 1874–1875-го навчального року існував розподіл навчальних предметів на спеціальні (без об'єднання у «відділи») та обов'язкові дисципліни. До спеціальних відносили класи фортепіано, співу, скрипки, віолончелі, контрабаса, духових інструментів (флейта, кларнет, фагот, гобой, валторна, труба); до обов'язкових – класи музично-теоретичних дисциплін [28, 105]. Студенти виконавських спеціальностей, і фортепіано в тому числі, тогочасної консерваторії вивчали такі музично-теоретичні дисципліни: елементарну теорію музики, сольфеджіо, гармонію, контрапункт, форму і фугу, інструментовку, енциклопедію, історію музики, історію церковного співу. Паралельно з музичними дисциплінами, консерваторський курс включав ще й цикл загальноосвітніх предметів, що мав певні відмінності від гімназичного курсу [66].

Варто відзначити, що проходження консерваторських наукових класів не підтверджувалось окремим свідоцтвом і не давало права учням вступати до немусичних навчальних закладів [28, 108].

В різні роки обов'язки інспектора наукових класів Московської консерваторії виконували К. К. Герц (1866–1881), І. Ю. Некрасов (1881–1893), А. П. Разумовський (1893–1907), Н. В. Петров (1907–?) [28, 83].

Вперше «наукові предмети» (в обсязі чотирьох класів з підготовчим) позначені у Звіті за 1868–1869-й н. р. Згодом їх діапазон розширився, курс став семирічним, залишаючись, однак, у межах програми гімназії, а кількість учнів наукових класів постійно зростала. Так, на початку 1890-х рр. у наукових класах Московської консерваторії вивчали:

- у першому класі (Закон Божий, російську мову, арифметику, французьку та німецьку мови) – 27 осіб;

- у другому класі (Закон Божий, російську мову, арифметику, географію, французьку та німецьку мови) – 13 осіб;

- у третьому класі (Закон Божий, російську мову, арифметику, географію, історію, французьку та німецьку мови) – 18 осіб;

- у четвертому класі (Закон Божий, російську мову, геометрію, географію, історію, французьку та німецьку мови) – 24 особи;

- у п'ятому класі (російську мову, фізику, історію, французьку та німецьку мови) – 22 особи;

- у шостому класі (історію літератури, історію культури) – 53 особи;

- у сьомому класі (історію літератури, історію культури) – 39 осіб [28, 108].

Втім, консерваторські наукові класи більше відповідали початковому, ніж гімназичному курсу, тому що в них був обмежений обсяг мовленнєвих предметів і математики [28, 109].

Крім наукових класів, в консерваторії існували і предмети з курсу вищої школи – естетика та міфологія, які вивчались у 1866–1870-му рр., а з 1878-го р. – лише естетика. Наприкінці 1880-х рр. наукові старші класи виокремили як наступний етап гуманітарної освіти, в результаті з'явилися нові дисципліни (історія літератури та історія культури).

Музична навчальна програма консерваторії також складалася з кількох етапів. 6-річний консерваторський курс ділився на молодше і старше відділення (кожному відводилося по три роки); після прийняття Статуту 1878-го р. став складати 9 років (відповідно 5 і 4) [28, 110]. На молодшому трирічному етапі передбачалось проходження «азів» виконавської спеціальності та елементарної теорії музики [28, 109]. Власне, вищого ступеня освіти стосувались предмети, що вивчались на останніх курсах: контрапункт і fuga, форма, інструментовка, вільна композиція, ансамблева гра, педагогічні заняття, історія церковного співу, історія музики. Все це поєднувалося з ускладненням програм за фахом, що вимагало і глибоких музично-теоретичних знань [28, 110].

У Звітах Московської консерваторії ІРМТ початку 1890-х рр. надається список обов'язкових для вивчення студентами загальних предметів. Це Закон Божий, російська, німецька, французька мови, математика і фізика, географія, історія музики, історія російська і загальна історія, історія загальної літератури та історія культури [96, 100]. Всі ці предмети складали «наукові класи», що причиняли багатьом студентам консерваторії численні турботи і неприємності.

Спираючись на спогади А. М. Шепелєвського, дізнаємось, що він з консерваторським музично-теоретичним циклом дисциплін загалом справлявся досить успішно. З «науковими класами» в нього були ті ж самі проблеми, що й у більшості студентів виконавських спеціальностей – «... це хронічна й невиліковна хвороба консерваторців» [146, 240]. Так, автор повісті вказав на деякі з них: «Серед товаришів у мене слава дуже вченої людини, але в глибині душі і я не зовсім спокійний щодо “наукових”: ... адже мене не будуть там питати ні про Шекспіра, ні про Байрона, яких я так добре знаю. Мені не вдається довести до відома екзаменаторів, що мені відомі деякі засади «Критики чистого розуму» і, навпаки, найпринизливішим чином, підійшовши під загальний тон, я можу «зрізатися» на якійсь межі, році....» [146, 241].

Авраамій відверто визнає, що його «Знання ... досить строкаті, відрізнялися завжди несистематичністю, і яким не є скромний консерваторський курс, він все ж таки якийсь курс» [146, 263]. Складнощі у вивченні наукових дисциплін для

автора спогадів полягали в тому, що цей курс мав бути охоплений в дуже стислий термін: «... за три тижні, причому для цих занять у моєму розпорядженні є лише ночі. Вдень я готуюся до фортепіанного іспиту, до енциклопедії, інструментовки і, крім того, даю уроки. Мій розклад занять розподіляється тепер майже на всі двадцять чотири години доби» [146, 263]. Тому підготовка Авраамія до екзаменів з наукових класів починалася після його повернення з приватних уроків та невеликого перепочинку: «... рівно об одинадцятій сиджу за книгою, відпиваючи окремими ковтками поставлений біля мене той же рятівний чай і вивчаючи науки. Іноді я заглиблююся у них, підкреслюю кольоровим олівцем все нові й нові місця і, схилившись над книгою у нічній тиші, почуваюся доктором Фаустом, який проникає у схованки світового знання. Загалом, я осягаю мудрість проходження предмету за дві-три ночі, що відокремлюють один іспит від іншого» [там само].

Власний метод підготовки до екзаменів, за словами Авраамія, полягав у наступному: «... я підкреслюю олівцем лише найбільш суттєве в курсі, з одержаного таким шляхом небагатого матеріалу роблю конспект і цей конспект засвоюю в той термін, за який треба приготуватися до іспиту. Якщо в мене лишається в запасі ще одна ніч, тоді я вже зовсім спокійний, бо тоді встигаю запам'ятати дещо із подробиць, і цього цілком достатньо для того, щоб вміючи логічно викладати свої думки, я міг отримати консерваторську “п’ятірку”» [146, 263].

Отже, А. М. Шепелевський описує феномен студентської пам'яті як «дивний і самому мені погано зрозумілий фокус пам'яті» [там само], за допомогою якого знання в голову вдавлюються в дуже короткий термін. Однак, «... через два дні після блискучого іспиту в голові залишається вже невиразний спогад про предмет, який я вивчав, а скоро я його й зовсім забуваю, але до моменту іспиту я знаю курс досить твердо і навіть справляю приємне враження на екзаменаторів чіткістю своїх знань» [там само].

Консерваторське оточення А. М. Шепелєвського: Йосиф Левін, Сергій Рахманінов, Олександр Скрибін

Йосиф Левін – товариш по консерваторії

Талановитого піаніста Йосифа Левіна³³ – студента Московської консерваторії по класу фортепіано В. І. Сафонова – в повісті «В музичній бурсі» зображено епізодично в розділах «Рябінін», «В учнівській». Йосиф Левін та Авраамій Шепелєвський – однолітки, народилися 1874-го р. Проте на час вступу Авраамія до Московської консерваторії – 1890-го р. – Йосиф тут уже навчався чотири роки, а закінчив її двома роками раніше – у 1892-му р.

Йосиф Левін навчався на одному курсі разом з Олександром Скрибіним та Сергієм Рахманіновим. Випускались вони із консерваторії також разом, але диплом отримували з різних спеціальностей: Й. А. Левін і О. М. Скрибін – по класу фортепіано, С. В. Рахманінов – по класу композиції. Це був XXIII випуск Московської консерваторії 1891–1892-го н. р., примітний відзначенням Художньої радою закладу своїх найталановитіших вихованців рекордною кількістю золотих медалей: однією великою золотою і трьома малими золотими. Великої золотої медалі було удостоєно С. В. Рахманінова, малої золотої медалі – Й. А. Левіна³⁴, Л. О. Максимова та О. М. Скрибіна [98, 78].

Ці найвизначніші музиканти XXIII випуску Московської консерваторії, окрім Йосифа Левіна, отримали диплом категорії «А», що надавало їм права «вільного художника». Досить примітним є те, що відзначеному малою золотою медаллю Й. А. Левіну було вручено диплом категорії «Б» по педагогічному відділенню (можливо, через невчасне складання якогось не музичного предмету або низький отриманий бал). Консерваторський диплом по педагогічному відділенню позбавляв його володаря статусу «вільний художник» [98, 77-78].

³³ Левін Йосиф Аркадійович (1874, Орел – 1944, Нью Йорк) – піаніст, педагог. Навчався в Московській консерваторії (клас професора В. І. Сафонова, 1886-1892). Концертував, займався приватною музично-педагогічною практикою. Лауреат Другого Міжнародного конкурсу ім. А. Рубінштейна у Берліні (1-а премія, 1895). Професор Тіфліської (1900–1902), Московської консерваторій (1902–1905). Викладав у Берліні (з 1907), Нью-Йорку (з 1944).

³⁴ На час закінчення консерваторії Й. А. Левіну виповнилося 17 років.

Незважаючи на те, що Йосиф Левін у 1886-му н. р. був зарахований до консерваторії як її вільний слухач³⁵, юного піаніста активно став залучати до концертної діяльності його педагог В. І. Сафонов. Молодий виконавець у концерті «на користь недостатніх студентів», з винятковою участю учнів та учениць, що відбувся у 1889 р., виконав лістівську транскрипцію Вальса з опери «Фауст» Ш. Гуно [96, 10]. В цьому концерті зібрався цілий колектив «зірок-виконавців»: Л. О. Максимов, С. В. Рахманінов, О. М. Скрябін та Д. С. Шор [96, 9-11]. Варто уваги, що поряд з цими товаришами по навчанню і більш досвідченими піаністами у даному концерті виступав і наймолодший його учасник – Йосиф Левін.

Успішність публічних результатів талановитого піаніста була не випадковою. За спогадами Р. Я. Левіної, дружини піаніста, «В. І. Сафонов взяв Йосифа Аркадійовича до свого класу, хоча у цьому віці йому належало бути у вчителя, а не у професора. Упродовж перших шести місяців Сафонов навчав його щодня, а потім ще продовжував працювати з ним шість років» [16, 538].

Перші яскраві концертні виступи Й. Левіна відзначив також і А. Г. Рубінштейн, запросивши виступити солістом у симфонічному концерті під його управлінням 17 листопада 1890-го р. У цьому екстреному зібранні Музичного товариства Йосиф Левін виконав П'ятий концерт для фортепіано з оркестром Л. Бетховена ор.73 Мі бемоль мажор [52, 150]. На той час виконавцеві ще не виповнилось 16-ти років. Отже, Йосифа Левіна, за загальноприйнятою думкою, ще в роки навчання в консерваторії було визнано цілком сформованим піаністом-виконавцем. Цю суспільну оцінку не спростовують, а стверджують як правомірну, збережені до сьогодні історичні документи. Так, Звіти Московського відділення ІРМТ і консерваторії при ньому віддзеркалюють суттєву виконавську активність студента Йосифа Левіна. Піаніст брав участь у всіх видах концертів: екстрених, учнівських, загальнодоступних, звітних, присвячених пам'яті видатних діячів мистецтва, на користь недостатнім студентам, святкових тощо. Так, відомо, що в річному Акті консерваторії 31 травня 1892-го р. Й. А. Левін виконав Presto

³⁵ З часу свого відкриття Московська консерваторія приймала вільних слухачів. Їм надавалось право вивчати ті предмети загального курсу, які вони обирали за власним бажанням. Ця можливість була ліквідована у 1917 р. [27, 133].

Ф. Мендельсона, Полонез фа діез мінор Ф. Шопена і Вальс ор.14 Ля бемоль мажор А. Рубінштейна [98, 26].

Підсилення консерваторського оркестру запрошеними артистами забезпечило суттєве професійне зростання творчого колективу. Це надало можливість В. І. Сафонову зробити низку загальнодоступних концертів, місцем проведення яких було приміщення цирку на Воздвиженці³⁶. В одному з таких заходів 10 листопада 1891-го р., окрім симфонічного оркестру під керівництвом В. І. Сафонова, із солістів-інструменталістів був представлений лише піаніст Йосиф Левін. У його виконанні прозвучали Ноктюрн Соль мажор Ф. Шуберта і Концертний етюд Мі бемоль мажор П. Ю. Шльоцера [98, 27].

Після закінчення консерваторії Й. А. Левін продовжує активну концертну діяльність в межах Московського відділення ІРМТ. З трирічним післяконсерваторським стажем піаніст взяв участь у квартетному вечорі 1894–1895-го р., на якому виступив разом зі скрипалем І. В. Гржималі та віолончелістом А. Е. фон Гленом [100, 13]. У виконанні цього камерно-інструментального ансамблю прозвучало Тріо А. Рубінштейна для фортепіано, скрипки та віолончелі ор.15 соль мінор.

Авраамій Шепелевський вважав Йосифа Левіна видатним учнем тодішнього фортепіанного класу, консерваторським світилом. У Москві його називали «другим Ф. Лістом» [146, 31]. Це був юнак «... із завитою дрібними кучерями головою, з рум'яними щоками та великими чуттєвими губами. Він, здавалося, був повною протилежністю Рябініну (Скрябіну. – В. М.): спокій і врівноважені рухи, звичка до великого гурту і деяка вже розкутість позначались у звичці цієї молодого людини з низьким чолом і очима, що нічого не виражали. Як усі консерваторці, з якими мені вдалося поки познайомитися, він здавався, проте, дуже добродушним, і я... потоваришував із ним» [146, 34].

За словами автора повісті, його знайомство з юним віртуозом відбулося на одному фешенебельному вечорі у приватному будинку близько 1889–1890-го р. Імпровізовано швидко організували музичне відділення. Присутні гості запросили зіграти також і Йосифа Левіна, який «... вразив усіх своєю блискучою віртуозністю, прямо неймовірною для

³⁶ Всього концертів було п'ять, останній дано на користь учнівського оркестру. Солістами виступали професори консерваторії та деякі запрошені артисти [40].

п'ятнадцятирічного хлопчика...» [146, 34]. Своє захоплення грою піаніста Авраамій Шепелевський виразив емоційною реплікою: «Який обдарований Маркільс (Левін. – В. М.)!» [146, 35].

У повісті «В музичній бурсі» А. М. Шепелевського показані й інші ситуації за участю Йосифа Левіна, не лише серйозні і не завжди пов'язані з виконанням музичних творів. Так, у розділі «В учнівській» зображена справжня жанрова сценка, де всіх учнів в одному емоційному пориві невитраченої енергії об'єднують гумор, пустотливі жарти, спільні веселощі. В одній з таких по-дитячому безтурботних замальовок головним персонажем виступив саме Йосиф Левін. Присутній в учнівській кімнаті товариш по навчанню, ніби продовжуючи розпочату гру, ляскав Йосифа долонею по голові, відтворюючи гру в м'яч. Той, миттєво включившись до гри, пружинисто присідав до підлоги, а через мить стрімко піднімався. Так він зобразив гумовий м'яч. Автор повісті, будучи свідком описуваної ігрової сценки, відзначив, що імітував гру в м'яч Йосиф Левін дуже спритно й еластично, навіть з елементами грації, що, безсумнівно, викликало у присутніх шквал захоплення, а також «...галасливий успіх, і Маркільс (Левін. – В. М.) за прихильною участю Веретінникова робить свій номер досить довго» [146, 370].

Сергій Рахманінов та Олександр Скрябін – «дві світові величини»

На момент вступу Авраамія Шепелевського до Московської консерваторії Сергій Рахманінов навчався тут уже два роки. Образ молодого піаніста і майбутнього композитора в повісті «В музичній бурсі» зображено під псевдонімом Сапунов у розділі «Рябінін і Сапунов» [146, 86-88].

Вперше три фрагменти повісті, в яких зображено С. В. Рахманінова та О. М. Скрябіна під час навчання в Московській консерваторії, були опубліковані журналом «Радянська музика» у 1935–1936-му рр. [53, 91-96; 54, 46-51]. В. В. Демідов – автор вступної статті до повісті А. М. Шепелевського – коротко описує шлях її оприлюднення: «Створювалася частинами в час, починаючи, очевидно, з середини 1910-х рр., вона ніколи не друкувалася повністю. Публікація зі скороченнями деяких її розділів у журналі «Радянська музика» за

1935–36 рр. виявилася цілком закономірною в руслі подій, що позначили повернення імені Рахманінова та його музики на Батьківщину після недовгої кампанії зневажань і дискредитації. А передмова редакції журналу була радше доброзичливою» [146, 9].

Редакційна колегія журналу «Радянська музика» охарактеризувала неопублікований твір А. М. Шепелевського як «повість із консерваторського життя», що «... являє живу за формою і цінну за фактичним матеріалом замальовку “побуту і звичаїв” Московської консерваторії та навколоконсерваторського середовища початку 90-х років минулого (вже позаминулого. – В. М.) століття» [54, 46].

Творчість С. В. Рахманінова, особливості його художнього світосприйняття досліджувало багато науковців. У сучасних реаліях у читачів, студентської молоді часто складається враження про нього та про інших видатних музикантів, як про застигли у своїй величності монументи. Проте автор повісті ламає цей стереотип, «... звертається до інших, художніх, засобів характеристики реально існуючих людей. Показані без хрестоматійного глянцю та солодкої ретуші, у звичайній ситуації або, навпаки, у незвичній обстановці, ці люди виявляють свої нові риси, суттєво доповнюючи наше уявлення про них» [146, 7]. Характеристика повісті А. М. Шепелевського, висловлена редактором і музикознавцем В. В. Демідовим під час її підготовки до видання у Великому Новгороді, повністю стосується і зображеної постаті С. В. Рахманінова.

Авраамій Шепелевський в діалозі зі своїм товаришем по навчанню характеризує Сергія Рахманінова саме з позиції студентів-консерваторців: «Це, брат, самий кращий учень консерваторії... Другий Чайковський, а може й більше буде. Це, брат, талант!» [146, 86]. Продовжуючи свій опис, А. М. Шепелевський, звертає увагу читачів, що «... він і буквально відповідав такому визначенню. То був юнак років вісімнадцяти, дуже високого зросту, худорлявий блондин, костистий, з виразом обличчя, яке можна було назвати суворим: очі його дивилися холодно і непохитно» [146, 87]. Автор повісті зазначає, що композитор-піаніст завжди згруповував навколо себе зацікавлених у спілкуванні з ним студентів. Вони часто боялись навіть щось промовити. В одній з таких сцен Сергій Рахманінов у відповідь на запитання, чи пише він у нових формах, виконав Ноктюрн. Всі

присутні були вражені цілком дивовижним впливом П. І. Чайковського. Ця спільна думка була уточнена А. Шепелевським – учасником зображеної ситуації: «Але ще дивовижніше, звичайно, було те, що тут давався взнаки не тільки вплив, а й талант, що надавав цьому юнакові можливість говорити мовою найбільшого із російських композиторів» [146, 88].

У зображеній автором повісті сцені у приватному будинку одного з консерваторців (розділ «Рябінін і Сапунов») відбувається перше виконання учнівським камерним ансамблем *Andante* з Квартета Сергія Рахманінова, створене ним напередодні. Тож «Це *Andante* отримало згодом велику популярність, та це було найкраще з того, що відбувалося того вечора. Ясна, цілісна, і в той же час млосно-пристрасна мелодія розлилася чарівною красою, від якої затремтіли наші серця і перейнялися почуттям шанування її автора» [там само]. Кожен із присутніх виражав це шанування по-своєму, а один із товаришів з розмаху лягнув по плечу автора твору, вигукнувши: «Здорово пишеш, чорт тебе візьми!» [там само].

Пропоновану автором повісті коротку характеристику рахманіновського *Andante* з Квартету було використано в монографії О. І. Соколової як опис очевидця події [124, 23-24]. За порадою свого професора по класу композиції А. С. Аренського, Сергій Васильович переклав частини згаданого Квартету для струнного оркестру. Описана перша пробна версія «*Andante*» мала своє продовження у виконанні симфонічного студентського оркестру в залі Московської консерваторії під диригуванням В. І. Сафонова 24 лютого 1891-го р. [124, 23].

І якщо Сергій Рахманінов в повісті «В музичній бурсі» змальований як просто Сапунов (без імені й по-батькові), то образ Олександра Скрябіна пропонується під псевдонімом Івана Олексійовича Рябініна. Останнього показано в розділах «Рябінін», «Нещасливий “ранок”». За словами Авраамія Шепелевського, його перше знайомство зі студентом, на два курси старшого за нього, було влаштовано Д. С. Шором в його власному будинку. Це, скоріше за все, сталось до вступу Авраамія в консерваторію, тобто, наприкінці 1889 – початку 1890-х рр. Як зазначає автор повісті, «Втім, все в цій першій появі Рябініна (Скрябіна. В. М.): його скромний вигляд, манера триматися, говорити, робити – все це треба визнати надзвичайно цікавим контрастом по відношенню до тієї гордої самостійності і того незламного впевненого тону,

якими він заявив згодом сам про себе і які здаються настільки характерними для всієї його подальшої композиторської діяльності» [146, 30].

Представлений у цій сцені О. М. Скрябін лише кілька місяців тому закінчив кадетський корпус. Тому читач помічає певний конфуз і ніяковість, з якими він з'являється перед гостями Д. С. Шора: «Він увійшов ..., неначе похапцем, перегнувши корпус уперед, увійшов без дзвінка, з чорного ходу, поспішно став обминати всіх і поспішно вітатись. То був юнак років вісімнадцяти, блондин із зовсім майже дитячим обличчям без жодної рослинності. В ході, швидких рухах, тривалих паузах у розмові відчувався хлопчик, який нещодавно звільнився від шкільного мундира» [146, 30]. В описаний період молодий композитор тільки-но починав писати музику, проте його вже називали «російським Шопеном». Автор повісті дає характеристику всієї творчості О. М. Скрябіна: «У подальшій своїй творчості він зрікся всякої спорідненості з Шопеном, утримавши тільки для своїх фортепіанних творів одну шопенівську властивість – фортепіанність, і від шопенівського світу, чуттєво-прекрасного і звабливо-земного, пішов у свій власний світ химерних мрій і привидів...» [там само]. Того вечора на прохання публіки юний композитор виконав кілька мазурок і прелюдій – «чарівні копії шопенівських мініатюр».

Надзвичайна скромність Олександра Скрябіна, студента консерваторії, виявлялась у тому, що він «... тримався не тільки скромно, а й навіть підкреслено скромно, намагаючись залишатися весь час у тіні. Така звичка буває в юнаків із бідних міщанських родин, що потрапили ненароком у світ. Ця скромність виражалась у стилі триматися» [там само]. В тодішні часи композитор був блідолицим, підкреслено скромним юнаком, його «... манера говорити і триматися виражалася в сором'язливості, що ясно проступала..., здавалось, успадкував від Шопена не тільки його музичні настрої, а і його життєву хворобливу вразливість і слабкість нервів» [146, 111].

Авраамій Шепелевський згадує також, як після звернення одного з гостей до піаністів з проханням виконати g-moll'ну Баладу Ф. Шопена виявилось, що того разу даний твір ніхто не був готовий виконати, окрім Олександра Скрябіна. Проте він не насмільювався зіграти твір у присутності господаря будинку

Д. С. Шора, більш досвідченого музиканта. Давид Соломонович, людина демократична і щира, наполягав на проханні публіки і силоміць потягнув до фортепіано Олександра Скрябіна, «... який був одним із найкращих у консерваторії піаністів, чудово, звичайно, зіграв Баладу» [146, 31].

В іншій сцені повісті «В музичній бурсі» зі студентом Олександром Скрябіним та «вільним художником» Давидом Шором, зображено той історичний момент, коли «Рубінштейн зовсім не визнав і не оцінив перших гарних пелюсток розквітаючого таланту ... (О. М. Скрябіна. – В. М.), не сказавши йому жодного слова...» після прослуховування творів композитора-початківця в одному з консерваторських концертів [146, 110]. Автор спогадів через кілька десятиліть не утримався від виказання з цього приводу своєї точки зору: «... великий піаніст був поганим музичним критиком, упертим і норовливим у своєму консерватизмі. Проголосивши зі смертю Шопена «Finis musicae»³⁷, він, не замислюючись, відкидав усе післяшопенівське і вважав за можливе майже легковажно знецінити таке надзвичайно видатне в музиці явище, як Вагнер. Зневажливе його ставлення ... (до О. М. Скрябіна. – В. М.) було тим помітнішим, що це був саме момент історичний – урочисте представлення «російського Шопена» найвищим музичним авторитетом» [146, 111]. Молодий композитор на початку свого творчого шляху «... не міг ще показати справжнього обличчя свого (і, мабуть, доречно для цього випадку: його творчий революціонізм, напевно, не припав би до смаку Рубінштейну). Безперечно також, що ... жодна оцінка не збентежила б ... (О. М. Скрябіна. – В. М.) пізнішого часу і не похитнула б його віри у багатозначність своїх сил і свого композиторського обдарування» [там само].

Автором повісті зроблено спробу певного зіставлення і порівняння двох світових величин музичного мистецтва наприкінці ХІХ – першої половини ХХ ст. – піаністів-композиторів С. В. Рахманінова та О. М. Скрябіна. Так, у повісті «В музичній бурсі» введено кілька сцен (розділи «Рябінін і Сапунов», «В учнівській»), де головними дійовими особами одночасно стають і С. В. Рахманінов, і О. М. Скрябін. Вони представлені

³⁷ Кінець музичного мистецтва (лат.). – примітка редактора повісті.

А. М. Шепелевським як дві протилежності навіть у фізичному сенсі: перший як «самий великий» учень консерваторії, другий – життєво хворобливий і дуже вразливий. Якщо перший був продовжувачем традицій П. І. Чайковського, то другий – Ф. Шопена. Як правило, у всіх спільних сценах, де ці двоє музикантів перетинаються або протистоять одне одному у жвавому спілкуванні й дискусіях. При цьому першим персонажем завжди демонструється Сергій Рахманінов – дуже яскраво, потужно, емоційно вражаюче. На цьому фоні персонажем другого плану показано Олександра Скрябіна – м'яко, пастельними відблисками, з нотками співчуття і бажанням заступництва.

Повертаючись до концерту в будинку Д. С. Шора, після попереднього приголомшливо потужного виступу С. В. Рахманінова перед присутніми гостями, коли черга доходила до О. М. Скрябіна, він, «... не відмовляючись, але якось неохоче, ніби виконуючи звичний обов'язок, пішов прямо до роялю і зіграв одну за одною три маленькі, зовсім мініатюрні прелюдії. Це було щось тонке, як дорога порцеляна, болісно гарне, примарне, що наче з іншого світу залетіло до цієї кімнати, наповненої гостями» [146, 89]. Закінчивши гру, піаніст «... своєю конфузливою ходою, ніби набігу, дістався до дивана і знову затонув там. Його прелюдії не мали жодного успіху» [там само].

А. М. Шепелевський, вже будучи зрілим музикантом, цілком зважено ставить поряд музичні постаті С. В. Рахманінова та О. М. Скрябіна: «Багатозначність цих двох моментів мені довелося оцінити лише через багато років. Тут з'явилися перші обриси двох постатей, у тому числі кожній судилося згодом розвинути у напрямі, що визначився цими характерними моментами. Зійшлися дві майбутні величини: один – представник музичного демократизму (у доброму та благородному сенсі), з ясною, всім доступною думкою, твердо впевнений у правоті цієї думки, зрозумілий натовпу і народжений для панування над натовпом; інший – та “найсильніша людина, яка залишається одна”, сильна духовно, з неосяжними мистецькими планами, з інстинктивною відразую до всього демократичного (шлях навіть і в доброму, благородному розумінні), чужий натовпу, що є чужий і йому, з його далеким і прекрасним світом, царством тонко-суб'єктивних, дорогих мрій» [146, 89].

За спогадами автора повісті «В музичній бурсі», неодноразово траплялись моменти, коли після творчого змагання двох по-різному талановитих музикантів С. В. Рахманінову вдавалося поставити свою «кульмінаційну точку» наприкінці музичного вечора – «Дуже йому подобалося тріумфувати» [146, 91]. Тож одного разу він починав награвати щойно почуті у виконанні О. М. Скрябіна кілька його останніх прелюдій: «... чудовий слух і пам'ять давали йому можливість повторити невелику річ після того, як він чув її лише раз. Проте він не відмовив собі в задоволенні ще й транспонувати ... прелюдію на тон наверх» [146, 91]. Олександр Скрябін, звісно, це помітив, досить хворобливо відреагувавши на виходку свого товариша. Проте на прохання перестати це робити, Сергій Рахманінов виконав прохання друга й одразу ж припинив показувати своє вміння транспонувати.

Ще одна сцена за участю двох прославлених музикантів змальована в розділі «В учнівській». У даній характеристиці «двох світових величин» відчувається певна часова відстань від тих перших замальовок, в яких і сам Авраамій Шепелевський був безпосереднім учасником і активним спостерігачем. В учнівській кімнаті, де зазвичай збирались студенти консерваторії, велись розмови на будь-які теми: обмін враженнями від концертів, музичних вечорів, театральних вистав, гастролей знаменитостей тощо. Однак у той самий момент, коли туди заходили Олександр Скрябін з Сергієм Рахманіновим, припинялись всілякі розмови, і загальна увага присутніх концентрувалась саме на них.

А. М. Шепелевський, зображуючи цих двох музикантів у загальних сценах, як правило, не відокремлює один від другого і дає їм спільну характеристику: «... двоє знаменитих у майбутньому композиторів, мабуть, двоє вже зараз чудових композиторів, тому що ті твори, які ними досі написані, все одно дають нам право на одну зі сторінок в історії російської музики; ... двоє справжніх музикантів..., двоє обранців, відзначених печаткою обранства, для яких музика – гарний, повний відвертий світ; поза ним вони не можуть існувати. Це ті дві троянди, які, за словами поета, розквітнуть тому, що не розквітнути вони не можуть. І якщо такі думки не проникають у свідомість публіки, що населяє зараз «учнівську», то якась принадність, що інтуїтивно вловлюється, все-таки відчувається в тому, що зараз, тут, у нашому товариському

середовищі знаходяться двоє композиторів, чий імена через кілька років будуть промовлятися з повагою» [146, 368].

Автор повісті розповідає про спори, які зазвичай між ними відбувались: «... цього разу на саму делікатну тему – йдеться про директора. Рябінін (Скрябін. – В. М.) – учень директора по класу фортепіано і, небезпідставно, цінує в ньому хорошого музиканта та педагога. Сапунову (Рахманінову. – В. М.) з висоти його величезного таланту директор здається, навпаки, якоюсь музичною комашкою, і він говорить про це із властивою йому неприємною різкістю» [146, 368]. В цій ситуації відчувається, що подумки автор на боці Олександра Скрябіна в передачі його хвилювання і нервового напруження: «... вся його субтильна фігурка якось жолобиться від різкої розмови» [там само]. Намагаючись зупинити свого товариша, він «... заперечує... невдоволенням, водночас якимось стомленим, майже змученим голосом», що треба бути справедливим і не варто лаятись. Сергій Рахманінов, навпаки, виявляє твердість і непохитність характеру, «... своїм звучним басом вимовляє слова, якщо не зовсім спокійно, то витримано, рівно, з відтінком добре керованої злості» [там само]. Його остаточна відповідь звучить так: «Приносить задоволення правду говорити і думати теж правду... А щодо музики, це вже не його (директора. – В. М.) справа» [146, 368-369]. Автор повісті, підсумовуючи дану сцену, констатує: «Його грубий тон і грубий відгук про директора не тільки мають тут успіх, а й запам'ятовуються і передаватимуться сьогодні по консерваторії... Це великий день в “учнівській”» [146, 369].

Робота в Московському Олександрівському жіночому інституті (1891–1900)

Отримавши диплом зі званням «вільного художника» у травні 1894-го р., Авраамій Шепелєвський продовжував відвідувати консерваторію упродовж наступного 1894–1895-го н. р. Це було пов'язано з необхідністю підготовки до складання трьох екзаменів з наукових дисциплін. Його прізвище залишалось у списках студентів консерваторії, проте заняття з фортепіано та інших спеціальних музичних дисциплін Авраамій не відвідував. Втім, із предметів, що мали відношення до музичного мистецтва і

повинні відвідуватись ним упродовж 1904–1895-го н. р., був також хоровий клас.

А. М. Шепелевський у Москві залишався до 1900-го р. Він змушений був працювати, не маючи фінансової підтримки від своєї родини. Навчаючись у консерваторії, викладав уроки фортепіанної гри в Московському Олександрівському жіночому інституті [9]. В цьому навчальному закладі після нещодавнього закінчення консерваторії працював і Д. С. Шор. Ймовірно, що саме завдяки його рекомендаціям, дирекція жіночого інституту погодила кандидатуру А. М. Шепелевського на посаду викладача музики. До того ж, на 1891-й р. – початок діяльності в Олександрівському жіночому інституті – Авраамій Шепелевський був лише студентом другого курсу консерваторії. Давид Соломонович Шор, добре обізнаний зі скрутним матеріальним становищем свого молодшого товариша, активно сприяв отриманню такого необхідного для нього місця роботи в Олександрівському інституті – закритому жіночому навчальному закладі Москви.

У порівнянні з Петербургом, де наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. нараховувалось 14 жіночих освітніх закладів відомства Імператриці Марії, кількість аналогічних закладів у Москві була значно скромнішою – всього п'ять. Це Катерининський інститут³⁸, Єлизаветинський інститут³⁹, Миколаївський сирітський інститут, Олександрівський та Олександро-Маріїнський інститути [109]. Тож, на час влаштування Авраамія Шепелевського на роботу до Московського Олександрівського інституту, із п'яти згаданих столичних жіночих навчальних закладів приблизно на одному освітньому і станомому рівні в Москві знаходилось три інститути – Єлизаветинський, Катерининський та Олександрівський, які орієнтувались саме на нижчі прошарки суспільства.

Історія Олександрівського інституту починається як «міщанського» відділення Катерининського училища з 1805-го р. Через два роки заклад набув самостійності і став називатись

³⁸ Московський Катерининський інститут (офіційно Московське училище ордена Св. Катерини) – засновано за наказом Імператриці Марії Федорівни (1802).

³⁹ Московський Єлизаветинський інститут – закритий навчальний заклад для доньок дворян, військових, купців, духовенства. Заснований княгинєю Т. В. Голіциною як «Московський Дім Трудолюбства» (1825), заклад не був інститутом для шляхетних дівчат, переважно орієнтувався на нижчий суспільний прошарок. Московський Дім Трудолюбства перейменовано на Єлизаветинське училище (1847). Будівля Єлизаветинського інституту була побудована петербурзьким архітектором німецького походження Ю. М. Фельтеном (1764–1775).

Олександрівським училищем⁴⁰ (1807). З 1842-го р. навчальний заклад був відкритий для дітей міщан, військових, чиновників, священнослужителів, купців. Вже на середину ХІХ ст. Олександрівський інститут поряд з Єлизаветинським, стали найбільш доступними освітніми закладами для нижчих верств жіночого населення. Тож, коли А. М. Шепелевський почав працювати в одному зі вказаних жіночих інститутів, основна вимога щодо соціально-станової визначеності вступаючих до закладу втратила свою актуальність.

Олександрівське училище – середній навчальний заклад – статус інституту отримало 1892-го р., коли А. М. Шепелевський уже входив до складу його викладачів. Навчальною частиною Олександрівського жіночого інституту опікувався О. О. Пушкін⁴¹. Інспекторами навчальних класів у різний час були професор Московського університету Л. А. Цветаєв (1805–1827) і М. М. Катков (1901–1905). Начальницями інституту, як правило, призначались представниці відомих дворянських родів: княгиня С. Н. Долгорукова, княгиня А. В. Львова та інші. Найдовшою і досить плідною на цій посаді була діяльність матері⁴² й доньки Вєсьолкіних⁴³.

Курс навчання Олександрівського жіночого інституту ділився на два класи⁴⁴ і тривав шість років: по три роки в кожному. На першому етапі існування освітнього закладу – до 1842-го р. – музика як навчальна дисципліна вивчалась тільки у старшому класі. Навчальна програма старшого класу (четвертого року навчання) серед інших предметів містила музику, спів, танці, малювання. Предмети мистецького циклу – музика, спів, танці –

⁴⁰ Московський Олександрівський інститут розташувався на Великій Божедомці (1812). Будівля збудована архітектором Д. І. Жилярді для Вдовиного дому (1809–1811).

⁴¹ Пушкін Олександр Олександрович – старший син поета О. С. Пушкіна. Опікувався навчальною частиною Московського Олександрівського інституту (1898–1914). Серед почесних опікунів, окрім О. О. Пушкіна – дядько О. І. Герцена Л. А. Яковлев (1829–1839).

⁴² Вєсьолкіна Матильда Валеріанівна (уродж. Столипіна) (? – 1909) – вдова таємного радника М. М. Вєсьолкіна, у 1900–1909-ті рр. була начальницею Московського Олександрівського інституту [109, 164].

⁴³ Вєсьолкіна Ольга Михайлівна (1873–?) – вихованка Московського училища Св. Катерини, яке закінчила зі срібною медаллю (1890). Остання начальниця Московського Олександрівського інституту. Після смерті матері (1909) вступила на посаду начальниці Московського Олександрівського інституту, на якій перебувала до 1918-го р.

⁴⁴ Вихованок розподіляли на два класи – молодший і старший. До молодшого класу приймали 11–12-річних, до старшого – 13–14-річних.

входили до загального списку необхідних для складання дисциплін [73, 8].

З 1842-го р. починається новий етап розвитку Олександрівського училища, як самостійного освітнього закладу, поза межами Катерининського училища. В результаті проведеної реформи вищої жіночої освіти було затверджено Статут жіночих навчальних закладів 1855-го р., який діяв до початку ХХ ст. [73, 84]. Відповідно цьому документу, конкретних змін торкнувся поурочний розподіл навчальних дисциплін, внесених до нормативного навчального табеля інститутів відомства Імператриці Марії:

Таблиця 2. Поурочний розподіл навчальних дисциплін у жіночих інститутах (1850-ті рр.) [73, 96].

Класи	Закон Божий	Російська мова	Французька мова	Німецька мова	Арифметика	Географія	Історія	Природознавство	Педагогіка	Чисте писання	Малювання	Музика	Рукоділля
VII	1	3	4	—	2	—	—	—	—	2	2	6	3
VI	1	3	3	4	2	1	2	—	—	2	2	6	3
V	2	3	3	3	2	1	1	—	—	1	2	6	3
IV	2	4	4	4	2	2	2	—	—	1	2	6	4
III	2	3	3	3	2	3	3	4	—	—	2	6	4
II	2	3	3	3	1	3	3	4	2	—	1	6	4
I	2	3	3	3	1	3	3	4	2	—	1	6	4
Разом	12	22	23	20	12	13	12	12	4	6	12	42	25

У наведеній таблиці простежуємо, що з першого до шостого класів на вивчення музики відводилось шість щотижневих уроків [73, 96]. З урахуванням передбаченої навчальною програмою тривалості одного уроку (півтори години в молодших класах і одна година – у старших) вказані шість уроків музики, вірогідно, включали не тільки гру на музичному інструменті, а й спів сольний, хоровий світський і духовний спів. Тож, вихованки

молодшого класу музичні предмети вивчали дев'ять годин щотижня. Учениці старшого класу отримували шість щотижневих годин. Отже, на музичні дисципліни загалом відводилась достатня як для загальноосвітнього закладу кількість годин, необхідних для загального музичного виховання: вміння одноголосного й хорового співу, оволодіння основами гри на музичному інструменті (переважно фортепіано).

Реформування навчально-виховної справи в жіночих інститутах, і Олександрівському в їх числі, наприкінці 1960 – початку 1970-х рр. зазнавало змін і отримало закінчений вигляд у другій редакції Статуту вищих жіночих навчальних закладів [73, 121]. За новою редакцією, музичні дисципліни не були включені до навчальних програм і вважались предметами за вибором, а урок став тривати одну академічну годину. Музичні предмети за вибором учениць вивчали у вільний від основних занять час [73, 122]. Проте це не мало вплинути на зниження рівня викладання академічного, хорового співу чи гри на фортепіано. В Московському Олександрівському інституті термін навчання збільшився на один рік і складав тепер сім років. З 1847-го р. тут організовано спеціальний педагогічний клас⁴⁵ зі своїм штатом. Вихованки педагогічного класу займалися практикою викладання в молодших класах і отримували диплом з правом на звання домашньої вчительки.

Члени навчальної Ради Московського Олександрівського жіночого інституту намагались постійно вдосконалювати музично-освітній процес. Це стосувалось збільшення годин на вивчення музичних предметів у педагогічному класі, виділення окремої посади вчителя музики, збільшення розміру його заробітної платні. Наприкінці 1850-х рр. окремим розпорядженням Ради закладу на вивчення музики у найвищому педагогічному класі спочатку відводилось дев'ять півгодинних уроків (на іноземні мови, історію, фізику, географію – по три години, педагогіку – півтори) [70, 128]. Окремо також зазначалось про виділення додаткової посади вчителя музики педагогічного класу з платнею 420 руб. на рік [70, 134-135]. Такий підхід пояснюється точкою зору тодішнього суспільства щодо особливого значення

⁴⁵ Педагогічний клас Олександрівського жіночого інституту закрито у 1861. Завдяки зусиллям начальниці інституту О. М. Вєсьолкіної та почесного опікуна О. О. Пушкіна, роботу педагогічного класу вдалося відновити наприкінці 1900-х (існував до 1918).

музичного виховання для загального освітнього рівня учениць: «Навчання музики в Олександрівському училищі дуже корисне і навіть необхідне, з тієї особливої поваги, що вихованки цього закладу здебільшого присвячують себе званню домашніх вчительок». Тому навчальна Рада передбачала відкрити музичний клас, «... переважно для тих дівчат, які призначаються до проходження особливого додаткового курсу в спеціальному класі» [70, 144]. Для уроків музики інститутською Радою визнано достатнім 10 півгодинних щотижневих занять, виділено одноразове асигнування на придбання інструментів у розмірі 800 руб. [70, 144].

До того, завідувач навчальною частиною Олександрівського жіночого інституту князь С. М. Трубецької⁴⁶ вбачав корисним збільшити кількість музичних занять і заснувати клас сольфеджіо для розвитку музичних здібностей учениць із додатковим виділенням 1350-ти руб. на придбання музичних інструментів [70, 145].

Запровадження в Московському Олександрівському інституті семирічного курсу навчання і паралельних класів у 1860–1880-х рр. відбувалось паралельно зі змінами в музичній сфері. Зокрема, для Олександрівського та Катерининського жіночих інститутів було введено спільну посаду інспектора музичних класів, на яку затвердили титулярного радника Рейнгарта. Щодо музичних занять, прийнято рішення «Музики навчати по можливостям закладів, лише тих дівчат, які мають до цього... особливі здібності, або займалися... до вступу в інститут», дівчатам без музичної підготовки відведений для музичних уроків час рекомендувалося «... присвячувати практичним вправам у знанні мов або рукоділля» [70, 160-161].

Крім того, навчальний комітет Олександрівського жіночого інституту задовольнив клопотання інспектора музичних класів про влаштування вищих курсів живопису і музики зі щорічними витратами близько 600 руб. Отже, заходи Московського Олександрівського інституту щодо покращення музично-освітнього процесу проводилися регулярно і відповідали

⁴⁶ Трубецької Сергій Миколайович (1862 – 1905) – князь, філософ, публіцист. Професор і ректор Московського університету. Завідувач навчальною частиною Московського Олександрівського жіночого інституту (1880-ті – початок ХХ ст.).

аналогічним процесам в інших жіночих інститутах Російської імперії.

У другій половині XIX ст. музична освіта переважної більшості навчальних закладів носила загальний характер. Головна мета музичних занять цих закладів полягала у прищепленні вихованцям навичок правильного співу в церковному хорі, вміння слухати, розуміти і цінувати музику [50]. Втілення ідеї загальної музичної освіти серед широкого загалу учнівської молоді стало можливим саме у другій половині XIX ст., коли були здійснені перші випуски вітчизняних консерваторій, Придворної співочої капели, музичних училищ регіональних відділень ІРМТ. Загальний характер музичної освіти проявлявся в масовому охопті дітей різних верств населення, фінансовому й організаційному забезпеченні необхідних умов для належного музичного виховання. Так, Опікунськими радами більшості навчальних закладів виділялись спеціальні класи для музичних занять, облаштовувались спеціальні приміщення для проведення репетицій, просторі актові зали для масових заходів, здійснювалась закупівля музичних інструментів (роялів, духових, ударних і струнно-смичкових інструментів). Крім цього, у навчальних закладах розширювались музичні відділи бібліотек і замовлялись нові нотні видання.

В робочих навчальних програмах другої половини XIX ст. музика, як навчальна дисципліна, продовжувала залишатись не обов'язковою для освоєння і входила до переліку дисциплін за вибором, Незважаючи на це, музичні предмети вивчались вихованками безкоштовно. До списку дисциплін за вибором, окрім інструментальної гри, входили одноголосний спів, хоровий спів, танці. Всі музичні заняття відбувались після загальних уроків Учениці, які перебували на повному пансіоні⁴⁷, отримували можливість оволодіти навичками гри на фортепіано чи академічного співу за додаткову платню [70].

Наприкінці XIX ст. до музично-освітнього процесу жіночих інститутів, й Олександрівського в їх числі, додано інструментальну ансамблеву гру, колективну гру в оркестрі. Важливим стимулом оволодіння певним музичним інструментом

⁴⁷ Пансіон (від лат. pensio – платіж, внесок, арендна чи квартирна плата) – навчальний заклад закритого типу з повним утриманням і гуртожитком. Пансіонерками в жіночих інститутах були дівчата батьків, спроможних платити за навчання.

стало регулярне проведення учнівських вечорів, публічних концертів, театралізованих вистав, святкування ювілейних дат письменників, поетів, громадських діячів [50, 130].

На основі історичних документів проілюструємо конкретними прикладами особливості музично-освітнього процесу в Московських жіночих інститутах. До вцілілих артефактів, що засвідчують даний процес, мають пряме відношення Атестати про закінчення певного інституту, відомості, інші документи. Для нашого дослідження особливо цінним є запис в освітньому свідоцтві про вивчення не тільки низки обов'язкових дисциплін, а й музики. Ця відмітка є, зокрема, в Атестаті вихованки Олександрівського жіночого інституту М. М. Ніколаєвої за підписами начальниці О. М. Вєсьолкіної, двох інспекторів класів (Л. Горліцина, А. Дурнової) і п'ятох викладачів навчального закладу [68].

Свідченням поточного вивчення музики вихованками Олександрівського жіночого інституту є відомість (табель) про поведінку та успіхи вихованок [там само]. Додатковим підтвердженням серйозності постановки справи музичного виховання учениць Олександрівського інституту слугують фотографії з альбомів його вихованок із зображенням світлих, просторих кімнат з концертними роялями (актова зала, гімнастична зала, кімната при лазареті, спеціальні кімнати для самостійних музичних занять) [68].

Незважаючи на те, що вищі жіночі освітні заклади, й зокрема згадувані три московські інститути, більше носили загальногуманітарну спрямованість, викладати музику (гру на музичних інструментах) вважалось досить почесною справою. Це видно з музично-педагогічного складу даних навчальних закладів. Наприклад, у Катерининському інституті 1890-х рр. фортепіано викладав професор Московської консерваторії, педагог А. М. Шепелевського – П. Ю. Шльоцер [19, 544]. Тут так само працювали відомі музиканти В. Ф. Лауб⁴⁸, Е. К. Конюс [17, 301], П. Г. Чесноков [50].

⁴⁸ Лауб Фердинанд Герасимович (1832, Прага – 1875, Больцано, Італія) – скрипаль, композитор, педагог. Професор Московської консерваторії (1866–1874). З успіхом гастролював у Києві, Харкові, Одесі наприкінці 1860 – початку 1870-х. У Ф. Г. Лауба навчався С. І. Танєєв, О. М. Вонсовська (Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка, Київ), С. І. Дочевський (Харків), Г. Ф. Соколов (Одеса).

В ці ж роки добрий приятель Авраамія Шепелєвського – Д. С. Шор – паралельно працював у кількох закладах відомства Марії Федорівни – Єлизаветинському [19, 545; 21, 577] та Олександрівському жіночих інститутах [21, 577]. Поряд з Д. С. Шором в Олександрівському інституті у 1890-х роках викладав чеський музикант і досвідчений хормейстер У. О. Авранек⁴⁹ [20, 568].

Талановитий піаніст О. І. Зілоті – професор фортепіано Московської консерваторії – вимушений залишити заклад 1890-го р., також поповнив ряди педагогічних кадрів жіночих навчальних закладів відомства Імператриці Марії. Він завідував музичною частиною Маріїнської жіночої гімназії наприкінці 1900-х рр. За його рекомендацією в цій гімназії почав викладацьку діяльність і С. В. Рахманінов, його двоюрідний брат та учень по консерваторії [18, 542; 21, 581]. На зміну О. І. Зілоті та С. В. Рахманінову прийшли брати Лев⁵⁰ і Георгій⁵¹ Конюси, які викладали в Маріїнській гімназії на початку ХХ ст. [50].

До інших закладів відомства Імператриці Марії Федорівни також залучались молоді талановиті музиканти. Так, на запрошення начальниці Єлизаветинського жіночого інституту О. А. Тализіної С. В. Рахманінов виконував обов'язки інспектора музичних класів (1893–1906) цього закладу. Інспекторську роботу піаніст поєднував із викладанням фортепіанної гри і теорії музики в Маріїнській жіночій гімназії [50].

Єлизаветинський жіночий інститут у різні часи збирав у своїх стінах кращих молодих музикантів – викладачів музичних предметів – після нещодавнього завершення курсу Московської

⁴⁹ Авранек Ульріх Йоосипович (Осипович) (1853, Клученице, Чехія – 1937, Москва) – віолончеліст, оперний хормейстер, диригент, педагог. Закінчив Празьку консерваторію (клас віолончелі Ф. Гегенбарда, 1870). З 1874 – у Росії, працював як соліст-віолончеліст і капельмейстер в оперних театрах Казані, Саратова, Харкова. Диригент і головний хормейстер Великого театру в Москві (1882). Займався педагогічною діяльністю (1882–1937). Викладав у Московському Єлизаветинському інституті (1900-ті) [50].

⁵⁰ Конюс Лев Едуардович (1871, Москва – 1944, Цинцинаті, штат Огайо, США) – піаніст, педагог. Закінчив Московську консерваторію (1892). Товариш по навчанню С. В. Рахманінова. Викладач музики Московської Маріїнської жіночої гімназії [50].

⁵¹ Конюс Георгій Едуардович (1862, Москва – 1933, Москва) – теоретик музики, композитор, педагог. Закінчив Московську консерваторію (клас композиції А. С. Арєнського; клас фортепіано П. А. Пабста, 1889). Викладач гармонії та інструментовки Московської консерваторії (1891–1899). Директор музично-драматичного училища Московського філармонічного товариства (1904–1906). Викладач музики Московської Маріїнської жіночої гімназії [50].

консерваторії. Серед них – В. Р. Вільшау⁵², О. Ф. Гедіке, Є. Ф. Гнесіна, О. Б. Гольденвейзер [50], О. Т. Гречанінов [21, 579], Л. Е. Конюс [18, 540], О. В. Нікольський⁵³ [50], О. М. Скрябін⁵⁴ [68]. Залучення видатних музикантів до викладання у привілейованих жіночих інститутах суттєво впливало на рівень отримуваних вихованками музичних знань. Серед документів, що розкривають сутність навчального процесу, цікавими з означеної точки зору є фото-матеріали про екзаменаційні випробування, документи про проведення хорових та інструментальних занять тощо. На одній із фотографій засвідчено епізод музично-освітнього процесу, зокрема в Єлизаветинському жіночому інституті. На фото зображено проведення заняття фортепіанного ансамблю жінкою-викладачем із чотирма вихованками, які сидять попарно за двома роялями. Крім них, двоє учениць також очікують своєї черги [71].

Інший фото-документ зафіксував післяекзаменаційний фрагмент у Катерининському жіночому інституті 1900-х рр. На ньому зображені учасниці іспиту з фортепіанної гри, одна з яких – вихованка М. М. Сундстрем – за роялем; члени екзаменаційної комісії у складі начальниці закладу О. С. Краєвської, С. В. Рахманінова, О. Б. Гольденвейзера, В. Р. Вільшау, інших викладачів інституту – сидять за столом [68].

Небагато подібних фото-свідчень організації музичної освіти в жіночих закладах відомства Імператриці Марії, на яких вихованки зображені за музичним інструментом, виконанням практичного музичного завдання або під час заняття з викладачем [68]. До таких належать фото випускниці

⁵² Вільшау Володимир Робертович (1868, Москва – 1957, Москва) – піаніст, педагог. Закінчив Московську консерваторію з великою срібною медаллю (клас П. А. Пабста, 1891). Удосконалювався у Ф. Бузоні в Бостоні (1891–1893). Здійснив переклад Другої симфонії С. В. Рахманінова для фортепіано в 4 руки.

⁵³ Нікольський Олександр Васильович (1874, Владикіно – 1943, Москва) – регент церковного хору, композитор, педагог. Закінчив Тихонівське духовне училище (1888), Пензенську духовну семінарію (1894), Московське Синодальне училище (1897) зі званням регента і вчителя співу. Вступив до Московської консерваторії (клас спеціальної теорії С. І. Танєєва, 1897). Закінчив Московське Музично-драматичне училище (клас композиції А. А. Ільїнського, клас симфонічного диригування В. Кеса, 1902). Працював у Московському Єлизаветинському жіночому інституті (1896–1906), Олександро-Маріїнському жіночому інституті (1899–1906) [50, 124-153].

⁵⁴ Скрябін Олександр Миколайович (1871, Москва – 1915, Москва) – композитор, піаніст, педагог. Після закінчення Московської консерваторії (клас фортепіано професора В. І. Сафонова) був запрошений на посаду професора консерваторії (1898). Викладач Московського Єлизаветинського жіночого інституту (1898–1903) [68].

Московського Олександрівського інституту (1896) А. О. Панчуралідзевої за пюпітром, з камертоном і нотами [68]. Ця вихованка пройшла повний курс навчання Олександрівського жіночого інституту в той час, коли тут працював А. М. Шепелевський.

Певною доказовою базою високого рівня професійного викладання музичних дисциплін талановитими молодими музикантами в Московських жіночих інститутах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. слугують фотографії музичних занять за їх участю. У приватних колекціях зберігаються подібні зображення занять духовного співу О. В. Нікольського – в Єлизаветинському інституті, уроку хорового співу У. Й. Авранека – в Катерининському жіночому інституті [там само].

Нечисленні історичні джерела дають уявлення не тільки про освітній бік тогочасного побутування вихованок жіночих інститутів, а й про відпочинок дівчат, часто також пов'язаний з музичним мистецтвом. До наших днів збереглась програма учнівського вечора, підготовленого і проведеного вихованками одного з жіночих інститутів 26 травня 1903-го р. Сюди входили різноманітні музичні твори: як сольні вокальні й інструментальні, так і колективні хорові й оркестрові. Учасниці вечора виявили музичні уподобання в різних видах концертного виконавства: оркестровому (Марш з опери «Тангейзер» Р. Вагнера, Увертюра Дубяго); хоровому (хор Ф. Мендельсона, «Прощальна пісня» М. Глінки); камерно-вокальному ансамблевому («Колискова пісня» В. Ребікова, «Ave Maria» Ф. Абта, «Ночевала тучка золотая» О. Даргомижського); сольному інструментальному («Баркарола» невідомого автора) [72]. Винесення результатів викладацької роботи з вихованками жіночих інститутів на публіку, участь у відкритих концертних заходах, учнівських вечорах як хористками, учасницями оркестру, інструментального ансамблю чи-то солістками-інструменталістками – все свідчить про серйозну музично-освітню підготовку вихованок, яку надавали їх викладачі – випускники вітчизняних консерваторій. Своєю кропіткою щоденною працею вони значно підвищили загальний рівень музичної освіти наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.

Отже, педагогічна діяльність А. М. Шепелевського в Олександрівському жіночому інституті продовжувалась майже весь термін його перебування в Москві – упродовж 1891–1900-

х рр. Через відсутність прямих історичних доказів про результати й особливості педагогічної роботи А. М. Шепелевського в одному з привілейованих столичних жіночих інститутів, вимушено репрезентували більш широку картину музичного виховання й музичної освіти у столичних навчальних закладах відомства Імператриці Марії.

На основі наведених історичних джерел, фотосвідчень, музичне виховання учениць жіночих інститутів було в центрі уваги тогочасної спільноти. До музично-освітнього процесу були залучені практично всі вихованки цих закладів. Достатньо високий рівень і якість отримуваних ними музичних знань і виконавських навичок знаходили підтвердження не тільки в участі учениць у складі хорових колективів, оркестрів, розігруванні театралізованих вистав, публічних концертних виступах, літературно-музичних вечорах, а й у вступі вихованок жіночих освітніх закладів до музичних училищ та консерваторій. Саме у спроможності випускниць жіночих інститутів продовжувати освіту в стінах професійних музично-освітніх закладів, фаховій підготовці до майбутньої виконавської кар'єри є немала частка вихідця Південносхідної України, випускника Московської консерваторії Авраамія Михайловича Шепелевського.

Крім того, в умовах активної музично-освітньої діяльності викладачів столичних жіночих інститутів наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. неминує відбувалось їх особистісне творче спілкування. Тож, відповідно, А. М. Шепелевський мав неодмінно зустрічатись зі своїми товаришами по консерваторії, проте за інших умов – тепер він спілкувався з ними як колегами по навчальному процесу – викладачами музичних дисциплін московських жіночих інститутів. Безперечно, ім'я А. М. Шепелевського, представника Катеринославського Південносхідного українського регіону, було не досить відомим у музично-педагогічних московських колах. Проте цей яскравий музикант, піаніст з прекрасною консерваторською освітою, тривалий час був учасником одних і тих самих культурно-мистецьких подій, співпрацював з багатьма значними постатями вітчизняної музичної культури початку ХХ ст.: У. Й. Авранеком, О. Ф. Гнєсіною, О. Б. Гольденвейзером, О. Т. Гречаніновим, В. Ф. Лаубом, О. В. Нікольським, С. В. Рахманіновим, О. М. Скрябіним, П. Г. Чесноковим, Д. С. Шором та ін.

ДРУГИЙ КАТЕРИНОСЛАВСЬКИЙ ПЕРІОД (1900 – 1923)

Концертна й музично-освітня діяльність Катеринославського відділення ІРМТ на початку ХХ ст.

Наприкінці 1900-го р. А. М. Шепелевський вирішив повернутись до Катеринослава – міста, де залишились його рідні. За декілька років до цього (1897) в губернському центрі припинили своє функціонування музичні класи О. С. Ружицького, вчителя Авраамія. Олександр Станіславович залишив Катеринослав і перебрався до Житомира⁵⁵, де продовжив педагогічну і концертно-виконавську діяльність. Відомостей про те, чим займався А. М. Шепелевський у Катеринославі зразу ж після переїзду з Москви протягом невеликого проміжку часу – з 1900-го й до початку 1903-го рр. – немає. Ці кілька років він, вочевидь, присвятив вивченню музично-освітньої ситуації у Катеринославі: знайомився з місцевими музикантами, відвідував концертні заходи місцевого відділення ІРМТ і, мабуть, сам почав давати приватні уроки фортепіанної гри.

Наприкінці 1890-х рр. у губернському місті завдяки зусиллям найбільш ініціативних місцевих музикантів відкрито Катеринославське відділення ІРМТ. Започатковані при ньому музичні класи (1898) реорганізовано у Катеринославське музичне училище із загальноосвітньою програмою прогімназії. Це сталося у вересні 1901-го р. [37, 279]. Тож процес початкового становлення музичного навчального закладу відбувався на очах А. М. Шепелевського. Він неодмінно мав стати свідком перших симфонічних зібрань місцевого відділення товариства. Таким був симфонічний концерт 2 листопада 1900-го р. в залі Англійського клубу. В цьому зібранні Авраамій Михайлович мав змогу почути виступи своїх колег по майбутній роботі в музичному училищі: піаністку С. О. Бріліант-Лівен, скрипаля В. Г. Пергаменту, співачку Є. А. Барську-Лейзерович, Д. П. Губарєва як

⁵⁵ Вибір Житомира як нового місця проживання, певно, було пов'язано з досить великою чисельністю польських поселень і збереженням там польських культурно-національних традицій. У Житомирі О. С. Ружицький заснував музичні класи (1900).

хормейстера⁵⁶, М. М. Лівена⁵⁷ як диригента учнівського оркестру [88, 16]. В даному концерті були виконані «Серенада» Фа мажор для струнного оркестру Р. Фолькмана, Анданте з Італійської симфонії Ля мажор Ф. Мендельсона, фортепіанна Рапсодія №16 Ф. Ліста, Скрипкова соната соль мінор Дж. Тартіні, хорові твори К. М. Вебера, Ц. Кюї, арія з опери «Орлеанська діва» П. Чайковського [88, 16-17].

Перші місяці перебування Авраамія Михайловича у Катеринославі були насичені мистецькими подіями. Однією з найяскравіших місцевих подій став концерт професора Петербурзької консерваторії Л. С. Ауера. До цього виступу А. М. Шепелевський вже мав уявлення про широту таланта знаного скрипаля-віртуоза. Видатний скрипаль активно гастролював по багатьох містах Російської імперії, любив відвідувати і Катеринослав, де виступав досить часто. В концерті, що відбувся 13 грудня 1900-го р. в залі Губернського Дому, Л. С. Ауер блискуче виконав Сонату для скрипки та фортепіано Ля мажор ор.17 («Крейцера») Л. Бетховена, Інтродукцію та Рондо-капріччозо К. Сен-Санса, твори Ф. Ріса і власні композиції [88, 18]. Концертмейстер скрипаля – викладач Петербурзької консерваторії О. М. Миклашевський – у концерті виступив і як соліст. Катеринославська публіка отримала нагоду почути Баркаролу А. Рубінштейна, Ноктюрн і Скерцино Р. Шумана, твори Й. Брамса [там само].

Досить популярними для місцевої слухацької аудиторії були квартетні вечори товариства. В рік приїзду А. М. Шепелевського до Катеринослава (1900) відбулось кілька квартетних зібрань. В одному з них, 20 січня 1901-го р. у залі Англійського клубу, виступав струнний квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицького. До програми концерту у трьох відділеннях увійшли твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Рубінштейна [88, 19].

Інший квартетний вечір товариства був організований місцевими силами. Так, піаністка Є. С. Філоненко, скрипаль В. Г. Пергамент, альтист М. М. Лівен, віолончеліст Д. П. Губарєв виконали фортепіанні квартети С. Ядассона (ор.77) і Й. Гайдна (ре

⁵⁶ Д. П. Губарєв, будучи директором музичних класів у Катеринославі, в концерті 2 листопада 1900-го року виступив як хормейстер і диригент учнівського хору з творами Ц. Кюї («Вечірня молитва», «Небо й зірки») та К. М. Вебера («Троянди») [88, 18].

⁵⁷ М. М. Лівен виконував адміністративні обов'язки інспектора навчальних класів Катеринославського музичного училища (1898–1905).

мінор, ор.11); співачка О. О. Муравйова запропонувала публіці інтерпретацію арії з опери «Чарівниця» П. Чайковського та «Sevillana» Ж. Массне [88, 20].

Концерти ІРМТ у Катеринославі проводились не тільки у великих, спеціально облаштованих концертних залах. Відомі випадки, коли вони відбувались і в актовій залі музичних класів. Першим таким концертом 17 лютого 1901-го р. став виступ скрипаля Р. Фідельмана, піаністки С. О. Бріліант-Лівен у присутності членів дирекції ІРМТ, викладачів та учнів музичних класів. Велика частка ймовірності того, що А. М. Шепелевський також був одним із слухачів концерту, в якому прозвучали Соната для фортепіано і скрипки фа мажор Е. Гріга, сольні скрипкові твори А. Аренського, А. В'єтана, О. Рубця, П. Сарасате [88, 21].

Ще один камерний концерт в залі Англійського клубу, який не міг оминати своєю увагою і А. М. Шепелевський, примітний участю знайомих йому за минулими виступами місцевих артистів – співачки О. О. Муравйової, піаністки і викладача музичних класів С. О. Бріліант-Лівен, хору музичних класів під керівництвом Д. П. Губарева, а також запрошеного скрипаля Р. Фідельмана. Всі присутні на тому вечорі могли насолодитись виконанням скрипкової Фантазії «Кармен» Ж. Бізе – П. Сарасате, Сонати для фортепіано та скрипки Фа мажор Е. Гріга, арій з опер «Демон» А. Рубінштейна, «Русалка» О. Даргомижського, хорових творів Ф. Абта, П. Бларамберга, Ш. Гуно, А. Рубінштейна [88, 22].

Одним із напрямів освітньої діяльності ІРМТ була організація публічних учнівських концертів у межах самих музичних класів. Як правило, таких відкритих концертів упродовж навчального року проводилось декілька. 1900–1901-го р. подібні учнівські заходи відбувались майже щомісяця: у листопаді, грудні, лютому і березні. Крім цього, в грудні додатково був організований екстрений учнівський концерт за участю Л. С. Ауера та А. М. Миклашевського [88, 31-37]. Тож, саме відкриті учнівські концерти репрезентували загалом освітню діяльність музичних класів, організованих під егідою ІРМТ, давали уявлення про професійний рівень музичного навчального закладу на початковому етапі його становлення.

Виходячи з того, що концертні заходи за участю учнів музичних класів Катеринославського відділення товариства завжди викликали живий інтерес місцевих слухачів і музикантів –

викладачів приватних музичних класів та курсів, – Авраамій Михайлович мав реальну можливість вивчити ситуацію з позиції безпосереднього слухача. Зі свого боку, на основі аналізу програм публічних учнівських музичних вечорів можемо також зробити певні узагальнення. Отже, у програмах музичних вечорів представлена досить велика кількість учасників-піаністів. Найчастіше вони виконували різножанрові твори помірної складності: інструктивні етюди, окремі поліфонічні п'єси німецьких авторів, окремі частини сонатних циклів віденських класиків, твори малої форми менш відомих композиторів. Так, у програмах учнівських виступів часто зустрічаються етюди Г. Беренса, Г. А. Волленгаупта, С. Геллера, І. М. Гуммеля, Й. Б. Крамера, А. Лемуана, К. Черні. Поліфонія у програмах відкритих концертів – не часте явище. В основному вона представлена окремими п'єсами із поліфонічних циклів Й. С. Баха, Ф. Калькбреннера, Й. Ф. Кірнбергера. Із творів крупної форми, що виконувались учнями публічно, найчастіше зустрічаються окремі частини сонатних циклів Л. Бетховена (№1, №10), Й. Гайдна, М. Клементі, В. Моцарта, М. Т. Парадіс; нескладні варіації Л. Бетховена (Соль мажор). Проте серед більшості виконуваних творів середнього рівня траплялись і віртуозні, складні за художнім змістом *Capriccio brillante* Ф. Мендельсона, Рондо до мінор, Балада *Ля бемоль мажор* Ф. Шопена, Новелетта *Фа дієз мажор* Р. Шумана, експромти Ф. Шуберта; Італійський концерт Й. С. Баха, фортепіанний концерт №1 Л. Бетховена, Концертштюк К.М. Вебера [88, 31-37].

Наступного концертного сезону (1901–1902) місцеве відділення ІРМТ обмежилось лише трьома камерними концертами за участю запрошених піаніста О. Габриловича, скрипалів А. Г. Меца і Р. Фідельмана, місцевих виконавців – С. О. Бріліант-Лівен, О. О. Муравйової, Ф. М. Небогіної [89, 27-29].

Сольні фортепіанні концерти у двох відділеннях без участі інших музикантів для місцевої слухацької аудиторії були незвичними навіть на початку ХХ ст. Втім, концерт піаніста О. Габриловича був саме таким. Виконавець запропонував слухачам інтерпретацію бетховенської Сонати *op.110* *Ля бемоль мажор*; Балади, Ноктюрна, Мазурки і Полонеза Ф. Шопена; Гуморески *op.101* А. Дворжака, Гавота зі Скрипкової сонати Й. С. Баха – К. Сен-Санса, Інтермецо *op.117* Й. Брамса, Прелюдії

сі мінор А. Лядова, *Venesia e Napoli* Ф. Ліста. В концерті піаніст виконав також власний твір *Caprice-Burlesque* [89, 27].

У грудні 1901-го р. А. М. Шепелєвський разом з іншими присутніми в залі Катеринославського клубу вперше почув дует піаністки, викладача вже реорганізованого музичного училища, Ф. М. Небогіної та скрипаля А. Г. Меца. Програма виступу включала Сонату для фортепіано і скрипки Фа мажор Е. Гріга, першу частину Скрипкового концерту Ф. Мендельсона, сольні скрипкові твори Р. Вагнера, П. Сарасате, Г. Венявського; Етюд №23 і Баладу Ля бемоль мажор Ф. Шопена, фортепіанні транскрипції Ф. Ліста творів Ф. Мендельсона та Р. Вагнера [88, 28].

Камерний концерт за участю піаністки С. О. Бріліант-Лівен, соліста Імператорських театрів скрипаля Р. Фідельмана і співачки О. О. Муравйової, які вперше виступили минулого 1900–1901-го р., мав своє продовження у квітні 1902-го. Цього разу були виконані «Крейцерова» соната, Романс для скрипки Л. Бетховена, його ж Варіації для фортепіано до мінор; фортепіанні твори Е. Гріга, А. Рубінштейна; арія з опери «Опричник», Скрипковий концерт П. Чайковського [88, 29].

Упродовж 1902–1903-го н. р., але ще до прийняття А. М. Шепелєвським рішення викладати в Катеринославському музичному училищі, концертна й музично-освітня діяльність місцевого відділення ІРМТ поступово набирає обертів. У музичному училищі продовжує працювати С. О. Бріліант-Лівен, проте інші викладачі-піаністи поряд з нею постійно змінюються: після Е. К. Ейзенберг (1898–1900) приступила до роботи А. А. Максудова (1900–1901), за нею – Ф. М. Небогіна (1901–1902), далі – А. М. Мандельштам (1902–1903) і М. Я. Яримагаєва (1902–1903).

За рік до початку роботи А. М. Шепелєвського в Катеринославському музичному училищі учнівський контингент закладу суттєво зріс, а чисельність бажаючих навчатись гри на фортепіано була настільки великою, що дирекція товариства запросила на викладацьку роботу учениць вищого курсу училища Є. Гурвич, С. І. Ерінчек, С. Д. Хорошеву [90, 56].

В концертній діяльності місцевого відділення ІРМТ пріоритетними стають саме квартетні зібрання. Це ще раз підтверджується Звітом товариства за 1902–1903-й р., де зазначено

про проведення одного симфонічного і трьох квартетних концертів. Більшість квартетних зібрань організовувалися місцевими силами і лише в одному виступали гастролюючі артисти – учасники Мекленбурзького квартету (Б. С. Каменський, Н. І. Кранц, А. А. Борнеман, С. Е. Буткевич). Цей колектив вдруге відвідав Катеринослав у листопаді 1902-го р. Проте цього разу в концерті відомого камерного ансамблю брав участь піаніст-композитор, в минулому педагог Авраамія Михайловича Шепелевського – Антон Степанович Аренський. Місцева публіка познайомилась зі струнними квартетами Е. Гріга (до мінор), О. Бородіна (Ля мажор), а також із зовсім новим для них твором – фортепіанним Квінтетом op.51 Ре мажор А. С. Аренського.

У програмі цього неординарного вечора було зазначено, що партію фортепіано анонсованого Квінтету виконував сам автор [90, 44]. Тож, цей квартетний вечір викликав загальний інтерес саме участю в ньому професора Московської консерваторії, композитора, виконавця власного твору, створеного напередодні (1900). Крім того, даний концерт гарантовано сприяв зустрічі професора класу теоретичних дисциплін А. С. Аренського з його учнем по Московській консерваторії А. М. Шепелевським. До того ж, знаючи про велику симпатію останнього до Антона Степановича, можна тільки здогадуватись, наскільки емоційним і радісно-чуттєвим було їхнє спілкування вже як рівноправних музикантів у Катеринославі.

У наступному квартетному зібранні IPMT брали участь місцеві виконавці-інструменталісти: новий викладач музичного училища по класу фортепіано А. М. Мандельштам, скрипаль Я. М. Гегнер, альтист В. Г. Пергамент, віолончеліст М. І. Ямпольський. В концерті прозвучали Соната для фортепіано і скрипки до мінор Е. Гріга, Скрипковий концерт Ре мажор Л. Бетховена, струнний Квартет мі мінор Ф. Мендельсона, фортепіанні твори І. Падеревського (*Crakovienne fantastique*) та Ф. Шопена (Ноктюрн Фа дієз мажор) [90, 45].

Квартетне зібрання IPMT у лютому 1903-го р. відбулось завдяки участі в ньому тих самих музикантів, окрім А. М. Мандельштам. Фортепіанну партію камерно-інструментальних творів, що прозвучали цього разу, виконувала піаністка С. О. Бріліант-Лівен. У програмі концерту значились: струнний Квартет Ре мажор О. Бородіна, віолончельна Соната Ля

мажор Л. Бетховена, Скрипкова соната Мі мажор Г. Генделя, Фортепіанне тріо ре мінор А. Аренського [90, 46].

Симфонічний концерт місцевого відділення ІРМТ у березні 1903-го р. також відбувся за участю місцевих музикантів С. О. Бріліант-Лівен, М. М. Лівена, О. О. Муравйової, В. Г. Пергамент та учасників училищних хору й оркестру. В залі Англійського клубу виконувались симфонічні твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ж. Массне, хор С. Рахманінова, арія з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, фортепіанний Концерт мі мінор Ф. Шопена (солістка – С. О. Бріліант-Лівен) [90, 47].

На початок ХХ ст. концертна діяльність КВ ІРМТ із традиційними формами симфонічних і квартетних зібрань певним чином укорінюється, а організатори й учасники концертних заходів набувають практичного організаторського і творчо-виконавського досвіду. Музично-освітня робота товариства демонструє більшу мобільність і має конкретні прояви змін. Це особливо стосується форм учнівської концертно-виконавської діяльності, які поступово урізноманітнюються. Так, з 1902–1903-го р. звіти місцевого відділення ІРМТ віддзеркалюють нові форми відкритих концертних виступів учнів – музичні вечори, літературно-музичні вечори. Ці публічні заходи (особливо музичні вечори) стають регулярними і починають проводитись щомісяця.

Порівняння звітів КВ ІРМТ перших років ХХ ст. уможливило зробити певні узагальнення щодо освітнього рівня й результативності виконавської практики музичного училища перед початком викладацької діяльності А. М. Шепелевського. Якщо спочатку училищні програми відкритих учнівських виступів містили поодинокі згадки про виконання окремих п'єс із поліфонічних циклів німецьких композиторів, то вже через кілька років спостерігається більше звернень до жанру фуги, намагання подолати барокову сюїтну форму. Щодо публічного виконання сонатних циклів, то з часом згадки про їх виконання трапляються все частіше; фортепіанні сонати всіх віденських класиків повноцінно представлені у програмах учнівських виступів; значно розширено коло найбільш популярних в учнівському середовищі творів цього жанру. Викладачі сміливіше стали звертатись і до творів концертного жанру, беручи на себе відповідальність за показ слухацькій аудиторії окремих частин фортепіанних концертів А. Гензельта (фа мінор), Й. Гуммеля (ля мінор), Л. Бетховена,

Ф. Мендельсона (соль мінор, ре мінор), І. Мошелеса. Крім поліфонічних творів, концертних і сонатних циклів, урізноманітнюється також репертуарний список віртуозних творів. Серед останніх – чимало високохудожніх творів Т. Лешетицького, Ф. Мендельсона, А. Рубінштейна, Ф. Шопена, Р. Шумана. До віртуозних п'єс примикають і фортепіанні транскрипції Л. Бетховена – К. Сен-Санса, Ф. Шуберта – С. Геллера, які частіше з'являються у програмах учнівських виступів. Досить часто виконувались публічно також фортепіанні ансамблеві твори. Серед учнівських фортепіанних ансамблів, представлених перед широкою слухацькою аудиторією, домінували 8-ручні ансамблеві склади учасників.

А. М. Шепелевський – викладач Катеринославського музичного училища (1903–1910)

Згадане поступове зростання учнівського контингенту Катеринославського музичного училища на початок ХХ ст. призвело до необхідності кадрового забезпечення освітнього процесу. Залучення до викладацької роботи студентів вищого курсу повністю не вирішувало кадрову проблему. Тому дирекція місцевого відділення музичного товариства перед початком 1903–1904-го н. р. звернулася із запрошенням до А. М. Шепелевського стати одним із педагогів по класу фортепіано. Цього року в музичному училищі навчалось 220 учнів, більше половини з яких бажали оволодіти саме фортепіанною грою – 113 осіб. Це найвищий показник у порівнянні з іншими спеціальностями. Наступним за популярністю в учнівському середовищі музичним інструментом була скрипка – скрипкову гру засвоювало 58 осіб.

Авраамій Михайлович Шепелевський став третім дипломованим спеціалістом Катеринославського музичного училища по класу фортепіано перших років ХХ ст. З першого дня заснування навчального закладу тут працювала випускниця Петербурзької консерваторії, учениця А. Г. Рубінштейна, С. О. Бріліант-Лівен, а кілька років потому до неї приєдналась А. М. Мандельштам. Крім трьох викладачів зі статусом «вільного художника», клас фортепіано вели М. Я. Ярим-Агаєва – вихованка С. О. Бріліант-Лівен та ще дві студентки вищого курсу – Л. Голубовська й С. І. Ерінчек.

А. М. Шепелевський першого року своєї педагогічної діяльності в училищі мав не дуже велике педагогічне навантаження – всього 11 учнів. У класі С. О. Бріліант-Лівен навчався 31 учень, у А. М. Мандельштам та М. Я. Ярим-Агаєвої трохи менше – відповідно, 26 і 27 учнів [91, 58-59]. У студентки вищого курсу С. Е. Ерінчек навчальне навантаження було таким самим, як і у Авраамія Михайловича – 11 учнів, а у студентки вищого курсу Л. Голубовської – 7 учнів [91, 59-60].

Упродовж першого десятиліття ХХ ст. дирекція Катеринославського відділення ІРМТ зберігає помірну динаміку концертної діяльності товариства. Так, 1903–1904-го р. відбувається невелике зростання кількісних показників цієї діяльності: було проведено два симфонічних, один камерний, три квартетних концерти (минулого року – один симфонічний і три квартетних) [91, 44-46, 49-52].

Крім цього, в новому році відбулась апробація нової форми музично-просвітницької діяльності товариства – лекція про життя і творчість П. І. Чайковського з музичними ілюстраціями. Лектором виступив А. М. Шепелевський. Звіт КВ ІРМТ за 1903–1904-й р. віддзеркалює основні моменти цього нововведення. Тож, музична лекція (як і концерт) складалась із двох відділень. Перше відділення присвячено висвітленню життєвого шляху великого композитора (дитинство, спроби літературної творчості, перші музичні враження, початок фортепіанних занять); Петербурзький період (училище правоведення, дружба з О. М. Апухтіним, служба в Міністерстві юстиції, консерваторія і несподівана музична кар'єра, повна неуспішність перших творів); Московський період (професорство, відкрита нелояльність музичної критики, музично-літературна діяльність композитора, спілкування з Н. Ф. фон Мекк, зростання популярності, закордонні поїздки, гучний успіх останніх років, Патетична симфонія, смерть П. І. Чайковського).

У другому відділенні лекції А. М. Шепелевський зупинився на розгляді основних рис творчості П. І. Чайковського. До таких лектором було віднесено еkleктизм форми, ліризм як особливість музики композитора (оригінальність, відсутність яскраво вираженого національного колориту). Крім того, А. М. Шепелевський дав жанрову характеристику композиторської творчості П. І. Чайковського, намагався розкрити

особливості музики композитора, «... здатної відобразити найбільш особисті сторони людської душі» [91, 47-48].

Прочитана А. М. Шепелевським лекція «Чайковський, його життя і творчість» не залишилась без уваги «Російської музичної газети», яка відзначила, що «На лекції було багато слухачів, переважно учнів музичного училища та інших навчальних закладів» міста [76, 17]. Важливим, на думку редакційної колеги журналу, було те, що «Подібні лекції, що знайомлять з живими творіннями та особистістю кращих наших композиторів, дуже бажані у майбутньому, тим більше, що предмет лекції А. Шепелевського прекрасно розроблений» [там само].

Два симфонічні зібрання Катеринославського відділення ІРМТ відбулися завдяки приїзду до губернського центру творчого колективу Д. В. Ахшарумова – диригента оркестру Полтавського відділення ІРМТ. Ці концерти пройшли 3–4 листопада 1903-го р. в Новому театрі. Перший концерт оркестру Д. В. Ахшарумова було присвячено творчості П. І. Чайковського. В ньому виконувались оркестрові, хорові, скрипкові та вокальні твори: Патетична симфонія сі мінор, оркестрова фантазія «Франческа де Ріміні» ор.32, «Слов'янський марш»; гімн «Цар вишніх сил» з опери «Орлеанська діва»; перша частина Скрипкового концерту (соліст І. В. Алексєєнко); «Колискова пісня» та Пісня Наташі з опери «Опричник» (солістка О. О. Муравйова). Особливістю даного концерту була участь в ньому училищного хору під управлінням В. Г. Пергаменту і солістів – вихованців музичного училища С. Лейбової, Ткаченка, Ф. Чеснока по класу вокала О. О. Муравйової [91, 44-45].

Другий симфонічний концерт оркестру під керівництвом Д. В. Ахшарумова відбувся наступного дня і вміщав нескладні для сприйняття слухацькою аудиторією Симфонію сі мінор Ф. Шуберта, сюїту Е. Гріга «Пер Гюнт» до драми норвезького поета Г. Ібсена, симфонічну сюїту Е. Направника «Дон Жуан», увертюру Р. Вагнера «Тангейзер» [91, 46].

У залі Англійського клубу в листопаді 1903-го р. виступив камерний дует у складі дуже популярного в Катеринославі скрипаля Л. С. Ауера і поки невідомого для багатьох піаніста, викладача Одеського музичного училища Ю. С. Лялевича. У програмі їх концерту значились скрипкові твори Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Т. Ауліна, Г. Венявського, П. Чайковського,

транскрипції самого Л. Ауера творів Ф. Шуберта, Д. Поппера, а також сольні фортепіанні твори Ф. Ліста, А. Рубінштейна, Ф. Шопена, що були виконані одеським піаністом [91, 49].

Три квартетних вечори були організовані власними силами Катеринославського музичного товариства (січень–березень, 1904). В першому з них взяли участь викладачі музичного училища, тепер вже колеги А. М. Шепелевського – піаністка А. М. Мандельштам, скрипалі І. В. Алексеєнко і В. Г. Пергамент, альтист М. М. Лівен, віолончеліст М. І. Ямпольський. Ці музиканти в інструментальних ансамблях різних складів виконали Сонату ля мінор для фортепіано і скрипки Л. Бетховена, Фортепінне тріо А. Рубінштейна, Струнний квартет ор.41 Р. Шумана [91, 50].

Дебютний виступ А. М. Шепелевського як учасника камерно-інструментального ансамблю стався у квартетному зібранні в залі Англійського клубу Катеринослава 27 лютого 1904-го р. В концерті прозвучав Струнний квартет ор.18 Л. Бетховена у виконанні І. В. Алексеєнка, В. Г. Пергамента, М. М. Лівена і М. І. Ямпольського. У другому відділенні Авраамій Михайлович як учасник фортепіанного тріо виступив разом з І. В. Алексеєнком та М. І. Ямпольським. Музиканти виконали «Елегічне тріо (пам'яті великого художника)» С. Рахманінова. Завершив концерт Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі Ре мажор ор.44 Ф. Мендельсона у виконанні згадуваного місцевого струнного квартету за участі І. В. Алексеєнка, В. Г. Пергамента, М. М. Лівена, М. І. Ямпольського [91, 51].

У третьому квартетному вечорі місцевого відділення ІРМТ фортепіанну партію в камерно-інструментальних творах виконувала С. О. Бріліант-Лівен. У цьому концерті слухачам було запропоновано познайомитись із Фортепінним квартетом К. Сен-Санса, Сюїтою для фортепіано і скрипки ор.44 Л. Шитте, двома п'єсами із Сюїти ор.35 До мажор для струнного квартета О. Глазунова [91, 52].

Звіт місцевого відділення ІРМТ за 1903–1904-й р. дає повну інформацію і про публічні концертні виступи учнів музичного училища. Так, викладацьким колективом було підготовлено і проведено сім відкритих музичних вечорів за участю учнів. Один із них був тематичний і присвячувався творчості М. І. Глінки. Ці перші осінні в новому навчальному році училищні концерти були

досить відповідальними для початку педагогічної кар'єри А. М. Шепелевського. Майже через півтора місяці після початку навчального року (1903–1904) він показав непоганий результат своєї музично-педагогічної роботи. Так, у жовтневому учнівському вечорі виступила його учениця Розалія Ліпавська з фортепіанним твором «Zigeuner Trinklied» («Циганська застольна пісня») Ц. Кюї [91, 74]. У наступних учнівських вечорах листопада–грудня виступили вихованці Нінсен Міллер з мініатюрами П. Чайковського з циклу «Пори року» («Білі ночі», «Масляна»), Ліба Жаботинська з першою частиною Сонати ля мажор Л. Бетховена [91, 76, 78].

До участі учнів свого класу в публічних училищних концертах лютого–березня 1904-го р. А. М. Шепелевський підготував наступні твори: 12 Варіацій Соль мажор Л. Бетховена, першу частину Сонати ля мінор Е. Гріга, Баркаролу Б. Годара, «Parrilon» Е. Гріга [91, 80-81]. У травневому тематичному вечорі (1904), присвяченому творчості М. Глінки, учні Авраамія Михайловича представили єдиний інструментальний номер спільно з вихованками А. М. Мандельштам в жанрі фортепіанного ансамблю: увертюра з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки прозвучала у 8-ручному перекладі для двох фортепіано [91, 84]. Всього А. М. Шепелевський до участі в публічних учнівських музичних вечорах 1903–1904-го н. р. підготував сімох студентів.

Наступного 1904–1905-го р. Катеринославське відділення ІРМТ провело три квартетних, два камерних концерти й одну музичну лекцію, присвячену пам'яті А. Г. Рубінштейна. У квартетних вечорах музичного товариства виступали Брюссельський квартет з Ф. Шергом, Г. Даушером, П. Мірі, Ж. Гайяром (листопад); Празький квартет з Ж. Герольдом, Ж. Брожем, О. Вавром, М. Шквором (грудень); струнні тріо та квартет, фортепіанний квартет за участю катеринославських музикантів І. В. Алексеєнка, В. А. Застрабської, М. М. Лівена, В. Г. Пергамент, М. І. Ямпольського (лютий, 1905) [92, 46-48, 51-53].

В камерно-інструментальному концерті ІРМТ, присвяченому пам'яті А. Г. Рубінштейна (10-літтю від дня смерті), взяли участь С. О. Бріліант-Лівен, О. О. Муравйова, І. В. Алексеєнко, В. Г. Пергамент, М. М. Лівен, М. І. Ямпольський [92, 51-52]. В

іншому, камерно-вокальному концерті, ініційованому Катеринославським музичним товариством, виступили співаки О. О. Муравйова, А. Рієнзі та А. Фішбах. Партію акомпанементу романсів Е. Гріга, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана й російських авторів виконала місцева піаністка В. А. Застрабська [92, 54-55].

Як видно з концертних програм Звіту Катеринославського відділення ІРМТ за 1904–1905-й р., сам А. М. Шепелевський участі в концертах не брав, а виступив тільки як музичний лектор. Підготовлена ним лекція, що присвячувалась творчості А. Г. Рубінштейна, відбулася в концертній залі Катеринославського музичного училища (1904) [92, 48]. Про цю подію було повідомлено столичною «Російською музичною газетою»: «Місцеве відділення ІРМТ вшанувало пам'ять А. Г. Рубінштейна цілою низкою вечорів, програма яких вирізнялася своєю серйозністю та непересічністю. 14 листопада викладач місцевого МУ А. М. Шепелевський прочитав велику та цікаву лекцію про Рубінштейна, як діяча, композитора та піаніста; лекція супроводжувалась музичними ілюстраціями ... вокальних, фортепіанних, камерних творів. Лектор мав солідний успіх» [78, 1204].

Програма даного заходу анонсувала висвітлення основних моментів життєвого і творчого шляху видатного музиканта, яких торкнувся у своїй розповіді А. М. Шепелевський-лектор. Це два останні концертні сезони 1893–1894-го рр., які примітні особливо трагічними подіями культурного життя суспільства – смерті П. І. Чайковського та А. Г. Рубінштейна, значення втрати яких була неперевершеною для вітчизняного музичного мистецтва. Окремі блоки лекції були відведені загальній характеристиці громадської діяльності видатного музиканта, а також аналізу композиторської творчості й особливостей фортепіанного виконавства А. Г. Рубінштейна [92, 48-50].

В широкому огляді творчої діяльності А. Г. Рубінштейна лектор надав короткі біографічні відомості, виявив найбільш характерні моменти біографії музиканта, акцентувавши «виключний вплив Рубінштейна на стан музичної справи в Росії» [92, 48]. А. М. Шепелевський охарактеризував рівень музичного розвитку Російської держави попереднього періоду: «... дилетантизм, легковажний погляд на мистецтво як на забаву,

неосвічений апломб» [92, 48]. Авраамій Михайлович зупинився також на статті А. Г. Рубінштейна, опублікованій газетою «Століття» («Век») про необхідність створення російських консерваторій. Лектор розкрив погляди автора статті на мистецтво, дилетантів та музикантів-фахівців, «радикальні ліки» А. Г. Рубінштейна для зміни існуючого становища артиста в Росії [там само].

Підсумувавши стан музичної освіти і концертного виконавства за 40-річне існування перших російських консерваторій, А. М. Шепелевський розглянув музично-просвітницьку діяльність А. Г. Рубінштейна («Історичні концерти», лекції, музично-критична праця «Музика та її представники») у невід'ємному зв'язку з тенденціями в музично-освітній та концертно-виконавській галузях [92, 49].

Друге відділення лекції А. М. Шепелевський присвятив розгляду композиторської та концертно-виконавської діяльності А. Г. Рубінштейна. Охарактеризувавши композиторську творчість загалом, лектор звернув увагу на різнобічність і різножанровість його творів: в аналізі ораторій, опер, симфоній А. Г. Рубінштейна виявив зв'язок з національними елементами; у розгляді камерних та фортепіанних творів – особливості фактури, фортепіанної техніки, оригінальність рубінштейнівської форми творчості – музичних байок [там само].

Особливо цінними для більшості слухацької аудиторії – учнів та викладачів музичного училища, представників інших освітніх закладів – став розділ доповіді А. М. Шепелевського, де розкривалось виключне значення виконавської діяльності А. Г. Рубінштейна-піаніста, з'ясовувалися причини такого явища, наводилися спогади сучасників про одного із найвеличніших музикантів, особливості виконавського стилю та інтрепретації його фортепіанних творів (зокрема, С. О. Ментер). У зв'язку з цим, А. М. Шепелевський обґрунтував два напрями піаністичної віртуозності: лістівський та рубінштейнівський; дав їх піаністичні характеристики; проаналізував виконавську манеру найбільш показових представників згаданих напрямів.

Практичне значення для учнів і педагогів музичного училища та інших освітніх закладів мала безпосередньо частина лекції А. М. Шепелевського, де на основі власного життєвого і творчого досвіду було зроблено художньо-виконавський аналіз окремих

фортепіанних творів із концертного репертуару А. Г. Рубінштейна. Лектору багато в чому допомогли його особисті (та інших тогочасних студентів) зустрічі з Маестро в період навчання в Московській консерваторії, особиста присутність на фортепіанних і симфонічних концертах А. Г. Рубінштейна, де музикант виступав як піаніст і як диригент.

У програмі лекції А. М. Шепелевського зазначалось, що «Під час розбору композицій Рубінштейна, як приклади, були виконані наступні твори: арія Лії з опери «Маккавей», дует «Світить сонечко», байка «Осел і соловей», Баркарола a-moll, Вальс F-dur..., Andante з фортепіанного Квартета C-dur...» [92, 50]. В художньому показі проаналізованих А. М. Шепелевським творів брали участь місцеві музиканти І. В. Алексєєнко, С. О. Бріліант-Лівен, М. М. Лівен, О. О. Муравйова, М. І. Ямпольський.

Стосовно публічних учнівських концертів 1904–1905-го н. р. слід зазначити, що саме в цей час участь вихованців класу А. М. Шепелевського сягнула піку. Загалом тоді в училищі було проведено п'ять учнівських музичних вечорів, у більшості з яких вихованці класу А. М. Шепелевського брали активну участь. Всього Авраамієм Михайловичем підготовлено 11 концертних виступів учнів з творами різних стилів і жанрів: Лезгінка, Баркарола, фортепіанна Соната мі мінор (перша частина) А. Рубінштейна [92, 79-80], Andante із Сонати Соль мажор В. Моцарта, Рондо Мі бемоль мажор К. М. Вебера, Papillons Р. Шумана, Фантазія фа дієз мінор Ф. Мендельсона (перша частина) [92, 85-86].

На початок 1905–1906-го н. р. А. М. Шепелевський уже мав дворічний стаж роботи в Катеринославському музичному училищі. Цього часу було достатньо, аби вивчити освітню ситуацію в училищі «зсередини», проаналізувати стан справ і зрозуміти, що необхідно зробити для покращення організації музично-освітнього процесу. Розгортання цієї історії знайшло своє віддзеркалення в «Російській музичній газеті». Столичне видання дало короткий опис розвитку тих подій: «На початку 1905 р. Шепелевський, який нещодавно вступив до штату викладачів училища, вніс пропозицію про реорганізацію музичної частини училища, що має, на його думку, підвищити музичний рівень випускників. Інспектор училища Лівен усіяко намагався перешкодити обговоренню самої пропозиції і, мабуть, прагнув до

того, щоб вивести остаточно Шепелевського із терпіння, що, ... зрештою, і було досягнуто» [80, 610-611].

В місцевій газеті було розміщено лист М. М. Лівена та ще п'яти викладачів, де вони заявили про свій вихід із училища [80, 610]. Ці шестеро викладачів назвали А. М. Шепелевського «людиною надто розв'язною та нерозбірливою у принципах». Напруження особистісних відносин дійшло свого піку, тому для з'ясування істини Авраамій Михайлович вимушений був звернутись до окружного суду. Було відкрито справу «... вільного художника А. М. Шепелевського за його звинуваченням у наклепі колишньої викладачки місцевого музичного училища І.Р.М.Т. С. О. Бріліант-Лівен» [80, 610]. За словами А. М. Шепелевського, «Уся ця історія, що розігралася, – характерна провінційна картина. Училище жило собі мирним життям. Лівен, Бріліант-Лівен та інші різновиди цього прізвища працювали там, отримували за вислугу років чини й ордени, отримували платню і все йшло чудово» [80, 611]. Однак А. М. Шепелевський виявився тією людиною, яка з самого початку видалася їм незручною, крім того, «... дозволяє собі і в газетах своє судження мати і доводити, що не все так благополучно в житті музичного училища. Запрошений на посаду викладача училища, він там продовжує свою шкідливу критику і навіть має співчуття директора та частини викладачів. <...> В ньому вони побачили людину, яка особисто може зруйнувати фундамент цього мирного життя» [там само].

Було винесено рішення суду, яке полягало в обвинуваченні С. О. Бріліант-Лівен: їй присудили сплату штрафу в розмірі 20-ти руб. і арешт у в'язниці на три дні. Тож, завдяки висвітленню «Російською музичною газетою» міжособистісних стосунків у Катеринославському музичному училищі отримали вагому підставу вважати А. М. Шепелевського дуже принциповою і чесною людиною, яка заради успіху громадської справи і позитивних суспільних перетворень, освітніх поліпшень функціонування училища може відстоювати беззаперечність своєї точки зору усілякими законними способами.

Подібна принциповість А. М. Шепелевського, як музичного рецензента, також попала в поле зору «Російської музичної газети». Проте в даному випадку сталась дещо кумедна ситуація під час оперної вистави, безпосереднім і активним учасником якої довелося знову стати Авраамію Михайловичу.

Тож, 1904-го р. катеринославський дописувач згаданого видання зазначив: «Курйозний процес виник тут нещодавно, що показує зайвий раз, як безцеремонно ставляться антрепренери до критиків, які їм не вподобують. Антрепренер італійської опери Гонсалець лишився незадоволеним рецензіями співробітника «Придніпровського краю» Шепелевським (до речі, музично освіченого і ділового критика) і зажадав у театрі, щоб той залишив рецензентське місце. Відбулася велика розмова, і в результаті обидва вони потрапили до протоколу» [77, 689]. Справу було передано до суду Катеринослава. В результаті розгляду цієї справи міський суддя визнав антрепренера Гонсалець винним в образі А. М. Шепелевського і за порушення «... суспільної тиші та ухвалив оштрафувати його на 10 рублів» [там само]. Рішення суду було винесено і відповідно Авраамія Михайловича, у поведінці якого також побачили «порушення суспільної тиші», проте суддя виніс рішення оштрафувати його всього на один рубль [там само].

Звіти Катеринославського відділення ІРМТ за 1905–1906-й та 1906–1907-й рр. не вцілили. Тому продовжимо висвітлення подальших мистецьких подій у Катеринославі з 1907–1908-го н. р. За цей сезон відбулось лише два симфонічних концерта під керівництвом чеського диригента Я. Ф. Кржички й один вечір камерної музики. Програми цих концертів знайши своє віддзеркалення у тогорічному Звіті місцевого відділення ІРМТ: «Програма другого відділення першого симфонічного концерту була присвячена Е. Грігу, з нагоди його смерті, а програма другого симфонічного концерту була повністю присвячена творам видатних чеських композиторів Б. Сметани і А. Дворжака» [93, 4]. У камерному концерті серед запрошених музикантів та викладачів музичного училища (зокрема, І. В. Алексеєнка, З. Є. Білліг, С. Д. Білоконенка, М. І. Бріан, Д. П. Губарева, А. А. Нагловського), значилось також ім'я піаніста А. М. Шепелевського.

За час існування у Катеринославі відділення ІРМТ місцева публіка страждала від відсутності в місті власного симфонічного оркестру. Упродовж 1907–1908-го н. р. дирекції музичного товариства вдалося вирішити це питання. Для організації симфонічного оркестру Катеринославського відділення ІРМТ до губернського центру 1906-го р. був запрошений випускник Празької консерваторії, диригент Ярослав Франтішкович

Кржичка⁵⁸. Тож оркестр місцевого ІРМТ створювався на базі струнного оркестру музичного училища у складі 46-ти осіб. Для підсилення творчого колективу запросили шістьох викладачів по класу струнних і духових інструментів музичного училища⁵⁹ і чотирьох музикантів-аматорів⁶⁰ взяти участь у роботі оркестру [93, 4-5].

Одна з публікацій регулярної рубрики «Музика в провінції» «Російської музичної газети» містила інформацію про перші два симфонічні концерти під диригуванням Я. Ф. Кржички у Катеринославі. До програми концерту, що відбувся 29 січня 1908-го р., увійшли Третя симфонія Мі бемоль мажор Й. Гайдна, фортепіанний Концерт ля мінор і два номери з сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга. Важливим в аспекті даного дослідження є факт виступу піаніста А. М. Шепелевського як соліста симфонічного оркестру, що засвідчено столичним періодичним виданням. У згаданому січневому симфонічному концерті 1908-го р. Авраамій Михайлович виступив як соліст, виконавши фортепіанну партію Концерту ля мінор для фортепіано з оркестром Е. Гріга [81, 203].

У Звіті Катеринославського відділення ІРМТ за 1907–1908-й р. вперше згадується ім'я дружини А. М. Шепелевського – Катерини Петрівни⁶¹ – з приводу організації групою прихильників

⁵⁸ Кржичка (Кржічка) Ярослав Франтішкович (1882, Кельч, Моравія – 1969, Прага) – чеський композитор, диригент, педагог. Випускник Празької консерваторії (клас композиції К. Кнітля та К. Штекера). Удосконалювався з фортепіанної гри у Р. Поля (Берлін). На запрошення дирекції Катеринославського відділення ІРМТ працював викладачем музичного училища (класи елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, ансамбля, оркестрової гри та літавр, 1906–1909). Організатор симфонічного оркестру Катеринославського музичного училища (1907–1908), що склав ядро симфонічного оркестру Катеринославського відділення ІРМТ. Керівник хору у Празі (1911–1920), хормейстер Празької філармонії (1922). Викладач Празької консерваторії (1919–1945), з 1942 – її директор. Автор кількох опер, двох симфоній, Серенади для струнних інструментів, Скрипкового концерту, камерно-інструментальних і хорових творів, музики для кінофільмів та вистав, пісень для дітей [93, 4-5, 55].

⁵⁹ У роботі симфонічного оркестру КВ ІРМТ (з 1907) брали участь музиканти-фахівці, викладачі музичного училища: випускник Пармської консерваторії О. І. Александріні (гобой), А. А. Ємельянов (флейта), А. С. Талісман (фагот), випускник Празької консерваторії Ф. Ф. Лоор (валторна), С. Ф. Михаловський (контрабас), Д. П. Губарев (віолончель) [93, 5, 55].

⁶⁰ У концертах ІРМТ у Катеринославі неодноразово брали участь музиканти-аматори: С. Д. Білоконенко (альт), Б. П. Веселовський (альт), В. П. Веселовський (віолончель), П. П. Зайцев (фагот), яких пізніше запрошено до основного складу симфонічного оркестру товариства (до 1907) [93, 5].

⁶¹ Шепелевська Катерина Петрівна (уродж. Сергєєва, бл. 1887, Лисичанськ, Бахмутський повіт, Катеринославська губ. – після 1965, Донецьк) – учениця, пізніше дружина А. М. Шепелевського. Найменша з чотирьох дітей П. Д. Сергєєва, викладача математики Лисичанського штейгерського училища (пізніше – гірничий технікум), та О. І. Сергєєвої (уродж. Рождественської). Катерина Петрівна приїхала до Катеринослава, де навчалась у А. М. Шепелевського приватно, на початку 1900-х рр. Всі організаційні та фінансові питання переїзду з Лисичанська та навчання в

музичного мистецтва лотереї для збору коштів нужденним студентам музичного училища і виказання подяки всім учасникам даного благодійного заходу [93, 5-6].

За цей період до трьох концертів місцевого товариства загалом додалися ще й чотири учнівські музичні вечори. Студенти класу А. М. Шепелевського знову виявились досить активними їх учасниками і займали лідерські позиції за кількістю виступів. Так, Авраамій Михайлович до участі в прилюдних училищних концертах 1907–1908-го р. підготував дев'ятеро вихованців із творами Л. Бетховена, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, А. Аренського, К. Рейнеке, Е. Гріга. Учні його класу виконали Фантазію ре мінор, Сонату До мажор і Концерт для фортепіано з оркестром до мінор (першу частину) в перекладі для двох фортепіано В. Моцарта, фортепіанний Концерт (першу частину) в перекладі для двох фортепіано Л. Бетховена, Капріччіо Ф. Мендельсона, Ноктюрн Ля бемоль мажор Ф. Шопена, Сонату (першу частину) Е. Гріга, Dans la verdure К. Рейнеке, етюд А. Аренського [93, 64, 66-67].

Особливе значення серед відкритих училищних концертів мав тематичний музичний вечір пам'яті Ф. Мендельсона (січень, 1909). Захід примітний участю в ньому не тільки учнів-піаністів, скрипалів, альтистів, віолончелістів, трубачів, тромбоністів, а й викладачів. У концерті, що складався із творів Ф. Мендельсона, виступили 13 учасників. Троє з них були учнями класу Авраамія Михайловича Шепелевського. Він допоміг своїм вихованцям Дунаєвській, М. Крем'янській, Ліберман донести до слухачів композиторський задум кількох «Пісень без слів» (фа дієз мінор, Ля мажор, Фа мажор, до мінор), Капріччіо мі мінор, Скерцо мі мінор, «Perpetuum mobile» Ф. Мендельсона [4].

губернському центрі вирішувались її старшим братом – Сергеевим Олексієм Петровичем (завідувач шахтою та гірничими роботами рудника, 1905–1920 – керуючий кам'яно-вугільним рудником Західно-Донецького акціонерного товариства у Лисичанську).

В сім'ї Шепелевських було двоє дітей. Син – Олексій Авраамович Шепелевський (грудень 1905, Катеринослав – 31 грудня 1941). Закінчив Київський державний університет, навчався на математичному факультеті. Викладав вищу математику в Ленінградському Вищому військово-морському училищі ім. Ф. Дзержинського, одночасно працював у Головній геофізичній обсерваторії ім. А. Воейкова. Загинув під час бойових дій на початку Великої Вітчизняної війни.

Донька А. М. Шепелевського – Катерина Авраамівна (листопад 1906, Катеринослав – 1980-ті, Донецьк). Відомостей про освіту немає. Працювала головним бухгалтером Донецького державного індустріального інституту (нині університет) [3].

Таблиця 3. Показники публічних виступів учнів, підготовлених викладачами Катеринославського музичного училища по класу фортепіано (1903 – 1909)

№ п/п	Викладачі класу фортепіано	1903/1904 н.р.	1904/1905 н.р.	1907/1908 н.р.	1908/1909 н.р.
1.	С. О. Бріліант-Лівен	14	11	звільнилась	–
2.	А. М. Мандельштам	9	звільнилась	–	–
3.	А. М. Шепелевський	7	11	9	3
4.	М. Я. Ярим-Агаєва	5	2	звільнилась	–
5.	М. Г. Каменська	–	1	8	звільнилась
6.	А. Г. Гінодман	–	1	7	звільнилась
7.	С. Ф. Роговська	–	–	0	звільнилась
8.	А. М. Мокієвська	–	–	0	звільнилась
9.	М. А. Пасенко	–	–	–	2

Тож, упродовж всього періоду педагогічної діяльності А. М. Шепелевського в Катеринославському музичному училищі, його учні регулярно брали участь у публічних училищних концертах. При тому, всі ці роки, за винятком 1903–1904-го н. р. (початок роботи у закладі), Авраамій Михайлович утримував лідерство серед інших викладачів-піаністів по підготовці своїх вихованців до участі у відкритих концертних заходах.

Після створення симфонічного оркестру Катеринославського відділення ІРМТ концертний сезон 1908–1909-го р. видався не менш насиченим. Так само було проведено два симфонічних концерти, один квартетний і один камерний вечори. Всі ці концерти отримали відгук А. М. Шепелевського на сторінках

столичного журналу «Музичний трудівник» («Музыкальный труженик», 1909). Симфонічний концерт, присвячений творчості М. Римського-Корсакова, пройшов під диригуванням Я. Ф. Кржички: «Диригент знову здійснив чудеса невтомності, енергії та вміння, змусивши свій збірний, напівучнівський оркестр звучати на кшталт симфонічному» [145, 13]. А. М. Шепелевський вважав, що основу концерту склала «... досить безбарвна Сімфонієтта (ор.31)⁶², так мало характерна для пізнього Римського-Корсакова, цього богатиря оркестру. Наступні дві п'єси – увертюри до «Травневої ночі» та «Царської нареченої» виявились більш відповідними в сенсі популяризації оркестрової краси Римського-Корсакова і мали великий успіх у публіки, особливо остання» [там само].

А. М. Шепелевський залишив кілька слів і з приводу виступу двох солістів оркестру Я. Ф. Кржички – скрипаля І. В. Алексеєнка з «Фантазією на російські теми» (під акомпанемент оркестру) і співачки М. Бріан, «...з низкою чарівних корсаківських романсів, пройнятих аристократично тонким настроєм, згорнутих серпанком майже філософської задумливості» [145. 14].

Авраамій Михайлович також дуже високо оцінив концерт струнного квартету Одеського відділення ІРМТ на чолі з Я. Коціаном⁶³. У Катеринославі виступ «чеського квартету», до складу якого входили Я. Коціан, Ф. Ступка⁶⁴, Й. Перман⁶⁵, Л. Зеленка⁶⁶, відбувся 15 жовтня 1908-го р. Рецензент А. М. Шепелевський дав коротку характеристику цьому творчому колективу: «Квартет чудовий, ... може посісти місце у списку першорозрядних. Бездоганим він мені видається в сенсі технічної закінченості. Більшість учасників квартету – учні Шевчика, і це

⁶² Сімфонієтта для оркестру на російські теми ор.31 М. Римського-Корсакова.

⁶³ Коціан Ярослав (1883, Усті-над-Орлицею – 1950, Прага) – скрипаль, диригент, педагог. Випускник О. Шевчика по Празькій консерваторії, викладач Одеського музичного училища (1907–1910) [56, 33].

⁶⁴ Ступка Франтішек Я. (1879, Тедражичі, біля Сушице – 1965, Прага) – скрипаль, випускник Празькій консерваторії (клас професора О. Шевчика, 1901). Працював в Одесі (1901–1919), викладач музичного училища (1902–1913). Професор Одеської консерваторії (з 1913). [56, 35].

⁶⁵ Перман Йосип (Йозеф) В'ячеславович (1871 – 1934, Одеса) – скрипаль, альтист, педагог. Вихованець Празької консерваторії (клас скрипки професора О. Шевчика, композиції – А. Дворжака, 1891). Працював в Одесі (1894–1934), викладач музичного училища (з 1898). Професор Одеської консерваторії (1913). З 1919 – у Празі [56, 34-35].

⁶⁶ Зеленка Ладислав (Владислав Іванович) (1881, Модржани, під Прагою – 1957, Прага) – віолончеліст, педагог. Вихованець Празької консерваторії (клас професора Я. Буріана). Працював в Одесі (з 1903 або 1904), викладач Одеського музичного училища.

встановлює відому єдність їхніх технічних прийомів; це бездоганний ансамбль у сенсі технічної завершеності» [145, 13].

Проте А. М. Шепелевський висловив конкретні зауваження щодо інтерпретації окремих творів. Так, виконання Ре-мажорного Квартету П. Чайковського (особливо *Andante cantabile*) «... йшло врозріз з композиторськими намірами: наприкінці *Andante* перша скрипка віртуозно розіграла якесь *Andante* із скрипкового концерту під ледь чутний акомпанемент інших інструментів квартету, що погано в'яжеться з народною простотою цієї частини...» [145, 15]. Втім, дуже успішним, на думку А. М. Шепелевського, видалося виконання інших творів: «Артисти проте взяли реванш на квартетах Шуберта і Глазунова (ре мінор), особливо на останньому, з його повним дотепністю скерцо...; обидва квартети були зіграні артистично...» [там само].

Велика симпатія катеринославського рецензента проглядається в оцінювальному судженні з приводу камерного концерту Л. С. Ауера 16 листопада 1908-го р. за участю піаніста, лауреата Петербурзької консерваторії В. В. Покровського і співака Дубовенка. В рецензії на цей концерт прозвучала певна критика на адресу одного «...із небагатьох фаворитів катеринославської публіки, що змушує її стікатись у великій кількості на свої концерти» – поважного скрипаля Л. С. Ауера, який «... знову зачарував публіку срібним звуком своєї скрипки та благородно-красивим фразуванням...» [там само]. На думку А. М. Шепелевського, це може бути обманливе враження, тому що «Місцями здавалося, що старий професор не на висоті цієї благородної краси і надто гарячкував на користь публіці. Та й сарасатівський «Фауст», яким закінчився концерт, – не на висоті тих вимог, що висувуються до репертуару Л. С. Ауера» [там само].

Зовсім по-іншому автор рецензії сприйняв виступ піаніста. За словами Авраамія Михайловича, Василь Покровський – це «... піаніст зі сліпучою технікою, яка ніколи і ні в якому разі не покриває в ньому витонченого і благородного артиста. В низці виконаних п'єс піаніст показав себе повним господарем свого інструменту й інтерпретатором рідкісної інтелігентності. Здавалося б, місце Покровського (і не останнє) на естрадах найкращих європейських міст» [там само].

Відгук А. М. Шепелєвського на другий симфонічний концерт місцевого відділення музичного товариства не знайдено. Місцеві слухачі стали свідками виступу симфонічного оркестра під диригуванням Я. Ф. Кржички у лютому 1909-го р., який виконав Симфонію №1 Л. Бетховена, увертюру до опери Р. Вагнера «Лоенгрін», Концерт Мі бемоль мажор для валторни з оркестром (соліст Ф. Льготка), Урочистий марш Р. Штрауса та ін.

Не менш важливою подією мистецького життя Катеринослава першого 10-ліття ХХ ст. можна вважати виступ музикознавця, композитора, вихідця з України Ю. Д. Енгеля⁶⁷, з тематичною лекцією-концертом у квітні 1909-го р. Лекція була присвячена творчості Е. Гріга і відбулась у залі Англійського клубу. Приїзд до губернського центру музиканта такого рівня не міг залишити байдужим місцевих фахівців, у тому числі й А. М. Шепелєвського. Щирий відгук катеринославських музикантів-педагогів виявився в участі й підготовці ілюстраційної частини лекції Ю. Д. Енгеля, а саме в показі низки фортепіанних і вокальних творів норвезького композитора. Це знайшло своє віддзеркалення в афіші-програмі лекції, що містила два блоки: 1) доповідь про життєвий і творчий шлях Е. Гріга; 2) музичні ілюстрації фортепіанних, камерно-інструментальних та вокальних творів композитора.

Представлений афішою-програмою короткий анонс-конспект першої частини заходу включав найголовніші моменти лекції Ю. Д. Енгеля: значення народної пісні та індивідуальної творчості в розвитку музики; народна музика в Норвегії; життєвий шлях Е. Гріга, його людські якості; особливості музики норвезького композитора, її національні та європейські джерела; музична індивідуальність Е. Гріга; його вокальна, фортепіанна, камерна й оркестрова музика; Е. Гріг – піаніст; значення творчості норвезького композитора.

Афіша-програма лекції дає інформацію і про конкретні фортепіанні твори, представлені слухацькій аудиторії А. М. Шепелєвським. Це Народний норвезький мотив фа дієз мінор ор.12, «Халлінг»⁶⁸ ля мажор ор.17, «До альбому» ля мажор

⁶⁷ Енгель Юлій Дмитрович (1868, Бердянськ, Таврійська губ. – 1927, Тель-Авів, Палестина) – музикознавець, перекладач, фольклорист, композитор. Закінчив Московську консерваторію трьома роками пізніше А. М. Шепелєвського.

⁶⁸ Халлінг – народний норвезький танець.

ор.28, «Пісня кохання» Фа мажор ор.43, «Хода гномів» ре мінор ор.54, «День весілля у Трольхаугені» Ре мажор ор.65. Низка виконаних А. М. Шепелевським фортепіанних творів Е. Гріга була доповнена інтерпретацією його романсів співачкою З. Н. Малютіною. Це «Лангеландська народна пісня», «Люблю тебе», «Біля струмка», «Джерело», «Лебідь», «Монте Пінчіо», «Колискова Сольвейг». Функцію концертмейстера в цьому заході виконала викладач музичного училища, піаністка М. А. Пасенко, яка акомпанувала не тільки З. Н. Малютіній, а й скрипалю І. В. Алексеєнку. Камерно-інструментальний дует у складі М. А. Пасенко – І. В. Алексеєнка запропонував слухачам тричастинну Сонату для фортепіано та скрипки Фа мажор ор.8 Е. Гріга.

До найбільш значущих концертних заходів місцевого музичного товариства сезону 1909–1910-го р. можна зарахувати три концерти камерної музики. Камерний вечір за участю викладача музичного училища С. О. Гуревич, тематичний концерт учнів та викладачів музичної школи С. О. Бріліант-Лівен до 15-річчя від дня смерті А. Г. Рубінштейна, сольний концерт «короля скрипалів» Я. Кубеліка. Всі ці мистецькі події були проанонсовані А. М. Шепелевським у журналі «Музичний трудівник» [140, 23].

Автор замітки сповістив читачів про окремі деталі згаданих концертів: зокрема, новий викладач музичного училища С. О. Гуревич була вихованкою Московської консерваторії по класу В. І. Сафонова. Виконавській манері цієї піаністки, за словами Авраамія Михайловича, притаманна повна технічна розкутість, цікава за художнім задумом інтерпретація. В концерті ІРМТ С. О. Гуревич та інші учасники ансамблю виконали «... ре-мінорне тріо Аренського, що не становить вже давно інтерес новизни навіть у Катеринославі, і свіжу, колоритну Сонату ... (для фортепіано і скрипки. – В. М.) Зіндінга» [там само].

Інший, згаданий А. М. Шепелевським концерт Катеринославського відділення ІРМТ, був присвячений творчості А. Г. Рубінштейна. Його влаштувала музична школа С. О. Бріліант-Лівен і приурочила 50-річчю від дня заснування ІРМТ і 15-річчю від дня смерті А. Г. Рубінштейна. Об'єднуючи й резюмуючи ці мистецькі заходи, А. М. Шепелевський зауважив, що «... до програм обох концертів включені камерні твори, так

мало характерні для Рубінштейна – композитора переважно оперного і фортепіанного» [там само].

В аналізі концертного виступу славетного чеського скрипаля Я. Кубеліка, А. М. Шепелевський не приховує свого повного захоплення. Втім, у нього як відверто чесного музиканта, мимоволі виникло риторичне питання: «Невже ця втілена віртуозність є шаленою цінністю? Блискуча звукова гра, красиво виконані світлотіні, ретельний і бездоганний рисунок, найбільша досконалість техніки, ідеально чистий, іскристий звук, що виблискує сріблястою ниткою – невже все це зводить віртуоза-скрипаля у великого художника, у світову величину?» [140, 24].

Автор замітки виклав і певні критичні зауваження щодо інтерпретації виконуваних Я. Кубеліком творів: «Арію Баха він грав красиво, але манерно, ніби не знайшов її величної простоти, ніби не оцінив у ній глибокі почуття, завдяки чому ця мелодія, яка живе вже два віки, переживе й нові століття» [там само]. Незважаючи на дуже вдале виконання Прелюдії Й. С. Баха, «У двох п'єсах Сен-Санса знову був зовсім нецікавий, а Варіації Паганіні – це стосується вже сфери циркового мистецтва. Я не залишився слухати того, що Кубелік грав на *bis*, – надто великим було розчарування» [там само]. Насамкінець своїх нотаток про концерт чеського виконавця, Авраамій Михайлович спробував узагальнити ставлення до «короля скрипалів» місцевої слухацької аудиторії: «... публіка в її найкращій частині сприйняла Кубеліка холодно і зовсім не задовольнилася тим суто зовнішнім враженням, яке справляла його гра» [там само].

Отже, катеринославський період виявився досить плідним з огляду на жанрову різновекторність творчої діяльності А. М. Шепелевського. Так, до успішної реалізації професійного творчого потенціалу Авраамія Михайловича в педагогічній, концертно-виконавській та музикознавчій сферах цього періоду додається ще й композиторська та науково-методична діяльність. До початку 1900-х рр. – перших років перебування А. М. Шепелевського в Катеринославі – мають також відношення його перші спроби створення музичних творів. Переважно це камерно-вокальні твори, написані для голосу в супроводі фортепіано. У фондах Національної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського до сьогодні збереглися романси Авраамія Михайловича: «Спи спокійно, моя дорогая», «Помнишь ли, друг

мой?», «Я жду тебе», «Тоскливо дни мои бегут», «Ты грустно прожил жизнь». Всі вони видані у Катеринославі 1904–1905-го рр. приватними нотними друкарнями місцевих видавців Г. Крігера, Менчиця та ін.

Ймовірно, що саме в Катеринославі дореволюційного періоду місцевою типографією Г. Крігера було видано й методичну розробку А. М. Шепелевського «Гами та арпеджії для фортепіано» з передмовою автора. У цьому виданні не вказана дата його виходу, але є помітка, що роботу «Прийнято Художньою радою Катеринославського музичного училища [147]. Тому маємо всі підстави⁶⁹ вважати, що вперше методична робота А. М. Шепелевського «Гами та арпеджії для фортепіано» була опублікована саме в Катеринославі. Щодо дати її виходу слід звернути увагу на те, що перше видання цієї праці мало бути кількома роками раніше реорганізації Катеринославського музичного училища в консерваторію, а потім Музичний Технікум (1919). Тож, публікація Авраамія Михайловича могла відбутись приблизно в останні роки роботи в Катеринославському музичному училищі – тобто не пізніше 1909–1910-го рр. (до початку працевлаштування в музичній школі Хонович-Бік). Отже, вперше опублікованою методична розробка А. М. Шепелевського «Гами та арпеджії для фортепіано» могла бути саме в середині другого катеринославського періоду – тоді, коли місцеве музичне училище діяло у своєму первозданному вигляді, а в губернському центрі працювали приватні музичні видавництва.

Підкреслено результативний напрям творчого шляху А. М. Шепелевського в другий катеринославський період – це, без усяких сумнівів, його музично-критична діяльність. Її кульмінаційна точка співпала із закінченням перекладу (спільно з А. Вінтером) теоретичної праці Р. Вагнера «Опера і драма». Вперше переклад А. М. Шепелевського і А. Вінтера був опублікований в Росії 1906-го р. Друге видання даного перекладу вагнерівської «Опери і драми» датується трьома роками пізніше – 1909-го р. Обидва дореволюційні російські видання мали передмову з одноосібним авторством А. М. Шепелевського. У своїй передмові Авраамій Михайлович схарактеризував розвиток оперного жанру довагнерівського періоду, виявив певні

⁶⁹ На титульній сторінці методичної праці А. М. Шепелевського «Гами та арпеджії для фортепіано», опублікованій у Києві 1925 р., вказано, що це друге видання.

достойнства й недоліки теоретичної праці великого оперного реформатора, визначив місце і значення творчого доробку Р. Вагнера у світовому музично-історичному процесі.

Переклад книги Р. Вагнера є свідченням стрімкого професійного зростання А. М. Шепелевського: від простого дописувача місцевих періодичних видань – до визнаного рецензента столичних журналів («Музичний трудівник», «Російська музична газета», «Сучасник») і музикознавця загальноросійського масштабу. Факт двох вітчизняних видань перекладу вагнерівської праці на початку ХХ ст. (1906, 1909), його затребуваності й актуальності упродовж майже 120-ти років свідчить про визнання А. М. Шепелевського як музичного науковця за межами свого регіону.

Вихід представника української регіональної музикознавчої думки на загальнодержавну наукову платформу стверджує тезу про риси початкової сформованості Катеринославської музично-теоретичної школи на початок ХХ ст. Музично-критична діяльність А. М. Шепелевського, як важлива складова даного музично-історичного процесу, багато в чому визначила орієнтири подальшого розвитку музично-теоретичної школи Катеринославщини-Дніпропетровщини [65].

Викладацька робота в музичній школі К. І. Хонович-Бік, приватна музично-педагогічна практика (1910–1921)

1910–1911-й н. р. різко змінив життєвий шлях А. М. Шепелевського, порушивши тим самим і розмірений перебіг подій мистецького життя тодішнього Катеринослава. В одній із публікацій «Російської музичної газети» за 1911-й р. розміщена інформація про те, що Авраамій Михайлович залишив роботу в Катеринославському музичному училищі: «На початку минулого навчального сезону (1910–1911. – В. М.) зі складу викладачів училища вийшов вільний художник А. М. Шепелевський» [82, 561]. В публікації йшлося про причини такого рішення. На службі в училищі він пробув сім років. Після припинення викладацької діяльності Авраамій Михайлович залишив дирекції музичного училища доповідну записку, «... частково передруковану у «Придніпровському краї» (катеринославська газета. – В. М.), де Шепелевський заявив, що його вихід із училища є “справою

виключно принциповою – результатом негативного ставлення до діяльності тієї установи, де він перебував на службі, і протестом проти цієї діяльності”... Шепелевський різко обрушується на діяльність директора МУ Д. П. Губарева, ставить йому як провину постійну зміну викладачів в училищі» [там само].

Не беручи до уваги колективний вихід із штату викладачів училища групи осіб на чолі з С. О. Бріліант-Лівен навесні 1905-го р., «... за останні 6 років пішли чи мали піти Мандельштам, Каменська, Гінодман, Зеленцова, Роговська, Нагловський, Горелишев, Столяров, Лукініч, Муравйова, Морі, Руссау, Соколовський-Чигиринський, Кржичка, Льготка, Лоор, Векслер-Стрижевський, Самус, Левінський – дійсно, як заявив Шепелевський, це якийсь миготливий кінематограф» [82, 562]. Авраамій Михайлович з жалем відзначав також вихід у відставку талановитого чеського музиканта Я. Ф. Кржички, який «... створив оркестр і підняв у Катеринославі концертну справу» [там само].

Крім цього, А. М. Шепелевський звинувачував директора музичного училища Д. П. Губарева в тому, що він був викладачем надмірної кількості навчальних дисциплін: віолончелі, співу, історії музики та інших музичних предметів. Авраамій Михайлович стверджував, що «Класи ці не тільки не є популярними, та й фактично майже не існують» [там само]. Редакційна колегія «Російської музичної газети» не оповістила широкий читацький загал про результати цієї полеміки й офіційну відповідь місцевої дирекції на заяву А. М. Шепелевського через відсутність інформації з Катеринослава. Тому дана публікація завершувалась коротким редакційним резюме: «Принаймні, невітні (щоб сказати більше) факти, виставлені у звинуваченні Шепелевського і свідчення про постійну зміну викладачів у музичному училищі, вимагають серйозної та неупередженої перевірки» [там само].

Реакцією на бездіяльність дирекції Катеринославського відділення ІРМТ щодо стану справ у місцевому музичному училищі стало прийняте особисто А. М. Шепелевським рішення залишити цей заклад. Він перейшов на роботу до музичної школи вільних художників К. І. Хонович-Бік. Це сталось восени 1910-го р. – на початку нового концертного сезону й навчального року (1910–1911). За відсутністю документальних джерел саме

цього часового проміжку, факт працевлаштування А. М. Шепелевського в приватній музичній школи К. І. Хонович-Бік відображено тільки у довідковому виданні «Весь Катеринослав за 1913 рік». В ньому зазначено, що в губернському центрі першого 10-ліття ХХ ст., окрім музичного училища, налічувалось ще сім приватних музичних навчальних закладів. Серед них чотири музичні школи: В. А. Застрабської-Шапошниченко; С. О. Бріліант-Лівен і М. М. Лівена; вільних художників К. І. Хонович-Бік; Н. В. Долгова. Крім музичних шкіл, в місті також функціонували фортепіанні класи З. М. Максименко та класи фортепіанної гри А. Д. Смолкера [13, 220-221].

У довіднику «Весь Катеринослав за 1913 рік» також подано списки штатних викладачів майже всіх наявних у місті музичних шкіл. Перелік викладачів музичної школи вільних художників Хонович-Бік (саме під такою назвою заклад згадувався довідковим виданням) здійснювався у такій послідовності: К. І. Хонович-Бік, Ю. І. Хонович, А. М. Шепелевський, С. О. Гуревич. Приміщення музичної школи вільних художників К. І. Хонович-Бік знаходилося в будинку скрипаля-аматора М. Тавровського по вулиці Харківській⁷⁰ [13, 221]. Засновники школи були фахівцями найвищої кваліфікації – К. І. Хонович-Бік закінчила Петербурзьку консерваторію по класу фортепіано професора К. К. Фан-Арка⁷¹, скрипаль Ю. І. Хонович – випускник Київського музичного училища (клас професора О. Шевчика) і Петербурзької консерваторії, де навчався у Л. С. Ауера.

Додаткове підтвердження інформації про педагогічну діяльність А. М. Шепелевського в музичній школі К. І. Хонович-Бік знаходимо у спогадах О. С. Компанієць⁷². Учениця Авраамія Михайловича уточнює, що саме «... у 1913-му році він викладав фортепіано в одній із п'яти музичних шкіл Катеринослава – музичній школі вільних художників Хонович-Бік» [45]. У А. М. Шепелевського навчалась також сестра О. С. Компанієць – Валентина Компанієць, яка добре володіла фортепіано, завдяки

⁷⁰ Харківська вулиця розташована в центральній частині міста, недалеко від старого приміщення музичного училища на вулиці Глінки, 11.

⁷¹ Серед учнів К. К. Фан-Арка – виходець із України С. Борткевич.

⁷² Компанієць Олена Соломонівна – донька С. М. Компанійця, доцента кафедри вуха, горла і носа Катеринославського університету, вченого європейського рівня. С. М. Компанієць – організатор лор-кафедри і клініки у Дніпропетровську, працював у зарубіжних медичних закладах, співредактор і співробітник багатьох медичних журналів. Володів 14-ма іноземними мовами, у тому числі латиною і давньогрецькою [45].

чому гості будинку інтелігентної катеринославської родини вченого-отоларинголога із задоволенням познайомилися з низкою фортепіанних творів, зокрема, ними були відзначені клавірні п'єси Ж. Ф. Рамо [45].

Опосередкованими свідченнями викладацької роботи А. М. Шепелевського в музичній школі К. І. Хонович-Бік є замітки періодичної преси 1910-х рр. про виступи музикантів-педагогів цього навчального закладу в міських концертних заходах. Так, катеринославською пресою віддзеркалено проведення першого камерного концерту музичної школи К. І. Хонович-Бік і участь в ньому А. М. Шепелевського. Поряд з ним виступали викладачі – колеги Авраамія Михайловича по музичній школі й училищу: Ю. І. Хонович, Ж. А. Застрабський, Л. М. Фортунато, С. М. Білоконенко. У програмі камерного концерту музичної школи К. І. Хонович-Бік значились Соната для фортепіано і скрипки Ц. Франка, фортепіанне Тріо П. Чаковського, Соната для фортепіано і віолончелі С. Рахманінова [38]. Які саме твори із перелічених були виконані Авраамієм Михайловичем, а які іншою учасницею концерту – піаністкою К. І. Хонович-Бік – встановити не вдалось.

Інший концертний захід за участю А. М. Шепелевського відбувся на Чечелівці⁷³ (1912). Цього разу Авраамій Михайлович виступав як учасник фортепіанного дуету в одному з народних концертів, що організовувалися Катеринославським науковим товариством і мали просвітницькі цілі. В цьому заході А. М. Шепелевський виступив у фортепіанному дуєті з піаністкою С. О. Гуревич. В їхньому виконанні прозвучала увертюра до опери «Руслан і Людмила» М. Глінки у чотириручному перекладі [126].

Ще про один виступ А. М. Шепелевського у складі камерно-інструментального ансамблю йшлося в березневому випуску газети «Південна зоря» («Южная заря») 1912-го р. В залі Комерційного зібрання у великому концерті, серед інших фахівців і музикантів-аматорів, згадуються А. М. Шепелевський, Ю. І. Хонович, Ж. А. Застрабський, Л. М. Фортунато, С. М. Білоконенко. Ці музиканти-інструменталісти фігурують і в анонсах інших концертів, що організовувались у Катеринославі

⁷³ Чечелівка – історичний район Катеринослава, виник навколо Брянського заводу (нині Дніпровський металургійний завод). З 2015 – Красногвардійський район, куди входила Чечелівка, було перейменовано на Чечелівський.

першого 10-ліття ХХ ст., що свідчить про тривалість творчого спілкування музикантів, регулярність їх виступів, поступове набуття рис більшої усталеності ансамблевих складів виконавців. У великому концерті Комерційного зібрання піаніст А. М. Шепелевський зі струнною групою ансамблю (Ю. І. Хонович, Ж. А. Застрабський, Л. М. Фортунато, С. М. Білоконенко) запропонували слухачам художнє прочитання Фортепіанного квінтету Р. Шумана. Анонімний дописувач відзначив, що «Самою змістовною частиною концерту був Квінтет Шумана, що зайняв повністю все третє відділення... Цей прекрасний твір було виконано з рідкісною продуманістю і піднесенням, залишивши у слухачів чарівне враження. Залишається від щирого серця пошкодувати, що нам взагалі дуже рідко доводиться чути серйозні твори в такій художній передачі» [125].

Ще один анонс концерту викладачів музичної школи К. І. Хонович-Бік у грудні 1914-го р. розміщений в газеті «Придніпровський край». До програми даного концерту ввійшли твори Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана та С. Рахманінова [47]. Крім того, про виконавську діяльність А. М. Шепелевського цього періоду згадується і в афіші концертного заходу, присвяченому 10-річчю творчої діяльності З. Н. Малютіної в Катеринославському музичному училищі (1906–1916). В ювілейному концерті брали участь чимало музикантів – колег А. М. Шепелевського по роботі в училищі. У цьому концертному заході Авраамій Михайлович виступив у фортепіанному дуеті зі своєю ученицею Єлизаветою Брюхачовою. Вони виконали сюїту для двох фортепіано «Силуети» оп.23 А. Аренського [6].

Загалом, за період 1910–1921-го рр. збереглося не так багато історичних джерел – безпосередніх свідчень педагогічної діяльності А. М. Шепелевського в музичній школі К. І. Хонович-Бік. Чи не єдиним офіційним документальним підтвердженням цього є свідоцтво Є. Б. Брюхачової⁷⁴ про закінчення фортепіанних

⁷⁴ Брюхачова Єлизавета Борисівна. (1898, Коло, Польща – 1969, Москва) – піаністка, педагог. Закінчила з золотою медаллю приватну гімназію С. І. Степанової у Катеринославі (1915). Початкову музичну освіту отримала в Катеринославі у А. М. Шепелевського (1918). Продовжила навчання у Катеринославському музичному училищі, реорганізованому в консерваторію також у класі професора А. М. Шепелевського (1921). Виступала в камерно-

курсів А. М. Шепелевського, датоване травнем 1918-го р. [87, 48-52].

Гадаємо, що навчальний курс під керівництвом А. М. Шепелевського міг здійснюватися в межах діяльності музичної школи К. І. Хонович-Бік, а свідоцтво Є. Б. Брюхачової підтверджує факт її навчання саме в класі Авраамія Михайловича, а не існування відкритих окремо А. М. Шепелевським фортепіанних курсів у Катеринославі напередодні революційних подій 1917-го р. Це пояснюється тим, що підтвердження інформації щодо заснування чи функціонування в губерньському центрі приватних, особисто започаткованих А. М. Шепелевським фортепіанних курсів, в інших довідкових джерелах не виявлено. Тому допускаємо наявність неточності в оформленні згаданого свідоцтва Є. Б. Брюхачової та вільного трактування навчального закладу, який вона закінчила, навчаючись у класі фортепіано А. М. Шепелевського. Проте, опираючись на даному документі, ще раз пересвідчуємося в серйозних результатах педагогічної роботи А. М. Шепелевського саме в період його діяльності в музичній школі К. І. Хонович-Бік (1910–1918).

Втім, більшість історичних документів, що віддзеркалюють творчий шлях А. М. Шепелевського другого 10-ліття ХХ ст. стосуються переважно його діяльності як музикознавця. До сьогодні збереглося кілька рецензій і музично-критичних статей за авторством Авраамія Михайловича про концерти музикантів, які гастроювали на Катеринославщині того періоду. Так, газетою «Південна зоря» (листопад, 1910) розміщена рецензія Авраамія Михайловича на два концерти Г. Гальстона у Катеринославі. Автор публікації вважав, що для місцевого музичного життя ці концерти стали подіями «... безперечної важливості та безперечного інтересу. Інтерес цей, втім, частково своєрідного характеру: появі Гальстона передує слава про нього, як суперника Йосифа Гофмана» [149]. Свої враження від виступу австрійського піаніста катеринославський рецензент виразив так: «Рідко я зустрічав

інструментальних ансамблях з А. І. та М. І. Ямпольськими, фортепіанному дуєті з Н. Г. Вальтером та А. М. Шепелевським (з 1915). З 1922 – навчалась у Московській консерваторії (клас професора Ф. М. Блуменфельда). Після закінчення консерваторії працювала концертмейстером Московського Камерного театру (нині – Московський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна), акомпаніатором оркестрового факультету консерваторії, театру В. Е. Мейерхольда. Доцент Московської консерваторії, завідувач концертною практикою. Серед учнів – О. Бахчійєв, О. Пахмутова [6, 66; 87, 48-52].

більш нерівного артиста. Упродовж двох концертів з досить великою програмою зустрічалося виконання п'єс дуже добре, непогане і, нарешті, погане, в самому елементарному сенсі – у сенсі технічної неохайності, в сенсі очевидно грубого трактування п'єс. Твори, що найбільш вдалися Гальстону – низка дрібних п'єс кантиленного складу (Сіціліана Й. С. Баха, Гавот і Арія К. Глюка, Вальс Й. Брамса, деякі прелюдії Ф. Шопена. – В. М.). Віднесемо сюди ще п'єси, що вимагають великої швидкості й легкості руху: gis-moll'ний Етюд Шопена (терціями), b-moll'ну його ж Прелюдію» [149]. До позитивних рис виконання Г. Гальстона автор газетної публікації відносить здібність піаніста «... видобути з фортепіано ніжний, опоетизований звук; по-друге, він дивує досконалістю своєї великої, хоча й дещо однобічної техніки. Але у будь-якому разі при відтворенні цих творів відчувається великий майстер» [там само].

Проте А. М. Шепелевський звертає увагу на виконання творів іншого складу – таких, що «... вимагають особливого виконавського проникнення ідеєю композитора чи особливої витонченості, артистичного почуття, – піаніст Гальстон із першорядного майстра одразу стає другорядним. Гальстону зовсім не вдається Des-dur'на Прелюдія (Ф. Шопена. – В. М.), з її похмурою середньою частиною і цим чарівним переходом до світлої Des-dur'ної теми. Іншу чудову Прелюдію (As-dur) Гальстон грає, всупереч авторському позначенню, зовсім повільно, від чого втрачається її ніжно граціозний характер, і виходить щось меланхолійно нецікаве» [149].

Невдало виконаними Г. Гальстоном у Катеринославі творами А. М. Шепелевський вважав «... етюди Шопена a-moll і As-dur. Перший зіграний із сумнівною чистотою та грубим вистукуванням теми, другий – по-учнівськи безбарвно і лише пристойно» [там само]. До не досить успішно виконаних творів автор рецензії додав фантазію «Дон Жуан» Ф. Ліста, яка, за його словами, є «... однією із найбільш невдалих по нагромадженню труднощів та беззмістовності фантазій Ліста. Такі п'єси виконуються тільки для приголомшення великої публіки. Все це викликало «шквал захватів», як і належить у таких випадках» [там само]. У висновку рецензії А. М. Шепелевського прозвучала досить висока оцінка виступів Г. Гальстона загалом у Катеринославі: «Ми чули піаніста з величезною технікою, з

великою (хоча й не винятковою) музикальністю, з розумом і темпераментом. В особі Гальстона зустріли дуже гарного і навіть великого піаніста» [149].

Подібний підхід до висвітлення концертного виступу музиканта-гастролера виявляється також і в рецензії А. М. Шепелевського на виступ в губернському центрі скрипаля Б. Губермана (лютий, 1912). На початку замітки автор визнає, що «Це артист не з тих, хто електризує велику аудиторію, це виконавець для обраної публіки, тонких цінувальників. У грі його ви не знайдете проявів бурхливого темпераменту, що підкупує широку аудиторію, не почуєте грубих вигуків почуття» [141]. А. М. Шепелевський відкрито висловлює своє захоплення виконанням «... високо інтелігентного, тонкого і надзвичайно розумного музиканта. Весь час ви милуєтеся блискітками його великого (правда, трохи холодного) артистичного розуму і вас не залишає втішне почуття від тієї технічної досконалості... Техніка його справді чудова: з надзвичайною легкістю він додає найбільші скрипкові труднощі, жонглює ними красиво і невимушено. Водночас блискучий віртуоз-Губерман не заступає анітрохи Губермана-художника, з вишуканою артистичною індивідуальністю» [там само].

«Російська музична газета» проінформувала про інший скрипковий концерт, що відбувся у Катеринославі 21 січня 1913-го р. Йшлося про виступ французького скрипаля А. Марто за участю піаніста Г. Бергнера [83, 256]. Ця подія, звичайно, не могла не зачепити увагу А. М. Шепелевського. На шпальтах місцевої газети «Південна зоря» розміщена невелика його замітка про концерт французького виконавця у Катеринославі. Рецензент відзначив, що «В особі А. Марто з'явився один із небагатьох віртуозів-обранців; один із тих артистів, які дають більше, аніж від них очікуєш. За ... витонченістю обробки гра Марто перевершує гру такого майстра «оздоблення», яким є улюбленець катеринославської публіки – поважний Ауер. Саме «оздоблення» не є в нього чимось самодостатнім: в його грі воно підпорядковано завжди загальному задуму виконання, керованому рідкісною музичною інтелігентністю» [142]. А. М. Шепелевський проаналізував виконання французьким музикантом Чакони Й. С. Баха, Скрипкового концерту Л. Бетховена, Фантазії А. В'єтана: «... кожна фраза (бетховенського Концерту. – В. А.)

сповнена сенсу, кожен штрих досконалий, кожен звук у виконанні Andante ніжний і лагідний. З неповторною силою та експресією зіграв Марто Чакону Баха. У ... Фантазії «Appassionata» В'єтана він заговорив воістину проникливою вогненною мовою» [142].

А. М. Шепелевський насамкінець своєї замітки відзначив особливості художньої індивідуальності скрипаля: «Відмінна риса виконання Марто – для нього не існує традицій виконання, отже, в його грі немає нічого ні штучного, ні умовного» [142].

У Катеринославі 1914-го р. кількість концертних виступів артистів-гастролерів різко зменшується, що пов'язано з розгортанням воєнних подій. До наших днів дійшла лише одна замітка А. М. Шепелевського з приводу концертних виступів гастролерів-виконавців у Катеринославі. Це відгук на концерт віолончеліста А. В. Покровського і піаніста В. В. Покровського (лютий, 1914), опублікований катеринославською газетою «Придніпровський край» [138]. Якщо віолончеліст А. В. Покровський вперше відвідав Катеринослав, то його брат піаніст В. В. Покровський виступав тут і раніше. Музичний критик визнав талановитим виконання віолончеліста, проте: «... він весь – у майбутньому. В молодому артисті є ще багато незакінченого, але й цілком визначного. Навіть техніка ще не цілком досконала: незграбні злети смичка і «рипіння», що навіть часом проривається. Та й сам тон інструменту ще не відрізняється, під його смичком, видатною повнозвучністю і глибиною. Але вже й тепер з-під цього смичка часом виходять такі філігранні, такі витончені звуки, у грі молодого артиста є вже так багато шляхетності і серйозності...» [там само]. На основі вказаного виконавського аналізу рецензент передбачав віолончелісту А. В. Покровському велике майбутнє.

Піаніста В. В. Покровського Авраамій Михайлович виділяв серед інших гастролерів під час його першого візиту до Катеринослава. Цього разу рецензентом було підтверджено власне попереднє визнання значимості музиканта: «Піаніст В. В. Покровський є віртуозом, що цілком сформувався, з найбездоганнішою технікою і цілком визначеним музичним світоглядом. У його виконанні відчувається разюча продуманість, глибина проникнення в сутність п'єси. Це дуже глибокий і вдумливий піаніст-художник» [там само].

Катеринославським відділенням ІРМТ було продовжено започаткований А. М. Шепелевським музично-просвітницький напрям діяльності товариства, а саме музичний лекторій. Це й було відзначено «Російською музичною газетою», яка сповіщала про лекцію засновника і головного редактора цього періодичного видання М. Ф. Фіндейзена у Катеринославі 29 жовтня 1912-го р. Лекторська діяльність відомого на той час музичного критика продовжилась у Катеринославі наступного року – в залі Суспільного зібрання 13 жовтня 1913-го р. [94, 85-86]. Перша лекція М. Ф. Фіндейзена присвячувалась творчості Р. Вагнера, наступного разу – творчості П. Чайковського та М. Римського-Корсакова. В музичних ілюстраціях творів цих композиторів брали участь викладачі Катеринославського музичного училища М. П. Антонеллі, І. С. Басков, К. М. Мейф, М. А. Пасенко [94, 86].

Незважаючи на те, що в цьому переліку відсутнє ім'я А. М. Шепелевського, важливий факт проведення лекції М. Ф. Фіндейзеном, який за своїми безпосередніми обов'язками головного редактора «Російської музичної газети» особисто мав справу з усіма надісланими до редакції замітками, у тому числі й А. М. Шепелевського. Останній часто в різних іпостасях фігурував на шпальтах «Російської музичної газети»: як дописувач цього видання, як учасник регіональних мистецьких подій Катеринославщини, як один з героїв обговорюваних проблемних ситуацій, що відбувалися в місцевому музичному училищі. Видається, що й Авраамій Михайлович зважав на авторитет М. Ф. Фіндейзена – людини, в полі зору якої перебував практично весь музичний простір Російської імперії. Про це говоримо, маючи не лише одні припущення, а й документальні свідчення. В архівах бібліотеки сусідньої нам держави, у відділі рукописів зберігається два листа А. М. Шепелевського М. Ф. Фіндейзену, датованих 1904-м і 1907-м рр. На жаль, поки що ми не маємо змоги довідатись про зміст цих листів. Але візит М. Ф. Фіндейзена до такого віддаленого від столиці провінційного регіону, цілком вірогідно, міг бути пов'язаний з інтересом якщо не до персони Авраамія Михайловича, то хоча б до музичного училища, в якому часто на професіональному ґрунті виникали різні неоднозначні ситуації. Тож, звістка про лекцію такого неординарного лектора облетіла всю культурну катеринославську спільноту. Природньо, що вона долинула й до Авраамія Михайлович. Звісно, він, як

інтелігентна, спрагла до нових знань і вражень людина, не міг проігнорувати нову можливість творчого спілкування.

Естафету музичного лекторія у віддалених від столичних міст регіонах у травні 1915-го р. прийняв брат О. Ф. Гнесіної – М. Ф. Гнесін. У Катеринославі Михайло Фабіанович прочитав лекцію, присвячену російському романсу [117, 267]. Ця подія також мала зацікавити А. М. Шепелєвського.

1920-ті рр. – важкі часи громадянської війни для всієї країни. Не оминули вони і Катеринославщину. На її територіях були певні особливості перебігу тих неоднозначних політичних і військових подій. Конкретні відомості цього періоду віддзеркалені у спогадах очевидців: для них «... не було «життя», а була мука... Катеринослав, який був до революції дивом процвітання та благоустрою, перетворився на пекло» [46].

За словами спостерігачів тих подій, Катеринослав був центром громадянської війни в Україні. Влада змінювалась «... із вражаючою швидкістю, були й такі періоди, коли в різних частинах міста розташовувалося одночасно кілька владних груп (до семи одразу), що вели між собою запеклі бої» [там само]. Порядок в місті і стосунки між собою встановлювали махновці і червоні, білі і петлюрівці, Маруся⁷⁵ і зелені – «... які, крім інших звірств, усі... влаштовували погроми» [там само]. Учениця А. М. Шепелєвського згадувала, що його учень (у близькому оточенні його називали Принцем) під час зміни влади у Катеринославі при зустрічі по дорозі з бандитами, що взяли місто під свій контроль, був розстріляний на місці [там само].

Однак, навіть у важкі часи громадянської війни, в періоди затишшя відбувались приватні фортепіанні заняття. О. С. Компанієць згадувала про відновлення уроків фортепіанної гри «... у мого старого вчителя...» [46]. На той час Авраамію Михайловичу було близько 46–47-ми років. Точний термін припинення освітньої діяльності приватних музичних шкіл в Катеринославі точно не встановлено. Тому припускаємо, що це відбулося в період приблизно 1919–1923-го рр. Тож, цілком вірогідно, що у цей тяжкий період А. М. Шепелєвський, в

⁷⁵ Маруся Никифорова сиділа в Петропавлівській фортеці з російською революціонеркою О. Коллонтай. Двічі втікала із в'язниці, працювала журналісткою в Америці, Британії. З 1903 – в партії анархістів. В Україні створила банду, назвавши її анархістсько-революційним загоном [45].

залежності від ситуації, час від часу займався приватною педагогічною практикою.

Катеринославська консерваторія (1921 – 1923)

В березні 1918-го р. був підписаний не вигідний загалом для Російської держави договір, за яким передбачалась незалежність України із втратою Білорусії та Прибалтики. Німецькі війська окупували ці території, тож громадянська війна проходила в умовах інтервенції. 15 березня 1918-го р. створено Український уряд на чолі з Гетьманом П. П. Скоропадським⁷⁶. Цей період Української Держави історики називають Гетьманщиною. За часів Гетьманщини було відмінено націоналізацію приватного капіталу, великих промислових підприємств, населенню гарантувались громадянські права і свободи. В сучасній науковій літературі все частіше лунає думка про недооцінку ролі Української Держави в розвитку національної культури та її інститутів [132]. За вісім місяців функціонування уряду Гетьмана П. П. Скоропадського було створено спеціальний державний орган, що займався саме художньо-мистецькою сферою (Головне управління мистецтва та національної культури). За цей короткий час було профінансовано, окрім іншого, на розвиток освіти і науки – 2 млн. 180 тисяч карбованців, на мистецтво – більше 165-ти тисяч карбованців [там само].

В результаті протигетьманського повстання в Києві і переходу влади до Директорії була проголошена Українська Народна Республіка (УНР). Завдяки політиці уряду П. П. Скоропадського в освітньому й мистецькому напрямках, певному продовженню їх розвитку Директорією, було закладено основу багатьох мистецьких зрушень в Україні. В числі таких важливих, зокрема для Катеринославщини, подій стало уможливлення реорганізації Катеринославського музичного училища в консерваторію 16 лютого 1919-го р. [120].

Офіційних документальних свідчень про запрошення чи прийняття А. М. Шепелевського на посаду професора по класу

⁷⁶ В уряді П. П. Скоропадського працювали: М. П. Василенко – міністр освіти; Дм. І. Дорошенко – міністр закордонних справ; П. Я. Дорошенко (дядько Дм. І. Дорошенка) – керівник Головного управління мистецтва та національної культури Міністерства народної освіти та мистецтва [132]. Дм. І. Дорошенко кілька років проживав у Катеринославі на початку ХХ ст., де був одним із організаторів та головним редактором журналу «Дніпрові хвилі».

фортепіано до вищого музичного навчального закладу – Катеринославську консерваторію – не збереглося. Опосередковану інформацію про це знайшли у спогадах одного з очевидців тих подій. Тож, О. С. Компанієць, зокрема, зазначала, що А. М. Шепелєвський почав працювати в консерваторії 1921-го р. [45]. Проте з огляду на специфіку жанру мемуарної літератури, часто в описах минулих подій допускаються певні похибки й неточності. Тож, на нашу думку, з відкриттям консерваторії у Катеринославі й постановкою питання гострої нестачі викладачів вищої категорії, цілком справедливим могло бути рішення дирекції закладу запросити А. М. Шепелєвського на посаду професора консерваторії раніше вказаного очевидцем терміну – а саме 1919-го або 1920-го рр. Втім, єдине документальне свідчення з цього приводу – Протокол загальних зборів педагогічного персоналу, технічного персоналу і студкомуну Катеринославського Вищого Музичного Технікуму⁷⁷ від 24 липня 1922-го р. [120, 233-236]. Даний Протокол засвідчує присутність на цих зборах А. М. Шепелєвського. Згідно цього документа, Авраамій Михайлович був обраний колективом Вищого Музичного Технікуму керівником закладу із затвердженням Губпрофосвітою 20 липня 1922-го р. [120, 237]. Відтак, за цим документом маємо визнати, що А. М. Шепелєвський працював у Катеринославському Музичному Технікумі з вересня 1921-го й до кінця 1923-го н. р.

Історичні документи дають відомості про функціонування Катеринославського Вищого Музичного Технікуму 1920-х рр., склад фортепіанного факультету і колег А. М. Шепелєвського по роботі в навчальному закладі. Так, на квітень 1923-го р. фортепіанний факультет репрезентували дев'ять викладачів: М. Ю. Гейман, А. М. Єрмолаєва-Золотар, В. А. Застрабська, К. Б. Калужька, П. А. Лур'є, З. Г. Розловська, К. І. Хонович-Бік, С. Д. Храмов і А. М. Шепелєвський. Як бачимо із представленого списку, Авраамій Михайлович був поряд із педагогами-піаністами, які змінили місце роботи з приватних музичних шкіл і перейшли працювати до Катеринославської консерваторії – пізніше Музичного Технікуму (наприклад, В. А. Застрабська, З. Г. Розловська, К. І. Хонович-Бік та ін.).

⁷⁷ 3 липня 1921 р. Катеринославська консерваторія була перейменована і стала Вищим Музичним Технікумом, що не означало зміни статусу вищого навчального закладу [120, 237].

На жаль, свідчення щодо музично-педагогічної та концертно-виконавської діяльності А. М. Шепелевського у 1920-ті рр. відсутні. Маємо лише відомості загального характеру: найвищим педагогічним результатом Авраамія Михайловича за час роботи в Катеринославській консерваторії було виховання піаністів Є. Б. Брюхачової та Н. Г. Вальтера⁷⁸.

Ситуація з невизначеністю трактування освітнього рівня Катеринославського Музичного Технікуму тривала майже до кінця 1920-х рр. На цю обставину вказувала сучасна українська дослідниця І. М. Рябцева [120, 110]. Вважаємо, що саме такий стан справ кардинально вплинув на остаточне визрівання рішення А. М. Шепелевського залишити навчальний заклад. Тож, на посаді ректора Катеринославського Музичного Технікуму Авраамій Михайлович був до 18 лютого 1923-го р., на посаді професора по класу фортепіано залишався до кінця поточного навчального року [120, 114].

Отже, 1923-й р. можна вважати переломним у життєвому і творчому шляху А. М. Шепелевського. З цього часу починається новий період, який уже не був пов'язаний з Катеринославщиною. Сім'я Шепелевських у пошуках нового і незвіданого переїздить до Києва.

⁷⁸ Вальтер Наум Геннадійович (1892, Херсон – після 1960, Москва) – піаніст. Після закінчення Катеринославської консерваторії (клас професора А. М. Шепелевського, 1921), удосконалювався у Ф. М. Блуменфельда та Г. Г. Нейгауза в Москві (1922). Наприкінці 1920-х – соліст і концертмейстер Всесоюзного радіо, виступав у складі камерно-інструментальних ансамблів з Л. Б. Коганом, М. Морешалем, Л. Наваррою, П. Фурньє.

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД **(1923 – 1932)**

А. М. Шепелевський – професор Київської консерваторії, Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка

На початок роботи А. М. Шепелевського у Київській консерваторії (1923), в цьому освітньому закладі вже склались певні музично-педагогічні традиції. Український вчений Г. В. Курковський визнає «... позитивним той факт, що провідні місця в консерваторії займали піаністи школи Лешетицького – Єсипової. Адже саме Лешетицький під час своєї роботи в Петербурзькій консерваторії зумів, продовжуючи й розвиваючи позитивні сторони фортепіанної педагогіки ХІХ ст., створити струнку систему фортепіанних прийомів, яка забезпечила підготовку піаністів-професіоналів. Певну роль у цьому відіграла захопленість Лешетицького виконавськими традиціями Антона Рубінштейна» [49, 15]. Традиції піаністичної школи Т. Лешетицького продовжив у Київській консерваторії В. В. Пухальський⁷⁹, її перший ректор. До того, слід визнати, що «Фортепіанне мистецтво України в особі В. В. Пухальського мало, безперечно, визначного педагога. Він проводив надзвичайно велику педагогічну роботу, ніколи не втрачаючи інтересу, особливо на заняттях із здібними учнями» [49, 11].

Діяльність В. В. Пухальського, як ректора і керівника закладу, визначалась тим, що за його ініціативою ядро фортепіанного факультету консерваторії стали, окрім нього, складати досить маститі музиканти: Г. К. Мороз-Ходоровський⁸⁰,

⁷⁹ Пухальський Володимир В'ячеславович (1848, Мінськ – 1948, Київ) – піаніст, педагог, композитор. Директор Київського музичного училища (1878–1914), після його реорганізації в консерваторію – декан фортепіанного факультету (1920-ті).

⁸⁰ Мороз-Ходоровський Григорій Костянтинович (1853–1927) – навчався в Лейпцизькій (у Л. Плайді, К. Рейнеке, І. Мошелеса) та Московській (у К. К. Кліндворта) консерваторіях. Випускник Петербурзької консерваторії (у Т. Лешетицького) з великою срібною медаллю. Викладач Київського музичного училища (з 1875), Київського інституту шляхетних дівчат (з 1885). У Київській консерваторії був призначений на посаду інспектора [49, 13].

М. П. Домбровський⁸¹, О. М. Штосс–Петрова⁸², К. М. Михайлов, С. В. Тарновський⁸³, А. К. Добкевич⁸⁴, Б. О. Камчатов⁸⁵, Є. Й. Ерденко⁸⁶ та ін. [49, 11-12]. За рішенням В. В. Пухальського, основу Київської консерваторії, що складалась із представників піаністичної школи Теодора Лешетицького – Анни Єсипової, було урізноманітнено новими творчими силами. Такими стали продовжувачі іншого музичного напрямку, а саме фортепіанної школи Феруччо Бузоні: Г. М. Беклемішев⁸⁷, Й. А. Турчинський⁸⁸ [49, 15], до яких по праву примикає і Авраамій Михайлович Шепелєвський.

Вважаємо, що серед згадуваних трьох наступників школи Ф. Бузоні в Києві А. М. Шепелєвський мав найбільше підстав бути представником піаністичної школи видатного італійського музиканта. Наша думка ґрунтується на тому, що процес удосконалення Й. А. Турчинського у Ф. Бузоні склав лише сім уроків, Г. М. Беклемішева – близько року (точніші дані відсутні). А. М. Шепелєвський в класі професора Ф. Бузоні отримував регулярні консерваторські заняття упродовж повноцінного навчального року (1890–1891). До того, на відміну від своїх колег, у Авраамія Михайловича це був перший професор по навчанню в консерваторії, який заклав основи подальшого професійного

⁸¹ Домбровський Мар'ян Павлович (1877, Житомир, – 1958, Варшава) – піаніст, педагог. Випускник Петербурзької консерваторії (1900, класи професорів Т. Лешетицького, А. М. Єсипової). Викладав у Саратовському музичному училищі (з 1902), Саратовському інституті шляхетних дівчат. Київському музичному училищі (з 1907), потім консерваторії (до 1920-х), Львівській консерваторії (1926-1939), Вищій музичній школі у Варшаві (1930-1939) [49, 12].

⁸² Штосс–Петрова Олександра Миколаївна – закінчила Київське музичне училище (клас В. В. Пухальського), екстерном – Петербурзьку консерваторію

⁸³ Тарновський Сергій Володимирович (1883 – ?) – піаніст, педагог. Випускник Петербурзької консерваторії (клас професора А. М. Єсипової). Викладач Київської консерваторії (1914 – друга половина 1920-х) [49, 14-15].

⁸⁴ Добкевич Антон (Антоній Станіслав) Казимирович (1875 – ?) – піаніст, педагог. Учень Т. Лешетицького, екстерном закінчив Петербурзьку консерваторію. Викладач Київського музичного училища (з 1910), потім консерваторії [49, 14].

⁸⁵ Камчатов Борис Олексійович (бл. 1889 – ?) – піаніст, педагог. Учень Т. Лешетицького. Викладав у Київській консерваторії близько трьох років [там само].

⁸⁶ Ерденко Євгенія Йосипівна – піаністка, педагог. Закінчила Московську консерваторію. У Київській консерваторії працювала кілька років [49, 15].

⁸⁷ Беклемішев Григорій Миколайович (1881, Москва – 1935, Київ) – піаніст, педагог, композитор. Закінчив Московську консерваторію з малою золотою медаллю (клас професора В. І. Сафонова, 1900). Близько року навчався в Берліні у Ф. Бузоні. Викладач Київської консерваторії (з 1913), Інституту ім. М. В. Лисенка (1923–1928).

⁸⁸ Турчинський Йосип Адамович (1884 – 1953) – піаніст, педагог. Закінчив Петербурзьку консерваторію. У Відні вдосконалювався у Ф. Бузоні (1907, сім уроків). Викладач Київської консерваторії (до 1920).

становлення піаніста. Г. М. Беклемішев і Й. А. Турчинський удосконалювали свою піаністичну майстерність, маючи до того часу вже закінчену консерваторську освіту.

Однак всі троє продовжувачів піаністичних традицій Ф. Бузоні в Україні, одночасно в Києві не працювали; їхнє особисте знайомство і творче спілкування відбувалось попарно, через Г. М. Беклемішева: Г. М. Беклемішев – Й. А. Турчинський; Г. М. Беклемішев – А. М. Шепелевський.

Так, Г. М. Беклемішев і Й. А. Турчинський одночасно викладали в Київській консерваторії до 1920-го р., коли А. М. Шепелевського тут ще не було. Після від'їзду з Києва Й. А. Турчинського (1920), в консерваторії та Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка викладали Г. М. Беклемішев і А. М. Шепелевський упродовж 1923–1928-го рр.

Певний термін у Київській консерваторії працювали Ф. М. Blumenfeld, Г. Г. Нейгауз, Б. Л. Яворський. Цих яскравих музикантів, за словами Г. В. Курковського, «... об'єднувала спільна риса – неподільна відданість мистецтву... Концертне піаністичне життя Києва проходило цілком під знаком діяльності цих майстрів, хоч солістом виступив лише Нейгауз, а Blumenfeld і Яворський проявили себе насамперед як ансамблісти» [49, 19]. Напередодні приїзду Авраамія Михайловича до Києва об'єднана Г. В. Курковським трійка піаністів завершила діяльність у столиці України. А. М. Шепелевський приступив до роботи в Київській консерваторії вже після них, на тому професійному ґрунті, який сформували ці видатні музиканти.

Як і А. М. Шепелевський, у цей період (після 1920-х) саме до Києва з різних регіонів Радянської держави прибули й інші педагоги-піаністи в пошуках кращих, більш сприятливих умов для реалізації в ті скрутні часи своїх творчих намірів. Це Г. М. Коган, М. О. Гольдштейн (школа В. В. Пухальського); Л. І. Альперін, М. А. Гозенпуд, А. М. Луфер, Є. М. Сливак, А. А. Янкелевич (вихованці Г. М. Беклемішева); О. Л. Едельман (вихованець М. П. Домбровського); Я. Д. Фастовський (учень С. В. Тарновського); Т. Л. Гутман (учень Г. Г. Нейгауза); А. Д. Логовінський (вихованець О. М. Штосс-Петрової), Р. Б. Кругла і І. І. Тамаров (учні К. М. Михайлова);

М. М. Лисенко⁸⁹ (вихованка К. М. Ігумнова, О. І. Губерт); В. В. Товстолужський (учень В. І. Сафонова); С. Барер (учень А. М. Єсипової); В. Б. Шапіро (вихованець Л. В. Ніколаєва) [49, 23-24].

Нові творчі сили вдихнули свіжий струмінь в музично-освітнє та концертно-виконавське життя Києва. За словами Г. В. Курковського, «Надзвичайно цікавим був цикл доповідей і концертів (1924 р.), присвячений пам'яті Ф. Бузоні (лекторами та виконавцями виступали професори Г. М. Беклемішев і Г. М. Коган)» [49, 24-25].

Цей період показовий низкою нововведень в освітній процес Київської консерваторії та Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. В консерваторії було утворено нові кафедри, їх очільниками запросили відомих фахівців наукових і музичних галузей: С. А. Ананьїна (педагогіка), О. М. Гилярова (історія культури), Ф. І. Шміта (психологія та стилістика мистецтва), В. В. Пухальського (історія та теорія фортепіанної техніки), Г. М. Когана (історія музики та історичний матеріалізм), Д. С. Бертьє (методика гри на скрипці) [35, 490].

В консерваторії було започатковано музично-науковий факультет (наприкінці 1922–1923). Очолив його Ф. І. Шміт, заняття на факультеті, крім нього, вели А. О. Альшванг, Г. М. Коган, В. Ф. Асмус [35, 491]. Спробами поновити навчальний процес у двох столичних мистецьких вузах, на погляд Г. В. Курковського, можна вважати й організацію аспірантури в Інституті ім. М. В. Лисенка під керівництвом Г. М. Беклемішева, започаткування науково-дослідної кафедри фортепіанного факультету консерваторії, створення 1922-го р. Г. М. Коганом курсу історії й теорії піанізму – нової галузі музикознавства [49, 25].

В Києві у 1923–1926-му рр. неодмінно перетинались творчі шляхи А. М. Шепелевського та Г. М. Когана. В цей період вони одночасно працювали в обох провідних мистецьких закладах

⁸⁹ Лисенко Мар'яна Миколаївна (1887, Київ – 1946, Київ) – піаністка, педагог. Донька М. В. Лисенка, небога Андрія Лисенка, сестра Катерини та Остапа Лисенків, тітка Аріадни Остапівни Лисенко. Закінчила Московську консерваторію (1913, клас професорів К. М. Ігумнова та О. І. Губерт). Директор (з 1915), викладач (з 1918) і професор (з 1930) Музично-драматичної школи М. В. Лисенка в Києві. Концертмейстер Львівського театру опери та балету (1942–1944) [49, 24]. На початку ХХ ст. як піаністка брала участь у концертних заходах товариства «Прогрес» в Катеринославі [64].

України. Їх творче спілкування відбувалось як в умовах освітнього процесу, так і під час концертів, лекцій, інших численних мистецьких подій. Г. М. Коган – вихованець Київської консерваторії по класу фортепіано О. М. Штосс-Петрової та В. В. Пухальського – одразу після закінчення був запрошений до числа її викладачів (1920). Крім того, до свого від'їзду в Москву (1926) молодий музикант часто виступав у Києві переважно як ансамбліст. Численні концерти за участю Г. М. Беклемішева, Г. М. Когана, К. М. Михайлова, інших піаністів – солістів та учасників різноманітних складів камерно-інструментальних ансамблів, жадібний до справжніх музичних вражень Авраамій Михайлович Шепелєвський обов'язково відвідував.

А. М. Шепелєвський особисто був також свідком концертної діяльності організованого Г. М. Беклемішевим тріо разом з професорами консерваторії: скрипалем Д. С. Бертьє та віолончелістом С. В. Вільконським у 1923-1928-му рр. [49, 22]. А. М. Шепелєвський був одним із учасників відзначення 10-ліття Інституту ім. М. В. Лисенка 1928-го р. Ця подія припала на період керівництва навчальним закладом М. О. Грінченка⁹⁰.

Перебуваючи на посаді професора фортепіано Київської консерваторії з 1923-го р., А. М. Шепелєвський в буденних робочих і творчих ситуаціях мав безпосередньо справу із К. М. Михайловим⁹¹, який на той час був професором і директором консерваторії (1922–1926). В музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка вони також співпрацювали: Костянтин Миколайович з 1927-го р. займав посаду проректора інституту, а Авраамій Михайлович – посаду професора класу фортепіано.

В перші роки педагогічної діяльності в Києві А. М. Шепелєвський був свідком реорганізації системи музичної освіти України на прикладі Київської консерваторії. З 1925-го р. цей вищий музичний навчальний заклад став іменуватись Державним музичним технікумом (зі збереженням статусу вузу).

⁹⁰ Грінченко Микола Олексійович (1888, Київ – 1942, Уфа) – музикознавець, фольклорист. Професор історії музики і народної творчості Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка в Києві (1922–1934), ректор Інституту (1925–1928), проректор з навчальної роботи (до 1934), професор Київської консерваторії.

⁹¹ Михайлов Костянтин Миколайович (1882, Кровлевець – 1961, Київ) – піаніст, педагог. Випускник Київського музичного училища (клас професора В. В. Пухальського, 1907). Екстерном закінчив Петербурзьку консерваторію (1913).

Відповідний етап перейменування і переходу консерваторії в музичний технікум залишався свіжим спомином Авраамія Михайловича по викладацькій роботі у Катеринославі. Тож, прийнявши означений факт як даність, а не як пониження прав і освітнього рівня навчального закладу, А. М. Шепелевський повністю включається тепер у всі напрями перебудови музично-освітньої системи в столиці України. Саме в рік прибуття Авраамія Михайловича з родиною до Києва при консерваторії було відкрито музичний відділ для навчання дітей, який пізніше став факультетом дитячого виховання з підготовки кадрів для музпрофшкіл [35, 491].

А. М. Шепелевський стає також і безпосереднім учасником суттєвих організаційно-освітніх змін, що відбуваються в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка. Він був одним із ініціаторів введення у навчальний процес нових лекційних і науково-практичних курсів. Зокрема, Г. М. Беклемішев читав широко відомий курс «Музично-історичні ілюстрації», М. О. Грінченко – курс «Життєві джерела музики», А. К. Буцької – «Наукові основи техніки», А. М. Шепелевський – практикум для піаністів з вивчення творчості Л. Бетховена, В. Цвітков – «Наукові основи вокального виховання», Д. С. Бертьє – «Наукові основи виховання скрипалів» [35, 493]. Тож, Авраамій Михайлович був у числі провідних музикантів-професорів, які ініціювали нововведення музично-освітнього процесу одного із київських вищих навчальних закладів і безпосередньо їх втілювали у навчальну практику.

Г. В. Курковський звертає увагу на перші спроби педагогів музичних вузів науково-методичної діяльності у формі доповідей, статей, теоретичних розробок, методичних праць [49, 22]. Помітна частка науково-методичного забезпечення освітнього процесу Київської консерваторії належить Авраамію Михайловичу Шепелевському. Він є автором методичної розробки «Гами та арпеджіо: для фортепіано», оприлюдненої в Києві державним видавництвом України 1925-го р. [148]. Вважемо досить суттєвим фактом уточнення на титульній сторінці даної методичної розробки, що це було друге видання і «Схвалено фортепіанним факультетом Київської Держконсерваторії (саме такою була назва консерваторії. – В. М.) як посібник для вивчення гам та арпеджій» [148, 1]. Автор посібника пропонує 11 способів

засвоєння гам і конкретні вказівки щодо раціонального їх вивчення.

На титульній сторінці першого видання методичної розробки А. М. Шепелевського не вказано рік виходу публікації, проте, є примітка, що працю «Прийнято Художньою радою Катеринославського музичного училища» [147, 1]. Ймовірно, вперше методична розробка Авраамія Михайловича вийшла з друку до 1920-го р., коли ще функціонували приватні видавничі підприємства – зокрема, типографія книжкового магазину Г. Кригера у Катеринославі.

Факт визнання факультетом Київської державної консерваторії методичної розробки А. М. Шепелевського як посібника для студентів означеного закладу додатково підтверджує належність його автора до професорсько-педагогічного складу другої половини 1920-х рр. До того, А. М. Шепелевський розділяв лідерство з Г. М. Коганом, іншими музикознавцями, теоретиками і методистами в галузі теорії піанізму в напрямі методичного забезпечення освітнього процесу двох київських мистецьких ВНЗ.

Київський період був важливим для професійного становлення не тільки Авраамія Михайловича, а й членів його сім'ї. В Києві здобув вищу освіту його син Олексій, який закінчив Київський державний університет, де навчався на математичному факультеті близько 1923–1928-го рр.

Отже, майже десятиліття – 1923–1932-й рр. – педагогічної діяльності у двох провідних мистецьких навчальних закладах України А. М. Шепелевський достойно витримав. Більше того, київський період його творчого шляху співпав із реорганізацією системи музичної освіти не тільки в межах Київської консерваторії чи Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, де він працював, а й у масштабі всієї України 1920–1930-х рр. Тож, в опрацюванні нової структури вищих державних мистецьких закладів, започаткуванні й адаптації прогресивних освітніх форм у навчальну практику провідних українських музичних ВНЗ є чималий внесок і А. М. Шепелевського. Ім'я катеринославського музиканта залишається стояти поруч із провідними діячами культури і мистецтва того часу – кого знала вся передова частина творчої інтелігенції, фахівців і на кого рівнявся середній музичний загал упродовж ще кількох наступних десятиліть.

ДОНЕЦЬКИЙ ПЕРІОД **(кінець 1934 – 1960)**

Напередодні переїзду в Донбас: Мінськ, Алма-Ата **(кінець 1932 – 1934)**

Залишивши Київ 1932-го р., А. М. Шепелевський повернувся не до рідного Катеринослава. Він із членами своєї родини переїхав до іншого регіону Радянського Союзу – спочатку до сусідньої Білорусі, а потім, залишивши європейську частину країни, попрямував до Середньої Азії. Тут, у Казахстані, музикант зі своєю родиною залишався майже до кінця 1934-го р. Інформація щодо характеру і напрямів його творчої діяльності під час майже дворічного перебування у Мінську та столиці Казахстану Алма-Аті досить обмежена. Спираючись на спогади родичів Авраамія Михайловича, можемо лише схематично окреслити картину дворічного перебування в цих містах родини Шепелевських перед від'їздом до Сталіно (Україна).

Тож, залишивши Київ, А. М. Шепелевський переїхав до Мінська, де він, скоріш за все, влаштувався на роботу в музичний технікум. На жаль, більш детальної інформації про цей короткостроковий мінський період ми не маємо.

Та все ж, думка про переїзд до Алма-Ати, як принаймні здається, визріла й набула більш чітких контурів після того, як Авраамій Михайлович довідався про прийняте органами влади Казахської РСР рішення відкрити музичний технікум. Спеціальний музичний навчальний заклад мав на меті надати музичну освіту, передусім, місцевому казахському населенню. Тож, досвідчений музикант і педагог доповнив свій солідний життєвий і професійний «багаж» в умовах започаткування середнього музично-освітнього закладу в Алма-Аті й початкової організації в ньому навчального процесу.

Однак, про основні причини, що спонукали родину Шепелевських невдовзі залишити як Мінськ, так і Алма-Ату, можемо лише розмірковувати й аналізувати, були ці обставини більш об'єктивно-соціального чи суб'єктивно-особистісного складу. Втім, все це може стати предметом пошуку й

досконального вивчення вже іншого, окремого музикознавчого дослідження.

У довоєнному Сталіно (кінець 1934–1941)

Загалом, 30-ті рр. ХХ ст. – час у політичному сенсі дуже складний і суперечливий. Важкі економічні умови, початок політичних репресій повсюди у Радянському Союзі, в Україні й у нових місцях перебування А. М. Шепелєвського також, – все це далося взнаки майже 70-річному музиканту. Тому цілком закономірно, що Авраамій Михайлович, як професіонал високого рівня, відповідальний за членів своєї сім'ї і, насамперед, як далекоглядна людина, відразу відгукнувся на адресоване йому особисто запрошення представників партійних структур Донецького регіону, погодившись на приєднання до вже існуючого там з 1933-го р. «... робфаку для піднесення його фортепіанного відділення» [128, 28].

Підґрунтям початку трудової діяльності А. М. Шепелєвського у Сталіно стало музичне життя Донбасу наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Суттєву основу розвитку музичної освіти та концертного виконавства Донецького регіону загалом заклали численні аматорські музичні гуртки, товариства і музично-драматичні об'єднання, загальноосвітні й духовні навчальні заклади, училища зі спеціальною спрямованістю, а також нечисленні приватні музичні школи, курси та класи, що функціонували переважно у великих містах з середини ХІХ ст. Проте по всій території Донбасу музично-освітні осередки були розподілені досить нерівномірно. Найбільш розвиненою музично-освітня справа була в трьох містах Донбасу – Бахмуті, Луганську та Маріуполі. Юзівка (пізніше Сталіно) на той час була звичайнісіньким шахтарським селищем.

На відміну від Юзівки, в Бахмуті наприкінці ХІХ ст. вже існували кілька навчальних закладів – чоловіче духовне училище, народне повітове училище, чоловіча гімназія ім. Імператора Миколи ІІ [64]

Маріупольські навчальні заклади наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. представлені досить різноманітно. Такими були єпархіальне духовне жіноче училище, вчительська семінарія, чоловіча гімназія, Маріїнська жіноча гімназія, жіноча гімназія

В. Є. Остославської, гірниче училище, педагогічні курси для вчителів народних шкіл, а також музична школа Л. Каневського [64]

У дореволюційному Луганську також діяло чимало навчальних закладів різного освітнього рівня: гірниче училище та гірнична школа литейного заводу, народне училище при патронному заводі, Гоголівське початкове училище, Пушкінське початкове училище, міське зразкове училище, приватні училища М. Міокович та М. Зюзіної, Катерининсько-Олександрівська чоловіча гімназія, міська чоловіча гімназія та чоловіча гімназія О. С. Бондаря, жіночі гімназії Мальської та Р. Н. Воскресенської, музична школа І. Зібади [64]

При зіставленні освітньої ситуації, що склалась у Бахмуті, Луганську, Маріуполі останньої третини ХІХ ст., в Юзівці картина стану загальної освіти, й музичної зокрема, саме цього періоду виглядала найменш оптимістично. Тут було незрівнянно менше навчальних закладів, серед яких в основному переважали загальноосвітні початкові школи. Такими були церковно-парафіяльні школи, народні училища та школи при місцевому Новоросійському товаристві (НРТ), при тутешніх шахтах, заводах і рудниках. Загальноосвітні заклади середньої ланки з'явилися в Юзівці лише на початку ХХ ст. Серед останніх слід виділити вище початкове народне училище, жіночі гімназії С. В. Ромм-Гергер та М. М. Левицької [там само]. Безпосередньо музичні класи, курси чи школи в Юзівці дореволюційного періоду взагалі були відсутні.

У Донецькому регіоні музичне виховання учнів широко впроваджувалося в умовах діяльності загальноосвітніх закладів. Надана цими навчальними закладами музична підготовка більшою різноманітністю видавалась в їх середній ланці – гімназіях, вищих народних училищах, духовних училищах тощо. До викладацького штату середніх навчальних закладів вводились окремі вакансії – вчителя співу та вчителя музики. Це мало свій результат і призводило до того, що «Набуті навички вихованці реалізовували в концертних заходах своїх міст» [26, 54]. На початку ХХ ст. в юзівських гімназіях, наприклад М. М. Левицької та С. В. Ромм-Гергер, регулярно проводились учнівські літературно-вокальні вечори [30, 4, 17, 143, 211]; непоодинокими випадками було включення до програм концертів виконання вихованками цих гімназій інструментальних музичних п'єс [30, 143, 190, 197, 211].

Тож, значення діяльності загальноосвітніх навчальних закладів Донбасу полягало у збільшенні кількості музично обізнаної учнівської молоді, формуванні її інструментально-виконавських навичок, розповсюдженні музичних знань, формуванні культурних запитів широкої слухацької спільноти і відповідних художніх потреб місцевих мешканців [26, 56]. Проте на всій території Донецького краю вагома роль у становленні музичної освіти належала аматорському мистецькому руху: «Поширення по населених пунктах Донбасу різних *форм аматорської мистецької творчості*, аматорських мистецьких об'єднань відбивало потяг тогочасного суспільства до мистецтва...» [26, 56].

Одними із найстаріших аматорських творчих угруповань Донбасу початку 1880-х рр. варто вважати Юзівське музично-драматичне товариство залізничних службовців та Бахмутське музично-драматичне товариство⁹² [8; 155].

Аматорські музично-драматичні товариства, об'єднання, гуртки прихильників музичного мистецтва в Донецькому шахтарському регіоні, як правило, створювались при окремих промислових об'єктах. Досить активною була діяльність Бахмутського музично-драматичного товариства при руднику «Ветка»⁹³ [131], при Донецькому содовому заводі⁹⁴, при Микитівських кам'яновугільних копальнях Бахмутського повіту⁹⁵ [84], при шахтах та заводі Новоросійського товариства в Юзівці⁹⁶ [131], при заводах Г. Гартмана у Луганську [26, 58]. Тож, природнім явищем було те, що «... зацікавленість музичним мистецтвом визрівала в самій гушавині населення краю і певною мірою задовольнялася творчістю самих мешканців» [там само].

На початку ХХ ст. відкриття музичних шкіл в культурно-історичних центрах Донбасу суттєво урізноманітило музично-освітнє життя регіону [2, 1-2, 38, 177, 240, 363-364]. Першість серед великих міст Донецького краю в цій сфері належала

⁹² Музично-драматичне товариство в Бахмуті заснували Н. Гаврилов, А. Герашенко, Г. Лобасов, М. Лобасова, Н. Новиров, В. Першин, Е. Шаповал та ін. (травень 1900 – 1913).

⁹³ Бахмутське музично-драматичне товариство при руднику «Ветка» започатковано 1913.

⁹⁴ Гурток при Донецькому содовому заводі заснували Д. Богданов, Р. Вольберг, С. Власенко, А. Крамер (1907).

⁹⁵ Музичне угруповання при Микитівських кам'яновугільних копальнях Бахмутського повіту заснували А. Дисман, В. Недзельський, І. Чураков (1913).

⁹⁶ Музичний гурток при шахтах та заводі Новоросійського товариства в Юзівці заснували П. Гордеев, І. Дунаєв, П. Чикирисов (1909).

Луганську. Тут функціонували музичні школи Н. С. Зендера, Р. І. Зендер, І. Зібади, І. З. Капеллі, С. А. Карпачевської [26, 67]. У Бахмуті подібних осередків музичної освіти було значно менше – тут функціонували фортепіанні курси А. Д. Мерейнес [там само], музична школа невідомого засновника [там само]. У Маріуполі діяли музична школа Л. Р. Каневського, фортепіанні курси Н. І. Макарської [там само], напередодні жовтневих революційних подій відкрито Маріупольське музичне училище⁹⁷ (1917) [41].

На відміну від згаданих музичних осередків Бахмуту, Луганську, Маріуполя, в Юзівці музичне виховання учнівської молоді здійснювалось виключно загальноосвітніми світськими закладами: зокрема, початковими школами НРТ, міським комерційним училищем, де започатковувались оркестри народних (переважно російських) інструментів, інструментальні ансамблі (струнні та духові). Організація учнівських оркестрів по всій території Юзівки найбільш активно здійснювалась у першому 10-літті ХХ ст. [7, 32].

Якщо з кінця ХІХ ст. великі міста Донбасу відвідувались видатними музикантами, хоча й не дуже часто, то Юзівка була для них не самим привабливим місцем реалізації концертних подорожей. Проте, музичне життя промислової Юзівки дещо пожвавилось лише на початку ХХ ст. Тодішнє шахтарське селище з гастролями у 1910–1914-му рр. відвідали відомі в Російській державі хорові капели Д. О. Агрєєва-Слов'янського, Г. М. Давидовського, В. Г. Завадського, а також солісти-гастролери: скрипалі Л. С. Ауер, М. Г. Ерденко, Я. Коціан, віолончеліст О. В. Вержбилович, співаки – солісти Імператорських оперних театрів М. В. Бочаров та О. О. Большаков, симфонічний оркестр Полтавського відділення ІРМТ під керівництвом Д. В. Ахшарумова [7, 32-33].

Якщо в дореволюційній Юзівці виступи музикантів-гастролерів загальновітчизняного рівня становили основну питому вагу місцевого музичного ландшафту, то в Луганську, Маріуполі та Бахмуті вони лише доповнювали загальну картину міського концертного життя. Ці культурно-історичні центри відвідували переважно музиканти з Катеринослава й сусідніх міст Донецького краю. Найчастіше з концертами у промислових

⁹⁷ Маріупольське музичне училище проіснувало один рік (1917–1918) [41].

центрах Донбасу виступали катеринославці М. П. Антонелі, О. О. Берлін, Ж. А. Застрабський, К. М. Мейф, І. Л. Микульський, М. А. Пасенко, М. І. Ямпольський. З усіма цими музикантами А. М. Шепелевський тісно спілкувався як з колегами по роботі в Катеринославському музичному училищі. Він підтримував зв'язок також і з іншими виконавцями – активними учасниками губернських концертних заходів. Проте відомості про відвідування Авраамієм Михайловичем будь-якого населеного пункту Донбасу чи-то його особиста участь у концертних турне катеринославських музикантів не виявлені. З огляду на загальний рівень музичної освіти й культури шахтарського краю наприкінці ХІХ – перших років ХХ ст., слід визнати, що концертно-виконавська діяльність як місцевих і приїжджих з губернського центру, так і гастролуючих артистів зі столичних центрів Російської держави – солістів оперних театрів, професорів вітчизняних консерваторій – певним чином впливала на зростання музичної обізнаності жителів Донеччини. Втім, «Основною рушійною силою мистецьких процесів у регіоні визнана освітня і виконавська творчість аматорських угруповань, приватних викладачів музики та приватних музичних шкіл» [25, 10].

Тож, загальна музично-освітня картина в цілому все ще залишалась досить похмурою. Навіть на початку ХХ ст. у промислових містах, шахтарських селищах Донецького регіону «... значної активізації концертно-виконавського життя не спостерігалось через відсутність відповідних установ, достатньої кількості значних музикантів, через меншу привабливість регіону для гастролуючих фахівців тощо» [26, 67]. В післяреволюційні часи відновлення роботи старих форм музичної освіти не відбулось. На зміну приватним музичним школам, курсам, класам прийшли державні музично-освітні заклади, які одночасно існували поряд з робітничими гуртками і клубами [26, 77]. Цей процес розпочався в Бахмуті (Артемівську), де на базі місцевої профшколи у листопаді 1926-го р. було відкрито перший державний середній музично-освітній заклад Донбасу – Артемівське музичне училище [там само].

Проте відкриття державних музичних шкіл в Донецькому регіоні не набуло масового характеру: «... це були поодинокі паростки професіоналізації фортепіанного мистецтва Донбасу зазначеного періоду» [там само]. Ця думка дослідниці процесу

становлення фортепіанного мистецтва Донецького краю слухна і щодо професіоналізму музичної освіти загалом та концертного виконавства означеного регіону. Щойно відкриті державні музичні школи співіснували з робітничими гуртками і клубами [26, 77]. Даний процес стикався з головною проблемою розвитку музичного мистецтва Донбасу – відсутністю висококваліфікованих фахівців. Тож, «Зазначене склало нову музично-освітню ситуацію: необхідність створення наступної ланки музичної освіти в регіоні визріла» [26, 78].

Відкриття Артемівського музичного училища слугувало початком якісних зрушень у сфері музичного мистецтва. На початку 1930-х рр. в обласних містах регіону відкриваються філармонії (у Донецьку – 1931, в Луганську – 1940); оперні театри (у Луганську – 1932, в Донецьку – 1935), музично-драматичний театр (у Донецьку – 1933) [26, 80]. Отже, на початок роботи в Юзівці–Сталіно А. М. Шепелєвського, у Донбасі (Артемівськ) функціонував один музично-освітній заклад середньої ланки.

Авраамій Михайлович, підтримавши, з одного боку, заклик державних і партійних структур та персональне запрошення, з іншого – прийняв для себе і своєї сім'ї обдумане рішення – почати майже з нуля освітню справу у віддаленому від центру політичних баталій в Україні Донецькому регіоні. До Сталіно⁹⁸ з ним приїхали майже всі члени його родини: звісно, дружина і головний однодумець – піаністка Катерина Петрівна Шепелєвська та донька Катя. Син Олексій, закінчивши Київський державний університет, попрямував до Ленінграда і почав самостійне життя як молодий спеціаліст Вищого військово-морського училища ім. Ф. Дзержинського [3]. Катерина Петрівна, будучи вихідцем Донбасу⁹⁹, отримала нагоду повернутись до рідного з часів дитинства Донецького краю. Гадаємо, вона також сприяла позитивному рішенню свого чоловіка щодо переїзду на нове місце працевлаштування – у Сталіно.

Авраамій Михайлович Шепелєвський був у числі небагатьох музикантів-ентузіастів, які об'єднали свої зусилля задля

⁹⁸ Селище Юзівка перейменовано на місто Сталіно 1924-го р.

⁹⁹ К. П. Шепелєвська провела дитинство і перші роки юності в Лисичанську Бахмутського повіту Катеринославської губернії, де закінчила гімназію. Тут також приватно отримала початкову музичну освіту. Її батько П. Д. Сергєєв у Лисичанську викладав математику в місцевій штейгерівській школі, а старший брат був керуючим місцевим рудником.

піднесення культури одного зі східно-українських промислових міст – загалом визначальних для економічного зростання Радянської держави того періоду. Для А. М. Шепелевського та його родини новою батьківщиною тепер став інший регіон України – Донбас, а постійним місцем проживання – місто Сталіно (пізніше Донецьк – обласний центр Донецької області).

Про наміри місцевих органів Радянської влади щодо відкриття музичного технікуму у Сталіно сповістила місцева газета «Соціалістичний Донбас» 27 січня 1935-го р. У повідомленні йшлося про Постанову Другого з'їзду Донецької обласної ради, в якій наказувалось організувати в місті Сталіно музичний технікум для дорослих та дітей [128]. Сталінський музичний технікум державницьким рішенням не був відкритий заново: він був організований на базі Луганського музичного училища [7, 38], до якого доєднався вже існуючий у Сталіно робітничий факультет (робітфак) [128]. У лютому 1935-го р. оголошено набір учнів до Сталінського музичного технікуму і започатковану при ньому музичну школу [119]. Офіційне відкриття музичної школи та музичного училища у Сталіно відбулося в квітні 1935-го р., проте почали функціонувати школа і музичний технікум з трьома відділеннями (фортепіано, скрипки та співу) дещо раніше – з початку березня 1935-го р. [85]. Місцева газета «Сталінський робітник» зазначає, що «Відкритий технікум зміг задовольнити лише саму незначну кількість бажаючих навчатися... Особливо багато заяв надходить із шахт та заводських районів» [там само]. У серпні 1935-го р. музичний технікум переїхав у нове приміщення, що знаходилось по вулиці Артема, 5 (колишня аптека Лаче) [128, 23].

Місцевою спільнотою покладалися великі сподівання на відкритий у Сталіно навчальний заклад: «... музичний технікум стане також великим кроком до розповсюдження у нас справжньої музичної культури, на противагу тій хвилі примітивної та міщанської – вульгарної музики, яка нерідко захльостує деякі музичні гуртки наших клубів» [85].

Незважаючи на те, що робітничий факультет почав функціонувати у Сталіно з 1933-го р., з часу приїзду А. М. Шепелевського на нове місце трудового призначення (кінець 1934-го) ситуація залишилася на початковому етапі, а освітній заклад ніяк не просунувся у розвитку, Тож, Авраамій Михайлович

стикнувся з «особливим» рівнем цього найдемократичнішого у шахтарському регіоні музичного навчального осередку. Останній був «... представлений... сімома дівчатами, з яких тільки трое грали, або, вірніше сказати, тицяли пальцем у клавіатуру, долаючи «Школу Бейєра»¹⁰⁰, а решта четверо не мали навіть таких знань». І, за словами Авраамія Михайловича: «Мені довелося озброїтися аркушем нотного паперу і почати викладати цим студенткам ... нотну абетку» [152, 26-27].

Зважаючи на цю обставину, особливо показово видається замітка місцевої преси, в якій відзначалось, що з нагоди відкриття Сталінського музичного технікуму організовано вечір, де були присутні представники партійних і міських органів влади. Важливим показником спроможності очільника навчального закладу А. М. Шепелевського швидко і результативно зорганізувати учнівський контингент та викладацький склад стало проведення концерту вже через місяць після початку діяльності музичного технікуму: «Силами студентів технікуму було влаштовано концерт. Професор Шепелевський (рояль) та Едельштейн¹⁰¹ (скрипка) майстерно виконали сонату Гріга (всі три частини), з величезним задоволенням прослухану аудиторією» [85, 26].

Після початку роботи А. М. Шепелевського у Сталіно започатковані музичний технікум і музичній школа пройшли шестирічний шлях розвитку. Заняття велись за трьома спеціальностями: фортепіано, струнні інструменти та спів. У 1936-му р. стала викладатись гра на духових інструментах, а з 1940-го р. – гра на народних інструментах. За словами самого Авраамія Михайловича, між цими двома точками значно більший часовий проміжок: «... якщо зіставити картину цього музичного училища 1941 року з картиною музичного робітфаку, то здається, що відокремлює одне від одного відстань не шість років, а кілька десятиліть» [152, 27]. Замість групи початківців, «... якими долалися труднощі «Школи Бейєра», підготовлено низку

¹⁰⁰ Школа Ф. Бейєра для фортепіано, що вміщала початкові теоретичні та практичні відомості для початківців самостійно навчатися гри на фортепіано, була дуже популярною в дореволюційній Росії [152, 27].

¹⁰¹ Едельштейн Генріх Моїсейович (1911, Юзівка, Бахмутського повіту, Катеринославської губ. – 1988, Донецьк) – скрипаль, педагог. Викладач Сталінського музичного училища. Навчався в Київській консерваторії (клас професора Д. С. Бертьє). Був ініціатором створення (разом з диригентом Н. Рахліним) першого в Донбасі симфонічного філармонічного оркестру [152, 107].

серйозних музикантів, котрі зайняли після закінчення училища місця викладачів музичної школи, оркестрантів, хористів і навіть артистів опери. Інші вступили до музичних вишів» [152, 27]. Тож, у Сталіно, найменш розвиненому в культурному сенсі обласному центрі Донбасу, за шестирічний термін діяльності музичного технікуму й очільника закладу А. М. Шепелевського учні отримали музичні знання й оволоділи виконавськими навичками того професійного рівня, що забезпечив їхню подальшу педагогічну діяльність у регіональних освітніх закладах, а найкращим випускникам – спроможність вступу до консерваторій.

Велика Вітчизняна війна на кілька років призупинила неухильно стрімкий розвиток Сталінського музичного технікуму і результативність творчої діяльності його керівника – А. М. Шепелевського. У 1942-му р. Авраамій Михайлович змушений переїхати до міста Орджонікідзе¹⁰² Північно-Осетинської АРСР, де працював в музичному технікумі¹⁰³ упродовж одного навчального року.

Наступного 1943–1944-й н. р. Авраамій Михайлович знову змінює місце проживання і своєї роботи. Цього разу він з донькою Катрусєю і дружиною Катериною Петрівною ненадовго зупиняються в обласному центрі Узбекистана Фергані. Тут він викладав у дитячій музичній школі.

Сталінське музичне училище після війни (1944–1960)

Після звільнення Донбасу від німецько-фашистських загарбників, не дочекавшись повного закінчення Великої Вітчизняної війни і перемоги Радянської армії та її союзників, родина Шепелевських у 1944-му р. поспішає повернутись до звільненого Сталіно. Починається період повноцінного відновлення діяльності музичного технікуму довоєнного рівня.

У Сталінському музичному училищі 1947–1948-го н. р. разом з А. М. Шепелевським працювало 26 викладачів, з яких дев'ятеро (третина від загальної кількості) мали 20-річний стаж роботи, а п'ятеро – більше 30-ти років. А. М. Шепелевський у

¹⁰² Орджонікідзе – нині Владикавказ.

¹⁰³ Орджонікідзевський музичний технікум – нині Владикавказький коледж мистецтв ім. В. Георгієва.

педагогічному колективі музичного училища післявоєнного періоду мав найбільший стаж викладацької роботи – 52 роки [26, 92].

Лідерство Авраамія Михайловича серед музикантів-викладачів училища підсилювалось його солідним педагогічним досвідом і високим професійним статусом. Крім нього, в перші післявоєнні роки на фортепіанному відділенні не було жодного фахівця з консерваторською освітою. Поряд з А. М. Шепелевським працювали М. В. Чеганов¹⁰⁴ та О. А. Пелнович¹⁰⁵. Однак через деякий час ситуація змінилась на краще завдяки влаштуванню на роботу до Сталінського музичного училища випускників Московської, Ленінградської, Київської та Харківської консерваторій. У списку молодих спеціалістів з вищою спеціальною освітою, які поповнили викладацький склад Сталінського музичного училища у 1950-ті рр., значились Н. М. Бродський¹⁰⁶, котрий репрезентував Московську консерваторію, Л. Є. Друккер¹⁰⁷ – Ленінградську, А. І. Масс¹⁰⁸, Л. І. Обрезанова¹⁰⁹, Г. Г. Серова¹¹⁰ – Київську, Ю. Ф. Вахраньов¹¹¹, Г. Д. Сладковська¹¹² – Харківську консерваторію [26, 83].

В перші повоєнні роки учнівський контингент Сталінського музичного училища був малочисельний: від 120-ти (1943) до 139-ти осіб (1950). У 1948-му р. учнівський контингент досяг 177-ми осіб [26, 83-84].

Саме в цей складний час функціонування середнього музичного навчального закладу Авраамій Михайлович перебував

¹⁰⁴ Чеганов Микола Варфоломійович закінчив три курси Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка [26, 82].

¹⁰⁵ Пелнович Олена Абрамівна закінчила Ростовський музичний технікум [26, 82-83].

¹⁰⁶ Бродський Наум Маркович (1919 – 2013) – вихованець Московської консерваторії (клас професорів О. Б. Гольденвейзера та Г. Р. Гінзбурга) [26, 83].

¹⁰⁷ Друккер Л. Є. – вихованка Петербурзької консерваторії (клас професора Ф. М. Блуменфельда) [там само].

¹⁰⁸ Масс А. І. – вихованка Київської консерваторії (клас професора Є. М. Сливака) [там само].

¹⁰⁹ Обрезанова Л. І. – вихованка Київської консерваторії (клас професора В. В. Нільсена) [там само].

¹¹⁰ Серова Г. Г. – вихованка Київської консерваторії (клас професора Л. А. Вайнтрауба) [там само].

¹¹¹ Вахраньов Юлій Федорович (1932 – 2023) – піаніст, педагог, музикознавець. Вихованець Харківської консерваторії (1958, клас професорів В. Шапіро та Б. А. Скловського). Кандидат мистецтвознавства (1971). Завідувач кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (1977–1987). З 1986 – у Німеччині [там само].

¹¹² Сладковська Галина Давидівна – вихованка Харківської консерваторії (клас професора А. Л. Лунца) [26, 95].

на посаді директора (1944–1947)¹¹³. Втілення його думок мало не лише короткочасну перспективу. Їх реалізація охоплювала значно триваліший проміжок часу – до другої половини 1960-х рр.: «До того стану, в якому ми залишили училище в 1941 р., ми прийдемо не через шість років, а швидше. І, можливо, думка, яка зародилася в обласних організаціях про майбутню Донецьку консерваторію, почне потроху приймати реальні обриси» [1, 27].

Багато зусиль і уваги А. М. Шепелевський, як керівник середнього музичного закладу, приділяв також її нижчій ланці – музичній школі, що була майже одночасно відкрита з музичним технікумом у 1935-му р. Після відновлення роботи навчального закладу від завданої фашисткою навалою шкоди «У 50-ті роки школа стала центром розвитку дитячої музичної освіти, базою, на основі якої в інших районах Донецька створювалися філії, що згодом стали самостійними міськими музичними школами» [51, 31-33]. В цьому вбачаємо величезну особисту заслугу Авраамія Михайловича, авторитет якого був доволі високим серед тих, хто оточував його у повсякчасних освітніх реаліях, хто був поряд з поважним музикантом і мудрим керівником у вирішенні складних ситуацій тяжкого післявоєнного 10-ліття.

Утримуючи лідерство керівника закладу у згуртуванні викладацьких і учнівських сил, спрямуванні їх на відновлення довоєнного освітнього стану, постійно підтверджуючи високі результати музично-педагогічної діяльності, А. М. Шепелевський продовжував бути авторитетним серед колег, але через вік вимушений передати естафету концертного виконавства молодшому поколінню донецьких музикантів. Такими стали талановиті піаністи Є. І. Гурович і Л. Є. Друккер, які разом з Авраамієм Михайловичем були включені в музично-освітні й мистецькі процеси міста Сталіно з кінця 1930-х рр. Важливо, що саме згадані виконавці Є. І. Гурович та Л. Є. Друккер «... започаткували співпрацю піаністів-викладачів з обласною концертною установою. Їх приклад був наслідуваний молодими спеціалістами (50-ті рр.) – Н. Бродським, Г. Сладковською та ін. Вони брали участь в сольних філармонічних концертах та у виступах з оркестром» [25, 12].

¹¹³ А. М. Шепелевського на посаді директора Сталінського музичного училища змінив Б. І. Векслер (1947).

Дослідниця генези фортепіанного мистецтва Донбасу відзначає досить відчутний внесок у розвиток концертного виконавства піаністів Сталінського-Донецького музичного училища. Педагогічна і концертно-виконавська діяльність А. М. Шепелевського, як вагома складова регіональних мистецьких процесів, вплинула на їх динамічне розгортання. А. М. Шепелевський разом з Н. М. Бродським, як продовжувачі виконавських традицій Московської консерваторії, заклали підвалини піаністичного мистецтва Донеччини: «В низці їх художніх та педагогічних принципів значне місце посідали блискуча віртуозність, емоційна концертна яскравість, спрямованість на змістовність виконання» [25, 11].

Трудова творча діяльність А. М. Шепелевського продовжувалась і після 1957-го р., коли він офіційно пішов на заслужений відпочинок. За словами колег по музичному училищу, навіть у поважному 80-річному віці, він продовжував займатись приватною педагогічною практикою, готуючи студентів до вступу в консерваторії.

Подробиці творчого шляху останніх років життя піаніста-педагога А. М. Шепелевського відсутні. Натомість перелічимо основні його заслуги на післявоєнній музично-педагогічній ниві 1950–1960-х рр. Вражаючими результатами викладацької роботи Авраамія Михайловича у Сталінському-Донецькому музичному училищі відзначена високопрофесійна підготовка учнів його класу. Вони не тільки успішно закінчили музичне училище, а й вступали до консерваторій і навчались у визнаних у всьому світі музикантів. Найбільш яскраві серед них – це випускники Московської консерваторії В. М. Заплаткіна та Б. Л. Шухман, вихованець Одеської консерваторії – В. Л. Соколовський. Більшість учнів Авраамія Михайловича, як, наприклад, Ж. О. Авербах, Н. М. Кизименко, Є. М. Сидорова, Т. Л. Шполянська та інші, після закінчення Донецького музичного училища своє творче життя присвятили вихованню дітей в початкових та середніх музичних навчальних закладах Донеччини.

Отже, творча діяльність Авраамія Михайловича Шепелєвського – піаніста, педагога, музикознавця, критика, музично-громадського діяча – розгорталася майже дев'ять десятиріч. Це справжня епоха яскравих, контрастних, напружено-виснажливих історично-суспільних подій, наповнених творчими здобутками й особистими досягненнями.

Життєвий і творчий шлях А. М. Шепелєвського загалом охопив чимало географічних точок дореволюційної Російської держави: село Кам'янка Херсонської губернії, центр сусідньої Катеринославської губернії, одну зі столиць Російської імперії – Москву, кілька обласних центрів колишніх республік Радянського Союзу – Алма-Ату (Казахстан), Мінськ (Білорусь), Київ (Україна), Сталіно-Донецьк (почав формуватись у центр Донецького регіону). Втім, найбільш наповненими за суттю і значенням та досить тривалими стали два основні періоди творчої діяльності Авраамія Михайловича. Вони пов'язані з двома сусідніми регіонами Східної України – Дніпропетровщиною і Донеччиною.

Київський період можна розглядати як проміжну ланку у творчості А. М. Шепелєвського, що об'єднує вищезгадані два основні етапи його діяльності. Саме цей період відіграв особливу роль у процесі професійного зростання Авраамія Михайловича. Упродовж 9-річного терміну перебування в Києві відбувся перехід від етапу професійних випробувань і вирішення особистих проблем до активної життєвої позиції, яка втілилась в ідею заснування перших музичних навчальних закладів у Донецькому краї, розвитку музичного професіоналізму та закладенні ґрунтовних підвалин багатоступеневої музично-освітньої системи Східноукраїнського регіону.

Творче життя А. М. Шепелєвського відзначається багатовекторністю. Він різнобічно обдарований музикант, якому під силу виявились майже всі види музичної діяльності: концертне виконавство (переважно камерно-інструментальне), педагогічна робота, музична критика, музикознавство і навіть композиторська творчість. Означені види творчої діяльності по-різному проявлялись в основні періоди життєвого шляху музиканта. Так, 10-річний період *Московський* – початковий етап професійного становлення Авраамія Михайловича – визначається

пріоритетністю музичної педагогіки, як основного і необхідного засобу самостійного життя.

Другий Катеринославський 23-річний період характеризується стрімким злетом і значними результатами всіх видів творчого потенціалу А. М. Шепелевського – сольного, інструментально-ансамблевого музикування, музикознавчої і музично-критичної діяльності, лекторської і методичної роботи, композиторської творчості. Другий Катеринославський період загалом має ознаки кульмінаційного етапу творчого шляху музиканта.

Київський період, що тривав 9 років, характеризується активністю Авраамія Михайловича у сфері музичної педагогіки, відшліфованістю лекторської й музикознавчої діяльності, що реалізовувалась в умовах реформування двох провідних вищих музичних навчальних закладів України – Київської державної консерваторії та Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка.

Останній, *Донецький* період кардинально відрізняється від попередніх пріоритетністю окремих видів творчої діяльності митця. Упродовж 25-річного перебування музиканта у Сталіно (пізніше – Донецьку) з найбільшою результативністю й широтою виявились його організаторський талант, педагогічна, музично-громадська і музично-просвітницька діяльність.

Отже, феномен творчої постаті А. М. Шепелевського характеризується гармонічно-цілісним поєднанням у професійній скарбниці музиканта кількох напрямів: домінантно-пріоритетного інструментально-ансамблевого виконавства, максимально досягнутого рівня музикознавчої і музично-критичної діяльності, високої результативності організаторського потенціалу та окремих спроб композиторської творчості.

РОЗДІЛ 2. СИЛУЕТИ ВИДАТНИХ МУЗИКАНТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст. У БАЧЕННІ А. М. ШЕПЕЛЕВСЬКОГО (за повістю «В музичній бурсі»)

У даному розділі схарактеризовано низку широко відомих музикантів, з якими автор повісті «В музичній бурсі» стикався особисто в московський період творчого шляху. Для цього пропонуються окремі фрагменти повісті, в яких А. М. Шепелевський найбільш влучно зображує усім добре відомих митців. Незначні текстові збіги з першим розділом видання «Життєвий і творчий шлях» допущено свідомо задля повнішого охоплення тогочасних мистецьких подій та характеристики їх учасників. При цьому текст повісті (з певними купюрами) подано мовою оригіналу, що точніше відповідає стилю й індивідуальним особливостям висловлювання автора.

А. С. АРЕНСЬКИЙ¹¹⁴ (Лутовської Олександр Степанович)

Піаніста, композитора, диригента і музичного педагога Антона Степановича Аренського змальовано в другій частині повісті, в розділі «*Лутовской*» [146, 146-151].

«Этот класс (гармонии. – В. М.) ведется Александром Степановичем Лутовским, известным и даровитым композитором. Лутовской – человек лет тридцати, блондин с симпатичным, хоть и заметно поношенным и обрюзгшим лицом (как известно, он часто и жестоко кутит). В общей манере держаться есть что-то приятное, пробивающееся в шутливом тоне, в часто скрываемой мальчишеской улыбке, словно бы Александру Степановичу хочется хмыкнуть, да ему совестно при учениках в классе.

Первые приятные впечатления от встречи с ним я вынес еще при моем поступлении в консерваторию. Мне довелось как раз попасть на допрос к Александру Степановичу. Когда я перечислил

¹¹⁴ Аренський Антон Степанович (1861, Новгород – 1906, Виборгська губ., Велике княжество Фінляндське) – композитор, піаніст, диригент, педагог. Професор Московської консерваторії (1889–1894), керівник Придворної співочої капели в Петербурзі (1895–1901).

ему всяческие интервалы, которые мне полагалось знать, он со своей мальчишеской прячущейся улыбкой левой стороны лица пробормотал:

– Ишь ты, сколько вы их знаете!

«Э, да ты милый», – подумал я. <...>

Однако, при том несомненном сочувствии, которое у меня осталось к Лутовскому, как крупному музыканту и, в общем, интересному человеку, я должен сказать, что педагог он был плохой. Занятия у него в классе так мало были занятиями. Они являлись все тою же обычно заменявшей нам в консерватории занятия неразберихой, о которой я уже упоминал не раз и в которой на наши неповинные головы сыпались, как из рога изобилия, крики, угрозы, оскорбления.

Может быть, по отношению к Лутовскому это было наиболее извинительно, так как здесь мы имели дело с человеком болезненно нервным (как говорили, страдавшим даже одно время психическим расстройством) и с действительно утонченной музыкальной натурой, страдавшей от той же звуковой прозы, которую представляла для него каждодневная педагогика. Впрочем, мне кажется, что музыкальная педагогика по самой природе своей является огрубляющей и опощляющей атмосферой будней искусства и что для человека с художественной натурой она также мучительно тяжела, как бывает тяжела атмосфера будней житейских для людей, не приспособленных к ней по своей более идеальной природе.

Лутовскому в силу своих жизненных требований и жизненных условий приходилось заниматься музыкальной педагогикой – *c'est la vie*¹¹⁵. И мы испытывали на себе невыгоду этих неблагоприятных жизненных условий Лутовского. Если Миллер дарил свои симпатии непременно бездарным ученикам, видевшим, как и он сам, известную поэзию в том, чтобы хорошо «пальцевать», аккуратно воспроизводить лигатуру и все прочие знаки нотной тетради, и предполагавшим, что это-то и есть проникновение в тайники музыки, то Лутовской, как это естественно и характерно для него, любил, наоборот, людей талантливых и чувствовал какую-то глухую, может быть, безотчетную неприязнь к наводнявшим уже тогда консерваторию

¹¹⁵ Такова жизнь (франц.) – примітка редактора повісті.

будущим ремесленникам. И талантливые ученики его любили. Не за ясность и наглядность объяснений, которых у него вовсе не было, а просто за то эстетическое удовольствие, которое получали, когда прекрасный композитор, поправляя задачу, писал вместо одного аккорда другой, звучащий обольстительно красиво и говоривший музыкальному чутью ученика красноречивей всяких объяснений.

Светленький, как фонарик, небольшой, совершенно изолированный класс. Небольшая группа учеников – человек десять-двенадцать. Александр Степанович появляется в классе с подчеркнутым выражением серьезности и даже строгости на лице. Лицо у него всегда или подчеркнуто серьезное (кажется, даже деланно-серьезное) или с милым мальчишеским ухмыляньем – середины нет. Наморщив брови, согнувшийся, сутулый, сидит он перед роялем, уткнулся в поставленную на пюпитре тетрадку и отмечает карандашом, кого нет в классе. Он сидит за этим гораздо больше, чем на это предполагается времени.

Начинает даже казаться, что он сосредоточился вовсе не на этом и мысли его где-то в стороне. В классе беззвучно тихо, и чувствуется какое-то любопытствующее ожидание: какой ход возьмет сегодняшней урок? Лутовской заряжает нас своей любовью к тишине. Мы все молчим. Даже в коридоре, кажется, все присмирело, оттуда не слышно ни звука. <...>

Лутовской морщась, просматривает поданные ему задачи. Он делает одну поправку за другой, не выпускает карандаш из рук, не притрагивается к роялю, не произносит ни одного слова и возвращает перепачканную поправками тетрадку ученице, так же беззвучно возвращающейся на свое место. Почему так, а не иначе надо было писать, этого она не знает, не узнает, и не попытается узнать, вполне удовлетворенная тем, что урок прошел без особых неприятностей.

– Госпожа Федотова, – звучит очень негромкий голос. Та же тишина и любопытное ожидание в классе. Лутовской поправляет новую тетрадку, болезненно морщится, берет на фортепиано ряд аккордов, которые ему особенно не нравятся, и смотрит на ученицу без слов со злобным укором. Постепенно задачи начинают его все больше и больше выводить из состояния того рабоче-холодного к ним отношения, в котором он хочет замкнуться. Он все чаще воспроизводит на фортепиано отрывки ученической работы,

кажущиеся ему характерными образчиками музыкального непонимания и безвкусыя. Он уже не смотрит, как раньше, молча в тетрадку, а с раздражением выстукивает на фортепиано эти образчики и, не глядя на ученицу, говорит:

– Я не понимаю, зачем вы, госпожа Федотова, учитесь музыке. Ведь это же – искусство, этим есть смысл заниматься тому, у кого имеется какое-нибудь дарование. Вы же, очевидно, чувствуете себя здесь, как в непроходимом лесу.

Федотова выслушивает эту реплику молча. С видом некоторого равнодушия, как бы хочет сказать, что не принимает этого выпада исключительно на свой счет, а относится к нему, как к одной из хорошо ей знакомых нервных выходов Лутовского, падающих на того, кто случайно подвернется под руку.

– Ну что это, скажите на милость, у вас за последование? – раздражается и повышает голос все более и более Лутовской. – Как вам это представляется звучащим? Красиво? Музыкально?

На лицо Федотовой уже легли тени, но она пытается все еще сохранять принятый вид равнодушия, которым надо вооружиться, пока окончится взрыв. Ей не дано, однако, сегодня выдержать характера.

– Я хотел бы, собственно, понять, – увлекается собственным раздражением Лутовской, – вашу психологию. Чем вы руководствуетесь, когда пишете тот, а не другой аккорд? Очевидно, что вас меньше всего интересует, как он звучит. Ну вот, например, это.

Он тычет в фортепиано, воспроизводя какие-то немусикальные, нелогичные последования. И уж даже с несвойственной ему, совсем директорской, грубостью бросает ученице:

– Чем вы слышите?

Федотова вспыхивает, опускает голову и возвращается на свое место со слезами на глазах.

«Что и требовалось доказать, – с досадой думаю я.

Доходит очередь и до более способных учеников. Антоша Меркель несет свою тетрадку с видом явного обожания и полного сочувствия тому, что говорит и делает Лутовской, включая сюда все его грубости, резкости и несправедливости.

Лутовской еще под впечатлением неприятной сцены с Федотовой, но по мере того, как просматривает работу способного

ученика, лицо его проясняется и просветляется. Он играет задачу Антоши Меркеля и, не делая никаких поправок, говорит:

– Это хорошо.

Меркель смотрит на Александра Степановича с тем интимным, почти нежным чувством, с каким смотрят вообще талантливые ученики на талантливого учителя.

Лутовской скрывает свою характерную улыбку левой половины лица и вызывает следующего. Это комический персонаж Малинин, долговязый, смешной, чудаковатый юноша. Он непременно вступает в разговор с Лутовским. И – везет ему! – непременно попадает в такую минуту, когда тот уже приведен в хорошее настроение, как и сейчас.

– Почему вы не разрешите этот диссонанс? – спрашивает Лутовской.

– В «Робеспьере» Литольфа¹¹⁶ встречается такое же место, – отвечает Малинин с изысканной любезностью в тоне.

Настроение в классе сразу меняется. Становится весело. Лутовской не сдерживает на этот раз своего мальчишеского ухмыльях.

– Да, но, вероятно, когда Литольф писал это, он был уже в классе «свободного совинения», а не «во второй гармонии», – говорит он.

– Хорошо, я больше не буду так писать, – столь же изысканно любезно отвечает ученик.

Всем весело. В тихом, словно вымершем до сих пор коридоре раздается нестерпимо резкий, оглушающий звонок. Лутовской морщится от резкого звука, но доволен, что урок кончился. Он обращается к ученикам:

– В прошлый раз не были на уроке госпожи Мартина, Розенкранц, Шапиро и Вострухина. <...>

– Так что, задачи вы все-таки приготовили?

– Да, конечно, – тем же искренним тоном отвечает девица.

– Вы их захватили?

– Нет, я не имела ввиду.

– Ну, конечно, – отвечает Лутовской тоном явного доверия и рассказчика.

– Ну, а прочие?

¹¹⁶ Увертюра для симфонического оркестра А. Ш. Литольфа (1818–1891), французского композитора, пианиста и дирижера. – примітка редактора повісті.

Общее молчание.

– Так я, господа, – сдерживая улыбку, замечает Лутовской, – всем не бывшим поставлю по «единице»... <...>

Очень добродушно, несколько даже смущенно он кланяется нам и выходит из класса. Урок окончился мило, мы довольны и расходимся в приятном настроении».

Ф. БУЗОНІ¹¹⁷ (Бернарді)

Постать італійського піаніста і композитора Феруччо Бузоні – професора по класу фортепіано Московської консерваторії, в якого А. М. Шепелевський навчався упродовж 1890–1891-го н.р. – змальовано в другій частині повісті, у розділах «*В консерваториі. Силуэты*», «*Конец сезона*», «*Изорвавшийся баширак и экзамен*».

«*В консерваториі. Силуэты*» [146, 98-101]

«Я (А. М. Шепелевський. – В. М.) быстро вскакиваю с постели, вспоминаю, что мне необходимо до половины десятого во что бы то ни стало доучить целый ряд пьес. Сегодняшний день представляет для меня пробный камень, сегодня мой первый урок у Бернарди, нового консерваторского профессора, к которому меня определили.

Три дня тому назад, когда я явился к нему впервые, он задал мне поистине невыполнимую работу: две двухголосных инвенции Баха, две трехголосных, два этюда Крамера и, если успею, еще и сонату Бетховена.

Это все я должен был выучить на память в три дня и решил не ударить лицом в грязь – приготовить во что бы то ни стало. Одевшись наскоро, я иду в свою комнату, зажигаю небольшую тридцатикопеечную лампочку (еще темно) и сажусь за пианино.

Какое великолепие! Вчера все пьесы после долгих занятий перемешались в моей голове, и образовался какой-то винегрет из

¹¹⁷ Бузоні Данте Мікеланджело Бенвенуто Ферруччо (1866, Емполі – 1924, Берлін) – композитор, піаніст, диригент, педагог. Професор Московської консерваторії (1890–1891). З 1891 – у США, професор Болонської, Новоанглійської консерваторій. З 1914 – в Цюриху, з 1920 – у Берліні, де продовжував педагогічну діяльність.

семи вещей. Я приходил в отчаяние от того скандального провала, которым должен ознаменоваться мой первый урок. Но сейчас случилось нечто совсем неожиданное: после сна все заданные вещи как-то сами собой улеглись и распланировались в моей голове, и я безошибочно играю их все одну за другой. Остаются еще несколько небольших недочетов, которые легко сглаживаются после получаса игры. Я успеваю позаниматься еще немного гаммами, после чего иду в столовую пить кофе.

– Выучили? – спрашивает меня Набиркин, свидетель моих вчерашних огорчений.

В совершенном восторге я рассказываю ему о свершившемся за ночь чуде.

– Так и знал, – говорит Набиркин. – Это еще по неопытности вашей для вас новость. Оно так и бывает: учишь, учишь вечером и, кажется, ничего не знаешь, а наутро все великолепно улеглось в голове.

Я выпиваю стакан кофе и иду в консерваторию, туда мне надо попасть к десяти часам. <...>

По коридору уже слышатся неторопливые шаги, и с точностью хронометра (ровно в десять часов) в класс входит Бернарди.

– Lieber Rogowsky!¹¹⁸ – добродушно приветствует он именно меня из трех (находящихся в классе студентов. – В. М.) и дружески похлопывает по плечу.

Какая прелесть этот Бернарди! Чистокровный итальянец, всю жизнь проживший в Германии, в котором даже при большом внимании нельзя увидеть ничего итальянского. Блондин, ровный, спокойный, серьезный и в то же время добродушный, идеальное спокойствие, безупречное самообладание, ясность мысли, выдержанность и законченность выражений. Ко всему – безупречный немецкий язык.

– Etüden Kramer? Invention von Bach? Sonate von Beethoven?¹¹⁹ – с милой шутливостью в тоне вопрошает он меня.

Я сажусь за рояль, демонстрирую свой подвиг «музыкального Геркулеса» – безошибочно и, кажется, неплохо играю семь выученных в три дня пьес.

¹¹⁸ Милый Роговский (нем.). – примітка редактора повісті.

¹¹⁹ Этюды Крамера? Инвенции Баха? Соната Бетховена? (нем.). – примітка редактора повісті.

– Bravo, bravo! – с приятным грассированием кричит Бернарди и даже аплодирует мне.

Я очень и очень доволен. Порывисто выслушиваю, что мне учить к следующему разу, порывисто прощаюсь и несусь с третьего этажа вниз, а оттуда на улицу. Один из немногих безоблачных консерваторских дней. <...>

Бернарди – одна из наиболее приятно вырисовывающихся фигур в туманной атмосфере Московской консерватории моего времени.

Европеец *jusqu'au bout des ongles*¹²⁰, интеллигентный, воспитанный, без грубого московского кривлянья, без дикого «киткитычества», никогда не пытавшийся издеваться над теми, над кем издеваться было так легко, не терявший своего достоинства и не искавший удовольствия в умалении достоинства других, он в приятном свете отражается в моих воспоминаниях. Я не видел в нем, правда, светлой или выдающейся личности, но это был, без злоупотребления словом, вполне приличный и порядочный человек. Недаром пребывание его в консерватории вышло так кратковременно. Он пробыл у нас всего год, оказавшись здесь не ко двору, и перекочевал в края далекие, чтобы через несколько лет стать сразу крупной величиной в мире европейских знаменитостей».

«Конец сезона» [146, 130-133]

«Но музыкой-то занимался я целый год все-таки мало, и надлежащих результатов от моей работы не было. Приходилось в этом с огорчением сознаться и ждать неприятных выводов, которые отсюда должны были следовать. <...>

Эта странная смесь настроений – болезненной лирики, недовольства собой и глубокого смущения перед грядущими осложнениями практического характера – выводила меня совсем из состояния душевного покоя, к которому я вообще не был склонен. Это мешало мне сосредоточенно работать, а время все подвигалось вперед, до экзаменов оставалось уже две недели. К тому времени появившийся давно слух, что Бернарди оставляет консерваторию, получил полную определенность. Сам Бернарди

¹²⁰ До кончика ногтей (франц.) – примітка редактора повісті.

со своей милой бесхитростью не скрывал, что вызывает недовольство директора.

На одном из последних уроков Лагушинский плохо играл, Бернарди стал ему выговаривать. А так как был он человек мягкий и деликатный и в его выговоре чувствовалась доля смущения, то по тем законам хамства, которые повелительно царили у нас в консерватории и в силу которых на грубость надо было отвечать покорностью, а на деликатность – грубостью, случилось так, что Лагушинский ничего не ответил Бернарди и вышел из класса, хлопнув дверь. Тот посмотрел на нас всех и огорченно заметил на своем немецком языке:

– Теперь он же недоволен. А между тем, если ученик плохо играет, директор не скажет, что ученик плох: директор говорит, что профессор плох.

Я уже упоминал о непризнании у нас Бернарди, но судьба его так характерна, что не могу не посвятить ей еще несколько строчек.

Тот, кого я называю именем Бернарди, и кто представляет собой еще одну из крупнейших фигур среди музыкального мира Европы, попал к нам совсем молодым человеком, двадцати шести лет¹²¹. Как я уже говорил, по своему нравственному облику, по деликатности в обращении с учениками, интеллигентному тону, отсутствию самодовольного кривлянья он совсем не подходил к обычному типу наших профессоров. <...>

Итак, Бернарди попал к нам совсем молодым человеком. За несколько месяцев до своего приглашения в консерваторию он выступил в одном из фортепианных конкурсов, и, не взирая на то, что в конкурсе этом не было ни одного крупного таланта, премия досталась все-таки не ему. Получил премию один из довольно серых пианистов, слава которого окончилась с получением этой премии и имя которого в настоящнн время – звук путой¹²². Приехал он в Москву, выступил в симфоническом концерте и тоже не был оценен ни публикой, ни критикой.

– Тапер! Души в нем нет, – говорили московские ценители в московских салонах.

¹²¹ В действительности Бузони было тогда 24 года. – примітка Г. М. Когана [45].

¹²² В августе 1890 г. Бузони принимает участие в первом рубинштейновском конкурсе в Петербурге. Пианистическая премия была присуждена не ему, Н. А. Дубачеву – впоследствии профессору Петербургской консерватории. – примітка Г. М. Когана [45].

«Ах, как вы мне надоели с вашей московской «душой»! – думал я с озлоблением, слушая эти разговоры и инстинктивно чуя в Бернарди крупную величину. <...>

Одним словом, Бернарди решительно был не признан в Москве как пианист.

Как педагога, его, говорят, не признал наш директор, и через год пребывания в консерватории ему надо было уходить. Но это был человек замечательный, отнюдь не итальянской выдержки, неуклонного стремления к цели. Все жизненные движения были у него необычайно пластичны. Действующий с величайшей определенностью в совершенно определенном направлении, не теряющий ни минуты на размышления, уже наперед размысливший все, твердо стоявший на жизненной позиции, не теряющийся ни от каких вывертов жизни, как тореадор, который зорким взглядом ловит движения быка, чтобы самому сделать в свою очередь наиболее выгодное движение, – таковой живет в моем представлении его безупречная, спокойная фигура, равномерные движения, гладкая, согретая легким юмором речь и энергия, энергия без конца. Если рано утром вам пришлось бы пройти по лестнице того дома, где жил Бернарди, то вы должны были услышать, что он начал уже свою двухчасовую работу (по утрам он играл гаммы), а услышав начало этой работы, вы могли вынуть и проверить часы, ибо это неминуемо означало время без десяти восемь. Без десяти минут десять Бернарди уходил в консерваторию и работал там до двух часов дня. После обеда и легкого отдыха снова давал уроки и, как стало известно потом, писал, работая над редактированием большого классического труда, на что, по его собственным словам, потрачено было десять лет работы.¹²³ На уроках он изумлял нас знаниями почти невероятными: все, что ни играли его ученики, он играл наизусть. Но как он знал! С величайшей точностью, до последней ноты, до малейшего штриха. Не задумываясь, садился за рояль и исполнял любую из пьес, о которой шла речь, с той технической безупречностью, без которой нельзя было себе представить его исполнение. Он знал наизусть все аккомпанементы концертов, играл наизусть трио, квартеты – все это без тени смущения, без

¹²³ В 1894–97 гг. вышла в свет знаменитая бузониевская редакция первого тома «Wohltemperiertes Clavier» Баха, в предисловии к которой Бузони ссылается на свое «вот уже более чем десятилетнее изучение предмета». – примітка Г. М. Когана [45].

всякого риска когда-нибудь остановиться, ошибиться, с тем одинаковым спокойствием, с каким он исполнял пьесу в классе перед учениками или выступал перед тремя тысячами слушателей большой залы Благородного собрания. Расставшись с Москвой, он немедленно принял приглашение в консерваторию большого города Северной Америки¹²⁴, причем, отправляясь туда, имел опять-таки вполне определенный план – заработать там намеченную сумму денег для того... чтобы там не оставаться, а переехать на жительство, или, точнее выражаясь..., на постоянную работу в Берлин.

Все это и проделал как по писанному. Прошел ряд лет, долгий ряд – лет двенадцать, и имя Бернарди начало греметь по Европе все больше и больше. О нем стали говорить, как об одном из самых крупных, по интеллигентности и серьезности, музыкантов. О нем стали говорить, наконец, как о величайшем из современных пианистов, к величайшему смущению московских ценителей и судей».

«Изорвавшийся башмак и экзамен» [146, 138-140]

«Я бегу через садик консерваторского двора. Мне забавно: в первый раз я в консерватории для занятий вечером. В зале полумрак. Бернарди сидит за столиком, перед ним две зажженные свечи, лист бумаги, чернила и перо. Ученики по очереди выходят на эстраду и играют свои вещи. Это последняя репетиция. Он не делает уже никаких замечаний, слушает спокойно и внимательно, отмечает что-то на своем листе и, если ему нравится, произносит по окончании программы поощрительные фразы:

– Gut. Ganz gut¹²⁵.

С окончанием игры очень понравившейся ему ученицы он кричит даже со своим милым грассированием:

– Bravo, bravo!

Очередь доходит до меня. Я играю сначала этюды Мошелеса, инвенции Баха и с неудовольствием замечаю, что Бернарди не подает своих реплик. Неужто плохо? Играю балладу Шопена, чувствую себя под конец в некотором размахе и вижу, что Бернарди доволен.

¹²⁴ Бостона. – примітка Г. М. Когана [45].

¹²⁵ Хорошо. Совсем хорошо (нем.). – примітка редактора повісті.

– Bravo, bravo, Роговский, – говорит он. – Die Ballade war sehr gut¹²⁶.

Таким образом он дает мне понять, что остальным не так уж доволен. Я утешаюсь мыслью, что лучше что-нибудь одно «sehr gut»,¹²⁷ чем все посредственно. <...>

Репетиция окончилась, большая часть учеников уже разошлась. Бернарди обращается к оставшимся с маленькой речью на немецком языке:

– Я уезжаю от вас, господа. Сегодня мы в последний раз в нашей дружеской семье класса. Мне жаль оставлять вас. За год я успел с вами сблизиться, а с некоторыми и завязать добрые отношения. Жизнь не считается с чувствами людей и распоряжается ими по-своему. Во всяком случае я думаю, что если с кем-нибудь из вас меня сведет судьба, мы не будем чужими друг другу людьми.

Он говорил плавно, спокойно, с некоторым чувством в голосе, чувством легкой грусти.

Меня оставляет на этот раз мое объективно-скептическое настроение; мне ужасно хочется сказать милому Бернарди что-нибудь теплое, приятное. И со мной случается, что в этот раз, один из немногих в моей жизни, я делаю огромное над собой усилие и преодолеваю свое природное смущение, прячущееся постоянно за скептицизм и объективную наблюдательность. Я выступаю вперед и решаюсь на своем отвратительном немецком языке сказать Бернарди ответную речь. Я перевираю слова, самым фантастическим образом строю фразы, чтобы обрывающимся и волнующимся голосом выразить приблизительно следующее:

– Я слишком плохо говорю по-немецки и вряд ли мне удастся передать свои мысли и чувства в их подлинном смысле. Но вы, дорогой профессор, нас всех так растрогали, что предпочитаю говорить на скверном немецком языке, чем молчать. Я думаю, что выражу чувства нас всех, если скажу, что мы с непритворной грустью принимаем ваш отъезд, и хоть не будем с вами в одном городе, но будем с истинно дружеским чувством следить за вашими успехами и верим, что слух о них до нас скоро дойдет.

Я приберегаю своего «козырного туза» к концу и заканчиваю свою речь цитатой из гетевского «Эгмонта»:

¹²⁶ Баллада очень хорошо (нем.). – примітка редактора повісті.

¹²⁷ Очень хорошо (нем.). – примітка редактора повісті.

– Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind¹²⁸.

Это выходит уже на великолепном немецком языке и производит форменный эффект среди присутствующих. Бернарди доволен и жмет мне руку.

– Lieber Rogowsky¹²⁹, – говорит он с милой шутливостью. – Schon gesagt!¹³⁰

Мы выходим вместе. Товарищи меня поздравляют с блестящим ораторским выступлением. <...> Мы провожаем до дому Бернарди, провожаем по домам девиц и расходимся.

Положительный сегодня день, полный приключений и впечатлений!»

О. Ф. ГНЕСІНА (Мельнікова)

Видатного музиканта-педагога ХХ ст., піаністку, одну із засновників у Москві Інституту ім. Гнесіних Олену Фабіанівну Гнесіну – товариша по навчанню в Московській консерваторії – змальовано в другій частині повісті, у розділах *«Изорвавшийся башмак и экзамен»*, *«Миллер»*, *«Вечеринка»*.

«Изорвавшийся башмак и экзамен» [146, 138-139]

«Репетиция приходит к концу. Последней играет любимица Бернарди Мельникова. Он слушает ее с видимым удовольствием, но вдруг в одном месте шопеновского этюда вспыхивает, краснеет и громко говорит кому-то из близстоящих:

– Elle est entêtée, comme un diable!¹³¹

Оказывается, она опять отказалась подчиняться его указаниям и сделала оттенок по-своему». <...>

¹²⁸ Люди бывают вместе не только, когда они вместе физически (нем.). – примітка редактора повісті.

¹²⁹ Милый Роговский (нем.). – примітка редактора повісті.

¹³⁰ Прекрасно сказано (нем.). – примітка редактора повісті.

¹³¹ Она упряма, как черт (франц.). – примітка редактора повісті.

«Миллер» [146, 141-142; 144-145]

«Это совсем базарное саморекламирование (профессора П. Ю. Шлецера. – В. М.) всех нас шокирует, и мы обмениваемся многозначительными взорами. В глазах девицы Мельниковой светится огонек нескрываемого презрения.

– Почему же, – говорит она вдруг вызывающе, – Варшавская консерватория считается самой плохой в России?

Профессор сразу оседает, но вслед затем начинает сражаться.

– Варшавская самая плохая. Это у вас тут в Москве говорят. Варшавская самая плохая! – распевает он в самых звонких тонах, забыв, очевидно, про тот европейский лоск, с которым он час назад предстал пред нами в классе. – Ну а откуда же вышли Падеревский, Вонсовская и все прочие, как не из Варшавской консерватории? Хорошая плохая!

– А мы тут все уверены, что это самая слабая из консерваторий, – говорит Мельникова с заметной дерзостью. <...>

Очередь доходит до Мельниковой. Эта ненавидит Миллера за его педагогическую мелочность, бездарность, за неприятный и хвастливый тон. Она рада ему сделать неприятность, как только представится случай, и я уже чувствую, что сейчас будет между ними столкновение, как это бывает каждый раз.

– Я вас прошу, госпожа Мельникова, – слышу я через минуту, – так Шопена не играть, если тут написана лигатура, так вы извольте снимать руку.

Та смотрит на него в упор презрительно-враждебным взором.

– Я по ошибке захватила сегодня этюды в другом издании, – говорит она. – В том издании, по которому я учила, эта лигатура не здесь, а дальше.

– Это не может быть, – резко замечает профессор.

Мельникова оборачивается ко мне:

– Роговский, у вас нет с собой этюдов Шопена?

Я подаю. Мельникова с подчеркнутым пренебрежением показывает Миллеру:

– Вот, смотрите!

Профессор смотрит на нее тоже с очевидной злобой и не находит сразу выхода из положения.

– Так что ж, вы будете мне по разным изданиям готовить пьесу? Так по какому же прикажете вас спрашивать? – набрасывается он на нее наконец.

– Я именно и думала, – все с тою же дерзостью в тоне говорит Мельникова, – что нельзя быть рабом издания, иначе всегда рискуете попасть в затруднение. <...>

Я выхожу за Мельниковой в коридор.

– Это была великолепная сцена, – не могу я не выразить ей сочувствия.

– Вы не поймете, какой вздор эти его приставанья с мелочами! – говорит она, волнуясь. – В одном издании одни лигатуры, а в другом другие, и неужто же все искусство в том, чтобы копировать то именно издание, которое мне случайно попало.

– С рабской и педантической точностью, – подсказываю я.

– Послушайте, мы ведь на старшем курсе консерватории, – говорит она, – в профессорском классе, а он нам объясняет азбуку, которую я своим маленьким ученицам преподаю. Если он ничего больше не знает, пусть перестанет быть профессором». <...>

«Вечеринка» [146, 195-197]

«После концерта, на котором исполнялся этот, принесший столько терзаний, Квинтет, было объявлено некоторое празднество – вечеринка. Она должна была происходить тут же, в нижнем этаже консерватории. Такие вечера устраивались по традиции время от времени после наиболее торжественных выступлений, и на них разыгрывалась некоторая комедия доброприятельских отношений между профессорами и учениками. В более чутких из нас эта традиционная комедия не вызывала добрых чувств: она разыгрывалась так грубо, примитивно. Мы ясно представляли себе, как на другой день снова окажемся во власти полной бесцеремонности и полной безответственности наших менторов.

Других, менее требовательных, наоборот, приятно щекотала возможность хоть один вечерок побывать в близости, чокнуться бокалом с великими мира сего.

<...> Я собирался тоже сбежать вместе с ним (Айзенбергом. – В. М.), но меня остановила Мельникова:

– Оставайтесь, Роговский, мне без вас будет скучно, – сказала она добрым товарищеским тоном. – Посидим вместе за ужином.

Я остался.

– Боюсь, что проскучаете со мной, – обратился я за ужином к своей даме. – Я ведь совсем не умею вести разговоров. Могу только реплики подавать.

– И не старайтесь. Само выйдет. Во всяком случае, благодаря вам я спасусь от ухаживаний господина Рутковского.

Я смотрю на Мельникова. Со своим миловидным, несколько мужественным лицом, стриженными волосами высокая семнадцатилетняя девушка, она кажется мне похожей на красивого юношу-студента. Это одна из наших хороших барышень. Я с удовольствием продолжаю *causerie*¹³².

– Зачем же спасаетесь? Такой интересный певец.

– Ну уж у нас интересные ученики! Прямо уроды.

– Не нравятся?

– А вам нравятся? Сами ведь знаете. Я в отчаяние прихожу, – говорит Мельникова, – когда представляю себе большинство наших товарищей в роли будущих артистов.

– Почему?

– Согласитесь, что ведь под словом «артист» хочется понимать что-то утонченное, изящное, как-то лучше, красивее других.

– То есть серой массы, – поправляю я.

– То есть серой массы, – насмешливо поправляет Мельникова. – А эти будущие артисты и для хорошего околоточного надзирателя слишком вульгарны.

– Очень строги-с, – кривляюсь я.

– Нет, не строга-с. Вы знаете, как за мной сейчас «ухаживал» Рутковский? «Позвольте мне за ужином быть как можно ближе к вам, ближе чего быть невозможно». Не думайте, что он хотел обидеть меня. Кажется, наоборот, он хотел быть светским.

– Я не сомневаюсь.

– А вот этот господин как вам нравится?

– А, Тополь. <...>

Тополь – ученик лет девятнадцати, с круглым толстым лицом и с тупым выражением на этом лице. Среднего роста, с нескладной

¹³² Непринужденная беседа (франц.). – примітка редактора повісті.

фигурой, он представляет собой прямо какой-то обрубок, причем этот обрубок обладает аппетитом циркового атлета. <...>

Я рассказываю сейчас Мельниковой про это *bon mot*¹³³ Тополя. Та хохочет.

– Однако, он избрал нетрудный путь сделаться большим музыкантом. Посмотрите, как усердствует. При таком аппетите, пожалуй, приобретет и мировую славу. <...>

– Ну, а что вы скажете насчет Петьки Цингера?

– Надоедливая муха, – невольно махнув головой, как бы в самом деле около нее вертелась надоедливая муха, с досадой Мельникова. – Жужжит, жужжит, сажает глупость на глупость и не понимает, до чего он нестерпим.

И с порывом отчаяния она восклицает:

– О господи! Неужто же эти все господа – претенденты на громко звучащее звание «свободного художника»?

– Ну, художников-то из них, конечно, не получится. Станут кормиться около музыки, искать место, где наиболее денег и поменьше работы; будут ругать дирижеров за усиленные репетиции и за трудные пьесы. И забудут даже, что дело, которым они занимаются, носит необычное название – «музыка».

– Утешение довольно сомнительное.

Наша беседа прерывается».

\

¹³³ Доброе слово, острота (франц.). – примітка редактора повісті.

О. І. ГУБЕРТ¹³⁴
(Марія Петрівна)

Інспектрису Московської консерваторії Олександрі Іванівні Губерт епізодично зображено в розділах другої частині повісті:
«В консерватории. Силуэты», «Несчастное “утро”».

«В консерватории. Силуэты» [146, 104-105]

«Выходя из класса, я наталкаваюсь на нашу инспектрису Марию Петровну и стараюсь удержаться на почтительном от нее расстоянии, ибо знаю, что Мария Петровна не упустит случая сделать мне выговор, внушение. Пусть читатель не подумает, что я чувствую себя в чем-нибудь виновным. Я еще не успел за свое двухнедельное пребывание в консерватории ни в чем провиниться, но успел постигнуть, что Мария Петровна самой природой так устроена, что должна делать нам замечания, выговоры, непременно отказывать, если мы ее о чем-нибудь просим, жаловаться на нас директору и т.п. За пять лет моего ученья в консерватории я почти не помню случая, чтобы я о чем-нибудь попросил Марию Петровну и она бы мне... не отказала. Удовлетворить какую-нибудь из наших просьб она словно почитала некоторое умаление своего достоинства. Не успеешь еще, бывало, рот раскрыть, определенно выразить просьбу, как уже слышишь категоричное:

– Нет, нельзя!

Вслед за тем кажется, что уж Мария Петровна сама увидела нелепость своего отказа, поняла, что никому бы не было равно никакого вреда и неудобства, удовлетвори она просьбу, а просящему было бы от этого так удобно и хорошо. Но опять же чувствуешь, что уж Марья Петровна не отступится от своего «нет», ибо глубоко убеждена, что надо отвечать нам всегда «нет» и «нельзя». Впрочем, один случай отступления от этого «нет» все-

¹³⁴ Губерт Олександра Іванівна (урожд. Баталіна) – піаністка, педагог, адміністратор. Дружина М. А. Губерта (викладача теоретичних дисциплін, директора Московської консерваторії, 1881–1883). Перша і єдина жінка-інспектор та педагог Московської консерваторії (1874–1930). Випускниця Московської консерваторії (1872, клас професора К. К. Кліндворта), пройшла шлях від молодшого викладача до ординарного професора 1-го ступеню по класу фортепіано. Інспектор (1889–1914) при ректорах С. І. Танєєві, В. І. Сафонові, М. М. Іполітові-Іванові.

таки находит себе место в моей памяти, и было это сказано как раз касательно меня». <...>

«Несчастное «утро» [146, 107-110]

«Приехали мы ... (в консерваторию на ученический концерт, в котором должен играть А. Г. Рубинштейн. – В. М.), опоздав на четверть часа. Отделение только что началось. Не успели мы подняться на второй этаж, где находилась зала, как откуда ни возьмись Марья Петровна, которая тотчас и арестовала меня. Полицейское настроение инспектрисы не оставляло ее и в такой светлый момент жизни, какой должна была представлять для нее близость великого артиста, которого все боготворили, ибо это полицейское настроение, как я уже говорил, и было содержанием души Марьи Петровны. Вот почему, увидев меня, являющегося с опозданием на четверть часа, Марья Петровна сразу оказалась an Ort und Stelle¹³⁵.

– А, Роговский! – приветствовала она меня, останавливая в дверях. И, видя, что я направляюсь в залу, иронически добавила:

– Вам незачем идти туда, вы можете возвратиться домой.

Я совершенно опешил от такого с божьей помощью оборота, беспомощно поглядел кругом и увидел, что фигуры Набиркина и Генрихсена удалялись, предательски оставляя меня одного в опасности, как затем перешагнули порог залы, к которой я так вожделенно стремился, и... скрылись.

Недаром сами они всего год, как кончили консерваторию, вероятно, продолжали еще слегка побаиваться Марьи Петровны и, уж во всяком случае, не склонны были долго пребывать в ее обществе: ни одному из них не пришло в голову взять меня под свою защиту.

Однако мне ничуть не улыбалась мысль оставаться в том нелепом положении, в которое я попал. Мысль присутствовать на этом великолепном «утре» я лелеял в течение целой недели. <...>

Я пробовал представить все эти обстоятельства Марье Петровне, причем сделал это не в том, вероятно, легкомысленном тоне, в каком повествую сейчас, а в полном соответствии с настроением момента. Но по мере того, как я говорил, я с

¹³⁵ На месте (нем.). – примітка редактора повісті.

убийственной ясностью начинал понимать, что не только моего красноречия недостаточно, чтобы переубедить Марью Петровну, но что будь даже в моем распоряжении богатая словесная палитра Плевако, или князя Урусова, это дало бы одинаковые результаты. <...>

– Нет, нельзя.

В этом «нет, нельзя» звучало нечто почти фатальное. Выходило даже, будто это «нет, нельзя» исходило не от Марьи Петровны, что для нее не представляет ничего приятного не пустить меня в залу, но сама она находится во власти каких-то высших велений, которые торжественно указывают ей так поступать.

Долго ли, недолго ли изливал я свои печальные настроения перед Марьей Петровной (еще и сейчас мне стыдно за столь грубую треплю души моей мною самим), но, должно быть, Марье Петровне в конце концов надоело меня слушать, потому что, предоставив мне сочувствовать себе самому, она ушла. Что мне было делать? Я решил уходить, но, опустившись на несколько ступеней вниз по лестнице, возвратился назад. Уйти из консерватории было, очевидно, превыше моих шестнадцатилетних сил. <...>

Я не уходил потому, что у меня в голове не укладывалось, каким образом я могу уйти, когда мне надлежит быть здесь.

Наступил и окончился антракт. Публика, оживленной волной хлынувшая из залы, снова влилась туда, и снова до меня стали доноситься тусклые (из-за отдаления) звуки исполнявшихся ученических пьес. Я сто раз уже пытался уйти из консерватории, но снова возвращался назад. Начинались сумерки. «Утро» приходило к концу. Последним играл Рябинин концерт Листа. Сейчас должен был сесть за фортепиано Рубинштейн. И вот, проведя целых три часа здесь, в коридоре, я еще раз перешагнул порог его и еще раз попал в небольшую комнату, предшествовавшую зале. Тут стояла Марья Петровна.

Я сделал шаг и сказал:

– Пустите, Марья Петровна, пожалуйста!

Должно быть, это было из глубины души моей, Марья Петровна на этот раз ничего не ответила. В начинавшихся сумерках я увидел, что у нее в лице что-то дрогнуло, и я прочел немое разрешение мне войти в зал, чем тотчас и воспользовался».

М. М. КЛИМЕНТОВА-МУРОМЦЕВА
(Ростовцева Ольга Петровна)

Оперну співачку Марію Миколаївну Климентову-Муромцеву описано у першій частині повісті, в розділах *«Пианист Набиркин и певица Ростовцева»*, *«Хождение души по мытарствам»*.

«Пианист Набиркин и певица Ростовцева» [146, 16-17]

«Вот и Молчановка, и я уже поднимаюсь по нарядной лестнице и попадаю в красиво убранную квартиру Ростовцевой. Мне предстоит сейчас первая встреча с одним из тех лиц, понятие о которых тесно связано с понятием Москвы как центра России, как источника красивых и изысканных идей. Ольга Петровна Ростовцева – одна из наиболее выдающихся оперных артисток, она пользуется большой популярностью и успехом на сцене. В ней ценят большое драматическое дарование, и ее выступления в театре являются некоторым событием. Я сейчас жду появления этой знаменитости не как отвлеченного понятия, а как живого человека, воплощающего это понятие.

– Прошу, прошу! Так вы и есть тот самый «интересный Петя», о котором мне писала Катенька. Усаживайтесь, потолкуем, – ее голос звучит красиво и гармонично. – Я рада помочь вам, чем могу, но вы должны мне сказать, чего вам не хватает, в чем ваши затруднения.

Мои затруднения заключаются в том, что я приехал в Москву жить и учиться, имея в своем распоряжении шестьдесят рублей. Я не знаю, примут ли меня в консерваторию, но если примут, тогда выдвигается вопрос о способе существования. Я высказываю эти несложные мысли Ольге Петровне. Она слушает меня с той же милой любезностью, подавая время от времени сочувственные реплики. <...>

– Знаете что, – произносит Ольга Петровна, получив эти объяснения, – давайте мы с вами сейчас будем завтракать, а затем вы пойдете повидаетесь с этими господами. Надо раньше выяснить, что они-то могут для вас сделать. По вопросу принятия в консерваторию я смогу вам помочь, хоть прием сейчас уже окончился.

Приветливая дама, ее сердечный тон, красивая манера держаться, доброе ко мне отношение – очень все это бодрит и поднимает мой дух. <...>

“Какая приятная дама! – еще раз восклицаю я мысленно, очутившись на улице и оживленно шагая по ней. – Если мне и дальше придется встретиться с такими людьми, стоило ради одного этого приехать в Москву”».

«Хождение души по мытарствам» [146, 21]

« – Мы вчера провожали в Петербург Чайковского, и я ему говорила о вас. Он посоветовал направить вас к Ивану Степановичу Лебедеву (С. И. Тансееву. – В. М.) и дал мне для этого свою карточку.

С такими словами обратилась ко мне несколько дней спустя Ольга Петровна и подала мне визитную карточку Петра Ильича Чайковского. Знаменитый композитор, со слов Ростовцевой, рекомендовал меня одному из наиболее видных музыкантов и просил его принять участие в моей судьбе. Ростовцева еще написала письмо от себя, и я направился к Лебедеву».

«Временное затишье» [146, 25]

«В шесть часов в уютной столовой Ростовцевых, полно, но мягко освещенной висячей лампой, собиралась семья, в состав которой входили муж Ольги Петровны Николай Сергеевич, известный оперный режиссер, и ее сестра Леля, ученица театральной школы... <...> Душой этой семьи была Ольга Петровна, невзирая на то, что время, о котором идет речь, было самым неприятным в ее жизни. Тою осенью она оставила Большой театр, и это сказалось в ее настроении разочарованностью и обидой, переросшими позже в ряд лет упорной и серьезной хандры.

Но в мои пятнадцать лет я был плохим сердцеведом и не распознал бы душевной драмы Ольги Петровны, если бы не знал о ней понаслышке. Внешне она сохраняла прекрасную бодрость духа и была, как я уже сказал, душой своего семейного очага. Она казалась мне всегда веселой, милой, остроумной, причем отличалась завидной способностью проявлять это так, что никто

не чувствовал тяжести ее веселья и остроумия, чего часто не умеют делать многие веселые и остроумные люди».

К. К. КЛІНДВОРТ¹³⁶

Постать німецького диригента, піаніста, педагога Карла Кліндворта епізодично зображено у першій частині повісті, в розділі «*Концерты Рубинштейна*» [146, 42].

«Я уже некоторое время посещал аккуратно репетиции симфонических концертов благодаря протекции моего приятеля, убедившего швейцара, что я уже принят в консерваторию (ученики пользовались правом входа). Репетиции, как и сами концерты Русского музыкального общества, происходили тогда в большом зале Благородного собрания.

Странное впечатление произвела на меня в первый раз эта полутемная зала (репетиции начинались рано, в девять часов утра) с эстрадой, освещенной свечами оркестровых пюпитров, – какой-то новый, таинственный мир. Мы опоздали к началу. На эстраде, среди многолюдного оркестра, или, вернее сказать, среди множества горящих свечей (такой выглядела из мрака залы группа оркестра) стоял высокий седой старик и что-то долго и недовольно говорил музыкантам.

Это был известный дирижер Клиндворт, приглашенный для вагнеровского концерта.

Когда объяснение его с оркестром окончилось, старик бодро взмахнул палочкой, и с эстрады разлилась роскошной волной звуковая струя, и тотчас мне стало как-то тепло, хорошо, невыразимо интересно, и я с величайшим напряжением внимания стал слушать музыку, забравшись вглубь мягкого кресла в этом почти темном зале. Повеяло ветром моря, потянулись какие-то характерные суровые звуки, почувлась угрюмая сила осеннего прибоя, заревел шквал (в самом деле это была увертюра к «Летучему голландцу»¹³⁷, и оркестр раздулся в страшное исполинское чудовище, которое, казалось, надвигается прямо на

¹³⁶ Кліндворт Карл К. (1830, Ганновер – 1916, Штольпе під Оранієнбургом, провінція Бранденбург) – німецький піаніст, диригент, музикознавець, музичний педагог. Професор фортепіано Московської консерваторії (1868–1881).

¹³⁷ Опера Р. Вагнера (1813–1883). – примітка редактора повісті.

нас с Арнольдсоном и хочет нас раздавить. Господи, как жутко-хорошо!

Репетиции симфонических концертов стали моим любимым времяпровождением, и именно репетиции: как-то особенно приятно было любоваться богатством и силой нового для меня оркестрового мира на свежую голову, ранним утром, в полутемном, почти пустом зале, где никто не обращал на тебя внимания, где, скрытый полумраком, сидел я, уйдя вглубь уютного кресла».

Й. А. ЛЕВИН (Маркільс)

Піаніста Йосифа Аркадійовича Левіна – товариша по навчанню в Московській консерваторії – фрагментарно зображено у першій частині повісті в розділі «*Рябинин*» та у третій частині, в розділі «*В ученической*».

«*Рябинин*» [146, 31, 34-35]

«Через несколько после этого дней мне пришлось познакомиться с другим выдающимся учеником консерватории, Маркильсом. Это была звезда тогдашнего фортепианного класса. Я встретился с ним на одном фешенебельном вечере, причем я в первый раз попал и в тот дом, и на фешенебельный вечер. <...>

– Вам придется сегодня познакомиться с консерваторским светилом, Маркильсом, – сказал мне Арнольдсон. – Он сегодня здесь будет.

Я уже был много наслышан о Маркильсе («второй Лист», говорили о нем в Москве) и теперь с нескрываемым любопытством смотрел на вошедшего юношу с завитой мелкими кудряшками головой, с румяными щеками и большими чувственными губами. Этот, казалось, представлял собой полную противоположность Рябинину: спокойствие и уравновешенные движения, привычка к большому обществу и некоторая уже избалованность сказывались в поведении этого молодого человека с низким лбом и ничего не выражающими глазами. Как все консерваторы, с которыми мне удалось пока познакомиться, он казался, тем не менее, очень добродушным, и я тотчас же подружился с ним. <...>

Затем началось музыкальное отделение. Словно по заранее составленному распределению (хотя такого распределения, конечно, не было), за роялем очутился Маркильс и поразил всех своей блестящей виртуозностью, прямо невероятной для пятнадцатилетнего мальчика; молодая певица спела какой-то романс, посвященный ей одним из начинающих композиторов. <...>

– Ну, а теперь Риголетто! Конечно, Риголетто!

Это значило, что Маркильс должен был сыграть на фортепиано ту самую блестящую и затасканную пьесу, с которой и я подвизался в Москве.

– Непременно, Риголетто! – пропищал еще раз Лиж. Pour la bonne bouche¹³⁸ просьба Лиж была подхвачена, и Маркильс стал играть «Риголетто». Это и оказалось посредствующей ступенью между лирикой Кюи и настроением салона, а также возвращением моей души из далеких странствий к берегам московских jour fixe'а.

В четыре часа утра мы с Федором Степановичем тащились вместе на санях.

– Какой даровитый Маркильс, – говорил я. – Вот играет.

– Интересная голова, – не особенно восторженно и несколько двусмысленно произнес мой собеседник (Маркильс был весь в завитушках)».

«В ученической» [146, 369-370]

<...> «Вот и еще одна знаменитость входит сюда – поменьше Рябинина и Сапунова, но, несомненно, виртуозное имя в будущем – Маркильс. Он сильно изменился с тех пор, как я его встретил в первый раз на вечере у Моргуновых: возмужал, пополнил, прифрантился. Кроме того, собираясь скоро в люди выходить, он набирается светского тона, старается не школьничать, говорить серьезно.

Маркильс направляется, конечно, к группе Сапунова и Рябинина. Здесь, в «ученической», без определенной тенденции, но все же складывается некоторая общественная группировка – по размерам дарований и положению в консерватории.

¹³⁸ На закуску (франц.). – примітка редактора повісті.

– Ты что ж вчера не приходил в карты играть? – спрашивают его в этой группе.

Маркильс отвечает с «хороши тоном»:

– Я вчера был у Парадиза¹³⁹, «Фауста» смотрел.

– С Поссартом¹⁴⁰ в роли Мефистофеля?

– Да.

– Ну как, здорово?

Но этот юноша считает несоответствующим своему высокому положению быть в восторге от игры Поссарта. Он отвечает сдержанно и в достаточной мере веско:

– Играли неплохо, но постановка слабая. Сравнить, например, как в Большом театре «Фауст» идет.

Губы Рябинина искривляются насмешливой улыбкой: он достаточно интеллигентен, чтобы оценить глупость этого сопоставления Поссарта-Мефистофеля с оперной постановкой Большого театра. Он, кажется, также насмешливо относится и к светскому тону, выдерживаемому Маркильсом.

Впрочем, этот светский тон сам себя не выдерживает: вбегают Веретенников и, словно продолжая начатую игру, хлопает Маркильса ладонью по голове, тот мометально приседает до пола, затем быстро поднимается, изображая из себя резиновый мяч. Новый хлопок по голове, и Маркильс снова приседает и снова поднимается. Делает он это очень ловко, эластично, не без некоторой грации, и при быстрых хлопках получается довольно удачно воспроизведенная картина игры в мяч. Это имеет шумный успех, и Маркильс при благосклонном участии Веретенникова проделывает свой номер довольно долго.

Так много веселья и оживления сегодня по случаю «начала сезона», по случаю накопившейся за лето веселости и неизрасходованной еще энергии. Потом уже таких оживленных дней не будет, у всех начнет нарастать скука, недовольство, раздражение». <...>

¹³⁹ Никитский театр – современный театр В. Маяковского. – примітка редактора повісті.

¹⁴⁰ Э. Поссарт (1841–1921), немецкий актер, режиссер, театральный деятель. – примітка редактора повісті.

С. В. РАХМАНИНОВ
(Сапунов)

Одного з найвидатніших піаністів і композиторів ХХ ст. Сергія Васильовича Рахманінова – товариша по навчанню в Московській консерваторії – змальовано в першій частині повісті, у розділі «*Рябинин и Сапунов*» [146, 86-88].

« – Да что, ты не слыхал про Сапунова? – недовольно воскликнул Арнольдсон. – Это, брат, самый большой ученик консерватории... <...> Второй Чайковский, а может и почище будет. Это, брат, талант! – снова повторил он. <...>

Я вспомнил теперь, что у Набиркиных как-то тоже был разговор о Сапунове, как о крупной величине, и с удовольствием согласился идти. <...>

Сапунова недаром Арнольдсон назвал «самым большим» учеником консерватории, он и в буквальном смысле соответствовал такому определению. Это был юноша лет восемнадцати, очень высокого роста, худощавый блондин, костистый, с выражением лица, которое можно было назвать строгим: глаза его глядели холодно и непреклонно. Он сгруппировал около себя всю довольно многочисленную публику, бывшую в комнате Арнольдсона. <...>

Сапунов сидел у рояля и играл фугу собственного сочинения, а присутствующие толпой стояли около него, боясь проронить что-нибудь.

Все покачивали одобрительно головами.

– Скажите, это, конечно, ваши классные работы? – почтительно спросил один господин из стоявших возле Сапунова. – А не пишете ли вы чего-нибудь в более современных формах?

– Пишу, конечно, – уверенным голосом произнес Сапунов.

И он стал играть Ноктюрн.

Я просто поразился: батюшки, да это же Чайковский! Та же самая мысль пришла в голову, вероятно, всем стоявшим вокруг рояля.

– Совершенно Чайковский. Удивительное влияние.

Но еще удивительнее, конечно, было то, что тут сказывалось не только влияние, но сказывался талант, дававший этому юноше

возможность говорить языком крупнейшего из русских композиторов. Сапунов окончил Ноктюрн и стал играть Прелюдию, могучую, проникновенную. Все пришли в восторг.

– Однако квартетисты в сборе.

Арнольдсон, оказывается, потому и отправился за скрипкой, что собрались играть *Andante*¹⁴¹ из квартета Сапунова, написанное им только накануне. За работами его следили в Москве, и на долю Арнольдсонова брата, таким образом, выпала некоторая честь: в его квартире новое произведение будет исполняться в первый раз. Квартетисты расселись по местам (на лицах их было заметное волнение) и стали играть с большим старанием. В общем, оказался недурной состав, в котором первую скрипку исполнял даровитый московский скрипач Печкунов.

Это *Andante* получило впоследствии большую известность, и это было лучшее из того, что исполнялось в тот вечер. Ясная, цельная, и в то же время томительно-страстная мелодия разлилась чарующей красотой, от которой затрепетали наши сердца и прониклись чувством почитания к ее автору. Каждый из нас, однако, чувствовал на свой лад. Арнольдсон-старший с размаха хлопнул по плечу Сапунова и воскликнул:

– Здорово пишешь, черт тебя возьми!

Опять все толпой стояли около Сапунова. Тот же господин, который спрашивал у него, не пишет ли он в современных формах, снова взял слово:

– Вот я спросил вас давеча, не пишете ли вы в современных формах, Это оттого, что в самом характере вашей музыки чувствуется такое заметное тяготение к современному складу. Вы не любите классиков – Гайдна, Моцарта?

– Гайдна не люблю! – ответил Сапунов. Тон его мне показался неприятным – какой-то задорный, нескромный.

– Водянистый старикашка, – добавил он. – Впрочем, одна вещичка мне у Гайдна нравится – «Менуэт быка».

Зло меня взяло от этого пренебрежительного тона, от этих слов – «водянистый старикашка». «Как он смеет?» – мысленно воскликнул я. Но Сапунова здесь слушали почтительно».

¹⁴¹ Часть квартета в спокойном темпе (ит.). – примітка редактора повісті.

С. В. РАХМАНИНОВ та О. М. СКРЯБІН

Спробу зіставлення двох світових величин наприкінці ХІХ – першої половини ХХ ст. – піаністів-композиторів С. В. Рахманінова та О. М. Скрябіна – автором повісті здійснено у першій частині, в розділі «*Рябинин и Сапунов*» та у третій частині, в розділі «*В ученической*».

«*Рябинин и Сапунов*» [146, 89, 91]

«Как-то сразу он (Сапунов. – В. М.) поднялся от рояля и прорезался через толпу; должно быть, решил, что довольно и музыки, и разговоров. И только когда Сапунов таким образом положил сам конец вниманию, которое на нем сосредоточилось, публика вспомнила про Рябинина. Тот сидел на диване, как-то сжавшийся, нездоровый. Мне казалось, что на лице его – оттенок страдания и, может быть, он его в самом деле испытывал от сознания, что здесь, рядом с ним, такое исключительное внимание уделено Сапунову, а он является вторым персонажем. Мы стали просить его сыграть что-нибудь из своих сочинений. Он, не отказываясь, но как-то неохотно, словно исполняя привычную обязанность, пошел прямо к роялю и сыграл одну за одной три маленьких, прямо миниатюрных прелюдии. Это было нечто тонкое, как дорогой фарфор, болезненно красивое, призрачное, словно из другого мира залетевшее в эту комнату, наполненную гостями. Рябинин сыграл эти прелюдии, своей конфузливой, бегущей походкой добрался до дивана и снова затонул там. Его прелюдии не имели никакого успеха.

Многозначительность этих двух моментов мне пришлось оценить только много лет спустя. Тут показались первые очертания двух фигур, из которых каждой суждено было впоследствии развиться в направлении, определившемся этими характерными моментами. Сошлись две будущих величины: один – представитель музыкального демократизма (в хорошем и благородном смысле), с ясной, всем доступной мыслью, твердо уверенный в правоте этой мысли, понятный толпе и родившийся властвовать над толпой; другой – тот «самый сильный человек, который остается один», сильный духовно, с необъятными художественными планами, с инстинктивным отвращением ко

всему демократичному (пусть даже и в хорошем, благородном смысле), чуждый толпе, как и она чужда ему с его далеким и прекрасным миром, царством тонко-субъективных, дорогих мечтаний. <...>

Кое-кто успел уже сойтись с Сапуновым и Рябининым на «ты». Музыкантов опять потянуло на музыку. Квартетисты схватили свои инструменты и дернули квартетом «Камаринскую». Сапунов подбежал к роялю и присоединился к ним. Но скоро ему этого показалось мало, и под аккомпанемент «камаринского» квартета он стал импровизировать вариации одну за другой, закончив их многозвучным маршем в стиле шумановского «Похода давидсбюндлеров на филистимлян».

Мы разразились громом рукоплесканий, а Сапунов остался за роялем. Уж очень ему нравилось торжествовать. Он стал играть одну из слышанных сегодня прелюдий Рябина. Его замечательный слух и память давали ему возможность повторить небольшую вещь после того, как он слышал ее всего один раз. Но он не отказал себе в удовольствии еще и переложить рябининскую прелюдию на тон вверх. Тот, конечно, это заметил.

– Перестань, пожалуйста, – болезненно прозвучал его голос из глубины дивана, куда он снова забрался. – Я ведь знаю, что ты умеешь транспонировать.

Сапунов перестал».

«В ученической» [146, 368-369]

«Входят Сапунов и Рябинин. Внимание «ученической», рассеянное до сих пор в разных направлениях, – от рассказов летних знаменитостей о летних выступлениях до впечатлений катанья на велосипеде и успеха у женщин – концентрируется теперь в одной точке – интересе к этим двум ученикам. В эту самую «ученическую» (комната в консерватории, где, как правило, общались студенты. – В. М.), где ведутся сейчас пошлейшие разговоры будущих представителей музыкального ремесла, вошли и два будущих знаменитых композитора, пожалуй, два уже сейчас замечательных композитора, потому что те вещи, которые ими до сих пор написаны, все равно дают нам право на одну из страниц в истории русской музыки; вошли два настоящих музыканта не из той многочисленной и мало почетной компании, которая

каждодневно напоминает эту «ученическую» и изучает в консерватории пути к будущему сносному существованию, но два избранника, отмеченных печатью избранничества, для которых музыка – красивый, полный откровенный мир; вне его они не могут существовать. Это те две розы, которые, по выражению поэта, зацветут потому, что не зацвести они не могут. И если такие мысли не проникают в сознание публики, населяющей сейчас «ученическую», то какая-то интуитивно улавливаемая прелесть все-таки чувствуется в том, что сейчас, здесь, в нашей товарищеской среде находятся два композитора, имена которых через несколько лет будут произноситься с почтением.

Рябинин и Сапунов, по обыкновению, спорят, и на этот раз на самую щекотливую тему – речь идет о директоре. Рябинин – ученик директора по классу фортепиано и, не без основания, ценит в нем хорошего музыканта и педагога. Сапунову с высоты его огромного таланта директор представляется, наоборот, какой-то музыкальной букашкой, и он говорит об этом со свойственной ему неприятной резкостью. Рябинин нервничает, волнуется, вся его субтильная фигурка как-то коробится от жестокого разговора.

– Да перестань, пожалуйста, – возражает он недовольным, в то же время каким-то утомленным, почти измученным голосом. – Надо же быть справедливым. Неужели тебе доставляет удовольствие просто ругаться?

Сапунов своим звучным басом произносит слова если не совсем спокойно, то выдержанно, ровно, с оттенком хорошо управляемой злости.

– Доставляет удовольствие правду говорить и думать тоже правду. У него денег много – это так, и брюхо большое. А насчет музыки, это уже не его дело. Вчера в оркестровом классе я пробую свою симфонию, а он подлетает: «Позвольте вам помочь!» Ах ты, дрянь такая! – продолжает он. – Помогать мне будет. Тебе на Драчевке¹⁴² двери отворять, а не помогать.

Его грубый тон и грубый отзыв о директоре не только имеют здесь успех, но и запоминаются и будут передаваться сегодня по консерватории – Сапунов сказал. Это большой день в

¹⁴² Второе название Грачевки – района Москвы с Гречевской улицей (ныне Трубная) и прилегающими переулками. С XIV в. в этих местах драчили (лушили) пшено. Позже здесь жили ремесленники, изготавливавшие снаряды для мортир, называвшиеся «грачами». Район многочисленных трактиров, кабаков и воровских притонов. – примітка редактора повісті [146, 368-369].

«ученической». Среди разговоров, которые никого не занимают и которые слушаются только с тем, чтобы скоротать как-нибудь время, вдруг эдакий, в самом деле, интересный момент».

А. РЕЙЗЕНАУЕР¹⁴³

Постаті німецького піаніста Альфреда Рейзенауера присвячено повністю розділ «*Рейзенауэр*» у першій частині повісті [146, 52-54].

«Я говорю о Рейзенауэре, этом пианисте необычайного дарования, промелькнувшем в артистическом мире красивым метеором и быстро скрывшемся.

Я снова ввожу читателя в тот же полутемный зал Благородного собрания, где снова ранним утром происходит репетиция симфонического концерта, на этот раз Филармонического общества, под руководством их тогдашнего дирижера Шостаковского. Вошел юноша с красивым поэтическим лицом, с крупной, импозантной фигурой. Густые светло-каштановые кудри стелются пышными складками и падают ему почти на плечи, крупный открытый лоб глядит мужественно и благородно – характерная германская фигура в духе любимых героев Шпильгагена.

– Guten Morgen¹⁴⁴, приветливо звучит его симпатичный мелодичный голос – фраза, которой он здоровается с капельмейстером и оркестром, только что окончившим играть симфонию.

Плавными движениями он поднимается по ступенькам эстрады. Оркестр приветствует его тушем. Красивая, теплая картина, от которой веет «истинно немецким» настроением, традициями, поклонением искусству.

– Концерт Листа, – объявляет капельмейстер, и вслед за тем раздаются как-то особенно могуче и красиво звучащие фортепианные аккорды.

¹⁴³ Рейзенауер Альфред (1863, Кенігсберг, Прусія – 1907, Лієпая, Російська імперія) – німецький піаніст, педагог, музичний критик. Учень Ф. Ліста. Рецензент «Нью-Йорк' таймс». Професор Лейпцизької консерваторії (з 1900). З успіхом гастролював у Росії (1880–1890).

¹⁴⁴ Доброе утро (нем.). – примітка редактора повісті.

Рейзенауэр играл Es-dur'ный концерт Листа. С первых звуков он, что называется, «захватил» меня, и неслыханным очарованием показалась мне его игра. Я много раз потом слышал эту пьесу, но никогда больше она не производила на меня такого впечатления.

Дело в том, что при исполнении ее артисты используют, главным образом, чисто виртуозный материал – блистают пассажами, изумляют силой звучности, легкостью в преодолении трудностей. Рейзенауэру удалось, наоборот, уловить прикрытый блестящими виртуозными одеждами романтический дух пьесы, подчеркнуть ее выразительный пафос, ее мечтательность и благородную задумчивость, дать красивые порывы вдохновения. Окутанная сверкающей тканью, в то же время страстная и трепетная, заключительная тема выступила у него в лучах такого сказочного сиянья, что я почувствовал на себе дыхание какого-то иного, трансцендентального, лучезарного мира, сердце сжалось сладостно, слезы покатались из глаз. <...>

На извозчике я спешил к Клигельсу, так как был предуведомлен, что Рейзенауэр после репетиции приедет туда завтракать, и хотел непременно воспользоваться приглашением, познакомиться с этим замечательным артистом. Я приехал туда раньше и в самых приподнятых выражениях рассказывал о полученном только что впечатлении, когда лакей доложил:

– Господин Рейзенауэр.

Та же самая крупная фигура, которую я видел час назад в Собрании и которая выглядела теперь еще более крупной, показалась в дверях. Хозяева меня представили, не забыв, кстати, сообщить о моих восторгах по поводу игры Рейзенауэра. <...>

Завтрак прошел, как проходят все более или менее торжественные трапезы у немцев – с весельем, остроумием. Когда речь зашла обо мне и наш сотрапезник ... поднял бокал, пожелав сделаться вторым Рейзенауэром, Рейзенауэр не преминул ответить не то ст, сказав, что он от души желает мне лучше сделаться Листом...

После завтрака мы направились в зал, где я должен был являть свое искусство и где после этого мне довелось еще раз услышать Рейзенауэра. Он, наставляя меня на добровольный артистический путь, сам уселся за рояль и, в тон собственным поучительным речам, сыграл несколько фуг Баха. Впрочем, у представителей искусства, как у большинства представителей

всяких других областей, есть своя прописная мораль, своя шпаргалка добронравных слов: собственная артистическая деятельность Рейзенауэра не вполне соответствовала смыслу тех благонамеренных речей, которые он вел тогда.

Впоследствии я все больше и больше разочаровывался в Рейзенауэре, и несколько лет спустя, когда услышал его в концерте, он произвел на меня прямо неприятное впечатление небрежностью и поверхностностью исполнения, но до сих пор не могу забыть того благоухания свежего букета цветов, которым очаровала меня его игра в первый раз.

Несколько лет спустя после моего знакомства с Рейзенауэром он был помещен в лечебницу для нервнобольных, затем вылечился как будто, еще раз блеснул красивым метеором и... снова сошел со сцены. Вскоре после того он умер».

А. Г. РУБИНШТЕЙН

Видатного музыканта межі XIX – XX ст. Антона Григоровича Рубінштейна зображено в першій частині повісті, у розділах *«Концерты Рубинштейна»*, *«Продолжение предыдущей главы»*, у другій частині – в розділі *«Несчастное «утро»*.

«Концерты Рубинштейна» [146, 42-45]

«Среди моего увлечения этим новым миром и постоянного посещения репетиций донеслась до меня весть, что одним концертом будет дирижировать Антон Рубинштейн и что в этом концерте он сам будет играть на фортепиано. На другой день эта весть сделалась еще полнее: оказывалось, что Рубинштейн сверх своего выступления в симфоническом собрании даст и свой собственный фортепианный концерт. Наконец, на третий день весть приняла оттенок сенсационности; говорили, что предстоящие концерты Рубинштейна будут прощальным его выступлением перед публикой. Эти слухи не оправдались, и мне лично пришлось услышать Рубинштейна впоследствии еще раз, но тогда как волновались все, как каждому хотелось присутствовать на последнем выступлении пианиста, имя которого произносилось с благоговением.

В день, когда билеты поступили в общую продажу (большинство их было раньше передано членам Русского музыкального общества), около магазина Юргенсона, помещавшегося тогда в скромном здании на Неглинной, с шести часов утра стояла, ожидая открытия, толпа народа. <...>

Мне, однако, пришлось услышать Рубинштейна раньше этого его большого концерта, а именно, на репетиции симфонического, которым он управлял. На этот раз зал был не полон и не пуст. Вход на репетицию платный, и народу набилось много.

Двигаясь от входа все ближе к эстраде, я видел уже на ней фигуру человека, к которому тянул меня такой исключительный интерес. Я не различал еще его лица, но знал уже, всем существом чувствовал, что это он – кудесник, великан, которому все здесь стеклись поклониться. С каким-то праздничным чувством двигался я вперед и смотрел на праздничный зал. В первых рядах я видел музыкальную Россию – композиторов Чайковского, Аренского, Танеева – и всю музыкальную Москву – пианистов, скрипачей, певцов. Все ждали, когда Рубинштейн от дирижерского пульта направится к фортепиано. Наконец он положил палочку и... объявил перерыв.

– Теперь курить, громко сказал он своим тускловатым старческим, но сильным голосом, бодро сошел, почти сбежал с эстрады и направился к фойе, а за ним понеслись и мы все.

Наконец я увидел его совсем близко от себя, в двух шагах, увидел характерное лицо, хорошо знакомое мне по портретам, но на этот раз живое человеческое лицо. Я увидел также, что стоящая вокруг публика смотрит на Рубинштейна с тем самым чувством, что и я, как бы хочет лишний раз убедиться, что всем знакомый портрет и этот живой, веселый и смеющийся человек – одно и то же.

Он стоял в группе музыкантов, громко говорил и смеялся. <...>

Его окружало все больше и больше народа, всем хотелось поймать обрывок фразы, звук голоса. <...>

– Ну, пора начинать! – прозвучал тот же громкий, тусклый голос Рубинштейна, и он ударил несколько раз в ладоши, созывая музыкантов. На эстраду вместе с ним взошел Чайковский и стал у

дирижерского пульта; Рубинштейн направился к роялю, играть свой «Konzertstück»¹⁴⁵.

Должен, однако сказать, что этот момент, которому предшествовало столько ожиданий, не оказался моментом той высоты, которого мы ждали. Был ли пианист не в ударе, или само произведение не давало простора вдохновению, но разочарованность чувствовалась у всех слушателей. Ждали откровения, была просто хорошая игра на фортепиано.

– Ну как вам нравится? – желая проверить свое впечатление, спросил у знакомого консерватора.

– Что ж тут можно сказать? – с благоразумной осторожностью ответил он и пошел от меня.

– Здорово играет! – воскликнул другой консерватор и для более яркого выражения восторга окончил фразу какой-то сумасшедшей по неприличию руганью.

В восторгах консерваторов чувствовалась, однако, натяжка.

Репетиция кончилась. Опять Рубинштейн, сопровождаемый группой музыкальных нотаблей¹⁴⁶ и толпой любопытных, пошел к фойе, а оттуда в раздевальню.

– Калоши ваши будут? – спросил швейцар, одевая его.

– Большие. Боты. Еще морская болезнь с них начинается, – острил он. <...> Я слегка разочарован фортепианным выступлением Рубинштейна, но впечатление от репетиции, от всего этого поклонения, восторгов и близости великого человека было сильное, настроение великолепное». <...>

«Продолжение предыдущей главы» [146, 46-51]

«На другой день был назначен дневной концерт Рубинштейна. Я пришел за час до начала, думал, что явлюсь одним из первых и, к своему удивлению, попал прямо в водоворот: сани подкатывали к подъезду собрания одни за другими, шубы, салопы, шинели неслись перед глазами на манер мелькающего кинематографа – публика играющим морем вливалась в здание. С малого подъезда уже не пропускали, и все мы, не пропущенные тут, бросились сломя голову на большой подъезд, словно боясь не попасть к началу концерта, до которого оставался еще целый час.

¹⁴⁵ «Концертштюк». – примітка редактора повісті.

¹⁴⁶ Нотабль (від лат. notabilis – значний, видатний) – у Франції XIV – XVII ст. члени зібрання.

Не более спокойно было и в зале, куда меня принесло людской волной. На нумерованных местах сидело еще, правда, немного народу, но, чтобы добраться туда, надо было пройти через так называемые места за «колоннами», где стояли мы, «нenumерованная» публика. А это было приблизительно то же, что пройти через большую площадь доброй ярмарки, где и народу набилось видимо-невидимо, где и пыль, и духота, говор, шум, свист сопелок, звон горшков.

Нечто подобное представляла собой «заколонная» часть зала Благородного собрания. Толпа народа все густела и густела, отдельные группы создавали неприступные позиции и не на живот, а на смерть решились их охранять.

Публика разместилась даже на ступеньках, идущих от колонн в зал, несколько счастливцев устроились на базах колонн и с некоторой высоты могли смотреть на суетный мир. Я был в числе этих нескольких счастливцев и смотрел, как волна вливавшейся в зал публики становилась все шире и шире. Сюда неслась буквально вся Москва: артисты, ученые, литераторы, адвокаты, врачи, инженеры, купцы, офицеры, студенты, знатные дамы, купеческие дочки, институтки, гимназистки, не говоря уже о музыкальной Москве, которая тоже вся была тут. <...>

Я не знаю, в какой мере и какая часть публики, собравшейся на концерт Рубинштейна, оценивала в этом смысле его исключительное артистическое значение, не знаю, кто из них попал сюда для того, чтобы присутствовать при «служении муз», а кто для того, чтобы посмотреть на прославленное искусство знаменитого лицедея, но такого безумного стечения публики, такого радостного оживления, такого праздничного настроения я никогда не видал больше в концертах. Словно незримые трубы оглашали воздух и пели: «Триумф тебе, хвала тебе, избранник!». <...>

Но на этот раз голос был покрыт многочисленными голосами:
– Вышел, вышел!

И в то же время раздались бурные аплодисменты. Рубинштейн сел за рояль, привычным движением отбросил назад мешавшие ему волосы и начал бетховенскую сонату op.90.

Мне бы хотелось здесь в ряду живых картин изобразить хотя бы до некоторой степени то, что являла собой игра Рубинштейна, но я не рискую этого сделать. Не рискнул бы и тогда, если бы на

моей палитре были и более яркие краски и слово мое обладало бы большей силой выражения, чем оно обладает в действительности. Уж очень затаскан этот род музыкальной критики. <...>

Вот почему из чувства к памяти гениального артиста я считаю уместным воздержаться здесь от такого рода интерпретирования его игры: непременно мои образы смешались бы в голове читателя (особливо провинциального) с другими образами, которые любезно были ему представлены кем-либо из рецензентов по поводу выступления пианиста Х., скрипача У... <...>

Вечером у Набиркина собрался весь кружок музыкальной молодежи. Только и разговору было, что о дневном концерте. Но это не был разговор о последней модной новости, а было нечто искренно прочувствованное и искренно восторженное.

Я видел взволнованные, растроганные лица, словно все пережили только что сильное душевное потрясение.

– Как он дивно играл, господи! – с душевным движением говорил Генрихсен, закрыв глаза рукой.

У Набиркина, по обыкновению, много чувства, но он слаб на определения.

– Это не концерт, а вдохновенная мистерия, – почему-то решает он.

– Что за голубок, – смеется добродушный Корчагин. – Не мистерия. Какая мистерия? А благоуханный, искрящийся кубок жизни. Вспомни Вальс Шопена.

И Корчагин, сев за рояль, в подражание Рубинштейну плеснув золотой звуковой струей, рассыпавшейся блестящей пылью.

– А «Erlkönig»¹⁴⁷! Я до сих пор нахожусь под обаянием этих германских чар: лес, сказочные видения. Какая простая и гениальная мысль – играть всю среднюю часть вполголоса, словно декорации плынут в ночной мгле.

– Господи, да что же вы говорите о германских чарах, о Вальсе Шопена, – воскликнул еще один из сидевших здесь гостей, немусыкантов, – и ничего не скажете о том, что было из поразительного поразительным – о сонате Шопена! Вспомните этот трагический смех второй части (словно с глубокой иронией названной «скерцо»), погребальный звон третьей и не выходящий

¹⁴⁷ «Лесной царь» (нем.) – баллада Ф. Шуберта-Ф. Листа. – примітка редактора повісті.

до сих пор из памяти неизгладимый, мрачный шум осеннего ветра, гуляющего по кладбищу. Да знаете, что необыкновенно даже для Рубинштейна. Это – сверхискусство. <...> Очевидно, только гению дано ясно осязать то, что в виде туманной грезы является нам, смертным.

– Послушайте! – сказал, встав с места Генрихсен. <...> – Говорят, сегодня последний концерт Рубинштейна. Если это так, заключительное его слово прозвучало таким вдохновенным аккордом, которого нам не забыть никогда. <...> Что является отличительной чертой игры, или, возьму более подходящие слова, фортепианного творчества Рубинштейна? Что является в ней тем особенным элементом, который как бы начертает демаркационную линию, по одну сторону которой находится Рубинштейн с его высоким творчеством, по другую – все другие нам известные пианисты? Я не слышал никогда короля пианистов Листа, и не могу говорить о нем, но когда слушаешь всех остальных и когда слушаешь Рубинштейна, невольно думается: те все – одно, этот один – другое. И разница эта – вот что я особенно хочу подчеркнуть – не только разница в размерах таланта, это разница по существу. <...> Между жрецом искусства и лицедеем разница – по существу. Все те [сделал он левой рукой жест налево], в той или иной мере, – лицедеи, этот один [показал он правой рукой направо] – чистый и неподкупный жрец. Рубинштейн творил, исходя из запросов своей высокой внутренней сущности..., и нам, своим востороженным слушателям, он дает приблизиться к тайникам его творчества, полюбоваться на те вершины, куда восходит его высокий дух. Если искусство в мелких его проявлениях является развлечением, забавой, то на высоких ступенях своих искусство является религией, а представители такого искусства – избранниками, которым мы несем свой восторг, свое удивление и свое поклонение. Рубинштейн из всех нами слышанных пианистов – единственный, которого никогда, ни в какой мере не коснется сомнение в чистоте его художественных идей и идеалов. Да оно и не может его коснуться. Как пианист... он органически чужд всему суетному, он огражден от этого грешного мира, облачен в великолепную броню своего исключительного таланта. Его художественный мир – чистый мир поэтических вдохновений. Вы знаете, что даже когда ему приходилось быть исполнителем неглубокой салонной музыки – какой-нибудь

польки, вальса своего сочинения – он так ее поэтизировал, вносил такие чудесные черточки, что слушатель и тут чувствовал себя возвышенным духовно. Эта чистота намерений, это благородство и величавость рубинштейновского пианизма вместе с совершенно исключительными размерами таланта... и невероятным богатством техники создают характерную и яркую физиономию Рубинштейна-пианиста, создают того, кто уже давно словом лучших представителей критики назван величайшим пианистом всех времен и народов...».

«Несчастное «утро» [146, 105-107, 109-110]

«Снова приехал Рубинштейн. На этот раз он явился в Москву, чтобы дирижировать симфоническим концертом. Программа концерта была составлена из сочинений Бетховена: Кориолан, Пятый фортепианный концерт и... Девятая симфония. Опять повеяло той торжественностью, которая сопровождала всякое появление этого замечательного артиста в Москве. Для меня лично к этой торжественности присоединялась какая-то напряженность и жгучесть ожиданий, ибо мне снова предстояло странствие по краям неизвестным и прекрасным – предстояло услышать в первый раз Девятую симфонию, собственными глазами сопутствовать поднятию человеческого гения на ту высшую ступеньку лестницы, ведущей в страну прекрасного, до которой путь проложен Девятой симфонией.

В моей шестнадцатилетней голове, как это ни странно покажется, находили себе место какие-то обрывки философских учений и, соответственно этим обрывкам, я видел высшую жизненную мудрость в познании «идей», а в проникновенном слове искусства – тот путь, по которому доходят до идей. Если для меня лично предстоящая Девятая симфония делала ожидание рубинштейновского концерта напряженным и жгучим, то для характеристики того настроения, которое царило в большой публике, можно было бы сказать, что предстоит что-то сенсационное, и сенсационность предстоящего концерта увеличивалась еще тем, что солистом здесь должен был выступать ученик консерватории Маркильс (Й. Левин. – В. М.). Великая честь – играть в симфоническом концерте под управлением Рубинштейна, выпавшая на долю юного ученика консерватории,

вносила в ожидания публики особенное чувство, которое мы переживаем, когда приходится быть свидетелями сколько-нибудь заметного события.

Нет поэтому ничего удивительного, что на генеральную репетицию концерта набилась масса публики и что появление на эстраде шестнадцатилетнего Маркильса, которого Рубинштейн торжественно представил оркестру, было эффектным и трогательным моментом.

В консерватории на другой день было назначено концертное «утро», на котором выступали наиболее видные ученические силы, а после «утра», как мы все знали, будет играть Антон Григорьевич.

Я записался своевременно на право входа и задолго предвкушал удовольствие присутствовать на этом торжественном «утре». <...>

Рябинин только что взял последние аккорды листовского концерта.

– Ну, а теперь мазурку! – слышался уже знакомый голос Рубинштейна.

Рябинин сыграл несколько своих мелких пьес. Рубинштейн ничего ему не сказал по окончании, грузно поднялся со своего кресла в первом ряду, вошел на эстраду и, сделав ловкую модуляцию от рябининской мазурки в отдаленную тональность, загромыхал на фортепиано такими могучими аккордами, что все мы так и прижались. <...>

Раздался взрыв аплодисментов, и вслед за ним слышался знакомый уверенный голос, с обычным отчеканиванием слов и с приличной случаю корректностью в форме выражения, заявивший:

– Ученики не имеют права аплодировать.

Это, конечно, был голос директора. А затем мы услышали голос Рубинштейна, благодарившего за удачное «утро».

– Дай бог нам в Петербурге все так хорошо делать, как делаете вы в Москве! – сказал он в заключение и пошел к выходу. За ним попевал директор и веселой толпой неслась толпа учеников и учениц».

В. І. САФОНОВ¹⁴⁸
(Директор)

Василя Ілліча Сафонова, піаніста, диригента, ректора Московської консерваторії, зображено у розділах *«Разноцветный павлин»*, *«Конец сезона»*, *«Квинтет Брамса»* (друга частина).

«Разноцветный павлин» [146, 97]

«Такою разноцветною павлинью фігуру представлял собой наш директор.

Кто видел его в обращении с высокопоставленными особами, великосветскими дамами, высокопрославленными артистами, непременно бывал очарован его любезностью, изящным тоном, предупредительностью, безупречным знанием языков, остроумием и находчивостью. Как умел директор быть милосердным! Как умел он с достоинством и вместе почтительно-глубоко поклониться с эстрады, когда наши концерты посещал Великий князь!

Но не для нас директор наряжался в свои привлекательные одежды. То были одежды парадные, и они сбрасывались тотчас, как только приканчивался парадный период и директор попадал в класс. С этого момента нам предосталась лотерея на настроение главного руководителя – кому что доведется вытащить. Занятия в хоре, как я их теперь вспоминаю, представляются мне солдатским учением под руководством грубого, не в меру зарвавшегося «дядьки».

– Дурак! Осел! Коровы! Клячи! Пошел вон из хора! – так и несло, не смущая и не шокируя наш привычный слух.

Достаточно было нашему шефу переменить гнев на милость и впасть из грозного в снисходительный, а в особенно счастливых случаях в милостиво-шутливый тон, как менялось настроение и всего класса: души наши наполнялись радостью, сердца

¹⁴⁸ Сафонов Василь Ілліч (1852, Тверська губ., Російська імперія – 1918, Кисловодськ) – диригент, піаніст, педагог, громадський діяч. Ректор Московської консерваторії (1889–1905), головний диригент Нью-Йоркського філармонічного оркестра (1906–1909). Покинувши США, гастролював у Росії та Європі, диригував провідними оперними та симфонічними оркестрами західноєвропейських країн (1909–1916).

умилялись. Так в светлую солнечную погоду радостные и довольные встречаются на улице знакомые, поздравляя друг друга со счастливо выдавшимся деньком. Тепловые лучи, доходившие до наших маленьких душ из необъятных недр души директора, производили на нас такое же чарующее впечатление; холодом и суровой непогодой несло в другие, менее счастливые дни.

«Лотерея» имела место не только в часы занятий; «пред лице» директора мы являлись вообще не иначе, как в сильном сердечном смущении. Директор мог обласкать, конечно, но мог встретить и так, что надолго пропадала охота являться «пред немилостивы очи». Мы жили во власти слепого и слепо-жестокое случая. Прислужничество, угодничество, полное устранение собственной личности и собственного достоинства – все те качества, которые некогда культивировались и ценились в хорошо выдрессированной прислуге, культивировались и в нас. Наблюдая впоследствии отношение начальствующих к учащимся в учебных заведениях более совершенного типа, я мог только удивляться их простоте и естественности. Ученицы беседовали с начальницей спокойным и деловым тоном, спокойно выражали, если с чем были не согласны, не волнуясь приходили, не волнуясь, уходили. Мы же, отправляясь за каким-либо делом к директору, шли с таким чувством, с каким идет несчастный «проситель» в кабинет высокого сановника, в руках которого находится его судьба. И если доводилось уж кому-нибудь из храбрецов сказать «правду-матку» директору, это было чем-то вроде выходки князя Репнина перед царем Иваном Грозным».

«Конец сезона» [146, 131]

«Одна знакомая дама, муж которой учился у директора и которая была, таким образом, воспитана на совсем иных порядках, вызывавших в ней чувство почтения, услышала от меня рассказ о поведении Бернарди в классе и не могла не возмутиться такой манерой действовать в почтенных стенах Московской консерватории.

– Но почему же, почему же, – воскликнула эта дама, – он так «лимонничает» с учениками? Почему у директора совсем другой тон в классе? Бывало, Коля приходит с урока – у него зуб на зуб не попадал». <...>

«Квинтет Брамса» [146, 185-187, 193]

«На одном из уроков ансамбля директор велел нам готовиться к вечеру, посвященному памяти основателя консерватории, Николая Рубинштейна. В программу этого вечера между прочими вещами вошел Квинтет Брамса, причем фортепианная партия четырех частей Квинтета распределена была между четырьмя пианистами, по одной части на каждого.

Настал день репетиции. Директор объявился, как мы сразу увидели, в дурном расположении духа. Грузно завалившись на стул и громко зевая, он недовольным голосом делал свои замечания, и особенно его недовольство вызывал на этот раз один из четырех пианистов, Айзенберг, считавшийся одним из способных учеников консерватории. <...> Натолкнувшись с первого момента на директорское недовольство, он заволновался и стал проявлять некоторую растерянность, словно нечаянно выронил вожжи, которые до того времени хорошо держал в руках. Как на зло, на его долю пришлась самая капризная часть Квинтета, со сбивчивым, плохо удерживающимся ритмом. Требуящим полного самообладания от исполнителя, а сохранить самообладание под непрекращавшимися окриками и обрываниями директора оказывалось совсем трудно. Директор же был в некотором своеобразном «ударе»: ему словно доставляло наслаждение загонять этого взволновавшегося юношу, привести его в состояние полного оупения, заставить путаться в самом простом и элементарном. Он, не переставая, кричал на Айзенберга, кричал грубо, оскорбительно. Создавалось такое впечатление, что директор как бы не хочет выпустить ученика из рук, что ему нравится держать того в состоянии некоторого оглушения и есть какая-то тайная и дразнящая прелесть в сознании, что под градом таких ударов Айзенберг из этого состояния и не выйдет, – сознание своевластной силы. Получалось в то же время и нечто странное: Квинтет предварительно был разучен в классе, и партии распределены между теми, кто наиболее удачно их исполнял. Казалось, не могло быть речи об элементарном. А между тем, в той ужасной атмосфере, в которую попал несчастный Айзенберг, он перестал уже понимать элементарное. <...>

– Вот бестолковый, вот дубина, – злобно повторял директор, хотя бледный, измученный Айзенберг ужасно мало напоминал дубину.

– Баран! – крикнул ему директор после нового неудачного повторения фразы.

Вдруг какая-то мысль пришла ему в голову. Он остановил играющих и подошел к фортепиано.

– Да вот вам и способ, – обратился он к Айзенбергу спокойным и деловым тоном.

«Ну, слава богу! Догадался-таки он ему помочь как-нибудь!», – подумал я, сам измученный этой пыткой ученика. Помочь же, мне казалось, так легко при ясном человеческом слове.

– Представляйте себе слово «баран», – выпалил вдруг директор.

Аудитория покатила со смеху.

– Вот начинайте.

И по счету аккордов директор стал произносить в такт:

– Ба-раан, ба-раан, ба-раан!

Айзенберг сидел за фортепиано в ужасном состоянии. Казалось, он делал усилие, чтобы не разрыдаться. Смотреть на него было больно. Лицо его то распалось и горело от стыда, то при новых, все больших и больших оскорблениях, становилось бледно, и он боялся повернуть голову, чтобы не встретиться с кем-нибудь взглядом. А бессмысленное, бесцельное издевательство над ним продолжалось без конца.

– Нет, уж сегодня, видно, ничего не добьешься, – изрек, наконец, директор. – Пусть так останется до следующей репетиции.

При некоторой догадливости он мог бы без труда понять, что с этим способом «добиваться» те же результаты получатся и в следующую репетицию. Но директору, вероятно, и в голову не могло прийти сомнение в непогрешимости своего метода.

Репетиция продолжалась, и на смену скрывшемуся Айзенбергу пошел к роялю следующий пианист, бледный, с дергающейся от волнения щекой.

На другой день все опять собрались в зале. Айзенберг поднялся на эстраду с выражением лица, какое должно быть у человека, которого ведут на пытку. Он был бледен, сосредоточенно серьезен, как бы решил собрать все силы, чтобы вынести до конца

то, что ему суждено вынести. Все мы чувствовали, что *это* начнется снова. И не ошиблись. Капризное место, конечно, снова не выходило, и экзекуция возобновилась. На этот раз все мы притихли. Мне казалось, что даже эта аудитория испытывает то смешанное чувство стыда и жуткости, которое должно быть в комнате, где кого-нибудь секут.

– Нет, такого болвана я еще не видел. Ведь это черт знает, что такое! – негодовал директор. – Болван, идиот, да ты поймешь ли ты, наконец, как это надо играть?! – вопил он в исступлении. Но Айзенберг этого не понимал. Я сомневаюсь в том, понимал ли он вообще что-нибудь, пытался ли даже понять. Мне казалось, что единственной задачей, которую он себе поставил, было молча, беззвучно вытерпеть, чего бы то ни стоило, эту сцену до конца. Должен же был наступить когда-нибудь конец!

Конец действительно наступил. Айзенберг с видом человека, который еле держится на ногах, пошел с эстрады. Директор, кажется, испугавшийся этого лица, остановил его и примирительно ему что-то говорил. Айзенберг вышел из зала, я направился прямо за ним. На площадке группа учеников говорила об этой сцене.

– Что с ним сделалось! Способный парень, а, смотри ты, не может сыграть.

– Да где уж тут сыграть, в такой бане! Черт бы побрал толстобрюхого! Как он его загонял!

– Пусть погибнет все искусство, если к нему надо идти таким отвратительным путем! – вырвалась тут взволнованная и искренняя фраза у одной из учениц, из наиболее умных наших барышень. <...>

Прихожу в консерваторию. Там шепот и смятение.

– Ну, не завидую Айзенбергу, – говорит мне одна из учениц. – Господин директор сегодня, кажется, изволят быть совсем в скверном настроении.

– Да что, разве Квинтет уже репетировали?

– Нет, сейчас репетировали певцы. Гольденов аккомпанировал, и директор на него так накричал, что у него сделалась истерика. Кричал, стучал кулаками по фортепиано, ногами топал.

– Ну учреждение, храм искусства! Да это какой-то вертеп мрачный. Еще убьют, чего доброго».

О. М. СКРЯБІН
(Рябінін Іван Олексійович)

Композитора Олександра Миколайовича Скрябіна – товариша по навчанню в Московській консерваторії – зображено у розділах *«Рябинин»* (перша частина) та *«Несчастное “утро”»* (друга частина).

«Рябинин» [146, 29-31]

«Однажды за обедом Набиркин сказал мне:

– Приходите к нам вечером чай пить.

– А что, будет кто-нибудь?

– Вероятно, кое-кто из товарищей зайдет. <...>

Я не мог не заметить, что всякий из входивших почти с первых слов обращался к хозяину с вопросом:

– А Рябинин будет? <...>

И по темам разговора, и по их трактовке, по манере говорить и мыслить находивших здесь место эту атмосферу можно было бы назвать атмосферой художественного мещанства. И вот в этой-то как раз атмосфере, столь чуждой духу того сильного, смелого и оригинального композитора Ивана Алексеевича Рябинина, каким мы его знаем, здесь мне довелось увидеть его впервые. Впрочем, все в этом первом появлении Рябинина: его скромный облик, манера держаться, говорить, делать – все это надо признать чрезвычайно любопытным контрастом по отношению к той гордой самостоятельности и тому несокрушимо уверенному тону, которыми он заявил впоследствии сам о себе и которые кажутся столь характерными для всей его последующей композиторской деятельности.

Он вошел (дождались-таки его) какой-то бегущей походкой, перегнув корпус вперед, вошел без звонка, с черного хода, поспешно стал обходить всех и поспешно здороваться. Это был юноша лет восемнадцати, блондин с бледным и совсем почти детским лицом без всякой растительности. В бегущей походке, поспешных движениях, продолжительных паузах в разговоре чувствовался недавно вылезший из школьного мундира мальчик. Рябинин всего несколько месяцев перед тем окончил кадетский

корпус и, видно, еще не успел привыкнуть к своему новому не кадетскому положению.

– А, Рябинин, Ванечка! – понеслось ему навстречу. – Ну-ка, мазурочку с холода!

Он тогда только начинал писать и по первым опытам – изящным фортепианным миниатюрам – его окрестили «русским Шопеном». В последующем своем творчестве он отрекся от всякого родства с Шопеном, удержав только для своих фортепианных произведений одно шопеновское свойство – фортепианность, и от шопеновского мира, чувственно-прекрасного и обольстительно-земного, ушел в свой собственный мир причудливых грез и красиво светящихся призраков...

Ему не дали опомниться, почти тотчас, именно «с холода», посадили за рояль, и он сыграл несколько своих мазурок и прелюдий – прелестные копии шопеновских вещей. Все очаровались. Бог один знает, что творилось тогда в душе этого юноши, усвоившего себе впоследствии тон такой непоколебимой уверенности, но тогда, в качестве ученика консерватории, он держался не только скромно, но как-то даже подчеркнуто скромно, стараясь оставаться все время в тени. Такая повадка бывает у юношей из бедной мещанской семьи, попавших нечаянно в свет. Эта скромность выражалась не только в манере держаться. Я помню, в тот вечер какая-то дама обратилась к присутствующим пианистам с просьбой, чтобы кто-нибудь из них сыграл *g-moll*'ную Балладу Шопена. Оказалось, никто ее не играл, кроме Рябинина.

– Сыграйте, пожалуйста, – попросила его дама.

– Не могу, не смею, – подчеркнул он, выразительно глядя на Набиркина (это значило, что он не решается выступать как пианист в присутствии последнего).

Набиркин потащил его к фортепиано, и Рябинин, который был одним из лучших в консерватории пианистов, прекрасно, конечно, сыграл Балладу».

«Несчастное “утро”» [146, 110-111]

«У выхода я снова встелся с Набиркиным, шедшим вместе с Рябининым (после ученического концерта с участием А. Г. Рубинштейна. – В. М.).

– Да успокойтесь, Иван Алексеевич! – говорил Набиркин. – Видите ведь, в какой суতোлке, ну и не поговорил с вами.

– Хоть бы он мне два слова сказал! – голосом, в котором слышалось серьезное горе, возражал Рябинин. – Но ведь ничего, ни одной фразы!

Это был в самом деле исторический момент: Рубинштейн совершенно не признал и не оценил первых красивых лепестков расцветающего таланта Рябинина и не сказал ему ни слова, конечно, не из-за суতোлки, как натянуто объяснял это Набиркин, а потому что не захотел сказать. При всем необычайном уважении к памяти Рубинштейна, не могу по этому поводу не упомянуть, что великий пианист был плохим музыкальным критиком, упрямым и своенравным в своем консерватизме. Провозгласив со смертью Шопена «*Finis musicae*»¹⁴⁹, он, не задумываясь, браковал все послешопеновское и счел возможным почти легкомысленно обесценить такое необычайное и выдающееся в музыке явление, как Вагнер. Пренебрежительное его отношение к Рябинину было тем заметнее, что это был именно момент исторический – торжественное представление «русского Шопена» высочайшему музыкальному авторитету. Правда, в те поры Рябинин, делавший талантливые копии шопеновских миниатюр, не мог еще показать настоящего лица своего (и, пожалуй, кстати для данного случая: его творческий революционизм, наверное, не пришелся бы по вкусу Рубинштейну). Несомненно также, что ничья и никакая оценка не смутила бы Рябинина позднейшего времени и не поколебала бы его веры в многозначительность своих сил и своего композиторского дарования. Но я уже говорил, что этой гордой, ничем не смущающейся уверенности тогда и в помине не было в бледнолицем, подчеркнуто скромном юноше, у которого сама манера говорить и держаться выражалась в ясно проступавшей застенчивости и который, казалось, унаследовал от Шопена не только его музыкальные настроения, а и его житейскую болезненную впечатлительность и слабость нервов». <...>

¹⁴⁹ Конец музыкального искусства (лат.). – примітка редактора повісті.

С. І. ТАЊЄЄВ¹⁵⁰ (Лебедев Иван Степанович)

Видатного композитора, піаніста, диригента Сергія Івановича Танєєва зображено у першій частині повісті, в розділі «*Хождение души по мытарствам*» та у другій частині – в розділі «*Продолжение предыдущей главы*».

«*Хождение души по мытарствам*» [146, 21-24]

«Иван Степанович Лебедев пользуется в Москве репутацией человека с кристаллической душой и вообще, «не от мира сего». В этой характеристике, по слова Ольги Петровны, московские панегиристы на этот раз мало погрешили против истины: карьеризм, честолюбие, жажда популярности отсутствуют совершенно в характере Лебедева.

Незадолго перед тем, как я приехал в Москву, он отказался от заведывания видным музыкальным учреждением и всецело ушел в мир звуковых комбинаций. Это один из самых крупных музыкальных теоретиков в России, о трогательных чувствах которого к контрапункту ходят по Москве многочисленные анекдоты. Это в то же время прекрасный пианист, игра которого очень напоминает игру его бывшего учителя Николая Рубинштейна.

Отличительной чертой Лебедева, как в частной жизни, так и в общественной деятельности, считается его неподкупная честность, стоящая раз навсегда вне подозрений.

Ольга Петровна успела даже рассказать случай со знакомым ей учеником консерватории.

Этот юноша сидел на одном из теоретических экзаменов и дожидался своей очереди. Пока за столом комиссия экзаменовала другого ученика, Иван Степанович, бывший одним из ассистентов, подозвал юношу к роялю и стал отдельно экзаменовать.

Когда он окончил, директор спросил:

- Что, Ш-кий хорошо отвечал?
- Хорошо, – сказал Лебедев.
- Совсем хорошо?
- Совсем хорошо.

¹⁵⁰ Танєєв Сергі́й Іванович (1857–1915) – композитор, піаніст, диригент, вчений-музикознавець, професор і ректор (1885–1889) Московської консерваторії.

Директор и комиссия этим вполне удовлетворились и со слов Лебедева поставили Ш. «пятерку».

Я знал, что застаю Ивана Степановича дома. В длинном списке его добродетелей, между прочим, нашло себе место тщательно составленное и точно выполняемое расписание часов дня, которое было известно всем его знакомым. Чайковский, передавая Ольге Петровне свою записку, не забыл указать, что мне должно явиться к Лебедеву в четыре часа дня.

Вот и опять сильно заколотилось сердце, когда я дернул звонок (это ощущение успело стать привычным за неделю моего пребывания в Москве); я передал карточку, письмо и стал ждать.

Очень скоро ко мне пришел в переднюю господин высокого роста, с темно-русой бородой, с близорукими щурившимися глазами и с несколько своеобразной повадкой: господин этот имел склонность держать голову опущенной книзу и говорить, не глядя на собеседника. По первому впечатлению можно было бы сказать, что этот человек конфузится, испытывает чувство застенчивости, но застенчивости, конечно, в Иване Степановиче не было и, уж во всяком случае, трудно было бы предположить, что я вызвал в нем это чувство; просто такова была повадка.

– Вы господин Роговский? Пожалуйте, – сказал он, вводя меня в совсем маленький кабинетик, который почти весь занят был стоявшими там письменным столом, диваном и пианино.

– Вас как зовут-то? – спросил Лебедев, предложив мне сесть на диван.

– Петр.

– А по батюшке?

– Андреевич.

И он стал меня называть Петром Андреевичем. В обращении его я не заметил той крайней любезности и приветливости, с которой меня встретили Ростовцева и Набиркин, но это была какая-то воплощенная корректность, в которой каждая фраза, каждый штрих казались безупречными.

После нескольких заданных мне вопросов, на которые я ответил то, что уже было известно Лебедеву из письма Ольги Петровны, он предложил мне сыграть, что смогу. Я снова вооружился листовской Фантазией на темы «Риголетто», и когда заканчивал последнюю бурную страницу, тот естественный подъем, который сопровождал мое исполнение, прорезала

любопытная, испугавшая меня мысль: я играю перед человеком непогрешимой правдивости и великих знаний, его отзыв о моей игре будет решающий. Первый звук лебедевского голоса заставил меня насторожиться, заставил снова беспокойно биться мое сердце.

– Очень хорошо-с. У вас большие способности. Я охотно вам помогу, чем умею.

От этой простой и определенной формы я пришел в восторг, но постарался скрыть его.

Я поблагодарил за желание помочь мне и за отзыв о моей игре. Вторая половина моей благодарности тотчас же с некоторой осторожностью была отклонена:

– Это вы напрасно. Я ведь не из желания сказать вам приятное. Говорю, как понимаю. Впрочем, позвольте предложить вам еще испытание.

Он стал, к некоторому моему изумлению, давать мне урок музыки, показывая надлежащее исполнение того же самого «Риголетто» и заставляя тотчас копировать его. Результатами этой работы он опять же остался доволен.

– Так вот, – сказал он в заключение, – я вам сейчас изготовлю письмецо к директору консерватории. Попрошу его послушать вас и посодействовать. Вы завтра же и направьтесь.

Итак, в моих руках очутилось... новое рекомендательное письмо.

Когда на другой день я, передав через швейцара письмо и получив предложение подождать, сидел в консерватории, дожидаясь, когда предстану перед человеком, который скажет последнее слово о моей судьбе, входная дверь отворилась, и сюда пришел опять же Лебедев. Увидев меня, он осведомился, передано ли директору письмо, и, узнав, что уже передано, сам направился в директорский кабинет. Вскоре и меня туда позвали. <...>

Игра моя понравилась также и директору и заслужила торжественное обещание взять меня в свой класс... когда я буду иметь возможность поступить в консерваторию. На этот раз мне пришлось услышать от директора то, что я уже слышал и что успел основательно усвоить за эти дни: что пианисту на стипендию рассчитывать нельзя, что все самые выдающиеся пианисты платят за себя или за них другие платят. Мне тоже надо изыскать для себя «частную стипендию». В этих целях Иван Степанович Лебедев

снабдил меня тут же, в директорском кабинете, новым письмом к одному видному московскому меценату, который может устроить мою судьбу». <...>

«Продолжение предыдущей главы» [146, 290-292]

«Когда я подхожу к столу, Лебедев держит перед собой список и, по своей манере, не глядя ни на кого и опустив глаза вниз, произносит:

– Роговский тоже не посещал?

Я чувствую себя не совсем ловко от этого вступления. Мне не хочется оказаться всего-навсего ленивым мальчишкой в глазах Ивана Степановича, которому я обязан заботами по моему поступлению в консерваторию. Вижу, что Потье (преподаватель по инструментовке. – В. М.) доволен моим смущением, но я твердо уверен, что отыграюсь. Пока спрашивают моего соседа, Лебедев дает мне задачу – написать несколько фраз для транспонирующих инструментов. Я легко и уверенно исполняю работу, подаю Лебедеву и вижу приятное изумление на его лице. Когда я беру билет, Иван Степанович, опять же глядя вниз, но на этот раз довольно громко доводит до общего сведения:

– Я давал Роговскому работу – написать для транспонирующих инструментов. Он сделал совершенно правильно.

Потье бегло и несколько изумленно на меня взглядывает. Мы молча ведем бой, и на этот раз удар сделан, конечно, мною.

Я беру первый попавшийся под руку билет, бегло просматриваю его и жду очереди. За мной следит пытливый взор директора: ученик, занесенный в малочетный список, сидит, не наморщив лоб, не делая тщетных усилий что-то вспомнить, а спокойно дожидается времени, когда его спросят. Наконец, это время приходит. Не дожидаясь вопросов по листу, я начинаю гладко и обстоятельно рассказывать о виолончели (она, певучая, попалась мне в билет), о ее строе, диапазоне, характере, роли в оркестре. Директор внимательно слушает меня и время от времени утвердительным знаком опускает голову вниз. Я рассказываю билет, не опуская никаких подробностей. Это доставляет мне удовольствие, так как это время, когда я могу наносить удары Потье в самой благоприятной обстановке: слово предоставлено

мне. И я с удовольствием слушаю, что речь моя течет ровно, слова ясно выражают мысль. <...>

Покончив с певучей виолончелью, я принимаюсь за жесткий и скрипучий контрабас. Мне кажется, я вношу даже некоторую художественность в мою характеристику инструментов. Незадачливая судьба неловкого, неуклюжего контрабаса, которому нет места в обществе инструментов как равному среди равных, его невеселая роль – всегда служебная, в последних рядах – должны наполнить души экзаменаторов сочувствием к герою моего повествования и, хоть отчасти, ко мне, как к человеку, так прочувствованно рассказавшему о контрабасе. Я кончаю, наконец, мою повесть, которая дослушана до конца экзаменаторами. Мне предлагают еще ряд вопросов сверх билета, на которые я даю исчерпывающие ответы.

– Вполне довольно, – произносит директор, и даже с легким подчеркиванием.

<...> Мои ожидания не обманули меня сегодня. «Дело» вполне выиграно. Выдерживая тон целого утра, я не спеша прохожу через класс и, не дожидаясь оглашения баллов, ухожу домой...» <...>

А. М. ШЕПЕЛЕВСЬКИЙ (Роговський Петро Андрійович)

Замальовки власного портрету автором розміщено у першій частині повісті, в розділах: *«Пианист Набиркин и певица Ростовцева»*, *«Временное затишье»*, *«В преддверии»*, у другій частині – в розділах *«Миллер»*, *«Лутовской»*, *«Квинтет Брамса»*, *«Домой!»*, *«На родине»*, *«Турне»*, *«Постановка концертного дела»*, *«На пути к свободе»*, *«Уголок Германии»*, *«Весенний концерт»*, *«Экзамены»*, *«Последние усилия»*, у третій частині – в розділах *«Еще персонажи на моем жизненном пути»*, *«Эстетика»*, *«Отъезд»*.

«Временное затишье» [146, 27-29]

«Особенно любил я бывать в Малом театре. То было искусство доброго старого времени, в своем отношении к

которому мы быди доброжелательно-нетребовательны и непосредственно-наивны. Мы не ждали увидеть фигуру Брандта, не знали загадочно-прекрасных образов вдохновенной фантазии Гауптмана¹⁵¹, не смущали наш покой бесцельно-тоскливые персонажи Чехова. Это был период пьес Шпажинского, Невежина и, что в этом театре было лучшим, Островского. Доброе, старое, такое еще недавнее театральное время, когда, чтоб смягчить впечатление от душераздирающей драмы, вслед за ней давался водевиль.

Сама психика слушателя так изменилась. Теперь мы идем непременно смотреть пьесу, а тогда... Не гремит со сцены Брандт вдохновенной проповедью, но как великолепно Марья Николаевна Ермолова разрыдалась в последнем акте, потрясенная изменой любимого человека! Не несутся таинственно-проникновенные звуки природы в волшебных сценах «Потонувшего колокола»¹⁵², но как обольстительна была сегодня Лешковская¹⁵³ в новой роли, как умно Южин¹⁵⁴ произносил свои фразы! Особенно нравилось мне, как разыгрывались в Малом театре водевильчики. Некоторые из них так и запечатлелись у меня с тех пор живыми веселыми картинами.

Увлекала меня и смешная часть спектакля – вид театрального зала с нарядной, изящной публикой, с элегантными дамами, с интересными мужскими лицами, из которых в каждом я предполагал известного литератора, известного ученого или артиста. Если мы приезжали в театр компанией, в ложу, то в антрактах моим собеседницам (ездили обыкновенно барышни, изредка Ольга Петровна) доставляло удовольствие слушать мою критику игры артистов; надо думать, в моих устах это звучало забавно.

Бывая с малых лет в провинциальном театре и слушая оценку самых высших наших авторитетов, пропитанных скептицизмом к местным дарованиям, я усвоил и себе скептическое отношение к актерским приемам и, вероятно, неудачно критиковал здесь, в этом классическом театре, наполненном первоклассными талантами. Ольга Петровна (Ростовцева. – В. М.) подшучивала

¹⁵¹ Г. Гауптман (1862–1946), немецкий писатель, драматург. – примітка редактора повісті.

¹⁵² Пьеса Г. Гауптмана. – примітка редактора повісті.

¹⁵³ Е. К. Лешковская (1864–1925), русская актриса. – примітка редактора повісті.

¹⁵⁴ А. И. Южин (1857–1927), русский актер, драматург, театральный деятель. – примітка редактора повісті.

надо мной, говоря, что я не по своей дороге собираюсь пойти – мне бы сделаться театральным критиком.

– Вы были бы грозой артистов, – шутила она. – У вас и словечки все такие ядовитые.

Если я приходил в театр один, я непременно в антрактах направлялся в фойе, чтобы слиться с толпой, которая блистала и благоухала тонкими ароматами дорогих духов, в разговорах которой чудилось столько жизни, красивой и нарядной, столько празднично-привлекательного, тянущего к себе.

В маленьких буфетах с прохладительными напитками и фруктами я покупал иногда небольшую коробочку шоколадных лепешек; эта маленькая коробочка стоила целых сорок копеек, и покупка эта каждый раз отнимала часть моего капитала, безжалостно разрушая его, но лепешки были так нежны, так тонко, «с настроением» ароматны, что потом, в течение нескольких дней, пока они у меня сохранялись, сохранялось, по ассоциации идей, и представление о блестящих залах фойе и движущейся по ним нарядной толпе. Впрочем, в виде обстоятельства, смягчающего мое юношеское увлечение жизненной мишурой, должен сказать, что она тянула меня к себе большей частью тогда, когда я ходил в оперу, к которой я был, как и оставался впоследствии, довольно равнодушен.

В драме, наоборот, я непосредственно отдавался впечатлениям спектакля и уже мало думал о толпе, о шоколадных конфетах».

«В преддверии» [146, 71-75]

«В консерваторию я поступить все еще не мог: не окончилось еще хождение души моей по мытарствам. Но с января я стал заниматься частным образом у Набиркина. Это был хороший музыкант и очень добрый человек, но не даром он только что вышел из консерваторских недр; отпечаток тех несообразных начал, о которых мне много придется говорить впоследствии, сказывался сильно на нем. Ни в какой другой области педагогики – ни в изучении наук, ни живописи, ни скульптуры, сколько мне приходилось наблюдать потом, я не видел такого грубого и неинтеллигентного отношения учащихся к учащимся, какое было в консерватории. Самой существенной чертой этого отношения

было то, что нас никогда не пробовали учить в хорошем смысле этого слова, ничуть не старались помочь нам добиться известных результатов. Нет, вся система консерваторского ученья – это было преподавательское покрикивание, издевательство, бахвальство – самые дрянные проявления мелкого деспотизма. И чем крупнее был учащий, тем грубее и противнее выражался этот мелкий деспотизм – в этом сказывался некоторый педагогический пик. Когда я вспоминаю сейчас о консерваторских классах, у меня не вырисовывается вовсе в памяти картина вдумчивого и благородного труда – доброго руководства старших над младшими, но мне живо представляется висящий в воздухе чад криков, оскорблений, угроз, грубой ругани, стучанья ногами, кулаками. Благодарение создателю, была тут демаркационная линия, которая преграждала путь от всех этих неистовств к прямому мордобойству, но демаркационная линия эта обозначалась так тонко, что казалось, вот-вот ее минуют. К тому же я уверен, что линия эта существовала вовсе не в душах наших профессоров, а была чисто внешнего изготовления. Что до господ профессоров, то, вероятно, некоторые из них чувствовали бы себя еще величавее и еще ближе к искусству, если б могли съездить по физиономии непонятливого ученика. В этом чаду учиться, в надлежащем смысле слова, конечно, нельзя было, но надо было что-то улавливать с полуслова, о чем-то догадываться, схватывать на лету. Я решительно не представляю себе, чтобы кто-нибудь из нас посмел обратиться к профессору в тоне спокойного самообладания, чтобы посоветоваться с ним, попросить что-нибудь выяснить, в чем-нибудь помочь. Если в этой крепостной зависимости и выпадали добрые настроения господ, то надо было все-таки помнить, что доброе настроение может перейти в недоброе и что не следует им злоупотреблять. Обиднее всего, что наши руководители, сколько я их вспоминаю, были в большинстве не глупые и не злые люди, но тут, видимо, развращающе действовал дух самого учреждения, неинтеллигентного, некультурного, действовали начала безответственности, распушенности старшего насчет младшего – все те дрянные начала, которые царят в иных учреждениях – правлениях, управлениях, канцеляриях и т.п.

И я совершенно искренно думаю, что консерватория нам очень мало давала. Конечно, шесть-семь, а то и девять лет непрерывной и огромной работы над техникой не могли не дать

результатов, равно как в эти шесть-семь лет перепадало кое-что и на долю понимания музыки и знания литературы, но мы приходили к этому таким кривым, несообразно трудным, изнурительным путем, столько за это претерпевали душевных толчков, а кто более чуток – и душевного надрыва, что нельзя не осудить сурово всей системы. За одно разве приходилось сказать ей благодарственное слово – она явилась, вероятно, не для меня одного, очень убедительным «доказательством от противного», предохранив хоть некоторых из нас в нашей последующей педагогической деятельности от применения тех несообразных начал, недостатки и несовершенство которых казались слишком понятны и наглядны. Может быть, хотя некоторые из нас уразумели, что так относиться к делу можно со слишком слабо развитым чувством нравственной ответственности, и раз навсегда отвернулись от тех начал...

Я учился у Набиркина и большой пользы для себя от того не извлекал, хотя он видел во мне способного ученика. Виной тому были сами приемы занятия, о которых я только что говорил. Невзирая на то, что за пределами класса мы с Набиркиным поддерживали доброприятельские отношения, беседовали, гуляли вместе и я кормился его обедами, во время уроков он выдерживал полностью тот возмутительный тон обращения, который хорошо усвоил за свое долголетнее пребывание в консерватории, и – странным покажется – несмотря на наши добрые отношения, я приходил постоянно на урок беспокойный, с натянутыми нервами, ожидая каждую минуту окрика, оскорбительного слова. Это было тем чувствительнее, что в классе кроме нас двоих присутствовал всегда еще кто-нибудь из учеников. При таком настроении усваивать что-нибудь было до чрезвычайности трудно: легкое казалось трудным, простое – сложным; если не удавалось тотчас сделать, что требовалось, или встречалось затруднение в преодолении трудности – это было серьезной бедой потому, что неизбежно влекло за собой удары самолюбия и встряску нервов.

Вспоминаю, я проходил с Набиркиным несложную пьеску «Simple melodie»¹⁵⁵ Эггерда, которую он дал мне для применения так называемой «запаздывающей» педали. Задача заключалась в том, чтобы брать педаль не одновременно с нотой мелодии, а с

¹⁵⁵ «Простая мелодия» (франц.). – примітка редактора повісті.

маленьким запозданием. Понять это очень нетрудно и понял я, что от меня требовалось, конечно, с первого же слова. Но осуществить оказалось гораздо труднее: тут нужен навык, и с первого раза, как мне впоследствии пришлось убедиться, редко кто может с этим справиться. Нужно час-другой поработать, чтобы приучить ногу уверенно брать педаль с легким опозданием. Конечно, объясни мне Набиркин, в чем дело, и задай работу на дом, я бы овладел на другой день тайнами «запаздывающей педали» и владел бы ею в совершенстве без малейшей затраты душевных сил. Но нет, Набиркин, объяснив мне, что надо, потребовал, чтобы я тут же попробовал так сыграть, и раздражался с каждой нотой, с которой мне не удавалось взять педаль. Крик, стучанье ногами, кулаками о пюпитр тяжелым паром стояли в воздухе. <...>

Я не решился, конечно, сказать Набиркину:

– Ну из-за чего вы мучаете и себя, и меня? Нет тут никакого моего «непонимания». Я только не могу сейчас выполнить того, что вы требуете. Дайте мне над этим час спокойно поработать, и то небольшое, чего надо достигнуть, будет достигнуто.

Я этого не сказал, а сидел безответно за роялем, сгорая от обиды и стыда. Внутри меня все ныло и плакало... <...>

Я не мог тогда еще критически ко всему этому отнестись, да и закал некоторый у меня (недаром в моем музыкальном развитии я уже дошел до «Риголетто» Листа), но непосредственно я чувствовал, и не мог не чувствовать, несовершенство столь упрощенных приемов в музыкальной педагогике. И холодом пахнуло на меня в преддверии консерватории. Тем не менее мой первый ментор, как я уже сказал, очень милый человек, был и остался впоследствии моим приятелем».

«Миллер» [146, 145-146]

<...> «Я возвращаюсь в класс и дожидаюсь своей очереди. Чувствую, что драма будет и со мной. Миллер знает, что я не вступаю никогда в пререкания в классе и непременно захочет отыграться на мне за неуспех своих первых выступлений. Так оно и случается.

– Послушайте, Роговский, – открывает он поход на меня. – Вы, верно, думаете, что вы великий артист; так я вам скажу, что вы вовсе не великий артист.

Я молчу. Профессор закусывает удила.

– Почему вы всегда играете, как вам хочется? А?

Я молчу.

– Почему вы не играете, как вам показывает профессор? Я совсем не хочу знать, как вы это сами себе понимаете. Мне совсем не надо ваше понимание. Я хочу, чтобы ученик играл с моим пониманием.

Я продолжаю молчать, терпеливо жду, когда Миллер, не сдерживаемый на этот раз враждебными репликами, зарвется в своем красноречии и неизбежно завершит свою речь неловкостью, после которой умолкает.

Это так и случается.

– Я вам скажу, что если вы будете мне играть вещь великолепно да по-своему, я вам поставлю «единицу». Играйте плохо, да по-моему.

«Ну, готово! – мысленно произношу я. – Умри, Миллер, лучше не изречешь».

И так-то в мелочных придирках, в неумных задирательствах проходит урок. Я не выношу из него ровно ничего, кроме воспоминаний об этих придирках, задирательствах и крайне требовательном тоне, которым Миллер, видимо, прикрывает собственную музыкальную бессодержательность.

В коридоре я снова встречаюсь с Мельниковой.

– Ну что, много интересного вынесли сегодня?

– Вынес из класса классическую фразу, – каламбурю я, – которую предложу художественному совету выгравировать на золотой доске, как характеристику консерваторского мышления. Знаете, что мне сказал сегодня Миллер? Что если я буду играть пьесу великолепно, но по-своему, он мне поставит «единицу».

– Вы сочиняете.

– Честное слово, правда. Маловероятно, но правда.

Мы оба хохочем. Вот это истинный путь для будущих артистов! Ничего своего, иначе – «единица». И, приведенные в веселое настроение, мы направляемся в класс гармонии».

«Лутовской» [146, 146]

«В первый год мне не пришлось у него (Лутовского. – В. М.) учиться, так как он преподавал так называемую «вторую»

гармонию, то есть старший курс ее. Я обучался у грубого и бесталанного Дурилина и думал с удовольствием о том времени, когда стану учеником талантливого Лутовского. Однако при том несомненном сочувствии, которое у меня осталось к Лутовскому, как крупному музыканту и, в общем, интересному человеку, я должен был сказать, что педагог он был плохой. Занятия у него в классе так мало были занятиями. Они являлись все тою же обычно заменявшей нам в консерватории занятиями неразберихой, о которой я уже упоминал не раз и в которой на наши неповинные головы сыпались, как из рога изобилия, крики, угрозы, оскорбления».

«Квинтет Брамса» [146, 191-194]

<...> « – Не у всех есть такой талант, как у Бернарди, – возразил Айзенберг, – но должны же быть у Миллера знания, иначе его не сделали бы профессором.

– Ну, знаете, быть профессором музыки без таланта, это все равно, что быть священником без веры в бога, это профанация искусства. Но я вам скажу, что у Миллера и знаний нет. Рассказать вам, что было вчера вечером в классе?

– Расскажите.

– Играю я ему «Симфонические этюды» Шумана. В одной вариации он кричит на меня (на занятиях это ведь обычная консерваторско-профессорская манера разговаривать) за то, что я беру слишком скорый темп.

– Но так надо, Альберт Осипович. Я вчера по метроному справлялся. Еще скорее надо.

Он, конечно, горячится.

– Что за глупости говорите? Это не может быть. Но понимаете, что нельзя аккорды так скоро играть.

Приносят метроном. Темп, оказывается, еще значительно скорее того, что я взял.

– Вы же видите, что это ошибка! – кричит Миллер. – Разве могут аккорды выйти в таком темпе? Это Рубинштейн не сыграет!

Тогда не Рубинштейн, а я беру и играю всю вариацию в темпе, указанном метрономом. Это, оказывается, даже не так трудно. И Миллер смущенно заявляет:

– А знаете, это действительно так надо.

– Вот вам и знания! Причем имейте в виду что это не была какая-то неведомая миру пьеса нового автора, а «Симфонические этюды» Шумана.

Однако в этих разговорах мы, кажется, отвлеклись от того, что было целью нашей встречи. <...> Айзенберг раскрывает Квинтет. Причем сразу пропадает наше настроение в «Седане». Я вижу, что он садится за пианино с тяжелым чувством, что ему опять становится больно и стыдно.

<...> Мой выпад против директора снова успокаивает Айзенберга.

– Ну, извольте, – говорит он, собирает листы растерзанной тетради и вновь садится за пианино. – Я буду с полным самообладанием заниматься сейчас. Говорите, что надо делать.

– Вас сбивает то, что аккорды начинаются на слабом времени. Забудьте на минутку об этом и предположите, что они начинаются на сильном, в начале такта. Тогда это совсем легко.

Айзенберг играет, конечно, совершенно правильно.

– Вот видите. Это почти все. Раньше всего, если у вас будет дальше сбивать это слабое время, вы снова забудьте о нем и предположите, что оно сильное. Ручаюсь вам, что ни директор и никто в мире не заметит вашей маленькой хитрости. Увидите, что после трех-четырёх раз, когда вы наладите это место, то можете себе представлять какое хотите время, и это вас не собьет.

<...> У меня мелькает мыслишка. По приходе домой я изготавляю на имя директора анонимную записку следующего содержания:

«Слова «баран», «болван», «идиот» ужасно плохо объясняют ритм пьесы. Один неведомый педагог, который воспользовался другими словами и понятиями, с большой легкостью и в очень короткий срок получил от ученика те результаты, которых не могли добиться вы, невзирая на вашу глубокую веру в спасительную силу излюбленных вами приемов. В чем вам легко было сегодня убедиться».

Я вкладываю письмо в конверт и пишу адрес, но вовремя успеваю сообразить, что, послав это письмо, окажу медвежью услугу Айзенбергу, которому придется расхлебывать завариваемую мной кашу. Как мне ни досадно отказаться от своего намерения и как ни хочется послать директору этот заслуженный щелчек, приходится отказаться.

Я, однако, торжествую: веду себя в «Седан» и угощаю на радостях лишним блюдом и бутылкой пива. Да здравствуют новые педагогические приемы!».

«Домой!» [146, 202, 208]

«На лето я поехал в свой родной город (Екатеринослав. – В. М.). Я около трех лет прожил безвыездно в Москве; из пятнадцатилетнего мальчика успел превратиться в юношу, которому кончался семнадцатый год; у бывшего «херувима» рисовалось нечто вроде крохотных усов. <...>

Уже мы проехали последнюю из больших станций, оставалось всего часа полтора пути, и уже все – серая степь, волю, южный говор – распевало песни в душе моей, благоухало поэзией возвращения на родину после трехлетней разлуки. И вот, наконец, заключительный аккорд этой музыки – поезд идет в «нижнем этаже» огромного моста, перекинувшегося через величавую, широкую реку (Днепр. – В. М.). Я успел уже забыть ее. Привыкнув глазом к Москве-реке, представляющейся в эту минуту моему воображению аккуратно вырытой канавкой. А эта широкая, покрытая пароходами, плотами водная долина рисуется блестящей панорамой. И самый большой эффект впереди: оказывается, то, что я принимал за другой берег, – только песчаная коса, лежащая посередине реки. Мы проезжаем ее, и открывается впереди вторая, большая половина реки. Какое сказочное великолепие! За мостом начинается земля города, который сейчас заполняет всю мою душу. Вот он впереди: знакомые, родные, пыльные, некрасивые улицы, дома. Вон тащится кривая, запыленная и дребезжащая «линейка» по раскаленным солнечным огнем, убийственно неровным мостовым. Невидимая сила толкнула меня броситься вперед, запасть глубоко в эти верные объятия, стать на землю этого города, пробежаться по колючей мостовой, вдохнуть пропыленный жаркий воздух, который веет на меня ароматом прекрасного того, что несется с крымских садов, ароматом детства, первых грез, родных горячих поцелуев. Мне хочется бить и толкать поезд, чтобы он прошел скорее оставшиеся теперь несколько сажень, и, когда мы проезжаем уже платформу, моя душа кричит, заливаясь безумной радостью. Оно жило во мне, оно только притаилось, это чувство к родному городу, к тем милым и дорогим, кого я сейчас

увидю. Вот эти две барышни (родные сестры А. Шепелевского. – В. М.), да неужто это они? А этот молодой человек (родной брат А. Шепелевского. – В. М.)? Да неужто?

– Катя, Оля, Миша! – кричу я, летя по платформе, сбивая с ног проходящих, и, когда попадаю, наконец, в объятия сестер и брата, чувствую, что теперь я здесь, в этом городе – дома.

Мы сидим вчетвером на извозчике.

Слова все пропали, пересохло в горле, только улыбки, радостные, смущенные не сходят с наших лиц, и хочется, презрев всякие приличия, здесь, на извозчике, еще раз броситься в объятия к этим дорогим людям, без которых я как-то ухитрился прожить целых три года и без которых, кажется, не проживу теперь ни минуты».

«На родине» [146, 209-210, 213-214, 218]

«... Двадцать – двадцать пять лет вперед. Борода с проседью, глаза под золотым пенсне. Побаливания физические, терзанья нравственные и охлаждение, с оттенком злобности, к жизни, к той самой жизни, которая насмеялась холодным смехом над очаровательным, неясным, невысказанным словом юности. Невысказанным и неясным! А в таком случае. Кто же и как насмеялся над ним? Может быть, если бы высказать – и сразу оказалось бы, что слово это было, попросту говоря, безумствованием, что в нем уж очень «не по одежке вы протягивали ножки». И насмешка была тут неизбежной и создана вами самими. Однако нет. Не было непомерного «протягивания ножек». В моих грезах не было ничего грубого. Мне не хотелось стать ни царедворцем, ни властью имущим, ни знаменитостью, ни богачем; не хотелось, чтобы пальцами на меня показывали, говорили: «Как он умен и благороден» или «Какая у него красавица жена». Если бы этого хотелось, обида не была бы так глубока. Нет, жизнь обманула, насмеялась над чем-то трогательно-скромным, милым в этой скромности; насмеялась над тихими робкими мечтами о том, чтобы удары ее не пришлись на тех, кто бесконечно дорог и мил, и еще больше на то, что бесконечно дорого и мило. Она не пощадила. Она не только ударила, но била долго, с издевательством, грубым боем нахальничающего хулигана; била, заплевывала и при этом хихикала мерзким, циничным смехом...

Пусть не подумает, однако, читатель, что я перекидываю свой рассказ через двадцать лет вперед. Мысль забежала невольно. И по сравнению с гаснущими, утомленными и отравленными чувствами сегодняшнего дня, какими живыми кажутся те горячие поцелуи и объятия, сколько ярких красок, жизненного трепета, радостного волнения и трогательной любви в то июньское утро!

Приехали. Вот и маленький домик в отдаленной части города. Обрывающиеся, дрожащие слезами, старческие голоса, истерический выкрик:

– Петя!

Широкое объятие запахивается, две женские старческие руки держат и жмут с непонятной силой, старческие губы целуют несчастными страстными поцелуями так, как не поцелует потом ни одна любовница.

«Усы начинаются», «басом говорит», «пальто какое смешное» – в этом всем, таком простом, сером, обычном – та же непонятная, необъяснимая, бьющая фонтаном, живой струей заливающая сердце радость, какую мне принес жаркий, пыльный, некрасивый мой родной город, радость бескорыстной любви, глубокой привязанности.

Мое пребывание здесь представляет для некоторой части публики событием. Сказывается, опять-таки родственность отношений: в люди выходит тот самый. Маленький, черненький. Все та же вечная неуловимая поэзия расцветающей жизни! К нам приходят знакомые и полужнакомые, и я, чтобы доставить удовольствие родственникам, угощаю их своей музыкой. Когда умолкают последние громоносные аккорды шопеновской Баллады, эти люди непременно приходят в восторг и восклицают:

– Чего уж тут, собственно, еще учиться! Дальше, кажется, и учиться некуда.

Мой отец, слушающий эти речи, покрасневший и довольный, скромничает и замечает:

– Должно быть, есть куда, если еще учиться. Другие дальше пошли...

Одно из таких утр. Я, выполнив свою неприятную миссию – отыграв для пришедших гостей и послушав соответствующие разговоры – сбегаю, забираюсь в маленький садик в глубине двора, влезая на дерево и принимаюсь проделывать «курс лечения»: в то лето свирепствует холера, и мы с сестрой принимаем

своеобразные профилактические меры – наедаемся с утра шелковицы и недозревших груш, которые растут в этом садике. Я и сейчас за этим занятием. Среди «курса лечения» меня тревожат:

– А, франт! В своей резиденции? – раздается самоуверенный басок. Внизу, под деревом, конечно, Борский. Это такая же, как и я, музыкальная знаменитость города, сын местного портного, обучающийся виолончельному искусству в Варшавской консерватории. Юноша на год старше меня, бреющий усы, держащийся на манер уже совсем взрослого человека ..., он неглуп, за что я питаю к нему некоторое расположение. < ... >

– Мы устраиваем концерт.

– А, концерт! Ну, это совсем скучно.

И с видом полного разочарования я третий раз лезу на шелковицу.

– У вас в Варшаве разве не преподают концертных правил? – спрашиваю я оттуда.

– Нет. А что?

– Это наиболее существенная из наук для будущих артистов. И первый параграф гласит, что артистам без европейской известности никогда нельзя давать концерты в расчете получить от этого деньги. Наоборот, желающие концерттировать должны сами иметь достаточное количество денег, ибо за удовольствие давать концерты надо платить.

– Франт, вы, кажется, забыли о встрече с попом.

– Помню.

– Тогда помните, что науки обманывают? А правду говорят искусства: ваяние, зодчество и... искусство устраивать концерты, – цедит Барский тоном таким авторитетным и уверенным, что в моей душе начинает просвечивать какая-то надежда.

– Ну, бог с вами, говорите уже, в чем дело. < ... >

– Приехал вчера в Елизаветинск из Киева певец, довольно дрянненький.

– Вы уже успели его послушать?

– Я не слышал, но фигурка, наводящая на размышления. Это, впрочем, неважно и даже совершенно неважно.

– Что же важно?

– Важно то, что этот господин из Нижнедунайска.

– Что же это так важно? – врываюсь опять с вопросом.

– Не перебивайте, франт. У вас нет нужного спокойствия для серьезной постановки концертного дела. Господинчик из Нижнедунайска. В Нижнедунайске у него родственники, которые предлагают ему устроить концерт (ибо в Киеве те же экономические условия, что в Москве и Варшаве) и гарантируют ему – понимаете ли, га-ран-ти-ру-ют! – не меньше ста рублей сбору.

– Такими вещами не шутят! Чистого? – восклицаю я.

– Ну не, кажется, валового. Однако поймите, франт: поездка на пароходе до Нижнедунайска, прекрасная прогулка на широких началах, с ужином и закусками, нам обойдется по пяти рублей, итого втроем – пятнадцать; зал стоит десять рублей, остальных расходов не больше пятнадцати, всего сорок. Остается шестьдесят рублей, по двадцать рублей на человека. Но ведь это минимум, что гарантируют, а сбор может быть и двести, и триста рублей.

– Тогда поедем сейчас.

– Не сейча, но завтра. Это решено. Я дал уже за вас слово, дал список ваших номеров, выдумал вам псевдоним...

– Слушайте, это бесстыдство! Я не поеду, в таком случае. Разве можно так распоряжаться чужой особой?

– Я уже вам сказал, франт, – с невозмутимым самообладанием гудит своим басом Барский, – что у вас нет нужного спокойствия для серьезной постановки концертного дела.

– При чем тут концертное дело?

– При том, что мы должны были вчера в пять часов вечера переслать через знакомого готовую афишу. Требовали спешно ответа, и это был последний срок. Иначе дело расстроилось бы.

Объяснение было явно неправдоподобное. Кому и для чего надо было с такой спешностью требовать ответ в Нижнедунайске? Тем не менее, я удовлетворяюсь этими объяснениями: надежда на десятки рублей при двух копейках в кармане сильно умеряет мое негодование.

Однако мне приходит в голову серьезное возражение против этой поездки: ведь нужны раньше всего пять рублей на дорогу. Где их взять?

– У вас совсем нет коммерческой жилки, – укоризненно замечает Барский. – Деньги всегда можно достать под гарантированное предприятие. Расскажите кому угодно, на что берете, и всякий вам охотно даст.

Я проникаюсь этим сознанием, и мы расстаемся с ним до вечера, до встречи у генеральши. < ... >

Наутро мы приезжаем в Нижнедунайск. Совсем игрушечный город! Если стать в центре его, то глаз охватывает почти все улицы и дома. После трехлетнего сиденья в Москве уже Елизаветинск (Екатеринослав. – В. М.) показался мне таким маленьким, мизерабельным, а здесь у меня создается такое впечатление, что ни у кого нет собственных квартир, комнат, куда бы можно было укрыться, чувствовать себя принадлежащим самому себе. Как будто здесь все живут на глазах друг у друга – не город, а общежитие. Мы будем давать концерт в «общежитии» Нижнедунайска. Впрочем, весь тон нашего пребывания необыкновенно домашний и совсем мало напоминает артистическое турне.

Мы останавливаемся в квартире родственников Литвинова (так зовут нашего певца). Принимают нас без надлежащей торжественности, и в первые же минуты обнаруживается, что не только от нас не требовали спешно программы (все это бессовестная выдумка Барского), но, наоборот, родственники недоверчиво покачивают головами и не скрывают своего скептического настроения по поводу возможного успеха нашей затеи». < ... >

«Турне» [146, 220-222]

<...> « – Послушайте господу, – входит с нерешительным предложением Литвинов, – давайте угостим музыкой моих сестренок. Им очень хочется послушать. И нам вроде как репетиция будет, – конфузно смягчает он свое предложение. <...>

Через несколько минут мы входим в столовую, где стоит старое, скверное и расстроенное пианино. <...>

При виде этих доброжелательных и довольных девочек мое раздражение проходит, и я даже рад доставить им некоторое развлечение. Концертное отделение начинается. Я выступаю с балладой Шопена, играю с великим пафосом, со страстью и, видимо, произвожу на гимназисток сильное впечатление. Затем Барский своим красивым тоном распевает на виолончели *Andante*

Гольтермана¹⁵⁶ и, наконец, подвизается наш маленький певец, который на девиц впечатления не производит. В том же порядке мы выступаем еще раз и объявляем, что концертное отделение кончилось. Нас благодарят, но при этом девицы не обнаруживают склонности расходиться. Видимо, нам надлежит теперь выступать в роли столичных кавалеров и развлекать из соответствующими разговорами. Мы высыпаем на улицу. <...>

Все, кажется, складывается так, чтобы подчеркивать ненужность и комичность нашего «великолепного» турне: за отсутствием места в доме нам приготовили постели на дворе. Мы представляем собой кочующих музыкантов, которым предстоит спать на земле под открытым небом. Это очень забавно со стороны и довольно неприятно для нас самих, действующих лиц. <...>

– Ne vous inquieter pas¹⁵⁷, – с обычным самообладанием отвечает Барский. – Сон на воздухе – великолепная штука.

И вдруг, не выдерживая тона, он начинает громко хохотать; заражаюсь смехом и я, и, наконец, обрадованный и успокоенный Литвинов заливается с некоторым даже визгом.

– Трудны и неисповедимы пути артистические, – примирившись с забавностью положения, заявляю я.

– Благославлен сон под открытым небом! Последние да будут первыми! – изрекает Барский». < ... >

«Постановка концертного дела» [146, 224-234, 236-237]

<...> «Мои приятели в великолепном настроении идут быстро, оживленно, довольно.

– Поздравляйте же, черт возьми! – кричат они мне. – Полнейший успех! <...>

– Понимаете, доктор Заикин берется выхлопотать нам зал в Общественном собрании за десять рублей. Затем он сегодня устраивает для нас вечер, пригласит всех, кто будет нам содействовать. Одним словом, все идет великолепно. <...>

Мы входим в квартиру доктора Заикина. Принимают нас, по моему разумению, совсем-таки холодно, и я совершенно не понимаю, чем вызваны восторги моих товарищей. <...>

¹⁵⁶ Г. Гольтерман (1825 – 1909), немецкий виолочелист. – примітка редактора повісті.

¹⁵⁷ Не беспокойтесь (франц.). – примітка редактора повісті.

В гостиной несколько человек гостей, которые здороваются с нами покровительственно. Чувствуется атмосфера публичного экзамена, который нам будут устраивать. <...> Меня так и толкает устроить перед всей этой публикой что-нибудь демонстративное – взять да и уйти, но в то же время удерживает ядовитая мысль, что сколько бы я ни метался, мне, в конце концов, придется остаться в Нижнедунайске и дожидаться завершения нашего несчастного предприятия. <...> Ко мне подходит человек средних лет с темно-рыжей бородой <...> я безошибочно решаю, что это и есть содержатель аптекарского магазина Зильберман, который пишет корреспонденции в «Губернские ведомости», о чем мне уже успел сказать Литвинов. Это рецензент нашего будущего концерта, дело касается его области, и он больше других принимает в нас участие.

– Я видел у Анисима Давидовича (Заикина, хозяина дома. – В. М.) вашу программу. Серьезная музыка! – произносит он высоким тоном. Произношение его такое же грязное, как цвет лица и бороды. <...>

– Странное название пьесы, которую вы играете – «Злость из-за потерянного гроша». Это не ошибка?

– Нет, это так и называется.

– Композиция Бетховена? Должно быть, серьезная пьеса. <...>

Я вижу, этому господину хочется непременно серьезной музыки. Пусть будет серьезная.

Нас зовут начать эту музыку. Товарищи посылают застрельщиком меня. Затем в том же порядке, как вчера перед сестренками, мы выступаем перед этим нижнедунайским *le beau monde*¹⁵⁸ и выдерживаем экзамен с отличием. Теперь уж они оставляют свой покровительственный тон и, наоборот, окружают нас своим вниманием. Публика направляется к нам и ищет знакомства с нами. Лед растаял. Там, где прежде стлалась мервая долина равнодушия, сейчас, напротив, побежали шумные, стремительные ручьи эксцентрического южного оживления и увлечения.

Доктор Каценеленбоген, крохотный, как ребенок, добродушный блондинчик, размахивает широко руками и громко кричит:

¹⁵⁸ Высший свет (франц.). – примітка редактора повісті.

– Здорово, ей-богу, здорово! Как это он Бетховена отхватил!

А жена его, полная ему противоположность – высокая дама с надменным лицом и колоссальным бюстом, – высокоавторитетным тоном выражает нам свое сочувствие:

– Прекрасно, прекрасно. Я сама музыкантша, кончила Харьковское музыкальное училище. Вы мне доставили большое, огромное удовольствие.

<...> На каждый восторженный возглас, раздающийся по нашему адресу, словно отзвук раздается восклицание Зильбермана:

– Серьезная музыка!

<...> Лед растаял, побежали ручьи – успех наш полный и, если сбор концерта будет в соответствии с этим успехом, мы недаром съездили в Нижнедунайск.

Пока что нас зовут ужинать. <...> Хозяин дома с рюмкой рижского бальзама в руках произносит по поводу нашего приезда маленькую речь: он искренне рад за Нижнедунайск, в который попали такие прекрасные артисты, и надеется, что Нижнедунайск не окажется в долгу у артистов – сумеет выразить им свое внимание и сочувствие. Эта предконцертная агитация – довольно определенный намек присутствующим, что надо будет взять билеты на концерт. Присутствующие так и понимают эту речь, и среди них раздаются возгласы:

– Поддержим, поддержим.

Я встречаю довольные взоры Литвинова и Барского. В их взорах я прочитываю даже легкий упрек мне за то, что я измучил их своей несносной недоверчивостью, когда все идет так прекрасно.

Прощаясь, мы принимаем предложение посетить завтра дом доктора Каценеленбогена и «доставить удовольствие».

Мои товарищи продолжают быть ужасно довольными нашими успехами. Барский оставляет свою сочиненно-флегматичную манеру и с искренним оживлением учитывает наши будущие барыши:

– Понимаете, это прекрасно. Мы побываем сегодня здесь, завтра там, познакомимся с людьми – так нас и узнают.

На другой день мы устраиваем ознакомление с нами нижнедунайцев в квартире Каценеленбогена, где нас встречают снова гости, успех и оживление; через день мы «досталяем

удовольствие» у бакалейщика Цыперовича, затем подвигаемся у Мозгунова, у Брюшкова. Целую неделю до концерта мы переходим из дома в дом. Нижнедунайск живет нами. Все успели выучить мелодии наших пьес и встречая на улице, нас приветствуют или гавотом Поппера¹⁵⁹, или «Злостью из-за потерянного гроша» Бетховена (две пьесы, имеющие наибольший успех), а Зильберман, присутствующий на всех этих вечерах, на другой день восклицает:
– Как это вы Вальс Мошковского¹⁶⁰ вчера играли! Серьезная музыка!

Целые дни Литвинов бегают по городу. Сверх того, что мы бываем по вечерам у нотаблей¹⁶¹ города, он находит нужным сделать визиты и второстепенным обывателям, всюду побывать, пропагандировать наш концерт, разрекламировать нас. По его словам, надо, «чтобы каждая собака в городе жила нами эту неделю», и он проявляет чудеса распорядительности: с утра он делает визиты, днем ходим в клуб, в типографию, следит, чтобы афиши были вовремя расклеены и аккуратно развешаны, билеты правильно расписаны, чтобы программы напечатаны были непременно на атласной бумаге, чтобы в клубе оказалось достаточно количество прислуги, чтобы не забыли приготовить звонок, поставить зеркало в артистической. Хлопот оказывается бесчисленное количество, и бегающий по жаре Литвинов напоминает мне елизаветинского маклера, которому надо было во что бы то ни стало найти хорошему заказчику квартиру, убедить заказчика переехать в нее, а хозяина – сдать квартиру на подходящих условиях. Выясняется теперь уже определенно, что никто нам ста рублей сбора не гарантировал. Но, по словам Барского, дела у нас идут лучше всякой гарантии. <...>

Так продолжается до самого дня концерта. Только в этот день ему (Литвинову. – В. М.) приходится вспомнить о своем голосе и с ужасом почувствовать, что голоса нет. <...>

– Конечно, – негодует он неведомо на кого, – целую неделю не заниматься, бегать, как паршивая собака, по городу, не доедать, не досыпать, не иметь в кармане двух копеек, чтобы выпить стакан сельтерской воды, – это у Таманьо голос сядет, не то, что у меня.

¹⁵⁹ Д. Поппер (1843 – 1913), чешский виолончелист. – примітка редактора повісті.

¹⁶⁰ М. Мошковский (1854 – 1925), польский пианист, педагог, композитор. – примітка редактора повісті.

¹⁶¹ Нотабль – в данном случае применяется в значении «представитель городской власти».

– Зачем же вы все это делали, если вам нельзя? – спрашиваю я.

– Зачем, зачем, – сердится Литвинов, – А кто же сделал бы, если бы я не сделал? Вы тут приехали барами, сидите себе да разговорами занимаетесь, а я один должен за всех делать.

И, к форменному нашему ужасу, он вдруг заливается слезами, самым несчастным, громким плачем. <...> Его укладывают в постель и велят ему лежать без движения, ему приносят гоголь-моголь, дают глотать сырые яйца.

– Может, еще как-нибудь... – робко надеется старуха Литвинова. – Может. Как-нибудь бог даст.

Мы все замираем, ходим на цыпочках, говорим шепотом: может, еще, в самом деле, «бог даст» – вернет Литвинову то небольшое, что у него отнял – его голос. Проходит час, полтора, пора уже собираться в концерт. Литвинов встает с постели. В нем, очевидно, произошел душевный надлом: он говорит спокойно, тихо, с некоторым самоотречением; его уже не страшит перспектива неминуемого провала – то веление высшей мудрости, так тому быть надлежит.

Мы начинаем одеваться: я облачаюсь в свою черную куртку, Барский (хорошо ему, сыну портного) надевает щегольскую визитку и белый жилет, Литвинову подкалывают кверху фалды черного сюртука, и получается подобие фрака. Вид этого блестящего одеяния на минуту выводит Литвинова из его resignation¹⁶² и, очевидно, вселяет в него мечты о том, как хорошо было бы в этом костюме спеть хорошо. Он косится на пианино и на меня:

– Попробуем, что ли, еще раз Каватину? – говорит он. Но мы с Барским убеждаем его не пробовать.

– Разве вы не знаете, что перед концертом нельзя репетировать? В консерватории перед ученическими вечерами даже все рояли запирают, чтобы не играли.

Выйдя на улицу. Я мысленно произношу следующий монолог:

«Дело идет к развязке. Сегодня последний день бессмысленных идиотских скитаний, в которые я попал благодаря своей глупой доверчивости и чужому свинству. Оставить родных,

¹⁶² Покорность судьбе (франц.). – примітка редактора повісті.

с которыми приехал провести лето, оставить милую девушку, с которой меня теперь связывают узы дружбы, и поехать на занятые деньги в Нижнедунайск искать счастья! Вот уж десять дней, как я уехал из дому. И что же? Мы ходим к каким-то чужим, неведомым нам людям, неумным, неинтересным, начинающим уже костенеть в нижнедунайской жизни-смерти, водим с ними дружбу, задабриваем их, играем им. Все затем, чтобы заставить их раскошелиться на несколько рублей, прийти на наш концерт. Черт возьми, какой же это, в конце концов концерт! Кому это нужно? И Заикин, и Каценеленбоген, и Цыперович, и жены их – все они слушали и переслушали весь наш репертуар, выучили его наизусть, и теперь, когда наконец, наступил наш концерт, они придут не затем, чтобы слушать нас, но чтобы в благопристойной форме дать нам деньги. Да впрочем, будем искренни, ведь и мы ехали сюда не с тем, чтобы давать концерт в настоящем смысле слова, а именно с тем, чтобы раздобыть тут денег, которых у нас нет. Все наши хождения, знакомства, успех, рукопожатия – все это должно сейчас получить самое прозаическое и реальное выражение в виде той или другой суммы сбора. Сейчас придет развязка. На одну чашу весов будут положены и мирный садик с «резиденцией», и хорошее настроение духа, и родственные чувства, и дружба, на другую – та сумма, которую нам заплатят цыперовичи, каценеленбогены, мозгуновы, брюшковы. Сколько же они нам заплатят? Сбор каков будет? Откликнись!»

Последняя фраза. Которую я произношу мысленно, произноситься вслух одним из моих коллег:

– Как вы думаете, каков все-таки будет сбор? – спрашивает Барский Литвинова.

– Трудно сказать, – робко отвечает тот. – Вы же сами знаете, что все обещали прийти на концерт. Человек тридцать обещало прийти, а по рублю они не станут брать билеты. Вот уже шестьдесят рублей, да со стороны публики наберется. Думаю, что рублей сто во всяком случае будет. <...>

Вот Общественное собрание, полуосвященное. На улице пусто. Это не предвещает, конечно, ничего хорошего. За кассой одиноко сидит одна из сестренок Литвинова, и от нее мы узнаем, что пока не пришел еще никто. Это неприятное известие произносит, однако, на Литвинова странное действие – оно возвращает ему его распорядительность. Никто не пришел, словно

он хочет сказать, значит, надо продолжать работу, рано еще складывать руки. И он велит осветить залу, открыть рояль, расставить билеторов. Это симпатичное средство начинает действовать: публика появляется понемногу. Мы сидим с Барским в артистической и беседуем, как вдруг взволнованный вбегает Литвинов.

– Слушайте, какие они подлецы! Как они нас одурачили!

– Что случилось? – нервно спрашивает мы оба.

– Они не пришли в концерт.

– Кто? – с раздражением кричим мы на Литвинова.

– Кто? – кричит он. – Те, которые должны были прийти.

Пришла жена Каценеленбогена, а ни его, ни его сестры нет. <...>

– Подлецы! – восклицает Барский.

– Мозгунов пришел без жены, она сегодня нездорова.

– Но, может, в самом деле? – робко делаю я предположение.

– Какой там черт в самом деле! – негодует Литвинов. – не знаю я разве этих штук нижнедунайских? Они нас к себе все поприглашали, даром слушали целую неделю, а теперь сидят дома. Негодяи!

– Но вы же сами говорили, что необходимо в интересах сбора ходить к ним. Зачем же мы это делали?

– Я же не думал, что они окажутся такими надувалами.

– А Цыперовичи все пришли? Пять человек? – спрашивает Барский.

– Цыперовичи! – чуть не плачет от обиды Литвинов. – Вы еще не знаете, что устроил с нами Цыперович. Вы помните, как он говорил? – и Литвинов на еврейский лад передразнивает Цыперовича: «Моя семья одна – уже вам сбор». Так они не пришли, а он прислал нам с приказчиком два рубля.

– То есть как два рубля?

Я чувствую, что у меня «в зобу дыханье сперло» от обиды. <...>

– Вот видите, в какое веселенькое положение я попал благодаря вам! – кричу я вне себя Барскому. <...>

– Господи, ради бога начинайте! – вбегает в комнату Литвинов. На нем лица нет. Он падает на стул и скороговоркой сеет:

– Я не могу больше ходить, не могу больше говорить. Понимаете, не могу больше произнести ни слова. Ради бога, начинайте!

Я уже тоже не могу больше переносить его воплей и, затыкая уши, бегу на эстраду.

... Через два часа мы возвращаемся домой. Успех мы имели бешеный, фурорный. Публика кричала от восторга, стучали стульями, ногами, устроили мне и Барскому овацию. И какой-то юноша, кажется, приказчик из лавки Цыперовича, крикнул нам:

– Да здравствует великое искусство!

Литвинов не провалился, и был страшно доволен и счастлив. Но мрачно шагаем мы теперь по темным улицам. Мрачно и молча. Одна и та же беспокойная мысль отравляет нам радости выступления, которое, вероятно, станет историческим в Нижнедунайске. Наконец, тишина нарушается.

– Послушайте, Литвинов, как вы представляете себе все-таки наше положение?

Мой вопрос не находит ответа.

– Вы говорите, тридцать два рубля и семьдесят копеек. Это с программами? – спрашивает Барский.

– А расходов у нас около тридцати рублей. Что же теперь нам дальше делать? Как мы попадем в Елизаветинск? <...>

– Послушайте, – интересуется практический Барский, – да вы расскажите все-таки, откуда деньги взяли?

– Выпросил, выклянчил, – с жаром произносит Литвинов. [Он сейчас уже напоминает Наполеона]. В клубе ничего не мог сделать: надо, говорят, ждать заседания совета старшин. Но в типографии уступили три рубля и за рояль три рубля. Значит, у нас теперь есть около девяти рублей, можете вдвоем доехать. <...>

Неделю спустя мы получили в Елизаветинске по экземпляру «Губернских ведомостей» с корреспонденцией Зильбермана (рецензента концерта. – В. М.).

В ней говорилось, что в Нижнедунайске стали в последнее время «пробиваться сквозь темноту существования лучи светлой культуры», что город посетили артисты и пятнадцатое августа долго не изгладится из памяти любителей музыки, но что «наша публика, не умеющая ценить серьезных наслаждений...» и т.д. <...>

Еще через несколько дней, горячо расцеловавшись с родными и пожав крепко руку Антиповой Верочке, я снова уехал в Москву».

«На пути к свободе» [146, 237-241, 243-244]

«Пришел последний год моего пребывания в консерватории.

Отношения мои с Миллером совсем испортились. Все то кривлянье, на манер капризно-талантливой натуры, с которым он вошел в консерваторию и, которое уже на первых порах производило неприятное впечатление своей неискренностью, за три года общения с ним стало нестерпимо. Известно, что нервы человеческие могут выносить напряжение лишь до известного предела и что наступает момент, когда они отказываются терпеть. Правда, наши ученические нервы были, если можно так выразиться, на особом положении. Они были совершенно измученные, истрепанные, совершенно больные. Каждое прикосновение к ним отзывалось долгой ноющей или кричащей болью. Но пусть нервы кричали, этот крик не вырывался наружу, он уходил во внутреннее переживание, не находил себе того внешнего выражения, в которое облекается обычно нестерпимость обиды. На такую форму выражения своих чувств мы никогда не отваживались и о ней могли только мечтать, как о недостижимой роскоши. Пусть все мы видели в Миллере бездарного и ограниченного педагога, пусть нас забавляли его хитро-наивные попытки обморочить нас, изображая из себя большую артистическую фигуру, мы не шли дальше этого сознания.

Особенно трагично обстоятельства складывались для меня. Я снова и снова чувствовал на себе тяжесть своего злополучного стипендиатства, знал, что мне раз навсегда не дозволено «мудрствовать лукаво». Надо было дотерпеть год, надо было кончить курс и выходить на свободную дорогу. Я это понимал и решил набраться соответствующего настроения. Но как ни велика была сила сознания, решимости не отзываться буквально ни на что, эта решимость все же не могла уберечь меня от каких-то невольных, неуловимых для меня самого движений, которые инстинктивно воспринимались Миллером как проявление скрытого недоброжелательства и которые действовали на него тем раздражительнее, чем больше в этом недоброжелательстве было скрытого и чем больше он видел в нем отзвук общего отношения к себе. Он чувствовал, что если его авторитет слаб показался в первые дни появления в консерватории, то сейчас от авторитета ничего не осталось, авторитета нет вовсе, есть только хорошо или

худо скрываемое недоверие, неуважение и тщательно припрятываемая насмешливость. Всякое подтверждение этой мысли заставляло неуверенного в своих силах профессора раздражаться и злобствовать. Я в этом смысле вызывал особенно недобрые чувства в Миллере без особой моей вины. Меня губила, как это ни забавно покажется, моя улыбка, имевшая свойство выглядеть ироничной.

– Ах, молодой человек, молодой человек, – восклицала глядя на меня одна ялтинская барышня, – ваша улыбка много принесет вам горя в жизни!

И эта барышня оказалась пророчицей: улыбка мне действительно принесла много горя. В маленьком масштабе я пережил драму «L'homme qui rit»¹⁶³. Что касается Миллера, он подмечал такие мелкие, полууловимые складки моих иронических губ, к которым нельзя было и придраться, нельзя даже поставить этого на вид, но тем более это раздражало его. Всякое мое, пусть самое скромное, возражение ему, расцвеченное ядовитыми красками этой хронической ироничности, выбрасывало из него мелкую, сухую и жестокую злость.

– Вы скверный мальчишка! – кричит он своим хрипло-пискливым голосом, не замечая того, что уж всем в классе он надоел своими вздорными выпадами и подозрительностью.

По мнению класса, в объяснениях с Миллером я проявляю большое достоинство. Поддерживаемый этим мнением, я и сейчас отыскиваю тон полного самообладания и парирую наскок Миллера замечанием:

– Это к фортепианной игре не относится.

Миллер, видимо, смущен спокойной логикой моего ответа и на этот раз хочет тоже быть логичным.

– Ну да, не относится. Я знаю, что не относится. Так я говорю, сколько относится.

В русском языке он по-прежнему не силен.

– А какое мне дело, какой вы там дома! – продолжает Миллер.

– Я хотел бы все-таки знать, чем вы сейчас недовольны?

– Ну да, – уже сбивается с тона профессор, – конечно, вы хотите знать, чем я недоволен. Это так мило, так учтиво. Он просто хочет знать, чем я недоволен.

¹⁶³ «Человек, который смеется» (франц.), роман В. Гюго. – примітка редактора повісті.

И он торжественно провозглашает:

– Я недоволен вашим пальцеванием.

– Только и всего? – теперь уж действительно непочтительно спрашиваю я. – Но ведь я играю пьесу в первый раз. Вы же мне еще не делали здесь никаких указаний.

– А если б делал, то вы бы послушались? Так вы бы не послушались. Что бы я сделал, что бы не сделал – все равно. Впрочем. Уже сегодня предпоследний урок. В понедельник вы получаете программу. Кончайте курс, будете жить собственным умом. Вы же это любите?

– Люблю, конечно.

– Ну конечно, ну конечно. – с обидой говорит Миллер. – Это замечательно, – взрывается он снова ракетой, – как они все любят жить собственным умом! В Варшаве Берчанская у меня кончила курс, так она еще два года брала частные уроки. Я с ней начал сначала, каждую нотку, каждый палец, и что бывало, профессор скажет, так это свято, это закон.

Новая бесплодная попытка найти сочувствие у давно несочувствующего класса.

«Не старайся, брат! – мысленно произношу я. – Авторитет погиб, от авторитета ничего не осталось».

Я ухожу из класса. Тоскливо и противно. Мне осталось пробыть в консерватории меньше двух месяцев. Красивая греза, которая влекла меня сюда четыре года назад по такому изнурительному пути, рассыпалась пылью, превратилась в мещанские будни, в трагикомедию маленьких и совсем дрянных людишек. Не осталось ни одной наивной мечты, ни одного нетронутого уголка. Профессор высшего музыкального учреждения оказался Миллером, инспектриса – Марьей Петровной, а сама консерватория – грубой и вульгарной бурсой, нестерпимой и губительной для сколько-нибудь деликатных чувств. Еще два месяца, а там я уйду отсюда и буду пытаться произнести свое собственное слово в жизни. <...>

«Научные» (классы в консерватории. – В. М.) – это хроническая и плохо излечимая болезнь консерваторов. Все жалуется на то, что трудно их осилить. Крохотный, совсем детский курс научных предметов, по которым к тому же экзаменуют больше чем снисходительно, пугает всех, кому предстоит кончать курс, ибо, по традиции, сдача экзаменов по

научным предметам откладывается до последнего момента пребывания в консерватории.

– А ты уже сдал? – спрашивает меня Арнольдсон.

Совсем небрежно, тоном, который показывает, что меня это ни в какой мере не смущает, я говорю:

– Сдам.

– Тебе легко, – с завистью говорит Арнольдсон.

Среди товарищей у меня слава весьма ученого человека, но в глубине души и я не совсем спокоен на счет «научных»: черт возьми, ведь меня не станут там спрашивать ни о Шекспире, ни о Байроне, которых я так хорошо знаю. Мне не удастся довести до сведения экзаменующих, что мне известны некоторые основоположения «Критики чистого разума» и, наоборот, самым унижительным образом, подойдя под общий тон, я могу «срезаться» на какой-нибудь границе, где, непроницаемости или чем-нибудь другом в этом роде. <...>

Арнольдсон сегодня богат и щедр потому, что часть денег с предстоящего концерта уже попала в его карман. Мы сидим за столиком в низкой столовой «Венеции», перед нами графинчик водки со скромной закуской. Нам уютно, тепло, и мы беседуем:

– Что же ты думаешь делать после окончания?

– Определенных планов пока у меня нет. Раньше всего я хотел бы забыть о четырех годах моего пребывания в консерватории и обо всем тяжелом, что с ним связано. Хотел бы, если можно так выразиться, очиститься от консерваторских впечатлений, настроиться совсем на иной лад, чтобы в своей будущей деятельности не походить ни на директора, ни на Миллера, ни на других им подобных.

Арнольдсону не совсем понятен отвлеченный склад моей мысли.

– А все ж таки чем ты собираешься заняться? Здесь останешься или поедешь к себе на родину?

– Может быть, и поеду на время, но жить я буду непременно в Москве.

– А летом что собираешься делать?

– К сожалению, ничего еще не собираюсь делать. Лето ведь, как ты знаешь, у меня всегда больной вопрос: уроки приканчиваются, здесь остаться, значит, нельзя; сбережений у меня, по обыкновению, никаких нет, ехать тоже некуда.

– Хочешь взять урок в отъезд, в деревню? – совсем как-то случайно срывается у Арнольдсона.

Я радостно настораживаюсь. Это как раз то, чего бы я наиболее хотел: отдохнуть три месяца в деревне, пожить спокойной жизнью и подзаработать.

– А разве есть такой урок?

– Да, я могу тебе предоставить, – покровительственно заявляет Арнольдсон. – Ты поезжай сейчас после обеда к Голуховскому. Это ему предлагают, но он не поедет. Я обещал ему кого-нибудь найти. Урок неплохой в имении в Тамбовской губернии, хорошо будут кормить и шестьдесят рублей в месяц.

– Это было бы великолепно!

Не избалованный приятными сюрпризами, я почти выкрикиваю эту фразу. <...>

Пользуясь преимуществами, которые дает ему сейчас в отношении меня роль покровителя, Арнольдсон, по своей привычке использовать момент, обращается ко мне с наставительным словом:

– Поезжай, брат, в деревню, поправься там, а то какой-то ты болезненный, худой. Постарайся там сойтись с людьми, понравиться людям. Это самое главное. А то чего-то ты всегда прячешься, нет в тебе простоты, естественности. Я, брат, с людьми просто схожусь, по-дружески, по-московски, за то меня и любят.

Я терпеливо выслушиваю наставления Арнольдсона и его самохвальство, только еле заметная улыбка проползает по моему лицу. Арнольдсон ее улавливает, и сразу вся его важность уходит, он заливается пискливым веселым смехом, морща свое неумное лицо, которое приобретает оттого комичный оттенок.

– Эх ты, сатаненок! – добродушно пищит он, сообразив, что его серьезно-покровительственные разговоры я слушал, в свою очередь, с оттенком некоторого внутреннего покровительства, со снисходительным отношением к слишком примитивному пониманию Арнольдсоном мира и сложности людских отношений». <...>

«Уголок Германии» [146, 248]

<...> «Когда хор кончился, Арнольдсон повел меня знакомиться с заправилами кружка (немецкого общества в

Москве. – В. М.). Приняли нас радушно, без московской шумности и восклицаний, но как-то ласково, с теплотой, что на меня сразу произвело приятное впечатление, которое потом, много лет спустя, производили встречавшиеся мне люди в Германии, относившиеся к иностранцу с милой сердечностью.

После десятиминутного перерыва выдвинули рояль, расселись по местам и приготовились слушать. Началось, так сказать, второе отделение музыкального вечера. Первым попросили выступить меня. В этой добродушной атмосфере я чувствовал себя а l'aise¹⁶⁴, охотно направился к роялю и принялся играть длинную «Жигу с вариациями» Раффа¹⁶⁵. Я чувствовал, что меня слушают внимательно и что моя игра нравится. Действительно, после окончания пьесы раздались шумные рукоплескания и меня заставили сыграть еще несколько вещей. Я это с удовольствием сделал. Чувствовалось, что здесь музыкально-интеллигентное общество и успех в этом обществе до некоторой степени почетен. Ко мне подошли нотабли кружка Бретц и Бесслер и приветствовали меня.

– Вы очень всем понравились! Так музыкально играете. В консерватории редко так играют.

И они расхваливали меня и пророчили большую будущность.

В моей неудачнической жизни, вероятно, отыщется совсем мало дней, в которых мне так везло, как в тот день. Начать с того, что день был моим фактическим прощанием с Миллером, уйти от которого являлось прямо нравственной необходимостью. Затем неожиданное и такое благоприятное разрешение моих сомнений насчет того, куда деваться летом, неожиданная получка денег (аванс за летние уроки. – В. М.), а под конец большой успех, выпавший мне как пианисту в столь интересном музыкальном обществе. Я был так доволен, был как-то даже тронут, таким милостивым вниманием ко мне судьбы, не изменившей мне за целый день (читатель видит, что слишком больших требований к судьбе у меня не было)». <...>

¹⁶⁴ Удобно (франц.). – примітка редактора повісті.

¹⁶⁵ Й. И. Рафф (1822–1882), немецкий композитор. – примітка редактора повісті.

«Весенний концерт» [146, 252, 255-257, 259-262]

«Читателя удивит, вероятно, что после неприятных впечатлений, пережитых мною в немецком Verein¹⁶⁶ из-за Арнольдсонова концерта, я теперь занимаюсь устройством собственного концерта. Но дела мои слишком в плохом состоянии и, конечно, их не устроили полученные мною двадцать пять рублей. Я кругом в долгу: должен и за комнату, и за прокат пианино, должен и Набиркину. Заработков моих не хватает на покрытие расходов, а жить надо еще два месяца и, следовательно, мне не только не урегулировать дел, но дефицит должен неизбежно увеличиться. < ... >

Часть приготовлений к концерту, таким образом, была сделана: костюм у меня был, зал был снят, билеты оттиснуты по указанию Арнольдсона на бумаге князя Паскевича, четвертый номер. Все это потребовало немало хлопот, отняло время, нужное мне для приготовления к экзаменам, которых предстояло так много, что при мысли о них голова кружилась. Но я уж старался теперь об этом не думать, надо было добиться каких-нибудь результатов по делу с «весенним концертом». А дело это приближалось к тому трагическому моменту, который, как это было ни глупо, я старался отдалить и о котором старался даже не думать. Этот трагический момент был, – продажа билетов, то есть как раз то, из-за чего «огород городился», из-за чего и предпринято было устройство концерта. Но если во всей прелиминарной части устройства я покорно следовал велениям Арнольдсона, то здесь я оказался в положении человека, которому надо перескочить широкий ров и у которого не хватает на то смелости. Тщетно он внушает себе, что надо прыгнуть и что он прыгнет, хотя бы пришлось разбить себе голову; разбегается, чтобы уж непременно перескочить и... бессильно продолжает оставаться по ту сторону рва.

Следуя плану, подробно разработанному Арнольдсоном, надо было взять «билетики» и пойти торговать ими по знакомым домам, может быть, говоря о недоеданиях-недопиваниях, проливая слезы, жалуясь на консерваторию и директора. Мысленно я говорил себе каждый день, что назвавшись груздем, надо лезть в кузов,

¹⁶⁶ Союз, общество (нем.). – примітка редактора повісті.

мысленно примирился с хождением по знакомым, но... «стоял по ту сторону рва». Оставалось только три дня до концерта, когда я неожиданно нашел выход из положения, выход в виде некоторого компромисса: я решил, что билеты продавать пойду, но буду продавать их, ничуть не взывая к жалости и участию покупателей. Не стану говорить о недоеданиях и недопиваниях и даже вовсе не стану говорить, зачем и почему затевается концерт. Кому какое дело. Я просто и деловито предложу билеты. Угодно – берите, не угодно – нет.

Этот выход пришел ко мне в голову, когда я ранним утром беспокойно ворочался в постели, обдумывая. Как мне, наконец, завершить мое тяжелое предприятие, и показался таким простым и удобным, что я встал в том радостном настроении, в каком должен себя чувствовать человек, блуждавший несколько часов в лесу, путавшийся и сбивавшийся, не находя нигде выхода, и случайно открывший, что находится совсем близко от своего дома, что дом этот вот тут же, за первым поворотом. Вот ведь, в конце концов, как просто! И почему это мне не пришло в голову раньше?

Надев свой новый костюм, я направился к Лопуховым. Павел Петрович уехал в суд, и меня встретила мадам Лопухова, которая очень мне обрадовалась.

– Пропащий человек! – вскричала она. – Что значит накануне свободного художничества! Уж с нами и знаться не хотите.

Я совсем непринужденно объявил, что дело тут не в свободном художничестве, а в том, что я даю концерт и очень занят его устройством.

– Кстати, заехал к вам и Павлу Петровичу предложить побывать на моем концерте. <...>

– Вот вам огромный выбор рядов, мест. К какому ряду у вас больше лежит сердце?

Мне показалось, что я в довольно неглупой форме и весьма тактично спрашиваю о том, в какую цену возьмут билеты. Но мадам лопухова слишком хорошего была обо мне мнения. Ей, очевидно, даже в голову не приходило, что деликатный и застенчивый юноша, каковым я был в ее представлении, явился к ним предлагать билеты за деньги. На мой вопрос о ряде она заметила:

– Ну да куда хотите! Не все ли равно? Хоть в последний ряд.

– В таком случае, разрешите выбрать мне, – продолжая быть очень любезным, сказал я.

Я положил два билета первого ряда, встал и стал прощаться, сказав, что у меня еще много дел. <...>

«Для почина недурно. Если продажа билетов пойдет дальше с такой же успешностью, надо будет ожидать от моего концерта больших результатов, хоть и не в том направлении. В каком хотелось бы их видеть», со злостью думал я. <...>

Наступает и воскресенье. Я обошел уже всех своих знакомых, посетил и таких, с которыми давно не поддерживаю отношений. Как, например, Басюка, отыскав его в дешевеньких номерах на Сретенке, где он обитал теперь. И от всего этого хождения я выручил, кроме того рубля, что проел в ресторане, еще двадцать один рубль. Да Арнольдсон продал моих билетов на двенадцать рублей. Набиркин кому-то сбыл два билета за три целковых. Таким образом собралась сумма именно на покрытие расходов. В мою пользу мог остаться еще только сбор за программы, и Арнольдсон обнадеживал меня, говоря, что знакомые, которым он продал билеты, дадут непременно по рублю.

– Они понимают, что такое «весенний концерт».

Но я уж забыл о том, что заставило меня, собственно, хлопотать о концерте; приходилось думать совсем о другом – о том, чтобы этот фантастический концерт облекся в какую-нибудь реальную форму. Надо было устроить, по крайней мере, номеров восемь программы. А у меня было всего три номера: мой собственный, арнольдсонов да Набиркин обещал сыграть со мной на два фортепиано. В последние три дня я уже объездил всех оперных артистов, и все они под разными предлогами отказывались; только накануне согласилась одна малоизвестная артистка и милая барышня. Таким образом, номеров стало уже четыре, но это было не то, что мне нужно. Мне нужно было во что бы то ни стало участие артистической известности. Так строго-настрого приказал Арнольдсон.

– Публике неважно, объяснил он мне, – будет ли Хохлов¹⁶⁷, или Преображенский¹⁶⁸, или Фострем¹⁶⁹. <...> Им нужно только,

¹⁶⁷ Хохлов П. А. (1854–1919), русский артист оперы (баритон). – примітка редактора повісті.

¹⁶⁸ Преображенский Н. А. (1854–1910), русский артист оперы (тенор). – примітка редактора повісті.

¹⁶⁹ Фострем А. (1856–1936), финская певица (колоратурное сопрано). – примітка редактора повісті.

чтобы они могли рассказать знакомым, что они слушали знаменитого певца. <...>

И я перебыл у всех знаменитостей с одинаковым неуспехом. Когда в самый день концерта я вышел от последней из знаменитостей и посмотрел на часы, то увидел, что уже пять часов.

Я был в одном из переулков, прилегающих к Цветному бульвару и, вспомнив, что на этом бульваре живет мой приятель Ризин, направился к нему. <...>

– Какое же чудо я должен сделать?

– Поезжайте отсюда на Арбат к Ольге Петровне Ростовцевой (М. М. Кліментова-Муромцева. – В. М.), расскажите ей все, что знаете по этому печальному делу и скажите, что я очень и очень прошу ее меня выручить. Правда, у них я не был уже целый год, правда, она уже ряд лет не выступает, но это последнее и будет самым большим эффектом в моем несчастном «весеннем концерте». Я уверен, что если вы ей скажете, как я нуждаюсь в ее помощи, она согласится спеть какой-нибудь романс, пусть самый простенький. Нужно ведь, собственно, не столько ее пение, сколько она сама. Затем дело уж будет совсем просто. У Никитских ворот в меблированных комнатах живет виолончелист Люкимсон. Он хороший товарищ. Попросите его опять же таки меня выручить, он наверное согласится. Кстати, и я его не раз выручал с аккомпанементом. <...>

Ольга Петровна согласилась участвовать и предстала собой «гвоздь» концерта. Она спела, сама аккомпанируя себе (таким образом, концерт мой не лишен был некоторого даже сенсационного элемента), известный романс «Si tu m'aimais»¹⁷⁰. Пела она очень даже неудачно, с чересчур большой страстью, со слишком заметной утрировкой, но публика пришла в восторг. Адвокат Лопухов, весь красный, взволнованный от необычайной силы впечатления, пришел в артистическую и торжественно поцеловал у Ольги Петровны руку. Мы, остальные исполнители, удовлетворились солидным успехом, выпавшем на нашу долю. «Весенний концерт» окончился, Ризин повез меня к себе, где мы с ним доели осотатки вкусной телятины. Выпили чаю с земляничным вареньем и «поговорили о старине». Пожимая мне руку на прощанье, он поздравил меня с новым костюмом и

¹⁷⁰ «Если бы ты меня любила» (франц.). – примітка редактора повісті.

пожелал, чтобы следующие мои концерты не были «весенними концертами». <...>

«Экзамены» [146, 263-264, 267-269]

«Я сижу за столом и постигаю «научные» (предметы. — В. М.). Я стараюсь создать для себя то настроение внутреннего спокойствия, которое соответствовало бы настроению замирающего после дневной сутолоки большого трехэтажного здания, где я живу. Но внутренний уют плохо приходит, «научные» меня в глубине души смущают. Если в беседе с Арнольдсоном я и бросил небрежное «сдам», то в действительности дело это обстоит не так просто.

Знания мои, довольно пестрые, отличались всегда несистематичностью, и как ни скромн консерваторский курс, он все же таки какой-то курс. Я должен пройти этот курс в три недели. Причем для этих занятий в моем распоряжении имеются только ночи. Днем я готовлюсь к фортепианному экзамену. К энциклопедии¹⁷¹, инструментовке и, сверх того, даю уроки. Мое раписание занятий рапределяется теперь почти на все двадцать четыре часа суток. Возвращаясь с уроков домой часов в восемь вечера, я по обыкновению ложусь спать, а без четверти одиннадцать коридорный, по уговору, будит меня, принося самовар. Я встаю, умываюсь холодной водой, пью крепкий час и ровно в одиннадцать сижу за книгой, отпивая отдельными глотками поставленный около меня тот же спасительный чай и изучая науки. Иногда я углубляюсь в них, подчеркиваю цветным карандашом все новые и новые места и, склонившись над книгой в ночной тишине, чувствую себя доктором Фаустом, проникающим в тайники мирового знания. В общем, я постигаю мудрость прохождения предмета в две-три ночи, которые отделяют один экзамен от другого. Мудрость эта сводится к тому, что я подчеркиваю карандашом лишь наиболее существенное в курсе, из получающегося таким путем небогатого материала делаю конспект и этот конспект усваиваю в тот срок, в какой надо приготовить к экзамену. Если у меня остается в запасе еще одна ночь, тогда я уже совсем спокоен, потому что тогда успеваю

¹⁷¹ Курс, включающий обзор музыкальных форм с краткими сведениями о контрапункте. — примітка редактора повісті.

запомнить кое-что и из подробностей, и этого вполне достаточно для того, чтобы умея связно излагать свои мысли, я мог заслужить консерваторскую «пятерку». Правда, через два-три дня после блестящего экзамена в голове остается уже самое смутное воспоминание о предмете, который я изучал, а скоро я его и вовсе забываю, но к моменту экзамена я знаю курс довольно твердо и даже произвожу впечатление на экзаменаторов отчетливостью своих знаний. Этот какой-то странный и самому мне плохо понятный фокус памяти, при посредстве которого я втискиваю в голову знания на очень короткий срок.

Самый жесткий из экзаменов уже позади. Это была геометрия, которую я осилил в четыре ночи, запомнив все теоремы планиметрии (стереометрия в курс не входит).

Сейчас я сижу и изучаю немецкий язык, по которому надо экзаменоваться наутро. Тут моя система конспектирования плохо прилаживается, потому что все мне представляется одинаково существенным, и я не знаю, что мне подчеркивать: предлоги, требующие детального падежа, перенесение вспомогательного глагола на конец фразы, неправильные глаголы. Надо запомнить все – такая же простая штука, как с геометрией, с той только разницей, что там достаточно было упомянуть, здесь же надо уметь и применить, и приводить примеры, и с еще более существенной разницей – там у меня для подготовки было четыре ночи, а здесь я все отложил на одну, последнюю ночь. Я вижу бессцельность своего сидения и с удовольствием слежу за тем, как стрелка часов проходит к четырем, ибо это час, когда я обыкновенно кончаю работу и снова ложусь в постель до восьми часов утра.

Мне остается утешиться тем, что разговариваю же я с матерью моей ученицы Краузе по-немецки, и даже с некоторым апломбом. Пусть разговор мой – нечто очень слабое в отношении грамматики, но ведь мадам Краузе меня понимает.

– Авось поймут и консерваторские экзаменаторы! – произношу я и иду спать. Мне этого ужасно хочется. Мое усталое тело мечтает и грезит о постели. <...>

Мы рассаживаемся по партам, и нам задается письменная работа. Я начинаю переводить. «У Агамемнона было две дочери, одна из которых...». Агамемнон – что-то знакомое. Я не раз встречал это имя, но никак не могу вспомнить. Кто это? Вот ведь вечный недостаток моих знаний: я не мог бы сказать, что первый

раз в моей жизни слышу об Агамемноне, но в то же время никак не могу вспомнить, кто он такой и чем известен. Однако надо переводить. <...>

Я заканчиваю перевод и подаю его. Затем сажусь за стол и держу устный экзамен. Экзаменаторы встречают меня любезно, уверенные, что я сегодня, как это всегда было до сих пор, произведу выгодное впечатление определенностью и сознательностью своих ответов. Но на этот раз репутация моя шатается; несложный перевод с немецкого на русский веду я еще довольно бойко, но когда дело доходит до грамматики, я чувствую, что непрочный корабль моих знаний неминуемо должен разбиться об эту грозно выступающую подводную скалу. У меня спрашивают предлоги, требующие родительного падежа, я называю два предлога.

– А еще? – спрашивает экзаменатор.

– Не помню, – прямо отвечаю я.

То же происходит с предлогами, требующими дательного падежа. Экзаменаторы, видимо, решают, что лингвистика – не мой конек и, дождавшись двух подряд верных моих ответов, отпускают меня. <...>

Экзамен кончается, и коридор наводнился опять учениками. После экзамена, как он ни прошел, здесь еще веселее: шум, смех, оживление. <...>

Наконец, появляется Марья Петровна (инспектриса консерватории. – В. М.) с листком в руках и читает нам баллы. Мне поставили, должно быть, за добродетель, «четыре с минусом», но я все равно был уверен, что выдержу. Впрочем, выдержали все, кроме Павлина и Люкимсона. Мы с нетерпением ждем, какие баллы им вывели». <...>

«Последние усилия» [146, 292-294]

<...> «Проходит еще неделя, и наступает день последнего фортепианного экзамена, последний день счетов с консерваторией. Я рьяно машу щеткой по моей заношенной куртке, чтобы придать ей вид благопристойного костюма, весь подчищаюсь, приутюживаюсь и направляюсь к Миллеру. По традиции он пригласил меня в тот день позавтракать, после чего я должен ему проиграть самостоятельно выученные вещи, а затем мы вместе

поедем в консерваторию. Я знаю, что сегодня снова один из традиционных дней некоего театрального представления: Миллер меня примет ласково и буде гостеприимен, после окончания экзамена профессора с директором во главе нас поздравят и осчастливят пожатием руки. Самый экзамен мало волнует меня, так как он почти только формальность, и результат его предрешен. К тому же вещи свои я выучил, по общему признанию, хорошо, и накануне меня похвалил за них Набиркин, мнением которого я дорожу.

<...> Все идет как по-писаному. Миллер встречает меня традиционным остроумием:

– А вот и он, выпекающийся свободный художник! Скоро вынут уже вас из печки.

– В качестве свободного художника еще не скоро. Я ведь еще год должен пробыть в консерватории.

Миллер добродушничает:

– Неисправимый лентяй. Не мог уже последних трех экзаменов держать.

– Ну, знаете, Альберт Осипович, не поздоровится от такого лентяйства. – заявляю я. – Я полтора месяца не спал по ночам.

– Рассказывайте!

Миллер понижает голос и с неприятной усмешечкой шепчет:

– Небось, все за девочками бегал?

Меня это не смущает. Я знаю, что сегодня по программе полагается амикошонство¹⁷².

Мы идем в столовую. Нас встречает Полина Осиповна, сестра Миллера, добродушная старая дева, живущая вместе с ним. Она хозяйничает, любезно ухаживает за мной, поит меня красным вином – все идет совсем по-хорошему. Единственно в этом хорошем скверно то, что наши отношения в данный момент совсем не походят на отношения, бывшие до сих пор, что от всего этого веет искусственностью и фальшью условности. К концу завтрака приходит в гости еще дама, известная московская пианистка, и мы все перекочевываем в гостиную, слушать мою программу. После приятного завтрака и приятно согревающего красного вина я играю без всякого смущения, испытывая даже некоторый эстрадный подъем, пальцы мне повинуются и, словно как-то сами,

¹⁷²Амикошонство – бесцеремонное, излишне фамильярное обращение; то же, что панибратство.

без участия моих намерений, выделяют оттенки, которые для меня являются сюрпризом и мне нравятся.

Дамы очень довольны моей игрой и меня оживленно хвалят. Миллер даже доволен, но, так как в получаемых мною теперь похвалах он чувствует скрытый упрек за те нападки, которые на меня нескончаемо обрушивал, он как-то косвенно оправдывается, говоря дамам:

– Ну конечно же, он способный, я всегда это говорил, только лентяй большой.

«Ври», – думаю я, но в то же время не чувствую к Миллеру дурного расположения. Что было, того не переделаешь, и что мне до старого, ветшающего, в конце концов, не злого и очень маленького Миллера, когда нити жизни связывают меня с ним уже всего только несколько часов. Я даже проникаюсь покровительственной снисходительностью к Миллеру, который со своей прилизанной полуплешивой головой и большими, выведенными вверх кошачьими усами не понял до сих пор, что-то лучше и больше той мелкой суеты, в которой он постоянно вертится. Ну, да уж ему не откроешь! Его жизнь позади, моя – впереди и начнется через несколько часов.

– Едем, едем, пора! – кричит мне Миллер.

Я смотрю на часы:

– Батюшки, да ведь мы уже опоздали. Начало экзамена через пять минут.

– Без нас не начнут, – острит Миллер.

Дамы жмут мне руку и, видимо, искренне желают успеха. Чувствую себя растроганным и, проникаясь добрыми чувствами ко всем, благодаря за пожелания, раскланиваюсь. Миллер любезен без меры, он мальчишески сбегает вниз по лестнице, я за ним весело. В моем распоряжении еще несколько часов старой жизни и отчего мне не использовать ее скупых забав? На улице Миллер берет, не торгуясь хорошего извозчика и мы быстро едем в консерваторию. Здесь, у ворот консерватории нам встречается Набиркин, который, смеясь, меня спрашивает:

– Что это за дружеская группа?

– День сегодня хороший, Николай Семенович! – кричу я радостно. – Светлый, солнечный, воздуха много! А главное – свобода, свобода, свобода!»

«Еще персонажи на моем жизненном пути» [146, 358-359]

<...> «Ружицкий (малоизвестный пианист, новый знакомый А. М. Шепелеского. – В. М.) слушает меня с неприятным лицом. Ему приходит в голову слабое возражение:

– Позвольте, но вот, например, у Чайковского есть тоже слабые вещи.

– Во-первых, у Чайковского таких, – я с удовольствием подчеркиваю это слово, – таких слабых вещей я не знаю. Во-вторых, Чайковский знаменит не потому, что у него есть слабые вещи, но потому, что большинство его сочинений – превосходные вещи.

– Ну конечно, Карл еще должен учиться. Он в будущем году непременно поедет за границу. Здесь в Москве многому не научишься, – повторяет Ружицкий уже сказанную им фразу.

«Дурья голова, – хочется мне крикнуть ему, – посмотрел бы ты, как великолепно пишут Рябинин (А. Скрябин. – В. М.) с Сапуновым (С. Рахманинов. – В. М.), не выезжая из Москвы!» <...>

– В вопросах искусства нельзя быть снисходительным, – продолжаю я свою атаку. – Здесь нужно горячо бороться с пошлостью и глупостью, чтобы они не засорили собой храма и не обращали его в «салон», где безнаказанно могут подвизаться». <...>

«Эстетика» [146, 359-360]

«Надо мной давно висела неприятная необходимость пойти в консерваторию, но я все не хотел ей подчиниться. <...>

Как я ни оттягивал своего визита (в консерваторию. – В. М.), идти надо было. Я решил, однако, ограничить свое пребывание в консерватории тем количеством времени, которое будет вызвано бесспорной необходимостью. Это значило, что мне надо будет два-три раза за год прийти на лекции по культуре и литературе, посещать хоровой класс и, при добром желании, эстетику.

Я приближался к консерватории с чувством неприятности почти физической. Я знал, что в этой атмосфере ничего не изменилось за три месяца. Да и чего ради стало бы тут что-то меняться? Все основательно устоялось за четверть века

последовательного проведения «художественных принципов», и я встречу, конечно, то самое, что встречал изо дня в день моей четырехлетней тут жизни.

<...> Кстати, об этом ощущении. Кому я ни рассказывал о нем, меня плохо понимали, за исключением одной религиозно настроенной старушки. Она поняла меня сразу и по-своему объяснила такое психологическое состояние. «Злоба, раздражение, – сказала она, – это крик бунтующей плоти, а в болезни плоть ослабела, дух берет над нею верх. Вот почему человек спокоен и не гневит бога ненужными проявлениями злобы».

Если принять это объяснение, то дух мой совершенно покорил на этот раз плоть. Я вхожу сейчас в канцелярию спокойно и равнодушно. Кажется, мой новый вид (ему способствует и новое одеяние: моя фигура наглухо задрапирована в черный костюм и черный галстук) импонирует Марье Петровне. Она довольно поверхностно, для выполнения формальности, делает мне выговор за опоздание, затем вручает листок с расписанием занятий, которых у меня почти совсем нет». <...>

«Отъезд» [146, 413-415]

«Как и год назад, я сижу перед лампой с синим абажуром и перед курсом лекций, готовясь к последнему экзамену. В раскрытое окно нежной лаской светит майская ночь, какие-то тени медленно передвигаются по моей комнате. Тихо, беззвучно. И тихо подающая свой голос запрятавшаяся глубоко в душу ноющая боль так же медленно-беззвучно переползает из одного угла души в другой, роняя свои жгучие капли.

Я доживаю последние дни здесь – и в этой комнате, и в Москве. Шесть лет прошло со времени моего сюда приезда. Этот срок кажется мне долгим, как вечность. Целая жизнь прожита. Я тогда был мальчиком, черненьким, угловатым пятнадцатилетним мальчиком. Я ехал в Москву, которая казалась мне совсем другим, чем тот, откуда я уходил, миром – обителью больших мыслей и чувств, обителью тех красивых образов, которые я с любовью и привязанностью хранил в своем сердце. Эта Москва оказалась совсем иною. Пусть я и встретил здесь несколько светлых фигур, но сколько здесь мелко-суетного, и какое, в общем, дешево-

нетребовательное понимание жизни и людей. Моему детскому пониманию рисовались красивые очертания храма жизни. Нет, здесь не храм, а шумная ярмарочная площадь, где в грубой сутолоке все несутся, толкая друг друга.

И все-таки за шесть лет я прирос к этому новому месту и люблю его какой-то «странною любовью», в которой так низко стоит сознательная оценка и так крепко все-таки говорит невольная, необоснованная, но живая и реальная привязанность. <...>

Жаль Москвы, консерватории, жаль молодости. <...>

День торжественного акта. Мы приходим все в новеньких, только что сшитых на будущую артистическую карьеру, фраках. Торжественно движется в зал шествие профессоров, директора, депутатов. Я стою и совершенно равнодушно взираю на раздачу дипломов. Она не будит во мне никаких чувств. Меня занимают безупречно лежащая на мне, ласкающая взор изяществом сукна фракная пара, которая придала стройные очертания моей фигуре, великолепный воротничок, манжеты и художественно-белый галстук из лучшего магазина на Петровке.

– Роговский!

Я спокойно прохожу через залу и приближаюсь к столу.

Директор держит в руке мой диплом и, передавая его мне, говорит негромко, с чувством:

– Поздравляю вас и желаю всего хорошего!

Мне хочется в ответ на эту фразу насмешливо улыбнуться, но вдруг приходит в голову мысль, что в этой комедии есть некоторый смысл, и является желание принять в ней участие.

Я почтительно наклоняю голову, беру вручаемый мне картонный лист и, бережно неся его, торжественно прохожу через залу, довольный своей беззвучной поступью, достигаемой лаковыми сапожками без каблуков. Затем, не дождавшись окончания акта, я спускаюсь по лестнице и ухожу из консерватории. Навсегда». <...>

П. Ю. ШЛЬОЦЕР (Міллер Альберт Осипович)

Піаніста, професора Московської консерваторії, свого викладача фортепіано Павла Юлійовича Шльоцера автор повісті змалював у другій частині, в розділі «*Міллер*» [146, 140-145].

<...> «Мы в классе нового профессора, заместителя Бернарди. Это старый, почтенный педагог, приглашенный к нам из Варшавы. Вместо второго талантливого нашего профессора Званцева (А. И. Зилоти. – В. М.), ушедшего вместе с Бернарди, приехал совсем неведомый миру пианист из Петербурга... Все это делается единолично диктаторской волей директора, ибо художественный совет играет, собственно, роль декорации, нужной директору для соответствующих движений. <...>

Довольно быстрой походкой входит в класс господин неприятной наружности. Все в нем фальшиво. Немолодые годы, о которых красноречиво свидетельствуют лысина и чувствительная проседь, скрываются сильно зафиксатуаренными¹⁷³, торчащими кверху усами и напускной бодростью как бы молодых движений; отчетливо проступающие черты семиотического типа маскируются напускным европеизмом в манере держаться. Бесцветные глаза, неприятно глядящие из-под пенсне, бегают из стороны в сторону, обнаруживая суетливую, мелкую натуришку; в петлице на красной ленточке торчит орден.

– *Jesus Maria!* – восклицает этот неприятный господин при своем появлении в классе. – Сколько народа собралось меня приветствовать!

И он первый улыбается своей неудачной шутке и ласково смотрит на девиц.

– Ну-с, кое-кого я уже слышал. Давайте, господа, будем заниматься. Я вам буду показывать свои тэхнические приемы.

Это «буду показывать» (вместо «покажу») и «тэхнические» еще больше обнаруживают национальное происхождение профессора, которое он «рассудку вопреки, наперекор стихиям» почему-то хочет спрятать при посредстве своего галантного тона.

¹⁷³ Нафіксатурені – намазані волосся, вуса, борода фіксатуром.

Он садится за рояль и показывает свои «тэхнические» приемы. Они представляют собой мало нового и интересного. Мы скучно и разочарованно смотрим. Профессор видимо смущен.

– Как это говорят по-русски, корень учения горек, а плоды его сладки. В этих приемах все искусство.

«Ври!» – объединяет нас общая мысль.

– У вас тут, я заметил, все хотят с душой играть. Я вам скажу, я в Варшаве своих учениц, как это говорится, в «ежовых рукавичках» держал. Не надо мне, голубушка, твоей души, – затянул он совсем уж неприятной песней. – не надо мне души, ты у меня учись хорошо пальцевать, хорошо в такт играть, а душу ты себе оставь, пригодится там для твоего жениха, или там для твоего мужа.

Он опять улыбается собственному остроумию.

«Эх, мелко что-то ты, дядя, плаваешь», – снова объединяет нас общая мысль.

– Я вам скажу, – выворачивается он перед нами нутром все более и более, – я не люблю хвалиться, но я такой профессор, что ученицу так себе, как-нибудь, не выпущу, только чтобы пыль в глаза пускать: тят-ляп кораб. Это, может, у вас в Москве так. А мы в Варшаве дело делаем. Мы не любим там много разговаривать, мы дело делаем. <...>

Профессор замечает уже, что если выступление его с «тэхническими приемами» и с расхваливанием себя и Варшавской консерватории от начала до конца неудачно, что оно не только не придало его фигуре желанной импозантности, но, видимо, произвело отрицательное, несколько даже комическое впечатление. Однако, как это свойственно суетливым, зарывающимся людям, он замечает это слишком поздно, когда это не только сделано, но и непоправимо сделано. По его смущенному лицу я вижу, что он раскаивается в своем выступлении. Потребность рекламировать себя и отсутствие благородного тона, вероятно, не раз заводили его в такие неловкости, и он понимает, что это особенно неприятно сейчас, в новом городе, среди новых людей, где хотелось показать себя с казовой стороны, а вышла такая ерунда... Он хочет несколько смягчить впечатление.

– Ну-ну, – говорит он. – Не будем препираться. Всякий кулик хвалит свое болото [Он, видимо, очень любил поговорки]. Не будем говорить лишнего. Будем лучше учиться. Кого я еще не

слышал? Вы, молодой человек, тоже у меня в классе? – адресуется он ко мне. – Такой молодой. На каком курсе?

– На седьмом.

– Хорошо, хорошо. Ну, сыграйте нам что-нибудь, а мы послушаем.

Я играю хроматическую фантазию Баха, выученную мною за лето самостоятельно.

– Недурно, недурно, – говорит он, но, видимо, боясь потерять авторитет большого музыканта, оговаривается:

– Ну, конечно, как самостоятельная работа, недурно. Если бы я с вами это проходил, я бы вам не так показал...

– Ну, конечно, насчет «духовных качеств» слабо, – говорит мне по выходе из класса одна из девиц.

– Как будто совсем слабо, отзываюсь я.

Проходил месяц, другой. Физиономия нового профессора вполне вырисовывается. Это ужасно ограниченный и посредственный музыкант, типичный педагог-ремесленник, в котором не видно и намек на какую-нибудь музыкальную утонченность, не говоря уже о каком-либо стремлении ввысь, о чем, вероятно, самая мысль никогда не приходила в голову почтенного профессора. <...>

От этих возвышенных строк перенесемся снова в класс господина Миллера (такова фамилия нашего нового профессора) и посмотрим на него, отнюдь не собирающегося покидать землю, а наоборот, совсем удобно и в соответствии со своими вкусами пристроившегося на земном задворке, который он по недоразумению принимает за область искусства.

Входя в класс, я уже слышу кричащий, хрипло-пискливый голос Миллера:

– Я вас прошу, госпожа Седакова, пальцевать правильно! Прошу правильно пальцевать! Здесь четвертый палец, так вы потрудитесь брать четвертый, а не третий!

Ученица вступает с Миллером в спор:

– Какая же разница, Альберт Осипович? – спрашивает она. – Мне удобно брать третьим. Ведь я же делаю это не по небрежности, а сознательно. Я на последнем курсе, – несколько обиженно роняет она.

Профессор восклицает:

– Ах, госпожа Седакова, я вас прошу не либеральничать! Если профессор (он выговаривает «профэссор» требует четвертый палец, берите четвертый палец. Зачем мне ваша сознательность? Не надо мне вашей сознательности; учитесь, как я вам говорю. <...>

Профессор конфузится и краснеет:

– <...> Если вы не хотите у меня учиться, идите учиться к другим. Пожалуйста! – кричит он на высоких нотах. – Я здесь никого не законтрактовал! – и пристально смотрит на ученицу бегаящими беспомощными глазками. <...>

Профессор выбит из позиции и сбавляет тон.

– Ах, господи, – говорит он. – Как это вы все любите хорошие слова! «Относиться сознательно», «не быть рабом издания»! Зачем мне все это? Может, вы правы, может, я не прав. Только я уже такой, меня уже не переделаешь. Я уже немолодой, – ищет он напрасно сочувствия у ненавидящей его девушки, – уже, может, недолго жить мне на свете, а вы хотите меня переделать на свой лад. *Jesus Maria!* – впадая снова в свой неприятный, фальшивый тон, восклицает Миллер. – Зачем это я попал в Москву? Здесь слишком много либерализма. Я слишком для вас, господа, большой консерватор.

Это нечаянно выходит великолепной иронией: либерализм в стенах этого заведения, и наибольшим представителем либерализма является, конечно, директор. Но у того хоть сила, непреклонный взор, никогда ни перед кем не опускавшийся, а этот – совсем маленький!» <...>

Д. С. ШОР
(Набіркін Давид Семенович)

Піаніста Давида Соломоновича Шора – товариша упродовж усього терміну перебування в Москві зображено, у двох розділах першої частини повісті: *«Пианист Набиркин и певица Ростовцева»*, *«Временное затишье»*.

«Пианист Набиркин и певица Ростовцева» [146, 17-18]

<...> «Что, однако, несет второе рекомендательное письмо? Я переступаю порог скромной набиркинской квартиры. Ко мне навстречу идет молодой человек, блондин, с приятно мягким цветом волос и с ласково улыбающимся лицом. Он еще не обратился ко мне со словами, я еще не знаю его манеры говорить – тихо, почти шепотком, мягко грассируя, – но, глядя на его приветливое выражение лица, я думаю: “Экая публика тут ласковая!”

– Вы подождите меня немножко, – и он ведет меня через гостинную в другую комнату. – Я окончу урок, и мы тогда на свободе побеседуем. <...>

Дверь время от времени отворяется, и участливый Набиркин заглядывает в комнату, чтобы узнать, не скучно ли мне.

– Занялись тут? – спрашивает он тем же милым шепотком, который понравился мне при первой им произнесенной фразе.

Наконец он приходит, уже окончив свой урок, и обращается ко мне с той же самой гостеприимной фразой, что я слышал сейчас от Ростовцевой.

– Знаете что, – предлагал он, – пойдете раньше всего обедать. Там и поговорим.

Новые, своеобразные, почти забавные впечатления; я в доброй, совсем дружеской обстановке, в кругу семьи человека, которого вижу сегодня в первый раз. Небольшое семейство Набиркиных состоит из его жены, брата, того самого Петра Семеновича¹⁷⁴, карточка которого создала для меня момент затруднения при входе в квартиру, и семилетней девочки – хорошенького белоголового ребенка. Все они представляются

¹⁷⁴ Олександр Соломонович Шор – рідний брат Д. С. Шора.

моему вниманию вместе с обедом, состоявшем из вкусных московских щей, тушеной говядины и печеных яблок. В этой обстановке, при всей моей нервной застенчивости и угловатости, я не испытываю никакой неловкости и совсем непринужденно рассказываю о замешательстве, испытанном мной у подъезда при виде карточек двух Набиркиных. «Затем мы направляемся в гостиную (Набиркина. – В. М.), где я должен, в обмен на обед и ласковый прием, представить свое музыкальное искусство.

Cheval de hataille¹⁷⁵ моего пианистического репертуара была в те поры популярная пьеса Листа – Фантазия на мотивы из оперы «Риголетто». Это должно было забавно выглядеть, когда я, пятнадцатилетний ребенок, с пламенной страстью воспроизводил чувственную музыку вердиевской оперы.

Игра моя, тем не менее, имела успех. Набиркин отнесся к ней сочувственно и затем повел речь о моих делах.

Насколько вся обстановка и отношение ко мне обитателей этого дома оставляли во мне приятное впечатление, настолько мало мог оставить такой разговор с Набиркиным в деловой части. Раньше всего от него я узнал, что мне нужно перестать думать о возможности поступления в консерваторию бесплатно, так как для пианистов, ввиду их изобилия, это плод запретный. Легче верблюду пролезть сквозь игольное ушко, чем пианисту получить стипендию». <...>

«Временное затишье» [146, 24-25]

<...> «В час дня приходил к Набиркиным обедать. Недаром знакомство мое с ними как-то символически началось с обеда; с того самого дня я в течение целого года пользовался их любезностью в этом отношении. Николай Семенович принимал живое участие в состоянии моих денежных дел и взял на себя заведование моей кассой; сделавшись же моим кассиром, он предписал мне обедать у них. Этим он обнаружил немалые таланты казначея, так как набиркинские обеды, помимо прочих их достоинств, отличались перед всякими кухмистерскими обедами тем несомненным преимуществом, что были бесплатны, и что, таким образом, привезенных мною в столицу капиталов должно

¹⁷⁵ Ратный конь. – примітка редактора повісті.

было хватить на более долгое время. Впрочем, обеды у Набиркиных пользовались вниманием не только моим. В этот час к ним всегда заходил кто-нибудь.

Здесь я познакомился со многими представителями молодой музыкальной Москвы, пересмотрев почти всю тогдашнюю талантливую молодежь; здесь обзавелся и приятелем, юным студентом по фамилии Ризин. <...> Сближение наше с этим студентом произошло по несколько оригинальному поводу: мы оба знали наизусть все «Горе от ума», и стоило одному произнести фразу из грибоедовской комедии, как другой мог продолжать до нескончаемости. Шутя и веселясь, мы таким образом сдружились». <...>

«В консерватории. Силуэты» [146, 98]

«Я поселился у Набиркиных, которые с переездом в город наняли квартиру на Молчановке, в Ржевском переулке. Была там совсем крохотная комнатка, которую мне сдали, но я рад был и крохотной комнатке потому, что мог жить у Набиркиных, которого очень любил и общество которого считал для себя во всех смыслах полезным. Мне нравилась и его мягкая манера обращения с людьми, и его скромность, и талантливая фортепианная игра. Ради этого приятного в набиркинской квартире я мирился с тем многим, что было в ней неприятного, начиная с недостатков самой моей крохотной, плохо вентилированной комнаты, вплоть до того менторства, которое взяла в отношении меня Матильда Валерьяновна¹⁷⁶, жена Набиркина, и которое тем более меня раздражало, что любил и ценил я только самого Набиркина, скептически относясь к большинству прочих обитателей и многочисленных посетителей его дома».

¹⁷⁶ Раїса Михайлівна – дружина Д. С. Шора.

**НЕПОВНИЙ СПИСОК УЧНІВ А. М. ШЕПЕЛЕВСЬКОГО
ЗА ЧАС РОБОТИ В КАТЕРИНОСЛАВСЬКОМУ
МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ, КАТЕРИНОСЛАВСЬКІЙ
КОНСЕРВАТОРІЇ, СТАЛІНСЬКОМУ-ДОНЕЦЬКОМУ
МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ**

КАТЕРИНОСЛАВ (1903–1910, 1918–1922)

Учениці:

1. Александрова Олександра
2. Александрова Ольга
3. Береславська Марія
4. Брюхачова Єлизавета Борисівна (Московська консерваторія)
5. Дунаєвська
6. Жаботинська Ліба
7. Крем'янська Ревекка
8. Круглевецька
9. Крем'янська Марія
10. Левітас Діна
11. Ліберман
12. Ліпавська Розалія
13. Лоткіна Іда
14. Маркільс Анна
15. Милова Олена
16. Немировська Зінаїда
17. Ольховська Розалія
18. Оморокова Олександра
19. Розенштейн Рахіль (Петербурзька консерваторія)
20. Сатановська Анна
21. Співаковська Берта
22. Соколовська Сільвія (Петербурзька консерваторія)
23. Тавровська Євгенія
24. Файнштейн Гена
25. Фрадкіна Розалія
26. Харлова Ольга
27. Шварц Фанні
28. Штіліфкер Іоанна

Учні:

29. Вальтер Наум Геннадійович (Московська консерваторія)
30. Ільїнський Микола
31. Ліхтенштейн Соломон
32. Міллер Нінсен
33. Немировський Олексій
34. Немировський Моїсей
35. Соломніков Рувім (Петербурзька консерваторія)

ДОНЕЦЬК-СТАЛІНО (1935 – 1960)

1. Заплаткіна Валентина Миколаївна (Московська консерваторія)
2. Кизименко Наталія Миколаївна
3. Сидорова Євгенія Микитівна
4. Соболевський В'ячеслав Львович (Одеська консерваторія)
5. Шполянська Тамара Львівна
6. Шухман Белла Львівна (Московська консерваторія)

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраамий Михайлович Шепелевский – пианист, педагог, публицист, первый профессор музыки в Донбассе, основатель музыкального училища и первой музыкальной школы в Донецке: сб. ст. и матер. / сост.-ред.: Алимova С. В. и др. Донецк, 2023. 100 с.
2. Артемівський державний краєзнавчий музей. НВФ. 2048. Ф. 10, оп. 8, д. 3.
3. Архів В. А. Мітлицької. Листи А. О. Шепелевського, фото-матеріали сім'ї Шепелевських.
4. Афіша-програма музичного вечора учнів Катеринославського музичного училища пам'яті Ф. Мендельсона 24 січня 1909 р. Катеринослав, 1909. *Архів Дніпровської академії музики*. 2024.
5. Афіша-програма лекції-концерту Ю. Д. Енгеля «Едвард Гріг» 3 квітня 1909 р. Катеринослав, 1909. *Архів Дніпровської академії музики*. 2024.
6. Афіша-програма концерту З. Н. Малютіної до 10-ї річниці творчої діяльності в Катеринославському музичному училищі (1906–1916) 19 листопада 1916 р. Катеринослав, 1916. *Архів Дніпровської академії музики*. 2024.
7. Бабий А. Музыкально-культурное строительство Донбасса (Сталино). *Советская музыка*. 1934. №7. С. 30-42.
8. [Бахмутское музыкально-драматическое общество]. *Южный край*. Харьков, 1884. №1146.
9. Бернадт Г. Б., Ямпольский И. М., Киселёва Т. Е. Кто писал о музыке: био-библиогр. слов. муз. критиков и лиц, писавших о музыке в дорев. России и СССР. В 4 т. Т. 4. Москва: Советский композитор, 1989. 122 с.
10. Бродский Н. Нюансы музыкальной Москвы. Мариуполь: тип. АМЦ, 1993. 139 с.
11. Вагнер Р. Избранные работы / ред. кол.: Ф. Овсянников и др.; сост. и ком. И. Барсова и С. Ошерov; вступ. ст. А. Лосев. Москва: Искусство, 1978. 696 с.
12. Весь Екатеринослав на 1905 год: справ. кн. Екатеринослав: изд. Л. И. Сатановского, 1904. 37 с.

13. Весь Екатеринослав на 1909 год: справ. кн. Екатеринослав: изд. Л. И. Сатановского, 1908. 52 с.
14. Весь Екатеринослав на 1913 год: справ. кн. Екатеринослав: изд. Л. И. Сатановского, 1912. 301 с.
15. Весь Екатеринослав на 1915 год: справ. кн. 17-й год. Екатеринослав: типо-литогр. изд. Л. И. Сатановского. 1914. 316 с.
16. Воспоминания о Московской консерватории / сост. и коммент.: Е. И. Алексеева, Г. А. Прибегина, ред. И. В. Туманина. Москва Музыка, 1966. 608 с.
17. Вся Москва на 1892 год: адрес. и справ. кн. Год 21-й. Москва: типография городской управы, 1892. 783 с.
18. Вся Москва на 1896 год: адрес. и справ. кн. [25-й г. изд.] / ред. Д. Игнатов. Москва, 1896. 205 с.
19. Вся Москва на 1897 год: адрес. и справ. кн. [26-й г. изд.]. Москва: изд. Суворина, 1897. 1311 с.
20. Вся Москва на 1898 год: адрес. и справ. кн. [27-й г. изд.]. Москва, 1898. 508 с.
21. Вся Москва на 1899 год: адрес. и справ. кн. [28-й г. изд.]. Москва, 1899. 476 с.
22. Гердова Т. Аматорські форми музичної творчості на Донеччині в кінці ХІХ – 20-х рр. ХХ ст. *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ, 2009. вип.3. С. 319-328.
23. Гердова Т. С. Исполнительская деятельность пианистов-профессионалов Донбасса (конец ХІХ – первая треть ХХ вв.) *Южно-российский музыкальный альманах*: науч. журн. Ростов-н/Д, 2014. №3. С. 64-68.
24. Гердова Т. С. Формування початкової музичної освіти Донецького регіону (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) *Вісник КНУКіМ: Мистецтвознавство*: зб. наук. праць. Київ: КНУКіМ, 2009. вип. 20. С. 44-49.
25. Гердова Т. С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця ХІХ століття по 2012 рік: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків: ХДУМ ім. І. Котляревського, 2016. 24 с.
26. Гердова Т. С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця ХІХ століття по 2012 рік: дис. ... канд. мистецтвозн. Харків: ХДУМ ім. І. Котляревського, 2016. 244 с.

27. Глушкова О. Р. Из истории происхождения звания «свободный художник» для выпускников консерваторий Русского музыкального общества. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-proishozhdeniya-zvaniya-svobodnyu-hudozhnik-dlya-vypusknikov-konservatoriy-russkogo-muzykalnogo-obschestva-navstrechu/viewer> (дата звернення 3 червня 2023 р.).

28. Глушкова О. Р. Образовательная деятельность Московской консерватории: становление и развитие (1866–1916): URL: <https://sias.ru/upload/ds-glushkova.B02.pdf> (дата звернення 26 червня 2023 р.).

29. Гнесина Е. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. Тропп В. В. Москва: Композитор, 2008. 348 с. URL: https://www.gnesina-museum.com/_files/ugd/fb9c2e_74e9cfc003f14fb1b1e6691e1db7e75d.pdf (дата звернення 1 травня 2022 р.).

30. Державний архів Донецької області. Ф. 53, оп. 1, д. 2.

31. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898-2008): нариси / ред. Т. Медведнікова. Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2008. 208 с.

32. Донецьке музичне училище: до 75-річчя заснування ДДМУ / ред.-упор. Н. Б. Качмарчик, ред.: О. А. Гармаш, І. К. Михайлова. Донецьк: ДДМУ, 2010. 42 с.

33. Желан А. В. Становлення та розвиток професійної музичної освіти в Херсонській губернії (II половина XIX – початок XX століття). *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки*. 2016. вип. 69 (1). С. 27-32. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2016_69%281%29 (дата звернення 15 квітня 2023).

34. З історії Херсонської губернії. 1803-1920 рр.: зб. док. / упор.: О. І. Стукалова; відп. за вип. В. О. Лебідь, Т. І. Лебідь. Херсон: Держархів Херсонської області, 2013. 104 с.

35. Історія української музики: в 6 т. Т.4: 1917–1941 / ред. Л. О. Пархоменко, О. У. Литвинова, Б. М. Фільц. Київ: Наукова думка, 1992. 616 с.

36. Історія української радянської музики: учб. посіб. / ред. кол.: О. С. Зінькевич, І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський, О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музична Україна, 1990. 296 с.

37. История русской музыки: в 10 т. Т.10В: 1890-1917. Хронограф. Кн. II / общ. науч. ред. Е. М. Левашева. Москва: Языки

славянских культур, 2011. 1232 с.
URL: <https://dokumen.pub/10-ii-18901917-9785955105093> (дата звернення 12 січня 2022).

38. [Камерный вечер музыкальной школы Хонович-Бик]. *Южная заря*. Екатеринослав, 1910. №1339. 11 ноября.

39. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України: істор. нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.

40. Кашкин Н. Д. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории. Императорское русское музыкальное общество (1891). URL: <https://mosconsv.ru> (дата звернення 30 жовтня 2022)].

41. Квитницкий С. Музыкальное училище. *Крестьянин и рабочий*. Мариуполь. 1917. 31 августа. №29.

42. Кіреєва Т. Донбас: культура і мистецтво. Донецьк: Донеччина, 1999. 304 с.

43. Книшева Л. В. Становлення музичних училищ Донеччини як регіональних соціокультурних осередків (друга половина ХХ століття) URL: <https://www.scribd.com/document/499580872/Muzmyst-2013-13-34> (дата звернення 28 листопада 2023).

44. Коган Г. Феруччо Бузони. Москва: Советский композитор, 1971. изд. 2, доп. 232 с.

45. Компанеец Е. Былое и fuga / предисл., ком. и публ. Е. Компанеец URL: <https://berkovich-zametki.com/2013/Starina/Nomer3/Kompaneec1.php> (дата звернення 8 грудня 2022).

46. [Концерт малолетнего А. Шепелевского в Екатеринославе]. *Екатеринославские губернские ведомости*. Март, 1887. №21. С. 135.

47. [Концерт музыкальной школы Хонович-Бик]. *Приднепровский край*. Екатеринослав, 1914. №5331. 6 дек.

48. Краткая биграфия Николая Михайловича Ладухина. URL: <https://www.kraeved-samara.ru/archives/6190> (дата звернення 10 січня 2023).

49. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913 – 1933 рр.). Матеріали до історії консерваторії. *Київська фортепіанна школа. Імена і часи*: колект. моногр. / авт. проекту Т. О. Рощина, авт.-упор. Т. О. Рощина, О. В. Ринденко. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 8-26.

50. Лебедева-Емелина А. В., Зверева С. Г. Женское музыкальное образование в России в начале XIX века и роль А. В. Никольского в его становлении. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskoe-muzykalnoe-obrazovanie-v-rossii-v-nachale-hh-veka-i-rol-a-v-nikolskogo-v-ego-stanovlenii/viewer> (дата звернення 20 серпня 2023).

51. Лев В. Донецкая музыкальная школа №1 им. Н. Леонтовича отметила свой юбилей. *Авраамий Михайлович Шепелевский – пианист, педагог, публицист, первый профессор музыки в Донбассе, основатель музыкального училища и первой музыкальной школы в Донецке*: сб. ст. и матер. / сост.-ред.: Алимova С. В. и др. Донецк, 2023. С. 31-33.

52. Левина Р. Мои воспоминания. *Воспоминания о Московской консерватории* / сост. и коммент.: Алексеева Е. Н., Прибегина Г. А., общ. ред. Туманина И. В. Москва: Музыка, 1966. С. 150-152.

53. Левитин А. Из повести «В музыкальной бурсе». *Советская музыка*. 1935. №7-8. С. 91-96.

54. Левитин А. Три отрывка из повести «В музыкальной бурсе». *Советская музыка*. 1936. №2. С. 46-51.

55. Лозовская Е. Г., Харина Л. В. Благотворительная деятельность ведомства учреждений императрицы Марии Федоровны. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/blagotvoritelnaya-deyatelnost-vedomstva-uchrezhdeniy-imperatritsy-marii-fedorovny/viewer> (дата звернення 26 вересня 2023).

56. Марків К. М. Універсалізм творчої постаті О. Станка в контексті Одеської музичної школи: наук. обґрунт. творч. проекту ... докт. мист. Одеса, 2022. 113 с.

57. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю): моногр. Мелітополь, 2003. 608 с.

58. Медведнікова Т. О. Дніпровська піаністична школа: витоки та шляхи еволюції. *Мистецтво та освіта*. №4 (110). 2023. С. 2-6.

59. Медведнікова Т. О. Дніпропетровська паністична школа. Генезис та еволюція: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Одеса: ОДМУ ім. А. В. Нежданової. 19 с.

60. Медведникова Т. Путь в 120 лет. Пианисты: истор.-биогр. очерк (От музыкальных классов Екатеринославского отделения

Императорского Русского Музыкального общества до Днепропетровской Академии музыки им. М. Глинки). Днепропетровск: Лира, 2017. 416 с.

61. Метлицкая В. А. Музыкальная жизнь Екатеринославщины в контексте европейской художественной культуры. *Культурные права в европейской перспективе*: ежегодн. Т.5. Благоевград (Болгария): Юго-западный университет «Неофит Рильски», 2005. С. 213-215.

62. Метлицкая В. А. А. Шепелевський и становление профессионального музыкального образования и концертного исполнительства Екатеринославщины. *Европа как культурное пространство*: ежегодн. Т.5. Благоевград (Болгария): Юго-западный университет «Неофит Рильски», 2007. С. 222-224.

63. Мітлицька В. А. Виконавське мистецтво піаністів-педагогів Катеринославщини (Дніпропетровщини) другої половини ХІХ – початку ХХ ст. *Rozwój i praktyka: zbiór artykułów naukowych recenzowanych według materiałów konferencji* (29 груд. 2017 р., Закопане, Польща). Warszawa, 2017. С. 28-31.

64. Мітлицька В. А. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ століть: дис. ... канд. мистецвозн. Харків: ХНАК, 2000. 195 с.

65. Мітлицька В. А. Музично-критична діяльність А. М. Шепелевського у Катеринославі (перше 20-ліття ХХ ст.). *Вісник КНУКІМ*: зб. наук. праць. Мистецтвознавство. Київ: КНУКІМ, 2013. вип. 29. С. 107-112.

66. Московская консерватория. 1866–1966 / МГК; ред. кол.: Гинзбург Л. С., Кандинский А. И., Николаев А. А., Протопопов В. В., Туманина Н. В. (Рукавишникова). Москва: Музыка, 1966. 726 с.

67. Московская консерватория: от истоков до наших дней. 1866–2003. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. 744 с. URL: <https://books.google.com.ua/books/about> (дата звернення 23 жовтня 2023).

68. Московские институты благородных девиц 1900 – начало ХХ в. URL: <https://personalhistory.ru/projects/women.htm> (дата звернення 4 серпня 2023).

69. Московский Александровский институт / публ. [и примеч.] И. А. Семакова. *Российский Архив: История Отечества*

в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: альманах. Москва: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. Т. XI. С. 605-610.

70. Московский Александровский институт 1805–1905 гг. Москва: типогр. Г. Лисснера и Д. Совко, 1905. 223 с.

71. Московский Дом Труда – Елизаветинское училище – Елизаветинский институт. URL: <https://e-gerontidy.livejournal.com/190036> (дата звернення 14 вересня 2023).

72. Московський Катерининський інститут. Програма учнівського вечора 26 травня 1903 р. URL: <http://forum.yar.genealogy.ru/index> (дата звернення 3 грудня 2022).

73. Московское училище ордена Св. Екатерины, 1803–1903 г. г.: истор. очерк / сост. по поручению Совета Училища Комис. преподавателей под общ. ред. В. А. Вагнера. Москва, 1903. 560 с.

74. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1896. №6. С.659-661.

75. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1903. №12. С. 358.

76. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1904. №1. С. 17

77. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1904. №29-30. С. 689.

78. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1904. №49. С. 1204.

79. Музыка в провинции. Еатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1905. №9-10. С. 263-266.

80. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1906. №25-26. С. 610-611.

81. Музыка в провинции. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1908. №7. С. 203.

82. Музыка в провинции. Екатериносав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1911. №26-27. С. 561-562.

83. Музыка в провинции. Екатериносав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1913. №10. С. 256.

84. [Музыкально-драматическое общество при Никитовских угольных копях]. *Русская правда*. Екатеринослав, 1914. № 2226. 6 июня.

85. Музыкальный техникум в Сталино [Сталинский рабочий. 1935, № 379]. Авраамий Михайлович Шепелевский –

пианист, педагог, публицист, первый профессор музыки в Донбассе, основатель музыкального училища и первой музыкальной школы в Донецке: сб. ст. и матер. / сост.-ред.: Алимова С. В. и др. Донецк, 2023. С. 25-26.

86. Нікольський В. М. Політичні репресії 1937 р. на сторінках обласної газети «Социалистический донбас»: хроніка подій. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-4917.html> (дата звернення 9 серпня 2023).

87. Огнева Н. Из мемуаров «Хочу воскресить своих предков». *Авраамий Михайлович Шепелевский – пианист, педагог, публицист, первый профессор музыки в Донбассе, основатель музыкального училища и первой музыкальной школы в Донецке: сб. ст. и матер. / сост.-редакт.: Алимова С. В. и др. Донецк, 2023. С. 48-51.*

88. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1900 г. по 1-е сентября 1901 г. Год третий. Екатеринослав, 1901. 39 с.

89. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1901 г. по 1-е сентября 1902 г. Год четвертый. Екатеринослав: типо-литография М. С. Копылова, 1902. 52 с.

90. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1902 г. по 1-е сентября 1903 г. Год пятый. Екатеринослав: т-во «Печатня С. И. Яковлева», 1903. 81 с.

91. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1903 г. по 1-е сентября 1904 г. Год шестой. Екатеринослав: т-во «Печатня С. И. Яковлева», 1904. 88 с.

92. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1904 г. по 1-е сентября 1905 г. Год седьмой. Екатеринослав: типография «Труд», 1906. 94 с.

93. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1907 г. по 1-е сентября 1908 г. Год восьмой. Екатеринослав: типогр. «Труд», 1908. 83 с.

94. Отчет Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1913 г. по 1-е

сентября 1914 г. Год шестнадцатый. Екатеринослав: типо-
литография Екатерининской железной дороги, 1914. 134 с.

95. Отчет Екатеринославского отделения Императорского
Русского Музыкального общества с 1-го сентября 1914 г. по 1-е
сентября 1915 г. Год семнадцатый. Екатеринослав: типо-
литография Екатерининской железной дороги, 1916. 147 с.

96. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1889-1890 год. Москва: печ.
С. П. Яковлева, 1891. 156 с.

97. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1890-1891 год. Москва: печ.
С. П. Яковлева, 1892. 169 с.

98. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1891-1892 год. Москва: печ.
С. П. Яковлева, 1893. 185 с.

99. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1893-1894 год. Москва: т-во «Печ.
С. П. Яковлева», 1895. 149 с.

100. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1894-1895 год. Москва: печ.
С. П. Яковлева, 1896. 165 с.

101. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1901-1902 год. Москва: т-во «Печ.
С. П. Яковлева», 1903. 178 С.

102. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества за 1903-1904 год. Москва: т-во «Печ.
С. П. Яковлева», 1905. 185 с.

103. Отчет Московского отделения Императорского Русского
Музыкального общества. 1899-1900 г. Москва: т-во «печ.
С. П. Яковлева», 1900. 253 с.

104. Памятная книжка ведомства учреждений Императрицы
Марии. 1898 г. Санкт-Петербург: типогр. М. Д. Ломковского, 1898.
433 с.

105. Пасик Я. История еврейских земледельческих колоний
Юга Украины и Крыма. URL: <http://www.evkol.ucoz.com/index.htm/>
(дата звернення 8 грудня 2023).

106. Пасик Я. Колонии Херсонской губернии. URL:
http://www.evkol.ucoz.com/colony_kherson.htm (дата звернення 19
грудня 2023).

107. Пасик Я. Просвещение в еврейских земледельческих колониях (XIX – начало XX веков). URL: <https://evkol.ucoz.com/education.htm> (дата звернення 3 березня 2022).

108. Пасик Я. Религия и еврейские земледельческие колонии. URL: <http://evkol.ucoz.com/religion.htm> (дата звернення 3 березня 2022).

109. Первый женский календарь / [сост.] П. Н. Ариян. ... на 1909 год: Год 11-й: отдел «Из прошлого и настоящего» со статьями А. Е. Кауфмана, Н. Е. Кудрина, А. В. Лучинской. Санкт-Петербург: тип. об-ва «Обществ. польза», 1909. 286 с.

110. Периодическая печать о музыке. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1905. №3-4. С. 84-86.

111. Пономарева В. В. Женские институты Российской империи в формулировках нормативных документов (1764 – начало XX в.): термины, типология, даты. *Исторический журнал: научные исследования*. 2021. №3. С.110-129. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36009 (дата звернення 11 травня 2023).

112. Пономарева В. В. Музыка в учебной программе «институтов благородных девиц»: несколько дополнений. *Социально-гуманитарный вестник: сб. науч. трудов*. URL: <https://nobledamosels.wordpress.com/2016/08/03/99996655/> (дата звернення 18 серпня 2023).

113. Приднепровье: адрес-календарь на 1912 год. Екатеринослав: А. А. Авчинников, 1912. 235 с.

114. Проценко Є. Культурні процеси на Донбасі в роки Другої світової війни: історіографічний дискурс. *Схід*. 2018. №4. С. 96-102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2018_4_16 (дата звернення 27 червня 2023).

115. Путеводитель по фондам [К 40-летию со дня кончины Г. М. Когана (1901–1979) и Л. М. Гинзбурга (1901 – 1979)]. вып.6. Фонды №№18–20. URL: <https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/rubinstein-putevoditel-6.pdf> (дата звернення 15 квітня 2023).

116. Разные известия. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1913. №10. С. 255-256.

117. Разные известия. Екатеринослав. *Русская музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1915. №14. С. 267.

118. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом, сост. при сотр. П. Веймарна и др.; пер. и доп. под ред. Ю.Энгеля. Москва-Лейпциг, 1904.

119. Рождение музыкального Сталино. URL: http://donjetsk-jewish.ucoz.ru/news/rozhdenie_muzykalnogo_stalino/2012-11-10-197# (дата звернення 11 листопада 2023).

120. Рябцева І. Дніпропетровська Академія музики: джерела: до 120-річчя заснування Дніпропетровської Академії музики ім. М. Глінки: моногр. Дніпро: Ліра, 2010. 240 с.

121. Рябцева І. М. Музичний простір Катеринославщини – Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 20 с.

122. Сабанєєв Л. Л. Воспоминания о Танеєєве. Москва: Классика-XXI, 2003. 196 с.

123. Семененко, Н. Ф., Шевчук Е. В. Музична освіта. *Історія української музики*: в 6 т. Київ: Наук. думка, 1992. Т.4. С. 484-502.

124. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов / ред. Т. Коровина. 2 изд. Москва: Музыка, 1984. 160 с.

125. Театр и музыка. Большой концерт в Коммерческом собрании. *Южная заря*. Екатеринослав, 13 марта 1912. №1730.

126. Театр и музыка. Народный концерт. *Русская правда*. Екатеринослав, 1912, 24 апреля. №1174.

127. Титаренко О. Ю. Культурне життя на Донбасі у відбудовчий період (1943-1953): дис. ... канд. істор. наук. Дніпро: НГУ, 2017. 256 с.

128. Туков В. А. К вопросу о творческой личности А. М. Шепелевского – одного из основоположников музыкального образования в Донбассе. *Музичне мистецтво*: зб. наук. ст. Донецьк, 2021. вип. 25. С. 21-32.

129. Ущапівська О. М. Культурно-мистецькі процеси Донеччини в умовах соцреалізму: 40-60-ті роки ХХ ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журн. 2009. 1'2009. С. 95-100.

130. Фотографии воспитанниц дореволюционных женских институтов. URL: <https://personalhistory.ru/images> (дата звернення 12 вересня 2023).

131. Центральний Державний Історичний Архів України (м. Київ). Ф. 313, оп. 2. № 2658.

132. Чекан Ю. К истории создания национального симфонического оркестра Украины. *Ars inter culturas*. 2019. Vol. 8. P. 279-290.

133. Чернова А. А. Историческая записка о Екатеринославской Мариинской женской гимназии со времени ее основания по 1 августа 1881 года. Екатеринослав: типогр. Н. Я. Павловского, 1883. 109 с.

134. Шабшаевич Е. М. Концерты учащихся Московской консерватории «в пользу недостаточных товарищей» как этико-эстетический и социокультурный феномен. URL: <https://mus.academy/articles/in-favor-of-their-insufficient-comrades> (дата звернення 3 лютого 2023).

135. Шабшаевич Е. М. Стимулирующий фактор или искусственный отбор: стипендии в Московской консерватории до 1917 года. URL: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-1-90-96> (дата звернення 7 березня 2023).

136. Шабшаевич Е. М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров. *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2017. №2. С. 153-159.

137. Шепелевский А. Антагонизм и фанатизм фортепианных методик. Путеводитель по фондам Музея имени Н. Г. Рубинштейна [К 40-летию со дня кончины Гр. М. Когана и Л. М. Гинзбурга]. вып. 6. Ф. №18: КП 488/1–414. URL: <https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/rubinstein-putevoditel-6.pdf> (дата звернення 15 квітня 2023).

138. Шепелевский А. Концерт А. В. и В. В. Покровских. *Приднепровский край*. Екатеринослав, 1914. №5067. 16 февраля.

139. Шепелевский А. Дилетантизм в музыке. *Музыкальный труженик*. Москва, 1907. №16. С. 2-4.

140. Шепелевский А. Концерты ИРМО. *Музыкальный труженик*. Москва, 1910. №2. С. 23-24.

141. Шепелевский А. Концерт Б. Губермана. *Южная заря*. Екатеринослав, 4 февр. 1912. №1698.

142. Шепелевский А. Концерт А. Марто. *Южная заря*. Екатеринослав, 25 янв. 1913. №1984.

143. Шепелевский А. Концерт М. Эрденко. *Музыкальный труженик*. Москва, 1907. №18. С. 4-6.

144. Шепелевский А. Концерты Лидии Вырлан. *Социалистический Донбасс*. Сталино (Донбасс), 1935. 12 декабря.
145. Шепелевский А. Концерты местного отделения ИРМО. *Музыкальный труженник*. Москва, 1909. №1. С. 13-15.
146. Шепелевский А. М. В музыкальной бурсе: повесть. Великий Новгород: типогр. «Новгород», 2004. 419 с.
147. Шепелевский А. М. Гаммы и арпеджи для фортепиано / предисл. авт. Екатеринбург: Г. Кригер, б.г. 7 с.
148. Шепелевский А. М. Гаммы и арпеджи: для фортепиано / предисл. авт. Киев: гос. изд-во Украины [1925]. 7 с.
149. Шепелевский А. М. Два концерта Гальстона. *Южная заря*. Екатеринослав, 1910. №1363. 27 ноября.
150. Шепелевский А. М. Музыкальная жизнь Екатеринослава. *Музыкальный современник* / ред. Н. А. Римский-Корсаков. Петроград: Сириус, 1916. №22 (май).
151. Шепелевский А. М. Концерты ИРМО. *Музыкальный труженник*. Москва, 1910. №2. С. 23-24.
152. Шепелевский А. М. Сталинское музыкальное училище [*Социалистический Донбасс*. 23 ноября.1945]. *Авраамий Михайлович Шепелевский – пианист, педагог, публицист, первый профессор музыки в Донбассе, основатель музыкального училища и первой музыкальной школы в Донецке*: сб. ст. и матер. / сост.-ред.: Алимova С. В. и др. Донецк, 2023. С. 26-28.
153. Шепелевский А. О народной консерватории. *Музыка и жизнь*. Москва, 1910. №4. С. 21-24.
154. Шепелевский А. Предисловие переводчика. *Вагнер Р. Опера и драма* / пер. 2-го нем. изд. А. Винтер, А. Шепелевский. Москва: Юргенсон, 1909. С. 1-9.
155. [Юзовское музыкально-драматическое общество железнодорожных служащих]. *Южный край*. Харьков, 1884. №1366.
156. Kherson Guberniya. Kherson District. Ingulets. URL: https://kehilalinks.jewishgen.org/Colonies_of_Ukraine/Inguletz.htm (дата звернення 7 вересня 2022).
157. Kherson Guberniya. Elizabetgrad District. Berezuvatka-Israelovka-Yaser-Yazer. URL: https://kehilalinks.jewishgen.org/colonies_of_ukraine/Israelovka.htm (дата звернення 9 вересня 2022).

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Авербах Жанна Осипівна (нар. 1930) – піаністка, педагог – 125.

Авранек Ульріх Йосипович (Осипович) (1853 – 1937) – оперний хормейстер, диригент, віолончеліст, педагог – 62, 64-65.

Агрєєв-Слов'янський Дмитро Олексійович (1836 – 1908) – співак (тенор), хоровий диригент, фольклорст – 117.

Александріні О. І. – гобоїст, педагог – 83.

Алексєєнко Іван Васильович – скрипаль, педагог – 75-77, 80, 82, 86, 89.

Алчевський Григорій Олексійович (1866 – 1920) – співак (тенор), педагог – 25, 37.

Альперін Л. І. – піаніст, педагог – 108.

Альшванг Арнольд Олександрович (1898 – 1960) – музикознавець – 109.

Ананьїн Степан Андрійович (1875 – 1942) – психолог, педагог, філософ – 109.

Антонеллі Маріо Петрович – співак (тенор), педагог – 101, 118.

Апухтін Олексій Миколайович (1840 – 1893) – поет, прозаїк – 74.

Аренський Антон Степанович (1861 – 1906) – композитор, піаніст, диригент, педагог – 31-35, 49, 63, 71, 128-133.

Асмус Валентін Фердинандович (1894 – 1975) – філософ, логік і літературознавець, педагог – 109.

Ауер Леопольд Семенович (1845 – 1930) – скрипаль, диригент, композитор, педагог – 67-68, 75, 76, 87, 94, 99, 117.

Ахшарумов Дмитро Володимирович (1864 – 1938) – скрипаль, диригент, педагог – 75, 117.

Б

Барер Сімон (1896 – 1951) – піаніст, педагог – 109.

Бармас Ісай (1872 – 1846) – скрипаль, педагог – 39.

Барська-Лейзерович Є. А. – співачка – 66.

Басков І. С. – педагог – 101.

Бейєр Франц (1835—1896) – композитор, виконавець-віртуоз, диригент, музикознавець – 121.

Беклемішев Григорій Миколайович (1881 – 1935) – піаніст, педагог, композитор – 107-111.

Бергнер Г. – піаніст – 99.

Берлін Онисим Олександрович (1896 – 1961) – скрипаль, педагог – 118.

Бернардт Григорій Борисович (1905 – 1978) – музикознавець, педагог – 4.

Бертє Давид Соломонович (1882 – 1950) – скрипаль, диригент, педагог – 109-111.

Білліг Зінаїда Євграфівна – співачка-аматор – 82.

Білоконенко Семен Дем'янович – скрипаль, альтист, хормейстер, педагог – 82-83, 95-96.

Блуменфельд Фелікс Михайлович (1863 – 1931) – піаніст, педагог – 97, 105, 108, 123.

Богданов Д. – один із засновників гуртка прихильників музичного мистецтва при Донецькому содовому заводі – 116.

Большаков Олексій Олексійович (1914 – 1979) – співак (баритон) – 117.

Бондар О. С. – засновник чоловічої гімназії в Луганську – 115.

Борнеман Олександр Олександрович (1899 – 1911) – скрипаль, альтист – 71.

Бочаров Михайло Васильович (1872 – 1936) – співак (бас-баритон), педагог – 117.

Бріан (урожд. Шмаргонер) **Марія Ісааківна** (1886 – 1965) – співачка (ліричне сопрано), педагог – 82, 86.

Бріліант-Лівен Софія Олександрівна – піаністка, педагог, учениця А. Г. Рубінштейна – 66, 68-74, 76-77, 80-81, 85, 89, 93-94.

Бродський Наум Маркович (1919– 2013) – піаніст, педагог – 123-125.

Брож Г. – скрипаль – 77.

Брюхачова Єлизавета Борисівна (1898 – 1969) – піаністка, педагог – 96-97, 105.

Бузоні Данте Мікеланджело Бенвенуто Феруччо (1866 – 1924) – піаніст, композитор, диригент, музикознавець – 16-22, 107-109, 133-140.

Букіник Михайло (Міхель) Євсєвич (1872 – 1947) – віолончеліст, педагог – 39-40.

Буткевич Сігізмунд Емілійович (1872 – 1935) – віолончеліст, педагог – 71.

Бухальська Надія – піаністка, учениця П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 31.

Буцькой Анатолій Костянтинович (1892 – 1965) – музикознавець, композитор, педагог – 111.

Буюклі Всеволод Іванович (1873 – 1920) – піаніст – 40.

В

Вавр О. (1879 – 1957) – альтист – 77.

Вагнер Вільгельм Ріхард (1813 – 1883) – композитор, диригент, реформатор опери – 91-92, 101.

Вальтер Наум Геннадійович (1902 – 1980) – піаніст – 97, 105.

Вахраньов Юлій Федорович (1932 – 2023) – піаніст, педагог, музикознавець – 123.

Векслер Борис Ісайович – скрипаль, диригент, педагог – 124.

Векслер-Стрижевський Олександр Харитонович – виконавець на мідних духових інструментах, диригент, педагог – 93.

Вержбилович Олександр Валеріанович (1849 – 1911) – віолончеліст, педагог – 117.

Веселовський Б. П. – музикант-аматор (альтист) – 83.

Веселовський В. П. – музикант-аматор (віолончеліст) – 83.

Весьолкіна (урожд. Столипіна) Матильда Валеріанівна (? – 1909) – начальниця Московського Олександрівського інституту (1900–1909) – 56.

Весьолкіна Ольга Михайлівна (1873 – ?) – остання начальниця Московського Олександрівського жіночого інституту (1909–1918) – 56, 58, 61.

Вільконський Стефан Владиславович (1879 – 1963) – віолончеліст, педагог – 110.

Вільшау Володимир Робертович (1868 – 1957) – піаніст, педагог – 63.

Вінтер А. – перекладач – 91.

Власенко Є. – один із засновників гуртка прихильників музичного мистецтва при Донецькому содовому заводі – 116.

Вольберг Р. – один із засновників гуртка прихильників музичного мистецтва при Донецькому содовому заводі – 116.

Воскресенська Р. Н. – засновниця жіночої гімназії в Луганську – 115.

Г

Габрилович Осип Соломонович (1878 – 1936) – піаніст, диригент – 69.

Гаврилов Н. – один із засновників Музично-драматичного товариства у Бахмуті – 116.

Гайяр Ж. – віолончеліст – 77.

Гальстон Готфрід (1879 – 1950) – піаніст – 97-99.

Гартман Г. – підприємець, власник заводів у Луганську (1900-ті рр.) – 116.

Гегнер Я. М. – скрипаль, педагог – 71.

Гедіке Олександр Федорович (1877 – 1957) – композитор, органіст, піаніст, педагог – 37, 63.

Гезіоновський (Єсіоновський) Герман – єврейський просвітник – 7.

Гейман Марія Юделівна (1892 – 1978) – піаністка, педагог – 104.

Герашенко А. – один із засновників Музично-драматичного товариства в Бахмуті – 116.

Герольд Їржі – скрипаль, педагог – 77.

Герц К. К. (1866 – 1881) – інспектор наукових класів Московської консерваторії – 41.

Гиляров Олексій Микитович (1856 – 1938) – письменник, філософ, педагог – 109.

Гінодман Анна Григорівна (1880 – 1971) – піаністка, педагог – 85, 93.

Глен Альфред (Костянтин) Едмундович (1858 – 1927) – віолончеліст, педагог – 23, 46.

Глієр Рейнгольд Моріцович (1875 – 1957) – композитор, диригент, педагог – 13, 37.

Глінка Михайло Іванович (1804 – 1857) – композитор – 76-77.

Гнєсіна-Вігачек Єлизавета Фабіанівна (1876 – 1953) – скрипалька, педагог – 22, 63.

Гнєсіна Марія Фабіанівна (1876 або 1874 – 1918) – піаністка, педагог – 22, 25, 31, 37.

Гнєсіна Олена Фабіанівна (1874 – 1967) – піаністка, педагог, композитор – 17, 20, 22, 25, 27, 28-29, 31, 37, 61, 63, 65, 102, 140-144.

Гнєсін Михайло Фабіанович (1833 – 1957) – композитор, педагог, музикознавець, музичний критик – 102.

Гозенпуд Матвій Якимович (1903 – 1961) – композитор, піаніст, педагог – 108.

Гольденвейзер Олександр Борисович (1875 – 1961) – піаніст, композитор, педагог, музичний критик – 25, 37, 40, 63, 65, 123.

Голубовська Лея – учениця С. О. Бріліант-Лівен, піаністка, педагог – 73-74.

Гольдштейн М. О. – піаніст, педагог – 108.

Гонсалець – антрепренер італійської опери – 82.

Гордєєв П. – один із засновників музичного гуртка при шахтах та заводах Новоросійського товариства в Юзівці – 116.

Горєлишев Іван Іванович – хормейстер, валторніст, педагог – 93.

Горліцин Л. – інспектор навчальних класів Московського Олександрівського жіночого інституту – 61.

Гофман (Хофман) Іосиф (Йозеф або Джозеф) (1876 – 1957) – піаніст – 97.

Гречанінов Олександр Тихонович (1864 – 1956) – композитор – 63, 65.

Гржималі Іван Войцехович (1844 – 1955) – скрипаль, педагог – 23, 46.

Гріг Едвард Гагеруп (1843 – 1897) – композитор, піаніст, диригент – 82, 88.

Грінченко Микола Олексійович (1888 – 1942) – музикознавець, фольклорист – 110-111.

Губарєв Дмитро Петрович (1870 – 1942) – віолончеліст, хормейстер, педагог – 66-68, 82-83, 93.

Губерман Броніслав (1882 – 1947) – скрипаль – 99.

Губерт (урожд. Баталіна) Олександра Іванівна (1850 – 1937) – піаністка, педагог – 109, 145-147.

Гурвич Єлизавета – учениця С. О. Бріліант-Лівен, піаністка, педагог – 70.

Гуревич С. О. – піаністка, педагог – 89, 94, 95.

Гурович Євген Ілліч – піаніст, педагог – 124.

Гутман Теодор Давидович (1905 – 1995) – піаніст, педагог – 108.

Д

Давидовський Григорій Митрофанович (1866 – 1952) – хормейстер, композитор, педагог – 117.

Даушер Г. – скрипаль – 77.

Дворжак Антонін (1841 – 1894) – композитор – 82.

Демідов Валерій Васильович (нар. 1939) – музикознавець, педагог, композитор – 47, 48.

Дисман А. – один із засновників музичного товариства при Микитівських кам'яновугільних копальнях Бахмутського повіту – 116.

Добкевич Антон (Антоній Станіслав) Казимирович (1875 – 1956) – піаніст, педагог – 107.

Долгов Н. В. – засновник музичної школи в Катеринославі – 94.

Долгорукова С. Н. – княгиня, начальниця Московського Олександрівського жіночого інституту – 56.

Домбровський Мар'ян Павлович (1877 – 1958) – піаніст, педагог – 107-108.

Друккер Л. Є. – піаністка, педагог – 123-124.

Дубінський І. – віолончеліст – 39.

Дубовенко – співак – 87.

Дунаєв І. – один із засновників музичного гуртка при шахтах та заводах Новоросійського товариства в Юзівці – 116.

Дунаєвська – піаністка, учениця А. М. Шепелєвського – 84.

Дурнова А. – інспектор навчальних класів Московського Олександрівського жіночого інституту – 61.

Е

Едельман (Едельман) Олександр Лазаревич (1904 – 1995) – піаніст, педагог – 108.

Едельштейн Генріх Моїсейович (1911 – 1988) – скрипаль, педагог – 121.

Ейзенберг Е. К. – піаністка, педагог – 70.

Енгель Юлій Дмитрович (1868 – 1927) – музикознавець, фольклорист, композитор – 37, 88.

Епштейн Софія – піаністка, студентка П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 25.

Ерденко Євгенія Йосипівна – піаністка, педагог – 107.

Ерденко Михайло Гаврилович (1885 – 1940) – скрипаль, педагог – 117.

Ерінчек С. І. – піаністка, педагог – 70, 73-74.

Є

Ємельянов А. А. – флейтист, педагог – 83.

Єрмолаєва-Золотар А. М. – піаністка, педагог – 104.

Єрмолаєва Антоніна Н. – піаністка, учениця П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 23, 25.

Єсипова Анна Миколаївна (1851 – 1914) – піаніст, педагог – 22, 106-107, 109.

Ж

Жаботинська Ліба – піаністка, учениця А. М. Шепелевського – 77, 229.

З

Завадський Василь Григорович (1863 – 1918) – композитор, хоровий диригент, педагог – 117.

Зайцев П. П. – музикант-аматор (фаготист) – 83.

Заплаткіна Валерія Миколаївна (1910 – ?) – піаністка, педагог – 125.

Застрабська (Застрабська-Шапошниченко) Віра Аполонівна – піаністка, педагог – 77, 78, 94, 104.

Застрабський Жан (Яків) Аполонович (1886 – ?) – віолончеліст, педагог – 95-96, 118.

Зверєв Микола Сергійович (1833 -1893) – піаніст, педагог – 22.

Зеленка Ладислав (Владислав Іванович) (1881 – 1957) – віолончеліст, педагог – 86.

Зеленцова – музичний педагог – 93.

Зендер Н. С., Зендер Р. І. – співзасновники музичної школи в Луганську – 117.

Зібада Іван – засновник музичної школи в Луганську – 115, 117.

Зілоті Олександр Ілліч (1863 – 1945) – піаніст, педагог, диригент – 22, 62.

Зюзіна М. – засновниця початкового училища в Луганську – 115.

І

Ігумнов Костянтин Миколайович (1873 – 1948) – піаніст, педагог, музикознавець – 39-40, 109.

Іпполітов–Іванов Михайло Михайлович (1859 – 1935) – композитор, диригент, музикознавець, педагог – 35.

К

Калузька К. Б. – піаністка, педагог – 104.

Каменська М. Г. – піаністка, педагог – 85, 93.

Каменський Борис Сергійович (1870 – 1949) – скрипаль, педагог – 71.

Камчатов Борис Олексійович (бл. 1889 – ?) – піаніст, педагог – 107.

Каневський Леонід Рафаїлович (1883 – 1951) – піаніст, педагог – 115, 117.

Капеллі І. З. – засновник музичної школи в Луганську – 117.

Карпачевська С. А. – засновниця музичної школи в Луганську – 117.

Катерина II (1729 – 1796) – імператриця Російської держави (1762–1796) – 4.

Катков М. М. – інспектор навчальних класів Московського Олександрівського жіночого інституту (1901–1905) – 56.

Кизименко Н. М. – піаністка, педагог – 125.

Кисельова Т. Є. – музикознавець – 4.

Кліментова-Муромцева Марія Миколаївна (1857 – 1946) – співачка (сопрано), педагог – 12-13, 148-150.

Кліндворт Карл Карлович (1830 – 1916) – піаніст, диригент, музикознавець, педагог – 106, 150-151.

Коган Григорій Михайлович (1901 – 1979) – піаніст, музикознавець, педагог – 18, 108-110, 112.

Компанієць Валентина Соломонівна – учениця А. М. Шепелєвського – 94.

Компанієць Олена Соломонівна – учениця А. М. Шепелєвського – 94, 102, 104.

Конюс Георгій Едуардович (1862 – 1933) – теоретик музики, композитор, педагог – 62.

Конюс Едуард Костянтинович (1827 – 1902) – піаніст, педагог – 62.

Конюс Лев Едуардович (1871 – 1944) – піаніст, педагог – 24, 65, 62-63.

Корганова (Корганян) Ніна Йосипівна (1852 – 1895) – співачка, педагог – 13.

Коціан Ярослав (1883 – 1950) – скрипаль, композитор, педагог – 86, 117.

Краєвська Ольга Степанівна – начальниця Московського Катерининського жіночого інституту (1892–1908) – 63.

Крамер А. – один із засновників гуртка прихильників музичного мистецтва при Донецькому содовому заводі – 116.

Кранц Наум Ілліч (1878 – не раніше 1928) – скрипаль – 71.

Крейн Давид Сергійович (первісне по-батькові – Абрамович) (1869 – 1926) – скрипаль, педагог – 39.

Крейн Олександр Абрамович (1883 – 1951 – віолончеліст, композитор – 23.

Крем'янська Марія – піаністка, учениця А. М. Шепелєвського – 84, 229.

Кржичка (Кржічка) Ярослав Франтішкович (Францович) (1882 – 1969) – композитор, диригент, педагог – 82-83, 86, 88, 93.

Кругла Р. Б. – піаністка, педагог – 108.

Кубелік Ян (1880 – 1940) – скрипаль, композитор – 89, 90.

Курковський Григорій Васильович (1898 – 1982) – піаніст, музикознавець – 106, 108, 109, 111.

Кьонеман Федір Федорович (1873 – 1937) піаніст, педагог, композитор – 37.

Л

Ладухін Микола Михайлович (1860–1918) – музичний теоретик, композитор, педагог – 31-32.

Ларош Герман Августович (1845 – 1904) – музичний і літературний критик, композитор, педагог – 31.

Лауб Фердинанд Герасимович (1832 – 1875) – скрипаль, композитор, педагог – 61, 65.

Левицька М. М. – засновниця жіночої гімназії в Юзівці – 115.

Левінський Микола Борисович – флейтист, педагог – 93.

Лейбова С. – співачка, учениця О. О. Муравйової – 75.

Лешетицький Теодор (Федір Осипович) (1830 – 1915) – піаніст, педагог, композитор – 106-107.

Левіна (уродж. Бессі) Розаїна Яківна (1880 – 1976) – піаністка, педагог – 45.

Лєвін Йосиф Аркадійович (1874 – 1944) – піаніст, педагог – 24, 25, 37, 44-47, 151-153.

Лисенко Мар'яна Миколаївна (1887 – 1946) – піаністка, педагог – 109.

Ліберман – піаністка, учениця А. М. Шепелевського – 84, 229.

Лівен Михайло Михайлович – альтист, диригент, педагог – 67, 72, 76-77, 80-81, 94.

Ліпавська Розалія – піаністка, учениця А. М. Шепелевського – 77, 229.

Літольф Анрі Шарль (1818 – 1891) – піаніст, композитор, капельмейстер – 35.

Лобасова М., **Лобасов** Г. – засновники Музично-драматичного товариства в Бахмуті – 116.

Логовінський Абрам Давидович (1900 – 1975) – піаніст, педагог – 108.

Лоор (Лор) Ф. Ф. – валторніст, педагог, військовий капельмейстер – 83, 93.

Лукініч – музичний педагог – 93.

Лур'є (Лур'є-Застрабська) Поліна Адольфівна (1891 – 1977) – піаністка, педагог – 104.

Луфер Абрам Михайлович (1905 – 1948) – піаніст, педагог – 108.

Лялевич Ю. С. – піаніст, педагог – 75.

Львова А. В. – княгиня, начальниця Московського Олександрівського жіночого інституту – 56.

Льготка Франц (Франтішек) (1883 – 1962) – валторніст, педагог – 88, 93.

М

Макарська Н. І. – засновниця фортепіанних курсів у Маріуполі – 117.

Максименко Зоя Михайлівна – піаністка, педагог – 94.

Максимов Леонід Олександрович (1873 – 1904) – піаніст – 25, 37, 44-45.

Максутова А. А. – княгиня, піаністка, педагог – 70.

Малютіна (урожд. Бахмутова) Зінаїда Никифорівна (1883 – 1976) – співачка (ліричне сопрано), педагог – 89, 96.

Мальська – засновниця жіночої гімназії у Луганську – 115.

Мандельштам А. М. – піаністка, педагог – 70-71, 73-74, 76-77, 85, 93.

Марто Анрі (1874 – 1934) – скрипаль, композитор, педагог – 99-100.

Маслов Іван Ілліч (1815 – 1891) – керуючий Московською питомою конторою, таємний радник, меценат – 22.

Масс А. І. – піаністка, педагог – 123.

Мейф Калман М. – скрипаль, педагог – 101, 118.

Мекк (урожд. Фраловська) Надія Філаретівна (1831 – 1894) – меценатка – 74.

Мекленбург-Стрелицький Георгій Георгійович (1859 – 1909) – герцог, піаніст-аматор, віолончеліст-аматор, організатор струнного квартету («квартет Мекленбургського») – 67.

Мендельсон Бартольд Якоб Людвіг Фелікс (1809 – 1847) – композитор, піаніст, диригент, педагог – 84.

Ментер Софія Осипівна (1846 – 1918) – піаністка, композитор, педагог – 79.

Мерейнес Адель Давидівна (1881 – 1934?) – засновниця фортепіанних курсів у Бахмуті – 117.

Мец Адольф (Абрам) Григорович (1888 – 1943) – скрипаль, педагог – 69-70.

Миклашевський Олександр Михайлович (1870 – 1942) – піаніст, композитор, педагог – 67, 68.

Микульський Іван Львович – скрипаль, педагог – 118.

Михайлова Віра – піаністка, учениця П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 30.

Михайлов Костянтин Миколайович (1882 – 1961) – піаніст, педагог – 107-108, 110.

Михаловський Сігізмунд Францович – контрабасист, педагог – 83.

Міллер Нінсен – піаніст, учень А. М. Шепелевського – 77, 230.

Міокович М. – засновниця початкового училища в Луганську – 115.

Мірі П. – альтист – 77.

Мокієвська А. М. – піаністка, педагог – 85.

Морі О. Ф. – співак, артист Італійської опери, педагог – 93.

Мороз-Ходоровський Григорій Констянтинович (1853–1927) – піаніст, педагог – 106.

Муравйова (уродж. Апостол-Кегич) Олена Олександрівна (1867 – 1939) – співачка (лірико-колоратурне сопрано), педагог – 68-70, 72, 75, 77-78, 80, 93.

Н

Нагловський А. А. – скрипаль, педагог – 82, 93.

Небогіна Фаїна Миколаївна – піаністка, педагог – 69-70.

Недзельський В. – один із засновників музичного товариства при Микитівських кам'яновугільних копальнях у Бахмутському повіті – 116.

Нейгауз Генріх Густавович (1888 – 1964) – піаніст, педагог, публіцист – 105, 108.

Некрасов І. Ю. – інспектор наукових класів Московської консерваторії (1881–1893) – 41.

Ніколаєва М. М. – вихованка Московського Олександрівського жіночого інституту – 61.

Ніколаєв Леонід Володимирович (1878 – 1942) – піаніст, педагог, композитор – 109.

Нікольський Олександр Васильович (1874 – 1943) – регент церковного хору, композитор, педагог – 63-65.

Нови́ров Н. – один із засновників Музично-драматичного товариства в Бахмуті – 116.

О

Обрезанова Л. І. – піаністка, педагог – 123.

Олександр III (1881 – 1894) – імператор Російської держави – 9.

Остославська В. Є. – засновниця жіночої гімназії у Маріуполі – 115.

П

Павло I (1796 – 1801) – імператор Російської держави – 4,

Пабст Павло Августович (1854 – 1897) – піаніст, педагог, композитор – 39, 62.

Панчуралідзева А. О. – вихованка Московського Олександрівського інституту (1896) – 64.

Пасенко Марія Аркадіївна – піаністка, педагог – 85, 89, 101, 118.

Пащеєв Борис Федорович – альтист – 39.

Першин В. – один із засновників Музично-драматичного товариства в Бахмуті – 116.

Пелнович Олена Абрамівна – піаністка, педагог – 123.

Пергамент Віктор Гаврилович – скрипаль, хормейстер, педагог – 66-67, 71-72, 75-77.

Перман Йосип (Йозеф) В'ячеславович (1871 – 1934) – скрипаль, альтист, педагог – 86.

Першин В. – один із засновників Музично-драматичного товариства в Бахмуті – 116.

Петров Н. В. (1907 – ?) – інспектор наукових класів Московської консерваторії – 41.

Покровський А. В. – віолончеліст – 100.

Покровський Василь В. – піаніст – 87, 100.

Пресман Матвій Леонтійович (1870 – 1941) – піаніст, педагог – 37.

Пухальський Володимир В'ячеславович (1848 – 1948) – піаніст, педагог, композитор – 106-110.

Пушкін Олександр Олександрович (1833 – 1914) – старший син поета О. С. Пушкіна, військовий діяч, інспектор навчальних класів Олександрівського жіночого інституту в Москві – 56.

Р

Рабінович (Рабінович-Бараковський) Олександр Ілліч – (нар. 1945) – піаніст, диригент, композитор – 31.

Разумовський А. П. – інспектор наукових класів Московської консерваторії (1893–1907) – 41.

Рахманінов Сергій Васильович (1873 – 1943) піаніст, диригент, композитор – 21, 23-24, 37, 44-45, 47-49, 51-54, 62-63, 65, 154-159.

Рахманов А. – піаніст – 39.

Рейзенауер Альфред (1863 – 1907) – піаніст, педагог – 159-161.

Римський-Корсаков Микола Андрійович (1844 – 1908) – композитор, педагог, диригент, музичний критик – 32, 86, 101.

Рієнзі А. – співак – 78.

Роговська Софія Францівна – піаністка, педагог, учениця А. Г. Рубінштейна – 85, 93.

Розенблюм Софія – піаністка, учениця П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 25.

Розловська Зоя Григорівна – піаністка, педагог – 104.

Ромм-Гергер С. В. – засновниця жіночої гімназії в Юзівці – 115.

Рубінштейн Антон Григорович (1829 – 1894) – піаніст, диригент, педагог, композитор – 16, 33, 45, 46, 51, 73, 77-80, 89-90, 106, 161-168.

Рубінштейн Микола Григорович (1835 – 1881) – піаніст, диригент, композитор – 13, 22, 37-40.

Ружицький Володимир Олександрович (1890 – 1952) – піаніст – 9.

Ружицький Олександр Станіславович (1861 – ?) – піаніст, педагог, композитор – 8-14, 66.

Ружицький Станіслав Францович (1831 – 1902) – військовий капелмейстер, композитор, педагог – 9.

Руссау – музичний педагог – 93.

Рябцева Ірина Михайлівна (нар. 1959) – музикознавець – 105.

С

Сабанєєв Леонід Леонідович (1881 – 1968) – музикознавець, композитор, музичний критик – 21.

Самус – музичний педагог – 93.

Сараджев Костянтин Соломонович (1877 – 1954) – скрипаль, диригент – 39.

Сарасате Пабло (1844 – 1908) – скрипаль, композитор – 21.

Сафонов Василь Ілліч (1856 – 1915) – піаніст, диригент, педагог – 13-14, 22, 25, 31, 35-39, 44-46, 49, 89, 107, 109, 169-173.

Серова Галина Г. – піаністка, педагог – 123.

Сидорова Є. М. – піаністка, педагог – 125.

Скрябін Олександр Миколайович (1871 – 1915) – піаніст, композитор – 21, 23-24, 37, 44-47, 49-54, 63, 65, 156-158, 174-176.

Сладковська Галина Давидівна (1929 – ? 2013) – піаністка, педагог – 123-124.

Сливак Є. М. – піаніст, педагог – 108, 123.

Сметана Бедржих (1824 – 1884) – композитор, піаніст, диригент – 82.

Смолкер А. Д. – піаніст, педагог – 94.

Соболевський В'ячеслав Львович (1937 – 2008) – піаніст, педагог – 125.

Соколова Надія – піаністка, учениця П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 25.

Соколова Ольга Іванівна (нар. 1918) – музикознавець – 49.

Соколовський Микола Миколайович (1865 – 1921) – скрипаль, альтист, теоретик музики, педагог – 23.

Соколовський-Чигиринський – виконавець на мідних духових інструментах, педагог, диригент – 93.

Старіков Соломон – піаніст, студент П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 22, 25.

Столяров – музичний педагог – 93.
Ступка Франтішек Я. (1879 – 1965) – скрипаль, педагог – 86.
Сундстрем М. М. – вихованка Катерининського жіночого інституту (початок 1900-х) – 63.

Т

Тавровський Марк Якович – скрипаль, педагог – 94.
Тализіна Ольга Анатоліївна (1861 – після 1926) – начальниця Московського Єлизаветинського жіночого інституту (1902–1908) – 62.
Талісман Олександр Семенович – фаготист, педагог – 83.
Тамаров Ілля Ісаакович (1899 – 1966) – піаніст, педагог – 108.
Танєєв Сергій Іванович – композитор, піаніст, педагог – 13-14, 31, 36-37, 177-181.
Тарновський Сергій Володимирвич (1883 – ?) – піаніст, педагог – 107-108.
Тер-Давидов І. – піаніст – 39.
Ткаченко – співак, учень О. О. Мурайової – 75.
Товстолужський Володимир В. (бл. 1890 – ?) – піаніст, педагог – 109.
Троїцька Анна – піаністка, студентка П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 31.
Трубецькой Сергій Миколайович (1862 – 1905) – князь, філософ, публіцист – 59.
Турчинський Йосип Адамович (1884 – 1953) – піаніст, педагог – 107-108.

Ф

Фан-Арк Карл Карлович (1839 – 1902) – піаніст, педагог – 94.
Фастовський Я. Д. – піаніст, педагог – 108.
Фідельман Роман А. – скрипаль, соліст оркестру Московського Великого театру – 68-70.
Філоненко Є. С. – піаністка – 67.
Фіндейзен Микола Федорович (1868 – 1928) – музикознавець, музичний критик – 11, 101.
Фішбах А. – співак – 78.

Фортуна Лев Михайлович (1861 – 1934) – вчений-металург, віолончеліст, музичний педагог – 95-96.

Фромметт Р. – піаніст, студент П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 22.

Х

Хонович Ю. І. – скрипаль, педагог – 94-96.

Хонович-Бік К. І. – піаністка, педагог, засновниця спільно з Ю. І. Хоновичем музичної школи в Катеринославі – 91-97, 104.

Хорошева Софія Дмитрівна – піаністка, педагог – 70.

Храмов Самуїл Давидович (1881 – 1955) – піаніст, педагог – 104.

Ц

Цветаєв Л. А. – професор Московського університету, інспектор навчальних класів Олександрівського жіночого інституту в Москві (1805–1827) – 56.

Цвітков В. – співак, педагог – 111.

Цитеман Євген Е. – скрипаль – 39.

Ч

Чайковський Петро Ілліч (1840 – 1893) – композитор, диригент, педагог – 48, 49, 52, 74-75, 78, 101.

Чеганов Микола Варфоломійович – піаніст, викладач – 123.

Чесноков Павло Григорович (1877 – 1944) – композитор, хоровий диригент – 61, 65.

Чеснок (Часник) Феодосій Олексійович (1864 – 1929) – співак, учень О. О. Муравйової – 75.

Чижевський А. – піаніст, вихованець П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 22.

Чикирисов П. – один із засновників музичного гуртка при шахтах та заводі Новоросійського товариства в Юзівці – 116.

Чураков І. – один із засновників музичного товариства при Микитівських кам'яновугільних копальнях у Бахмутському повіті – 116.

Ш

Шапіро В. Б. – піаніст, педагог – 109, 123.

Шаповал Е. – один із засновників Музично-драматичного товариства в Бахмуті – 116.

Шевчик Отакар Йосипович (1852 – 1934) – скрипаль, композитор, педагог – 86, 94.

Шепелевська Катерина Авраамівна (1906 – кінець 1980-х) – донька А. М. Шепелевського – 84, 119, 122.

Шепелевська (уродж. Сергєєва) Катерина Петрівна (1887 – бл. 1965) – піаністка, педагог, дружина А. М. Шепелевського – 83, 119, 122.

Шепелевський Олексій Авраамович (1905 – 1941) – син А. М. Шепелевського – 84, 112, 119.

Шерг Ф. – скрипаль – 77.

Шишкін Микола Єгорович (1857 – 1918) – піаніст, педагог – 31.

Шквор Максиміліан (Макс) Антонович (1877 – 1947) – віолончеліст, педагог – 77.

Шльоцер Борис (Федорович) (1881 – 1969) – музикознавець, музичний критик, літературний і музичний критик – 21.

Шльоцер Павло Юлійович (1841/1842 – 1898) – піаніст, педагог – 21-30, 33, 39, 61, 222-225.

Шльоцер Тетяна Федорівна (1883 – 1922) – друга дружина О. М. Скрябіна – 21.

Шльоцер Теодор – скрипаль – 21.

Шміт Федір Іванович (1877 – 1937) – візантолог, археолог, музеєзнавець, мистецтвознавець, теоретик мистецтва, педагог – 109.

Шнейдер Соломон – піаніст, учень П. Ю. Шльоцера по Московській консерваторії – 25.

Шор Давид Соломонович (1867 – 1942) – піаніст, педагог – 12-16, 30, 39, 45, 49-52, 55, 62, 65, 226-228.

Шполянська Тамара Л. – піаністка, педагог – 125.

Штосс–Петрова Олександра Миколаївна (1880 – ?) – піаністка, педагог – 107, 108-110.

Штробль Рудольф (1831 – 1915) – піаніст, педагог, композитор – 8.

Шухман Белла Львівна (1923 – 1958) – піаністка, педагог – 125.

Я

Яворський Болеслав Леопольдович (1877 – 1942) – музикознавець, педагог, композитор – 108.

Яковлєв Л. А. – почесний опікун Олександрівського жіночого інституту в Москві – 56.

Ямпольський Ізраїль Маркович (1905 – 1976) – музикознавець, скрипаль, педагог – 4.

Ямпольський Марк Ілліч (1879 – 1951) – віолончеліст, педагог – 71, 76-77, 80, 97, 118.

Янкелевич (Янкевич-Янкелевич)
Арнольд Анатолійович (1897 – 1982) – піаніст, педагог – 108.

Ярим-Агаєва Марія Яківна – піаністка, педагог – 70, 73, 74, 85.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

ПЕРШИЙ КАТЕРИНОСЛАВСЬКИЙ ПЕРІОД (1874–1889)

Кам'янка – Катеринослав. Дитинство, початковий етап музичної освіти. О. С. та С. Ф. Ружицькі	4
--	---

МОСКОВСЬКИЙ ПЕРІОД (1889 – 1900)

Підготовка до вступу в консерваторію (1889 – 1890).	
Д. С. Шор	12
Навчання в Московській консерваторії (1890 – 1894)	
<i>В класі професора Ф. Бузоні (1890 – 1891)</i>	16
<i>В класі професора П. Ю. Шльоцера (1891 – 1894)</i>	21
<i>Навчання у А. С. Аренського, М. М. Ладухіна, В. І. Сафонова.....</i>	31
«Наукові класи» консерваторії.....	40
Консерваторське оточення А. М. Шепелєвського:	
Йосиф Левін, Сергій Рахманінов, Олександр Скрейбін	
<i>Йосиф Левін – товариш по консерваторії.....</i>	44
<i>Сергій Рахманінов та Олександр Скрейбін – «дві світові величини»</i>	47
Робота в Московському Олександрівському жіночому Інституті (1891 – 1900)	54

ДРУГИЙ КАТЕРИНОСЛАВСЬКИЙ ПЕРІОД (1900 – 1923)

Концертна й музично-освітня діяльність Катеринославського відділення ІРМТ на початку ХХ ст.	66
А. М. Шепелєвський – викладач Катеринославського музичного училища (1903 – 1910).....	73
Викладацька робота в музичній школі К. І. Хонович-Бік, приватна музично-педагогічна практика (1910 – 1921).....	92
Катеринославська консерваторія (1921 – 1923).....	103

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД (1923 – 1932)

А. М. Шепелєвський – професор Київської консерваторії, Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка.....	106
--	-----

ДОНЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (кінець 1934 – 1960)

Напередодні переїзду в Донбас: Мінськ, Алма-Ата (кінець 1932 – 1934).....	113
У довоєнному Сталіно (кінець 1934 – 1941).....	114
Сталінське музичне училище після війни (1944 – 1960)...	122

РОЗДІЛ 2. СИЛУЕТИ ВИДАТНИХ МУЗИКАНТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст. У БАЧЕННІ А. М. ШЕПЕЛЕВСЬКОГО (за повістю «В музичній бурсі»)

Аренський А. С. (<i>Лутовської Олександр Степанович</i>)....	128
Бузоні Ф. (<i>Бернарді</i>).....	133
Гнєсіна О. Ф. (<i>Мельнікова</i>).....	140
Губерт О. І. (<i>Марія Петрівна</i>).....	145
Кліментова-Муромцева М. М. (<i>Ростовцева Ольга Петрівна</i>).....	148
Кліндворт К. К.....	150
Левін Й. А. (<i>Маркільс</i>).....	151
Рахманінов С. В. (<i>Сапунов</i>).....	154
Рахманінов С. В. та Скрябін О. М.....	156
Рейзенауер А.....	159
Рубінштейн А. Г.....	161
Сафонов В. І. (<i>Директор</i>).....	169
Скрябін О. М. (<i>Рябінін Іван Олексійович</i>).....	174
Танєєв С. І. (<i>Лебедев Іван Степанович</i>).....	177
Шепелевський А. М. (<i>Роговський Петро Андрійович</i>).....	181
Шльоцер П. Ю. (<i>Міллер Альберт Осипович</i>).....	222
Шор Д. С. (<i>Набіркін Давид Семенович</i>).....	226

НЕПОВНИЙ СПИСОК УЧНІВ А. М. ШЕПЕЛЕВСЬКОГО ЗА ЧАС РОБОТИ В КАТЕРИНОСЛАВСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ, КАТЕРИНОСЛАВСЬКІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ, СТАЛІНСЬКОМУ-ДОНЕЦЬКОМУ МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ.....	229
--	------------

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	231
--	------------

ПОКАЖЧИК ІМЕН	244
----------------------------	------------

ЗМІСТ.....	263
-------------------	------------

**До 125-річчя Дніпровської академії музики
та 150-річчя від дня народження А.М. Шепелевського**



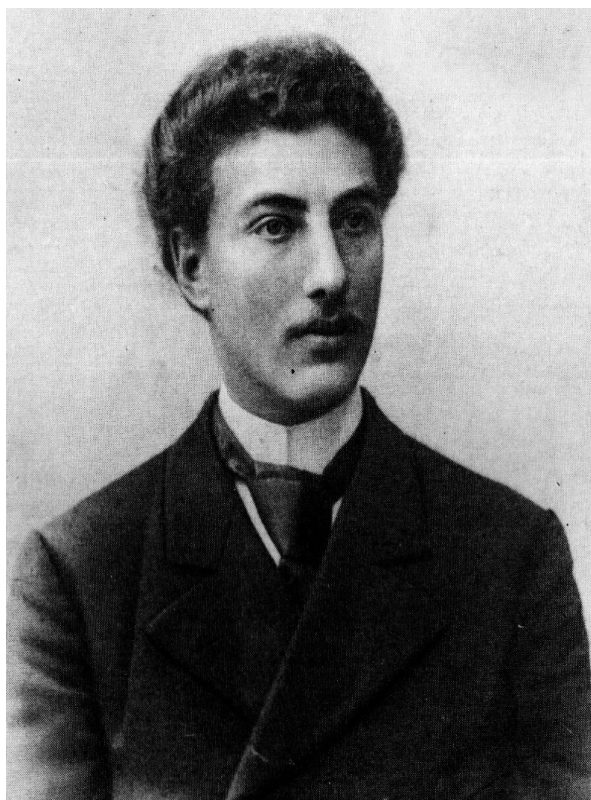
Єлизавета й Олена Гнесіни.
Кінець 1890-х рр.



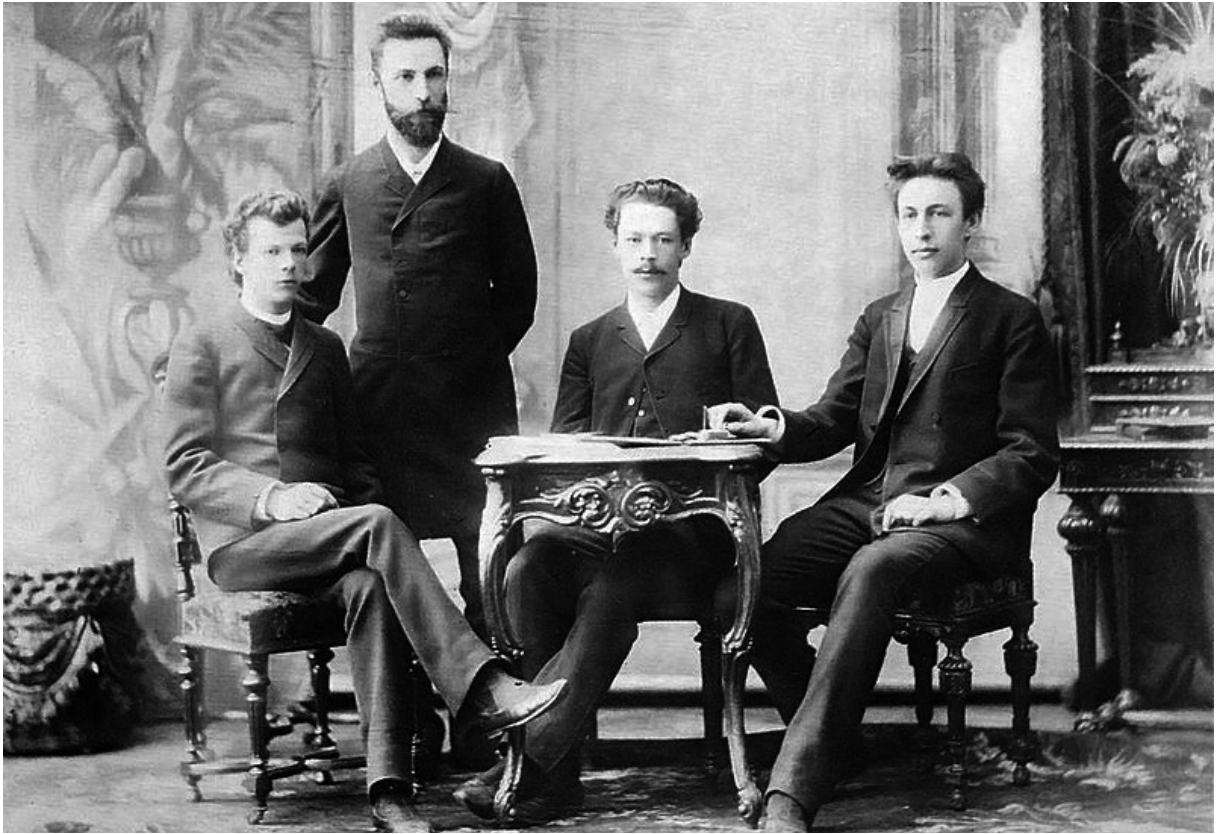
Д. С. Шор з дружиною
Раїсою Михайлівною. 1890-ті рр.



Ф. Бузоні. 1895 р.



Й. А. Левін. Москва. 1900-ті рр.



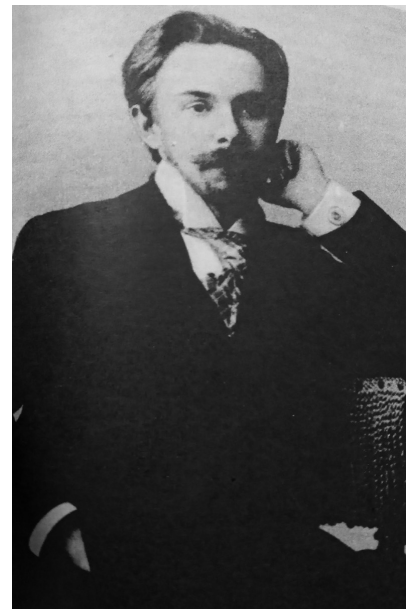
Клас композиції професора А. С. Аренського. Л. Е. Конюс (крайній зліва), А. С. Аренський (стоїть), М. С. Морозов (по центру), С. В. Рахманінов (крайній справа). Московська консерваторія. 1892 р.



С. В. Рахманінов у період служби в Московському Єлизаветинському інституті (з весни 1894 р.) і Маріїнській жіночій гімназії. 1897 р.



О. М. Скрябін-кадет. 1887 р.



О. М. Скрябін. 1897 р.

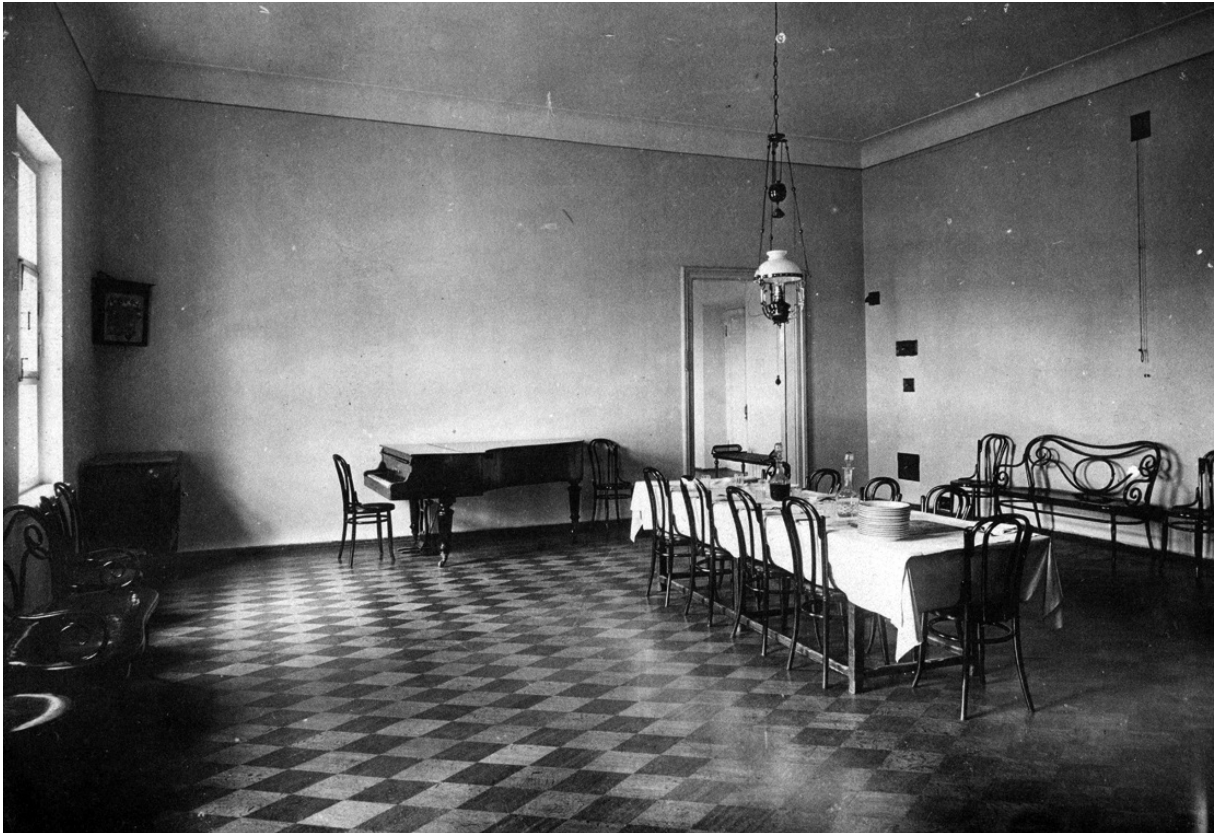
Московський Єлизаветинський інститут. О. М. Скрябін – викладач фортепіанної гри. Грав на роялі червоного дерева німецької фірми С. Schwechten (Берлін)



Московський Олександрівський інститут



Московський Олександрівський інститут. Концертна зала



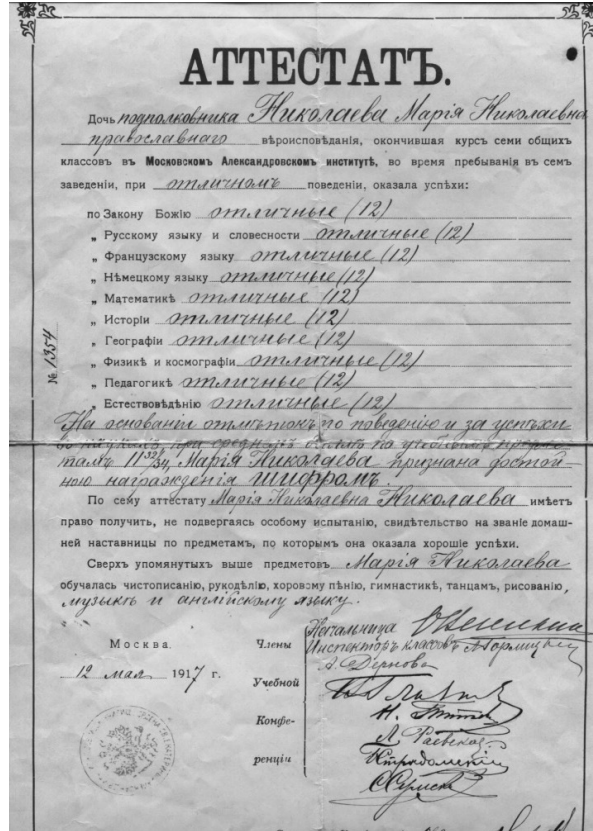
Московський Олександрівський інститут. Кімната при лазареті з роялем



Московський Олександрівський інститут. Гімнастична зала з роялем



Московський Олександрівський інститут.
Вихованка А. О. Панчуралідзева за
пюпітром з нотами і камертоном.
Випуск 1896 р.



Московський Олександрівський інститут.
Атестат М. М. Ніколаєвої. 1917 р.

МОСКОВСКИЙ АЛЕКСАНДРОВСКИЙ ИНСТИТУТЪ.

СВѢДѢНІЯ о поведеніи и успѣхахъ воспитанницы V класса
Лучаниновой Ольги
за 3-ю учеб. третью года и семестры 1899-1900 г.

	Поведеніе.	Знанія Божіи.	Русскій языкъ.	Французскій языкъ.	Нѣмецкій языкъ.	Матем. числ.	Географ. зн.	Исторія.	Физ.	Ест.	Нѣм.	Чистописаніе.	Распознав.	Музыка.	Рисованіе.
3-я уч. треть	10.	10.	8/8	8/7	7/7	6.	10.	10.				8.	8.		7.
Половн. семестр.	9.	11.	8/7	8/7	7/7	7.	10.	10.				7.	8.		7.
Результат.		11.	8/8	8/7	7/8	8.	10.	10.							

Постановленіе Педагогической Конференціи:
переводитъ в IV кл. по успеваемости 21/25 апр 31.

Начальница Института *М. В. Селезнева*
Инспектор классов *Н. Богд*

Московський Олександрівський інститут. Відомість про поведінку та успіхи
вихованки О. Лучанінової. 1900 р.



Московський Єлизаветинський інститут



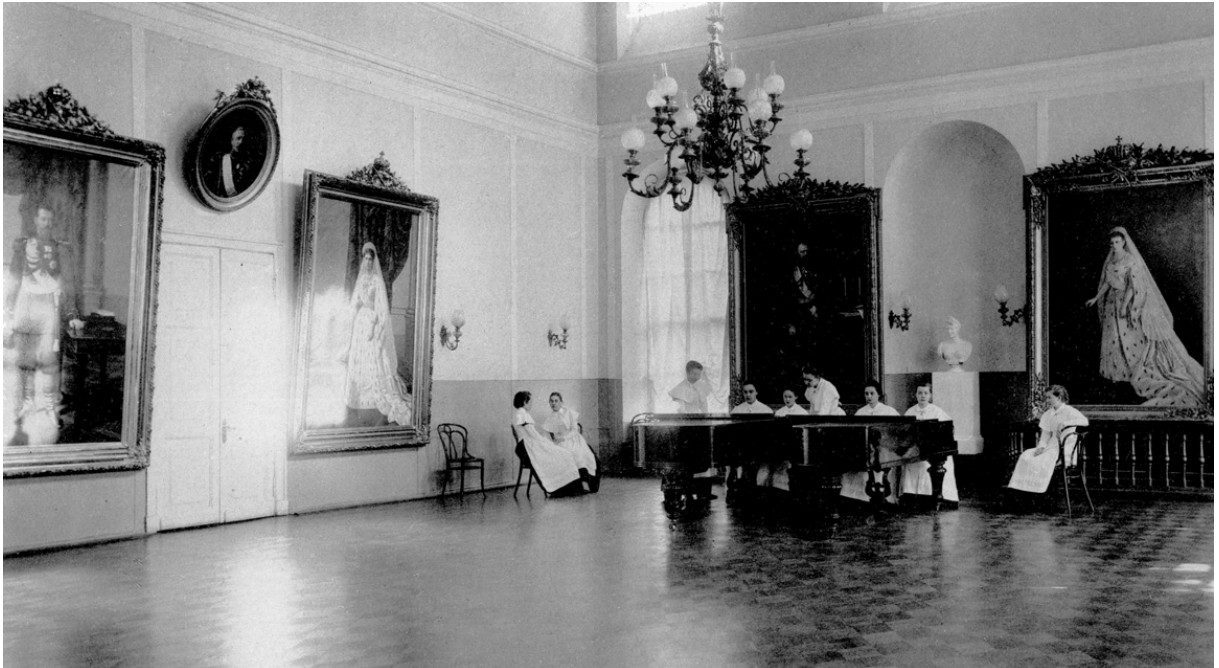
Московський Катерининський інститут.
Вихованка перед роялем з нотами хорової
духовної музики (партія перших сопрано).
1885 р.



Московський Єлизаветинський інститут. Урок хорового співу в шостому класі



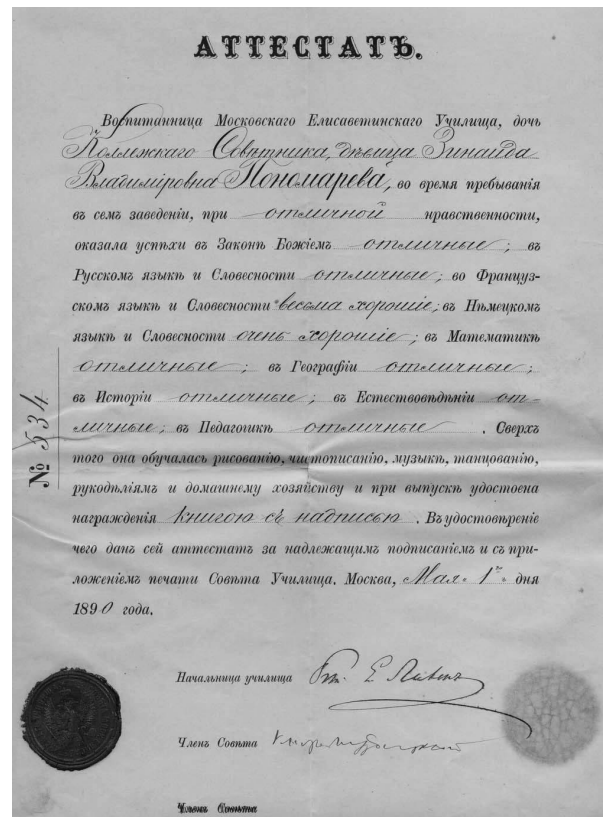
Московський Єлизаветинський інститут. Урок духовного співу.
За роялем – О. В. Нікольський



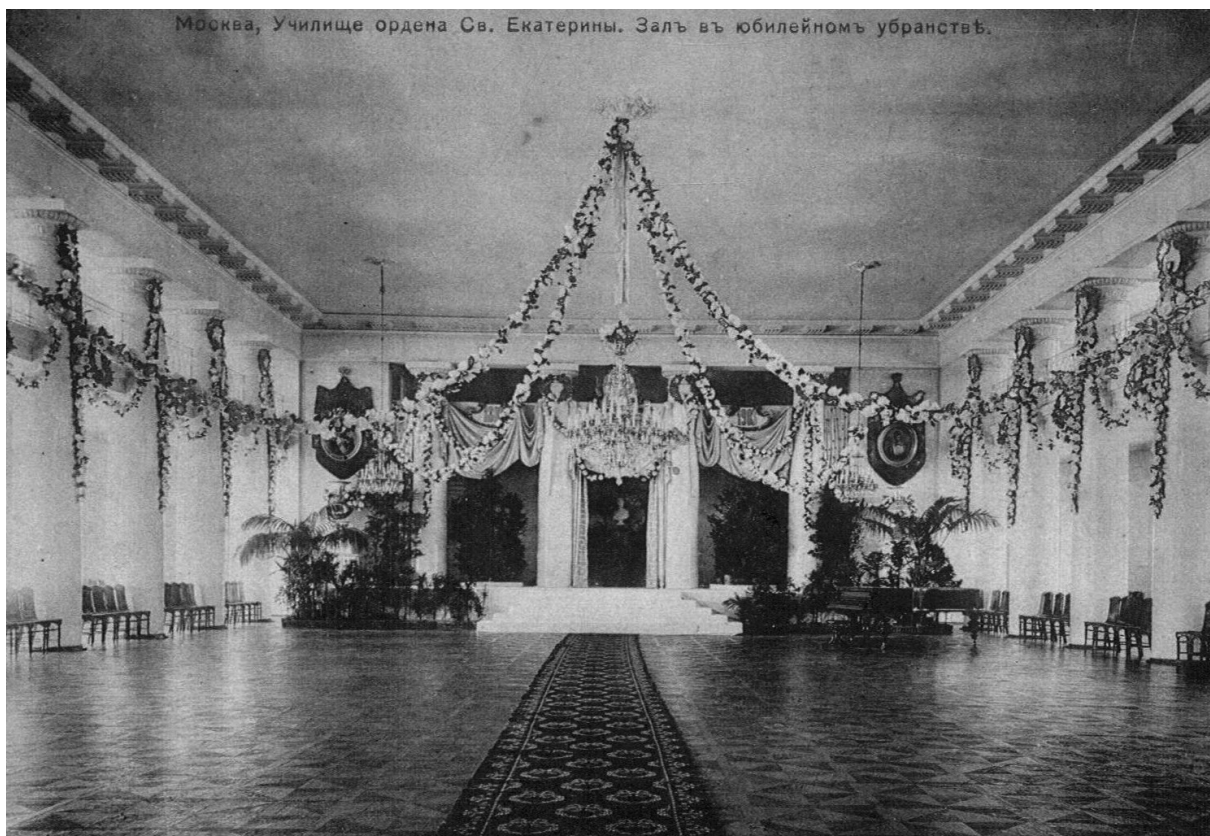
Московський Єлизаветинський інститут. Урок фортепіанного ансамблю в малій залі – за двома роялями чотири вихованки-піаністки



Вихованка 4-го класу З. В. Пономарьова, 14 років. 1886 р.



Московський Єлизаветинський інститут. Атестат вихованки інституту З. В. Пономарьової. 1890 р.



Московський Катерининський інститут. Зала з роялем в ювілейному убранстві



Московський Катерининський інститут. Після прийому екзамена з фортепіанної гри.
По центру – начальниця інституту О. С. Краєвська, праворуч – С. В. Рахманінов,
О. Б. Гольденвейзер, В. Р. Вільшау, інші викладачі та вихованки інституту.
За роялем – вихованка М. М. Сундстрем. 1900-ті рр.



Московський Катерининський інститут. Музичні кімнати для самостійних занять з виходом у коридор



Московський Катерининський інститут. Заняття хорового співу.
За роялем – У. Й. Авранек. 1900-ті рр.

Въ Субботу 24-го Января 1909 года.
въ залѣ Музыкальнаго училища
пятый публичный

Музыкальный вечеръ

УЧАЩИХСЯ.

Программа посвящается памяти
КОМПОЗИТОРА

Феликса Мендельсона-Бартольди

(1809-1847), по случаю столѣтія его рожденія

Отдѣленіе 1-е.

1. Квартетъ № 1 для двухъ скрипокъ, альты и виолончели Es-dur (1-я и 2-я части)
исп. уч-ки: Рывкинъ (1-я скрипка), Алексѣенко (2-я скрипка), Васильевъ Ив. [альтъ] и С. Д. Бѣлоконенко [виолончель] [кл. совм. игры преп. Я. Ф. Кричка].
2. Пѣсня безъ словъ E-dur
исп. уч-ца Золотилова Ксенія [кл. пр. М. А. Пасенко].
3. Пѣсня безъ словъ [Дуэтъ] As-dur, перелож. для трубы и тромбона съ акомпаниментомъ фортепiano
исп. уч-ки. Ароцкеръ и Вдовиченко [кл. пр. Ф. І. Льготка].
4. а) Пѣсня безъ словъ fis-moll
б) Пѣсня безъ словъ A-dur
исп. уч-ца Кремянская [кл. ст. орд. пр. А. М. Шепелевскаго].

5. Пѣсня безъ словъ A dur перел. для трехъ трубъ и тромбона въ As-dur, съ акомпаниментомъ фортепiano
исп. уч-ки: Ароцкеръ, Ляховицкій, Кудрявцевъ и Вдовиченко [кл. преп. Ф. І. Льготка].

Отдѣленіе 2-е.

6. Концертъ g-moll [1-я часть]
исп. уч-ца Ильковская [кл. пр. М. А. Пасенко].
7. Фантазія-каприччіо a-moll, для двухъ скрипокъ и альты
исп. уч-ки Чапкевичъ, Хайтовичъ и Слабаковъ [кл. совм. игры преп. Я. Ф. Кричка].
8. Каприччіо e-moll
исп. уч-ца Либерманъ [кл. стар. орд. преп. А. М. Шепелевскаго].
9. Концертъ для скрипки [1-я часть]
исп. уч-къ Мейфъ [кл. ст. пр. И. В. Алексѣенко].
10. а) Пѣсня безъ словъ F-dur
б) Пѣсня безъ словъ c-moll
в) Скерцо e-moll
г) Perpetuum mobile
исп. уч-ца Дунаевская [кл. ст. преп. А. М. Шепелевскаго].

Концертъ учнів Катеринославського музичного училища
до 100-річчя від дня народження Ф. Мендельсона 24 січня 1909 р.

Въ Пятницу 3-го Апрѣля 1909 года
въ залѣ Англійскаго Клуба

ЛЕКЦІЯ

съ музыкальными иллюстраціями

Эдвардъ Григъ

ПРОГРАММА.

1) Лекція объ Э. Григѣ и его творествѣ.

Прочтётъ Ю. Д. ЭНГЕЛЬ.

Конспектъ лекціи: Значеніе народной пѣсни и индивидуальнаго творчества въ развитіи музыки. Народная музыка въ Норвегіи. Жизнь Грига. Григъ какъ человекъ. Творчество Грига. Особенности музыки Грига; ея норвежскіе и европейскіе источники. Индивидуальность Грига. Сочиненія Грига для пѣнія; его фортепiанная, камерная и оркестровая музыка. Григъ какъ пианистъ. Значеніе Грига.

2) Музыкальныя иллюстраціи:

- а) Народный норвежскій напѣвъ fis-moll, op. 12.
 - б) „Халлингъ“ народный норвежскій танецъ A-dur, op. 17.
 - в) „Въ Альбомѣ“ A-dur, op. 28.
 - г) „Пѣснь любви“ F-dur, op. 43.
 - д) „Веснѣ“ Fis-dur, op. 43.
 - е) „Шествіе гномовъ“ D-moll, op. 54.
 - ж) День свадьбы въ Трольхаугенѣ“ D-dur, op. 65
- Исполнить А. М. Шепелевскій.

- а) „Лангеландская народная пѣсня“
 - б) «Люблю тебя»,
 - в) «У ручья»,
 - г) «Родинѣ»
- Исполнить З. Н. Малютина.

романсы

- Соната F-dur op. 8 для скрипки и фортепiano.
1. Allegro con brio.
 2. Allegretto quasi Andantino.
 3. Allegro molto vivace.

Исполнить М. А. Пасенко и И. В. Алексѣенко.

- а) «Лебедь»,
 - б) «Монте Пинчю»,
 - в) «Кольбельная Сольвейги»,
 - г) Пѣсня Сольвейги.
- Исполить З. Н. Малютина.

романсы

Акомпанировала М. А. Пасенко.

Афіша-программа лекціи-концерту Ю. Д. Ангеля 3 квітня 1909 р.
въ Англійському клубі. Серед учасників – А. М. Шепелевський та інші викладачі
Катеринославського музичного училища



А. М. Шепелевський. Москва. 1899 р.



А. М. Шепелевський – викладач
Катеринославського музичного училища.
1910-ті рр.



Шепелевський Олексій Авраамович –
син А. М. Шепелевського.
Ленінград. 1938 р.



Кузнєцова-Шепелевська Прасковія
Олександрівна – невістка
А. М. Шепелевського. Ленінград. 1932 р.



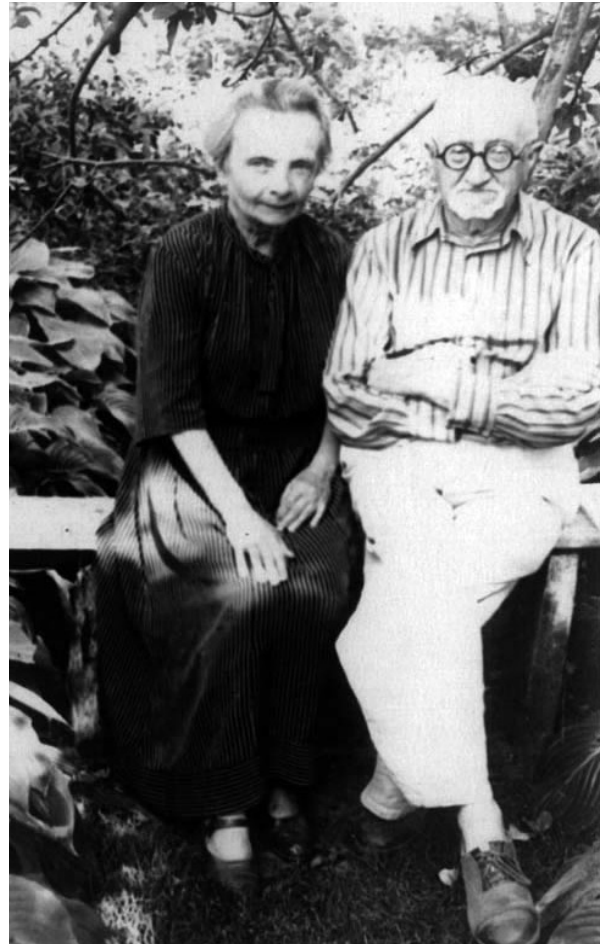
Шепелевська Катерина Авраамівна -
донька А. М. Шепелевського. Донецьк.
1950 р.



. А. М. Шепелевський з дружиною Катериною Петрівною (праворуч)
та невісткою П. О. Кузнецовою-Шепелевською (ліворуч). Донецьк, 1953 р.



П. О. Кузнецова-Шепелевська з сином Андрієм Олексійовичем Шепелевським, внуком А. М. Шепелевського. Ленінград. 1955 р.



А. М. Шепелевський з дружиною Катериною Петрівною на відпочинку у Кисловодську. 1952 р.



А. М. Шепелевський з викладачами Сталінського музичного училища та школи. Сталіно. 1950-ті рр.

Наукове видання

Вікторія Анатоліївна Мітлицька

АВРААМІЙ ШЕПЕЛЕВСЬКИЙ (1874 – 1960)

до 125-річчя заснування Дніпровської академії музики
та 150-річчя від дня народження А. М. Шепелевського

Монографія

В авторській редакції

Підписано до друку 25.12.2023.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 15,11.
Наклад 30 пр. Зам. № 234.

Видавництво та друкарня ПП «Ліра ЛТД».
вул. Наукова, 5, м. Дніпро, 49107.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів та розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 6042 від 26.02.2018.