

М. В. Сергеев

**Восстановление престижа российского фортепианоостроения**

Пренебрежительное отношение к дореволюционным фортепиано не связано с качеством инструментов. Антинемецкие настроения 1914 г. и превознесение успехов советской промышленности создали представление о «кустарности», что не подтверждается историческими документами и отзывами современников. Возвращает русским производителям славу, а их фортепиано – звук. Обосновано применение принципа историзма в реставрации и просветительство.

Ключевые слова: производство фортепиано, реставрация фортепиано, К. Вик-Шуман, Р. Шуман, Ф. Лист, А. Н. Серов, Хр. Гентш, Шиллер-Бек и К

Maksim V. Sergeev

**Restoration of Russian piano building prestige**

Disdainful attitude to the old Russian pianos is not created by their quality. The anti-German sentiments of 1914 and the exaltation of Soviet industry successes created «a crude pieces» notion of the old piano building, which can be confirmed neither in historical documents and in the reviews of contemporaries. Enlightenment and principle of historicism give glory to Russian makers and sound to their piano.

Keywords: piano building, restoration, K. Wick-Schumann, R. Schumann, F. Liszt, A. N. Serov, Chr. Gentsch, Schiller-Beck & Co

«Я не думал, чтобы в России возможна была такая работа», – заявил известный берлинский фортепианный фабрикант Карл Бехштейн, осмотрев рояль, подаренный А. Г. Рубинштейну<sup>1</sup>. Этот концертный рояль новейшей системы, в 7<sup>1</sup>/<sub>4</sub> октав, был сделан из светлого дуба в русском стиле, по рисункам архитектора В. Шауба. Внутренность инструмента исполнена с необыкновенным изяществом и прочностью, все металлические детали, включая вибрели (колки) – никелированы. На пюпитре рояля была установлена серебряная монограмма композитора. Изготовила рояль петербургская фирма «С. М. Schröder», производственный опыт которой к тому времени насчитывал более 70 лет. Ф. Лист, незадолго до этого осмотревший другой инструмент фирмы, тоже остался доволен увиденным и «высказал по поводу русского рояля свое полное одобрение»<sup>2</sup>. Уважительное отношение к русским роялям не было исключением: до революции 1917 г. многие музыканты – К. Вик-Шуман, Ф. Лист, А. Г. и Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, М. А. Балакирев, И. Гофман и др. предпочитали выступать на российских роялях и владели ими.

Во втором десятилетии XX в. отношение к русским инструментам неожиданно изменилось: в 1914 г. на волне антинемецких настроений пресса писала: «В сущности, самые эти фабрики (Рениш, Беккер, Бр. Дидерихс, Шредер. – М. С.) не являлись фабриками в настоящем смысле этого слова, так как они только собирали и пригоняли части инструментов, полученные из-за границы»<sup>3</sup>. Это сообщение было фейковое, но в советское время

его подхватили историки фортепиано и музыковеды. Так инженер фабрики «Красный октябрь» Я. Учитель, желая, видимо, подчеркнуть низкий профессиональный уровень первых клавишных инструментов в России, писал, что они изготавливали их «кустарным способом»<sup>4</sup>. Во второй половине XX в. «кустарный» характер и отсутствие фортепианного производства в дореволюционной России преподносились уже как факт<sup>5</sup>. Намеренное занижение значения дореволюционного музыкального производства должно было подчеркивать успехи развивающейся советской музыкальной промышленности. Редкие музыковеды, читающие курсы лекций по истории фортепиано, снова и снова учат студентов этой идеологеме – устаревшим представлениям о «кустарности» российского фортепианного производства<sup>6</sup>.

Уже долгие годы еще одним фактором, поддерживающим невысокую репутацию отечественной музыкальной промышленности, являются сами российские фортепиано. Оставленные хозяевами в небрежении или прошедшие реставрацию они очень часто являют собой печальное зрелище, звуча как «разбитые корыта», глухим или дребезжащим звуком, западающими клавишами, всевозможными трещинами т. д.

Очевидно, что вопрос ценностной значимости российских фортепиано нуждается в специальном исследовании. Изучение форм производства фортепиано в России должно подтвердить или опровергнуть версию о кустарности и отсутствии фортепианной промышленности. Оценка

современников покажет соответствие качества инструментов исполнительским требованиям того времени. А анализ сохранившихся инструментов, оставшихся без ухода или прошедших реставрацию, поможет выявить причины современного негативного отношения музыкантов к отечественным фортепиано.

В дореволюционной России существовали три формы производства – фабричное, ремесленное и кустарное, сами названия которых говорят об определенных различиях, в основе которых лежат отличительные признаки, позволяющие «с уверенностью исключать из кустарей крупного фабриканта и не считать заводом мастерск[ую] павловского ножовщика»<sup>7</sup>. Этими признаками, закрепленными в российском законодательстве, были: принадлежность хозяев перечисленных форм производства к определенным сословным группам, способ организации производства и его объем, каналы сбыта готовой продукции.

Торгово-промышленную деятельность и сословное деление в России XVIII–XIX вв. регламентировали строгие законы. Так, до первой половины XIX в. фабрику или завод в столицах могли открыть только купцы I гильдии, а в период 1809–1825 гг. они должны были иметь российское подданство. Мастерскую могли завести только ремесленники, получившие свидетельство на звание мастера и записанные в ремесленный цех. Если цеховой ремесленник хотел торговать своим товаром в других городах, ему нужно было либо продать его купцам, либо самому записаться в купеческое сословие. Желаящий открыть фабрику, независимо от сословной принадлежности (дворянин, ремесленник или крестьянин), должен был записаться в купцы. И наоборот: если купец хотел открыть ремесленную мастерскую, ему нужно было получить свидетельство мастера, сдав главе ремесленного цеха профессиональный экзамен и, выйдя из купеческого сословия, записаться в ремесленники. Ничего подобного не требовалось от кустарей, так как это производство было «домашним занятием **преимущественно сельского населения** (выделено мной. – М. С.) и служит более или менее дополнительным при сельскохозяйственных занятиях»<sup>8</sup>.

В ремесленном и фабричном производствах работа велась в специальных помещениях и с помощью наемных работников: подмастерьев (в ремесленной мастерской) и рабочих (на фабрике). На фабрике количество работников и учеников не ограничивалось, в ремесленной мастерской допускались к работам не более 16 подмастерьев, не считая самого мастера и учеников. Кустарь использовал собственные жилые помещения и инструменты, работая «на коленке» один (или с членами семьи) и не имел права содержать ни мастерскую, ни работников, ни учеников.

Соответственно, объем продукции, выпускаемый фабрикой, мастерской и кустарем существенно отличался. В середине XIX в. фортепианные фабрики с 50 рабочими могли выпускать до 170 инструментов в год, в то время как мастерские работали производительностью от 8 до 20 шт. в год<sup>9</sup>. В начале XX в. фабрики при 200–300 рабочих выпускали уже до 1200 фортепиано в год, а мастерские, не имевшие права увеличивать количество работников, остались на прежнем уровне производительности и, не имея возможности конкурировать с фабриками, занялись ремонтом и прокатом фортепиано<sup>10</sup>.

Различие по форме сбыта готовой продукции было так же существенно. Фабриканты продавали свои товары во всех городах Российской империи и могли вывозить их за границу. Цеховые мастера-ремесленники могли иметь только одну лавку при мастерской и продавать в ней свои изделия, ограничиваясь городом жительства. Изделия кустарей продавались в основном на ярмарках или оптовым покупателям.

В то время как количество фортепианных мастеров и фабрик в России насчитывало более 1000 имен, информацию о кустарных изготовителях фортепиано найти невозможно. Известны имена кустарных изготовителей гармоней, скрипок, аристов, но не фортепиано<sup>11</sup>. Причина кроется в том, что производство фортепиано в России «кустарным способом» было исключительным явлением. О первом случае сообщалось в конце 1850-х гг. в описании мебельщиков Вятского уезда: оказывается, братья Кругловы из Троицкой волости «делают даже фортепиано и рояли; которые выписываются, будучи сработаны на заказ, по данному рисунку, в губернии Казанскую и Костромскую»<sup>12</sup>. Другое упоминание о кустарном изготовлении фортепиано относится к концу XIX в. и связано с всероссийской мануфактурной выставкой, проходившей в Нижнем Новгороде в 1896 г. Из 53 кустарей, выставивших музыкальные инструменты, было всего одно фортепиано – пианино А. Коркина, качество которого было «безусловно неудовлетворительно», а цена дорогой<sup>13</sup>. Нет сомнений, что невысокая оценка пианино А. Коркина свидетельствует о низком качестве сделанного «на коленке» инструмента. «Кустарность» российского фортепианостроения – не более чем идеологема, целью которой было подчеркивание успехов только начавшей развиваться со второй половины 1950-х гг. советской музыкальной промышленности через противопоставление «старой системе».

Профессиональный уровень фабричных и мастеровых инструментов и их соответствие исполнительским требованиям того времени видны из следующих данных: уже в первой трети XIX в. рояли петербургских фабрикантов и мастеров И. А. Тишнера и Х. Шульца продавались в Англии

и Франции, а концертирующие в России пианисты выбирали русские инструменты. К. Вик-Шуман и Р. Шуман, познакомившись с роялями петербургского мастера К. Вирта (1800–1882), не могли сдержать своего восторга и увезли один в Германию. К. Вик-Шуман писала своему отцу: «Эти инструменты – прекраснейшие среди фортепиано английской конструкции, которые я видела до сих пор <...> мой муж, которому сложно угодить с фортепиано, уже при первом прикосновении был восхищен его звучанием»<sup>14</sup>.

Фортепиано не только известных фабрик «J. Becker», «C. M. Schröder», «F. Mühlbach», «Бр. Дидерихс» («Gebr. Diederichs», «Diederichs Frères»), «R. Rathke» и др., имевшие награды на всемирных выставках, были отмечены музыкантами. Лестные отзывы получали инструменты совершенно забытых ныне мастеров. Например, Христофор Гентш был награжден золотой медалью лондонским Обществом, учрежденным в память народных и всемирных выставок. О роялях Ф. В. Шиллера композитор А. Н. Серов писал: «Я постоянно любовался ровностью их тона, долгим выдерживанием строя и всеми практическими достоинствами этих изделий. Из разговоров с знаменитым пианистом Александром Дрейшоком я узнал, что и он чрезвычайно симпатизирует произведениям этой фирмы <...> (у роялей Ф. В. Шиллера. – М. С.) чрезвычайно приятный, благородный и вместе блестящий тон вообще, хрустальность в верхних октавах и особенная сила в басовом регистре – вот качества, которые в роялях Шиллера заметны даже с первых звуков»<sup>15</sup>.

А фортепиано поставщика императорских театров «Шиллер-Бек и Комп.» однажды участвовало в состязании с роялями «C. Bechstein» (Берлин) и «C. Rönisch» (Дрезден). Присутствовавшие при этом профессора консерватории и другие специалисты признали, что «в заграничных роялях дисканты несколько светлее, чем в рояле Шиллер-Бек и Комп., но средние и басовые ноты далеко уступают тем же нотам рояля гг. Шиллер-Бек и Комп. В них звуки и полнее и гуще и напоминают собой прежние инструменты фабрики Беккера, когда еще Беккер занимался делом сам»<sup>16</sup>. Множество других отзывов и впечатлений известных музыкантов показывает, что дореволюционные фабричные и мастерские фортепиано производились на высоком уровне, удовлетворявшем исполнительские требования современных им исполнителей.

Но почему сегодня так сложно найти фортепиано российского производства, которое бы отвечало современным требованиям музыкантов-исполнителей? Более чем 30-летний реставрационный опыт автора этой статьи позволил выявить типичные ошибки реставраторов фортепиано, которые отрицательно влияют на звучание отремонтированных фортепиано. Большинство ошибок

вызвано незнанием принципа историзма в реставрации, конструкции фортепиано, отсутствием соответствующих реставрационных материалов и методических указаний<sup>17</sup>. Замечено, что даже опытные реставраторы ухудшают звучание фортепиано, меняя параметры мензуры из боязни повредить инструмент.

Рассмотрим несколько примеров реставрации русских инструментов разного времени производства и различной конструкции. Первый, прямострунный роялино середины 1860-х гг., фирмы «C. M. Schröder», прошел реставрацию в советское время и был совершенно разбит: трещины в деке, вибрельбанке, механика не работает. Осмотр и экспертиза показали<sup>18</sup>: реставратор оставил трещины в резонансной деке, поставил в разнорядный ремонтные вибрели (колки) и более толстые струны, вследствие чего треснул вибрельбанк. Частично переклеенные молоточки были совершенно неподходящего размера, в результате чего механика просто не срабатывала. Исправление перечисленных ошибок вернуло роялино к жизни.

Другой рояль, кабинетный «J. Becker» № 8322 (1885 г.), находится в собственности у потомков графского рода Игнатьевых, живущих в Финляндии. У рояля перекрестнострунная полная конструкция рамы без трещин, все детали оригинальные, за исключением нескольких замененных струн. Часть дискантовых и басовых струн порвана, вибрели (колки) не держат строй, рояль не настраивался около 50 лет. Вибрели диаметром 6,9 мм предполагали перспективность работ по восстановлению строя. Однако цвет гарнировки (оклейки сукном) вызвал предположение, что рояль подвергался ремонту в начале прошлого века, а значит могут встретиться разные неожиданные решения предыдущего ремонтника. Клавишный механизм диапазоном в 7 октав, простой английской конструкции, сбитыми молоточками и сильным стуком при игре, сильно поврежденными в первой октаве костяными накладками на клавишах говорил о серьезных дефектах, вызванных эксплуатацией инструмента и возможным неумелом вмешательстве настройщика. В резонансной деке было несколько старых волосяных трещин, отклейка рипок и незначительные производственные дефекты: смоляные кармашки и сучки, заделанные меловой шпатлевкой.

В процессе работы подтвердилось вмешательство предыдущих ремонтников и обнаружены их ошибки: установленные дискантовые струны не соответствовали мензуре, что и было причиной частого обрыва струн во время игры. Цвет гарнировки действительно был изменен: подструнный фильц и оплетка не совпадали по цвету с гарнировкой контрклавиатуры, демпферного лейстика, ограничительной планки и унтерфильца молоточков. В механике вместо одного вида войлока (пушеля)

был поставлен более жесткий, что и вызывало сильный стук при возврате шпиллера. Исправление ошибок вернуло семье рояль, звучание которого поражает продолжительностью, полнотой и богатством тембра.

Третий, кабинетный, рояль фирмы «Братья Дидерихс» № 17020 (1912 г.) имел все перечисленные выше дефекты, привнесенные рукой реставратора. Была полностью изменена мензура с уменьшением диаметра в один шаг: вместо № 13,5 поставлен № 13 и т. д. Рояль потерял звучность, в тембре появилась гнусавость. Для укрепления строя мастер поставил очень короткие (52 мм) вибрели большего диаметра (7,05 мм), что привело к деформации гнезд вибрельбанка и свело на «нет» весь ремонт. В механике сломанные гаммерштили не были заменены: их склеили на нитку. Молоточки в дисканте оклеены замшей, еще более приглушившей звук. Верхняя и откидная крышки имели следы поливки цветом и вздувшееся от воды покрытие. Не заделанные трещины в резонансной деке и отклеенные рипки создавали дополнительные хрипящие призвуки, а из-за отрицательного друкса деки струны отрывали от нее дискантовый и басовый штеги. Поднятые на шпрейцох регулировочные винты создали дополнительное напряжение в раме и могли вызвать в ней трещины, что привело бы к полной потере рояля. Единственной заслугой анонимного мастера оказалось сохранение оригинальной гарнитуры. Исправление допущенных при предыдущем ремонте ошибок вернуло роялю звучание, и сегодня он полноценно участвует в концертной жизни.

Сегодня тысячи фортепиано, прошедшие варварскую реставрацию, не поддерживают своим звучанием былую славу российского фортепианоостроения. Музыканты боятся отдавать свои инструменты в ремонт, опасаясь неумелых рук реставраторов, губящих их звучание. Это объясняет, почему так много инструментов остается без ухода специалиста.

Десятки старинных русских роялей, стоящие в музеях и отреставрированных только снаружи, являют собой жалкое зрелище, потому что практически утрачены как инструменты. Те же, что прошли реставрацию, часто являются свидетельством того, что ремонтникам было чуждо применение принципа историзма и они внесли изменения в конструкцию инструмента или использовали недопустимые материалы и детали, разрушающие фортепиано.

Для изменения отношения к российскому фортепианоостроению и восстановлению его престижа нужно объединенное междисциплинарное сотрудничество. Как в музыкальном образовании, так и при обучении реставраторов и музейщиков в учебные планы необходимо ввести преподавание

исторического инструментостроения. Выполняя просветительскую роль, оно будет закладывать базис для прикладного инструментостроения – практического обучения специалистов реставрации, атрибуции и экспертизе музыкальных инструментов. При наличии мастерской, на этой базе можно организовывать курсы повышения квалификации для фортепианных мастеров и работников музеев.

## Примечания

<sup>1</sup> Нива. 1889. 16 дек. С. 1322.

<sup>2</sup> Сергеев М. В. Фортепианная фирма «С. М. Schröder» в 1852–1889 гг. в поисках совершенного инструмента и всеобщего признания // *Музыковедение*. 2017. № 3. С. 18.

<sup>3</sup> Рус. муз. газ. 1914. № 44. Стлб. 797–798.

<sup>4</sup> Учитель Я. Советское фортепиано. М., 1966. С. 15.

<sup>5</sup> Зимин П. Н. Покупателю о музыкальных инструментах. М., 1961. С. 3–4.

<sup>6</sup> Скорбященская О. А. История фортепиано: инструмент и его мастера: учеб. пособие. СПб., 2016. С. 65.

<sup>7</sup> Филиппов Н. А. Кустарная промышленность в экспонатах Нижегородской выставки. М., 1896. С. 1.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Статистические сведения о фабриках и заводах в С.-Петербурге за 1862 г. СПб., 1863.

<sup>10</sup> Сергеев М. В. Профессия фортепианного мастера в России: цеховой ремесленник как классический тип настраивщика фортепиано // *Orga musicologica*. 2016. № 2. С. 87.

<sup>11</sup> Справочный указатель кустарных производств и кустарных мастеров. СПб., 1902. Вып. 5. С. 731–735; Ротштейн А. О кустарном производстве музыкальных инструментов в России: губ.: Вятская, Московская и Тульская. СПб., 1898. 31 с.; Свод материалов по кустарной промышленности в России. СПб., 1874. С. 284–286.

<sup>12</sup> Свод материалов по кустарной промышленности в России. С. 250.

<sup>13</sup> Филиппов Н. А. Указ. соч. С. 18.

<sup>14</sup> Цит. по: Сергеев М. В. «Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничего слуха»: петербургский фортепианный мастер К. Вирт // *Науч. вестн. Моск. консерватории*. 2017. № 1. С. 37.

<sup>15</sup> Серов А. Н. О роялях фабрики Ф. Шиллера: к изданию «Северной пчелы» // *Сев. пчела*. 1868. 20 нояб. С. 2106.

<sup>16</sup> Петерб. листок. 1872. 13 сент.

<sup>17</sup> Сергеев М. В. Реставрация клавишных инструментов в России: ист. аспект // *Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение*. 2016. Вып. 2. С. 88–98.

<sup>18</sup> Порядок осмотра и краткий словарь специальных терминов см.: Сергеев М. В. Экспертиза профессионального фортепиано: метод. указания к курсу «Экспертиза музыкальных инструментов» // *Фортепианное искусство: история и современность, проблемы творчества, исполнительства, педагогики: межвуз. сб. науч. тр.* СПб., 2004. С. 141–149.