

Яна Ферран

ФОРМЫ ВОЗНАГРАЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ТРУДА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

В XVIII в. преобладающим способом вознаграждения авторов было назначение им жалованья в течение определенного промежутка времени (чаще – годовое жалованье за сочинение пьес или музыки). Реже практиковалась плата за отдельные пьесы. Так, например, в 1752 г. по Высочайшему повелению Ея Императорского величества, стихотворцу Джузеппе (Иосифу) Бонекки, автору либретто оперы «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй», поставленной по случаю годовщины коронации Елизаветы Петровны, по контракту было назначено вознаграждение (пенсия) 200 рублей¹ в год за сочинение двух драматических пьес². Автором музыки был неаполитанец Франциск (Франческо) Арайя, по-тогдашнему «капельмейстер» (напомним также, что в итальянской опере либретто первично и разрабатывалось различными композиторами³).

Приглашение ко двору западных композиторов объяснялось отсутствием отечественной светской композиторской традиции. За неимением системы профессионального образования для «развития талантов» и теоретической подготовки русских композиторов были введены пособия на поездку за границу, которые служили дополнительным поощрением авторов⁴. Одной из признанных форм вознаграждения являлся также бенефис, назначаемый не за сочинение какой-либо одной пьесы, а вообще за литературные и музыкальные труды. По Указу императрицы Екатерины II 12 июля 1783 г., награждение бене-

фисом было адресовано преимущественно русским подданным, которые имели успех у публики: «для ободрения талантов, паче же в природных⁵ авторах и актерах, дозволяется Директору <...> давать в пользу их бенефиции или зрелища, а именно: 1) для сочинителей комедий, трагедий и опер, коих труды приобрели в публике хвалу и удовольствие; 2) для капельмейстеров или сочинителей музыки, за такие же успехи и 3) для актеров <...>»⁶.

Сочинение музыки долгое время принадлежало к роду занятий, не являющихся «работой» в собственном смысле слова (поскольку ее почти всегда приходилось совмещать с рентой или с профессией – нередко государственной службой, которая «кормит»). Напомним, что долгое время композиторами являлись по преимуществу сами капельмейстеры⁷. О необходимости капельмейстерской работы и его обязанностях говорится в том же Указе 1783 г.: «Как при церковной Придворной музыке ныне состоит, да и впредь потребен искусный Капельмейстер <...>». Для показа «большого спектакля на большом городском театре» (без платежа), исполняемого, в том числе, в новый год и «в карнавал на масляной», как и по другим случаям, капельмейстер обязан был «изготовить по одной или по две новых оперы серьезных и по две новых оперы комических с балетами» в год⁸. К подобным музыкальным мероприятиям относились: еженедельный концерт во дворце; еженедельный спектакль в городе или за городом; инструментальная и вокальная музыка для



В. Эриксен.
Портрет Елизаветы Петровны

куртага [приемный день в царском дворце. – Я.Ф.] каждое воскресенье; инструментальная и вокальная музыка в городе или за городом для стола в торжественные дни – по повелению⁹.

Вообще же заинтересованность в постановке опер и российских опер в особенности – налицо: «Российский театр нужно, чтоб был не для одних комедий и трагедий, но и для опер». Екатерина II требует обучать особенно способных и прилежных к музыке певчих, чтобы в случае надобности было кому исполнять партии в операх – «особливо же когда Российские умножатся»¹⁰.

Поощрение авторов, как видно по положению бенефисов, назначалось в зависимости от успеха произведения на публике, что говорит о признании за общественным мнением весомой роли в оценке художественного труда.

Еще один нюанс касается того, какое место было отведено фигуре автора в Указе 1783 г. Так, при упоминании форм поощре-

ния приоритеты расставлены следующим образом: первое место отдано «литераторам», авторам текстов (среди которых «замешалась» и сама императрица), вслед за ними перечислялись прочие – музыканты, певцы, актеры, танцовщики и «служившие на театре лица». При определении же адресатов бенефисов автор назывался вкупе с артистами.

Указу 1783 г. предшествовал Указ Екатерины II от 13 октября 1766 г., регламентировавший расходы денежных сумм на содержание театральных служащих. К примеру, на оперу и камер-музыку было ассигновано 37 400 рублей, на балет – 24 100 рублей, на балльную музыку – 9 200 рублей. Однако на практике реализация этого указа вызвала недовольство со стороны музыкантов и актеров размером и нерегулярностью выплат, что подтверждает письмо императрицы, адресованное придворной конторе 20 декабря 1766 г.: «До сведения моего дошло, что по причине конфирмованного [утвержденного. – Я.Ф.] нами стата для оркестра и театра, многие почитают себя быть обиженными из принадлежащих к театру и музыке; того ради чрез сие повелеваем господину Елагину¹¹ самому, так как сочинителю того стата, привести все по оному в прямое действие, дабы он тем самым мог доказать совершенство одного учреждения перед нами»¹². Однако неисправное получение жалованья сохраняется вплоть до 1783 г., вызывая необходимость издания нового указа. В Указе 1783 г. Екатерина II велит «на содержание всех зрелищ и музык для Двора Нашего и для публики отпускать из Кабинета ежегодно по 174 000 рублей» в два срока – в январе и в июле. Из этой суммы, в том числе, назначалось содержание всем «потребным» для придворных концертов и зрелищ людям, к коим мог относиться и композитор¹³.

Для сочинения оперного либретто в стихах нанимался особый стихотворец. В Елагинском «Стате» 1766 г. в качестве такого либреттиста упоминается Захар Крыжановский, просивший, «чтобы к вящему

его одобрению в упражнении переводов комитет благоволил от него купить переведенные им на русский диалект несколько партитур комических опер»¹⁴.

Чрезвычайно любопытен прецедент в истории музыки, связанный с попыткой музыканта добиться годового заработка за сочинение оперной музыки. В 1784 г. фэготист Булан (*Bulant*), автор музыки для оперы «Збитенщик»¹⁵, снискавшей в то время выдающийся успех, подал прошение об определении его музыкантом, с жалованием 1000 рублей в год «с обязательством сочинять музыку к операм», за что просил особо 1200 рублей в год. Ответом на его запрос послужило такое решение Председателя Комитета над зрелищами и музыкой А.В. Олсуфьева: «Отказать, отказать, отказать и пустить ему кровь. А за музыку “Збитенщика”, думаю, что 300 рублей слишком довольно»¹⁶.

По-видимому, выплата вознаграждения композитору впервые стала практиковаться в Императорских театрах. Одним из ранних упоминаний служит рубрика «Различные ежегодные расходы» в штате Театральной Дирекции 1803 г., где указывалась общая «уплата за сочинения и переводы 4000 рублей». Еще более ранним примером выплаты гонорара композитору является назначение в 1799 г. Е.И. Фомину за сочинение хора для трагедии «Ярополк и Олег» (трагедия В.А. Озерова) 75 рублей.

Позднее обнаруживаются примеры вознаграждения не только в качестве гонорара, но и бесплатного посещения спектаклей. Так, 15 апреля 1803 г. от А.Л. Нарышкина последовало такое предложение конторе Театральной Дирекции: «Господину генерал-майору Титову за сочинение им музыки для мелодрамы «АндроМЕДА и Персей», для «Цирцеи и Улисса» и для драмы «Суд царя Соломона» <...> дать ложу в каменном театре в третьем этаже на 50 русских и французских спектаклей безденежно»¹⁷. Вскоре после 1803 г. Дирекция распорядилась «за переводные комедии,



Ф. Рокотов. Портрет Екатерины II.
Фрагмент

трагедии, драмы и оперы никому из переводчиков бенефисов не давать, и до принятия пьесы на театр с переводчиками для оплаты деньгами делать условия», а авторам оригинальных пятиактных пьес «давать третью репрезентацию»¹⁸.

В 1809 г. была введена практика гонорара за оперную музыку. Правила авторского вознаграждения, пусть еще не систематично изложенные, но достаточно подробно разработанные, содержались в Положении «Принятие и постановление новых балетов и пьес» (входившем в постановление «Внутреннего порядка Дирекции Театральной»). Документ гласил: «Дабы выгоды авторов и переводчиков были для них не подвержены никакому сомнению и служили бы одобрением к большим трудам, назначается определительное положение воздаяния – соразмерно достоинству каждого». Законодательство 1809 г., устанавливая особые неперенные правила, «как к пользе и выгодам самой Дирекции, так и к одобрению

тантов служащие», считало необходимым эти правила «сделать публике известными и неизменно оные соблюдать»¹⁹. В них регламентировались четыре способа приобретения Дирекцией пьес: 1) уступкой в пользу автора одного сбора со второго, третьего или четвертого представления пьесы; 2) единовременной уплатой автору от 200 до 900 рублей за пьесу; 3) годовым жалованием капельмейстерам за сочинение оперной и балетной музыки и 4) бесплатно – постановкой пьесы в бенефис одного из артистов, которому предоставляется самому входить в соглашение с автором. Притом поставленная в бенефис пьеса поступала в собственность Дирекции.

Отметим, что Положение Театральной Дирекции 1809 г. предписывало производить уплату денег авторам и переводчикам лишь после третьего представления, т. е. вновь по выяснении успеха пьесы. За оперу в трех действиях предусматривался сбор со второго представления, за оперу в одном действии – с третьего представления. Вопрос о гонораре за оперы с четным числом актов²⁰ остался открытым. При этом пьеса оплачивалась в одной из столиц, а право ее представления приобреталось театрами и Москвы, и Петербурга (поскольку Дирекция существовала одна на обе столицы²¹).

3 мая 1825 г. вышло Постановление Императорской Театральной Дирекции, в котором третья часть («Правила внутреннего управления») включала статью «О награждении авторов». Помимо повышения вознаграждения в целом, изменения, в сравнении с 1809 г., коснулись следующих аспектов:

– введено деление оперы на романтическую и комическую, что свидетельствовало о новой системе жанров и оказывало влияние на оплату композиторского труда. За музыку романтической оперы в двух и более действиях предусматривался полный сбор со второго представления. За музыку комической оперы в одном и двух действиях –

сбор с третьего представления, за вычетом дневных расходов;

– установлено вознаграждение за оперное либретто «с прибранной к нему музыкой (*particio*)». За поэму «с прибранной музыкой» в двух действиях и более – сбор с третьего представления, за вычетом дневных расходов. За комическую пьесу с *particio* – единовременное вознаграждение от 500 до 700 рублей;

– проведено различие вознаграждения полным сбором и сбором за вычетом дневных расходов;

– отменено вознаграждение сбором с четвертого представления, что являлось более выгодной для автора системой.

В пояснительной преамбуле подробно обосновывалась необходимость новых норм авторского вознаграждения:

«Награждение авторов возбуждает охоту в людях, не имеющих большого состояния, посвятить время и таланты для театра. Человек с большим дарованием, обязанный для доставления себе содержания заниматься службою или выгоднейшими оборотами, не может предаться драматической словесности, если не надеется получить за труды свои воздаяния, удобного оградить его от бедности; и нельзя не думать, чтобы скудость платы за сочинение не была причиною бедности нашего театра в хороших сочинителях; ибо изящные искусства нигде не возвышались любителями, уделяющими для них свои досуги, но истинными артистами, посвятившими единственно им всю свою жизнь и все способности. И потому дирекция обязана улучшить состояние авторов и одобрить их дарования большими выгодами и почестями, чтобы чрез то хорошими сочинениями возвысить свой театр и дарованиями авторов поднять искусство актеров <...>. Итак, воздаяние авторам должно быть распространено по крайней мере на две столицы, т. е. чтобы права сочинивших для Московского театра не терялись в С.-Петербурге, и сочинитель, получивший плату за труд свой здесь,



К. Христинек.
Портрет А.В. Олсуфьева

не лишался оной в Москве, даже и по напечатании своей пьесы, как во Франции, где всякий театр платит сочинителю положенную часть из сбора с его пьес во всю его жизнь, и даже 10 лет после смерти автора его вдове или прямым наследникам. Но как в России, еще кроме двух столиц, нет постоянных публичных театров, могущих уделять от доходов своих сочинителям, и потому плата в части сборов не может им принести больших выгод <...>²².

Малочисленность отечественного репертуара вынуждала Театральную Дирекцию предлагать разные формы поддержки своих авторов. По аналогии с практикой поощрения талантливых авторов в Германии, Англии и Франции, авторам пьес, «делающих честь театру», предоставлялось «за многие полезные труды право безденежного входа в театр и даже занятия в нем особо назначенных мест (смотря по важности и чину сочинителя)»²³. Обратим внимание, что новые нормы поощрения авторов (и композиторов, в частности) предпринима-

лись с оглядкой на западную традицию. Это касается как только что упомянутого права бесплатного посещения театра, так и попытки укрепления материального положения авторов в целом.

Однако вновь узаконенный (как и в 1809 г.) в статье «О бенефисах» вариант дарового приобретения Дирекцией пьес, переданных автором бенефицианту, как справедливо заметил историк театра В.П. Погожев, «плохо вяжется с вышеперечисленными теоретическими рассуждениями о выгодах авторов»²⁴, и на практике правила авторского вознаграждения 1825 г. точного и долгого применения не имели²⁵. По случаю кончины Императора Александра I почти весь 1826 г. прошел в трауре, который заметно сократил размах театральной деятельности, а уже в ноябре 1827 г. было издано новое положение об авторском вознаграждении.

Постановление Дирекции 13 ноября 1827 г. «О правах сочинителей драматических пьес и опер, принятых для представления на императорских театрах» предложило три способа приобретения произведений Дирекцией: пьесы принимались по обоюдному соглашению театрального начальства с сочинителями, причем или за них давалось единовременное вознаграждение, или платилось поспектакльно, или вновь предоставлялся бенефис. Вознаграждение участием в сборе признавалось предпочтительным, причем часть, подлежащая выдаче автору, исчислялась не из полного сбора, а из двух третей поступившего сбора, «в очевидном предположении: вычетом 1/3 сбора заменить установленное по Положению 1825 г. удержание расходов по спектаклю»²⁶, «по уважению потребных расходов на постановку пьесы и общих театральных издержек»²⁷. Верхняя граница единовременного вознаграждения составляла 4000 рублей.

На примере этих документов становится заметно, как меняется жанровая система. В качестве обособленного рода музыкальных произведений впервые рассматривался водевиль. Прежнее деление оперы на

романтическую и комическую было отменено, появилось новое деление на музыку больших опер, средних опер и музыку оперетт. Вообще следует подчеркнуть, что с изданием Положения 1827 г. Дирекцией Императорских театров было впервые признано самостоятельное значение за оперой. В прежних Положениях оперная музыка лишь присоединялась к поэме или либретто (вспомним поэму и либретто «с прибранной музыкой»), которое и являлось предметом специальной оценки, судя по тому, в каком виде оно представлялось – в стихах или в прозе. Положение же 1827 г., наоборот, прямо указывало (см. § 17), что вознаграждение за оперу и водевиль «назначается сочинителю музыки, который уже сам от себя удовлетворяет сочинителя или переводчика текста»²⁸.

Все пьесы по размеру подразделялись на пять классов. Музыка больших опер относилась к первому классу, и за нее предусматривалась 1/10 часть из 2/3 сбора, либо не более 4000 рублей единовременного вознаграждения. Во второй класс входила музыка средних опер, за которую давалось не более 2500 рублей единовременного вознаграждения или 1/15 часть из 2/3 сбора. Третий класс – это оригинальные водевили в трех действиях и музыка оперетт (1/20 часть участия в сборе или не более 2000 рублей единовременно). К четвертому классу причислялись оригинальные водевили в двух и трех действиях (1/30 часть участия в сборе или не более 1000 рублей однократной выплаты); и, наконец, пятый класс составляли переводы водевиля в одном действии, которые вознаграждению участием в сборе (как и переводные оперные либретто третьего класса) не подлежали, а заслуживали единовременного вознаграждения размером не более 500 рублей²⁹.

Авторам, передавшим свои произведения Дирекции на условии вознаграждения участием в сборе, предоставлялись определенные гарантии. Так, § 12 Положения обещивал авторам пьес первых трех классов

шесть представлений в первый год постановки пьесы и два представления (причем одно в лучшую часть сезона) во все последующие года, если пьеса давала половину сбора в лучшей части сезона, и не менее 1/4 сбора в остальное время. Примечательно, что ни предшествующее, ни последующее за 1827 г. законодательство таких гарантий не предусматривало. Авторы же, передавшие пьесу за единовременную плату, считались «окончательно удовлетворенными и на даровой вход в театр права не имели»³⁰. Как и прежде, все пьесы, приобретенные за единовременное вознаграждение в одной из столиц, поступали в собственность Императорских театров обеих столиц. В некоторых случаях, с учетом материальных интересов Дирекции, Положение позволяло менять нормы: «Ежели принятая пьеса, по краткости своей, представляется вместе с оперою или балетом, в таком случае часть сочинителю <...> назначается токмо из половины поступившего сбора» (§ 11)³¹.

Затрагиваемый еще Постановлением Императорской Театральной Дирекции 1825 г. вопрос о наследовании авторских прав на вознаграждение от Дирекции, в Положении 1827 г. обходился молчанием. Позднее, через 20 лет практического применения этого Положения (кстати сказать, весьма долговечного, считавшегося действующим до 1882 г.) тема распространения авторского права на наследников автора все же всплывала. В частности, известно, что Директор Императорских театров А.М. Геденов ходатайствовал о необходимости дополнить в этом смысле Положение 1827 г. В 1847 г. он представил Проект вознаграждения сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер Министру Императорского Двора кн. Волконскому, который 16 апреля 1847 г. в ходатайстве категорически отказал: «поелику в постановлении Театральной Дирекции, Высочайше утвержденном 13 ноября 1827 г., о вознаграждении сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер, представленных

на театре, ничего не сказано о правах наследников на такое вознаграждение, то я не нахожу нужным предоставлять им сего права и дополнять оным вышеозначенное постановление»³².

Вскоре, в цензурном уставе 1828 г. были помещены статьи «О сочинителях и издателях книг», и в качестве приложения издано Положение о правах сочинителей. При этом охрана авторского права фиксировалась в отношении литературных сочинений. Так, в качестве издателя назывался книгопродавец, а само содержание авторского права касалось, прежде всего, книг: «Каждый Сочинитель или Переводчик книги имеет исключительное право пользоваться во всю жизнь свою изданием и продажей оной по своему усмотрению, как имуществом благоприобретенным»³³ и т. п. Примечательно, что этот документ закрепил-таки переход исключительного права автора к наследникам или правопреемникам на 25 лет после его смерти.

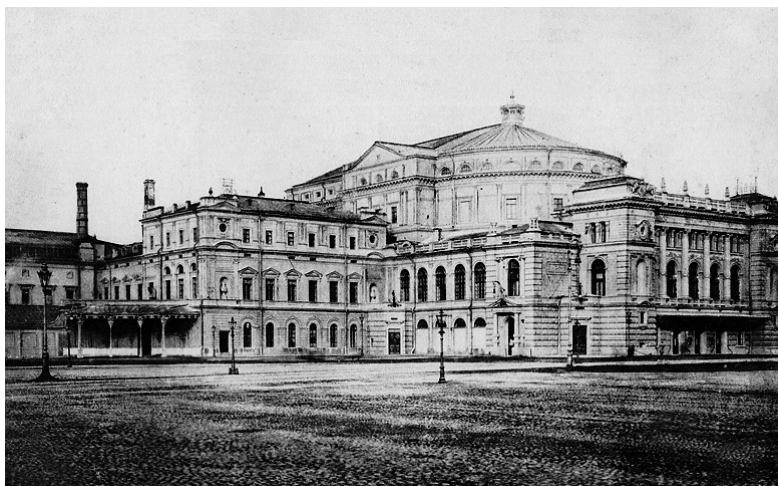
8 января 1830 г. вышло Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета «О правах сочинителей, переводчиков и издателей», во многом повторяющее нормы Положения 1828 г. Обратим внимание, что новый проект о правах авторов и художников, представленный министром народного просвещения князем Ливеном, Государственный Совет принял лишь в части, касающейся дополнений к правам сочинителей, исключив нормы о правах художников. Из нововведений – продление срока охраны литературных произведений после смерти автора до 35 лет (в случае нового издания книги за пять лет до истечения исключительного права). К субъектам авторского права были причислены также издатели периодических изданий, словарей, хрестоматий, первые издатели древних рукописей и произведений народного творчества (в том числе народных песен). Нарушения авторского права подразделялись на гражданские и уголовные. За контрафакцию (перепечатку произведения

без согласия сочинителя, переводчика или первого издателя) предполагалось возмещение убытков законному издателю и конфискация всех экземпляров самовольного издания. В случае подлога (продажи автором рукописи или прав на ее издание сразу нескольким издателям без их взаимного согласия и выпуска чужого произведения под своим именем) предусматривалась, между прочим, уголовная ответственность: «лишение всех прав состояния, наказание плетью и ссылка на поселение»³⁴.

Возвращаясь к применению классификации авторского вознаграждения 1827 г., нужно сказать, что ее неисчерпывающий характер провоцировал дополнительные вмешательства при определении авторских выплат. К примеру, написанная Н.В. Кукольниковым драма в 5 действиях «Князь Холмский» поставила Дирекцию в затруднительное положение в 1840 г. Эта драма, украшенная известными музыкальными номерами М.И. Глинки, как известно, была написана частью стихами, а частью прозой (что относилось к пьесе первого и второго разрядов). А.М. Гedeонов склонялся к высшему вознаграждению, но все-таки считал нужным представить этот вопрос на усмотрение Министра. В результате кн. Волконский разрешил недоразумение назначением автору вознаграждения попеременно: за одно представление платить как за пьесу первого класса, за другое – как за пьесу второго класса³⁵.

1/10 часть из 2/3 сбора выплачивалась А.С. Даргомыжскому за оперы «Эсмеральда» (1847), «Русалка» (1867), А.Н. Серову за оперу «Юдифь» (1865), А.Г. Рубинштейну за оперы «Дети степей» (1867), «Демон» (1879, 1880, 1885), П.И. Чайковскому за оперы «Опричник» (1875, 1876, 1880), «Евгений Онегин» (1885), С. Монюшко за оперу «Галья» (1878, 1879) и др.³⁶

Таким образом, если при Екатерине II композиторы ничего не получали, а при Александре I они вознаграждались сбором со второго или третьего представления их



*Императорский
театр*

оперы, то при Николае I авторам музыки был назначен определенный процент со сбора каждого представления, исходя из разряда произведения.

Как видим, вопрос авторского гонора-ра назрел в театральной сфере и впервые был зафиксирован в документах Императорских театров: Постановлениях, Положениях и других локальных нормативных актах Дирекции. Иными словами, в начале XIX в. предпосылкой формирования авторского права на музыкальные произведения послужило закрепление вознаграждения композиторов за оперную музыку. Первое же закрепление в гражданских законах – это Цензурный устав 1828 г. (Положение о правах сочинителей и издателей книг). Однако и в этом документе, и в законе 1830 г. фигурирует автор только литературных произведений. Конкретизация относительно сочинителя музыки нашла отражение позже, когда его решением Государственного совета от 9 января 1845 г. законодательная власть «признала полезным обеспечить столь же твердыми права на музыкальную собственность».

Что касается вознаграждения композиторов, получаемого от продажи своих сочинений музыкальным издательствам, то, как пишет другой историк театра М.М. Иванов в 1910 г., в большинстве своем авторы до-

вольствовались честью видеть награвированными свои произведения, вознаграждением же поощрялись сравнительно редко. Впрочем, М.И. Глинка в 1840-х гг. получал хорошие гонорары за свои сочинения: М.И. Бернгард платил ему за романсы по 50 рублей серебром, что для тех лет было «немаловажной ценой»³⁷. О том, какое вознаграждение получали композиторы в последующие десятилетия, можно судить по сохранившимся договорам с музыкальными издателями А.Ф. Иогансенем, Ф.Т. Стелловским, В.В. Бесселем, Ю.Г. Циммерманом, П.И. Юргенсоном. Так, например, в 1868 г. А.Ф. Иогансен заплатил М.А. Балакиреву за партитуру и четырехручное переложение Увертюры «1000 лет» 100 рублей³⁸; в том же году музыкальное издательство Ф. Стелловского заключило договор с А.Н. Серовым, заплатив за оперы «Вражья сила» и «Юдифь» 1200 рублей. 2000 рублей получил от В.В. Бесселя А.Г. Рубинштейн за 59 (!) своих опусов в 1871 г. П.И. Юргенсон купил право на издание опусов 4, 5, 8, 11, 12 и оперы «Сон на Волге» А.С. Аренского за 1400 рублей в 1889 г. Первая симфония М.А. Балакирева была куплена Ю.Г. Циммерманом в 1899 г. за 300 рублей³⁹.

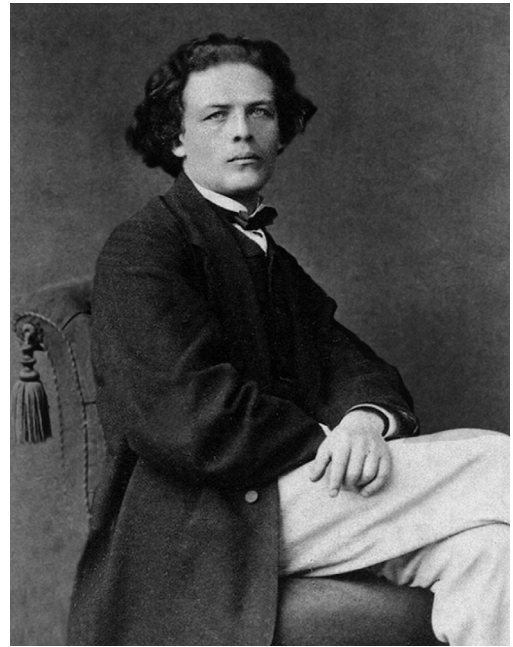
В 1857 г. Высочайше утвержденным мнением Государственного Совета (после ходатайства вдовы Пушкина Н.Н. Ланской к

министру народного просвещения А.С. Норову) срок авторского права был продлен до 50 лет после смерти автора. Решение о продлении срока литературной и сходной с ней художественной и музыкальной собственности аргументировалось тем, что «в России сочинители, в сравнении с иностранными, имеют, вообще, гораздо менее выгоды, следовательно, менее вознаграждаются за свои труды, иногда соединенные с разными неудобствами и расходами <...>»⁴⁰. Увеличение же срока исключительного права издавать произведения должно было сохранить выгоды – по крайней мере, для прямых наследников автора.

Как уже упоминалось, Положение 1827 г. действовало в театральной практике вплоть до 1882 г. Новое Положение Дирекции Императорских театров о «Вознаграждении авторов драматических произведений и опер» было принято 21 марта 1882 г. Выбор произведений из всего предлагаемого композиторами материала предоставлялся Дирекции, вознаграждение же композиторам назначалось либо на основании Положения 1827 г., либо по особому соглашению с автором (заметим, что последний вариант не регламентировался в качестве обязательного).

Новой вехой в истории российского авторского права, обращающей на себя внимание, стал 1885 год, когда в общегосударственном документе были разработаны меры ответственности за нарушение прав автора, в том числе композитора, закрепившиеся в Уложении о наказаниях уголовных и исправительных⁴¹.

Чрезвычайно любопытен прецедент в истории музыки, связанный с неуплатой авторского гонорара и дошедший до судебного разбирательства. В 1894 г. доверенный А.Г. Рубинштейна издатель В.В. Бессель подал жалобу в Санкт-Петербургский Окружной Суд с требованием возбудить уголовное преследование против заведующего Русским оперным товариществом майора С.М. Безносикова, допустившего без раз-



А. Рубинштейн

решения композитора и в нарушение его авторского права постановку в Панаевском театре оперы «Демон» 12, 21 и 26 декабря 1893 г.⁴².

Статья 1684 Уложения гласила: «Кто, не выдавая себя за автора чужого сочинения, перевода или иного произведения наук, искусств или художеств, но зная, что оно есть литературная или художественная собственность другого, будет, без надлежащего уполномочия, находящимся у него по какому-либо случаю произведением сего рода располагать как бы принадлежащим ему, напечатать или дозволив напечатать <...> музыкальные ноты, или же представить драматическое или играть музыкальное сочинение в публичном собрании <...>, тот за сие, сверх следующего за причиненные им чрез то убытки вознаграждения, приговаривается к заключению в тюрьме на время от двух до восьми месяцев. <...> Дела о присвоении <...> художественной собственности начинаются не иначе как по жалобе потерпевшего вред или убыток»⁴³.

Как видим, В.В. Бессель (ссылаясь на документ, в котором С.М. Безносиков обязался «войти в предварительное соглашение с авторами предназначенных к исполнению произведений»⁴⁴) обвинял С.М. Безносикова в «представлении музыкального сочинения в публичном собрании без надлежащего уполномочия». 29 ноября 1893 г. В.В. Бессель отправил письмо в Контору Товарищества оперных артистов Панаевского театра, в котором изложил свои требования: «1) Договор на право исполнения оперы «Демон» считаю <...> прекратившимся, 2) Исполнение оперы «Опричник» запрещаю, т.к. не имеется договоров на право исполнения этой оперы, 3) Постановку оперы «Кавказский Пленник» не допускаю без письменного соглашения. <...>»⁴⁵. Кроме того, В.В. Бессель высказался о своем намерении обратиться к Санкт-Петербургскому Градоначальнику с ходатайством о запрещении афиши на исполнение оперы «Кавказский Пленник» без предварительной уплаты авторского гонорара – «в виду постоянных неприятностей по получению авторского гонорара, и во избежание дальнейших неудовольствий»⁴⁶.

Суд состоялся 27 мая 1894 г. С.М. Безносиков не явился, допрашивались свидетели. Среди них: капельмейстер русского оперного товарищества Дудышкин (подтвердивший имевшееся у Безносикова от Бесселя уполномочие на представление оперы «Демон»), младший режиссер Энгель и актриса Гамовецкая (не помнившие, в каких числах и сколько раз давали «Демона»). Показания конторщика Крюковского весьма любопытны: он утверждал, что носил Бесселю два раза после 21 декабря по 25 рублей от Безносикова за представления на Панаевском театре «Демона», «но тот оба раза отказался принять». Разрешение на представление «Демона», по его словам, несомненно, было, но бумаги на то он не видел.

Защитник подсудимого настаивал на том, что представление оперы давалось по условию (договору) с Бесселем, поэтому

Безносиков был оправдан – в связи с отсутствием состава преступления. К тому же основная претензия В.В. Бесселя как доверенного композитора А.Г. Рубинштейна состояла в неуплате авторского гонорара, а это подразумевало подачу гражданского иска и ответственность в виде взыскания определенной суммы. Кроме того, сам композитор в письме С.М. Безносикову 7 апреля 1894 г. просил «не стесняться сроком платежей разовых», предоставляя уплату их «когда будет возможно и удобно». Правда, эта просьба относилась к другой опере композитора – «Маккавей», но суд счел, что Рубинштейн мог проявить такую же снисходительность и по отношению к опере «Демон»...

В 1900 г. в Своде Законов Гражданских в качестве приложения к статье 420 были опубликованы правила «О праве собственности на произведения наук, словесности, художеств и искусств»⁴⁷. Прошло 73 года, а способ выплаты вознаграждения композиторам, установленный еще в Положении 1827 г., продолжал существовать («сочинители <...> опер пользуются всю жизнь своей частью сбора, поступившего в дни представления их пьес в каком-либо из Императорских театров в обеих столицах»). Сохранилось и право Дирекции назначать вознаграждение автору как на основании Положения 1827 г., так и по соглашению с ним (на основании Положения 1882 г.) (ст. 41 п. 2). По-прежнему, помимо получения перспективной платы, осталось актуальным право дарового посещения театра. Закон при этом уточняет, что право автора на перспективную плату (будучи правом имущественным) может переходить к его преемникам, а право дарового посещения театра не может (ст. 41 п. 5).

В сохранившихся договорах 1900-х гг. между композиторами и Дирекцией Императорских театров фигурируют две формы авторского гонорара: перспективная плата в размере определенного процента с валового сбора (в зависимости от числа актов)

и единовременное вознаграждение⁴⁸. Так, за музыку одноактных балетов Дирекция Императорских театров платила 1500 рублей А.К. Глазунову («Испытание Дамиса», январь 1899; «Времена года», февраль 1900), А.С. Аренскому («Египетские ночи», июль 1900), 500 рублей Э. Келеру («Клоринда», август 1901). Поспектакльная плата в размере 10% с валового сбора предназначалась за оперы в четырех и трех действиях. Такое вознаграждение получали Н.А. Римский-Корсаков за оперу «Псковитянка» (декабрь 1901), Ц.А. Кюи за оперы «Вильям Ратклиф» (сентябрь 1900), «Анджело» (сентябрь 1900, апрель 1901). Двухактная опера поощрялась 5% с валового сбора (например, опера «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, декабрь 1901), одноактная – 3% с валового сбора («Сын Мандарина» и «Пир во время чумы» Ц.А. Кюи, ноябрь 1901)⁴⁹.

Бывали случаи отчисления авторского гонорара в пользу Императорского Русского Музыкального Общества, как, например, с представления оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина в 1900 г. или оперы «Вражья сила» А.Н. Серова в 1902 г. В том же году директор Императорских театров В.А. Теляковский поручил направить средства с поспектакльной платы за представление опер М.И. Глинки «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила» для образования фонда на сооружение памятника М.И. Глинки⁵⁰.

В 1911 г. вышел закон об авторском праве, объединивший в одном акте нормы о литературном, музыкальном, художественном, фотографическом праве и об издательском договоре⁵¹. Из речи министра юстиции в Государственной думе 7 апреля 1909 г. следовало, что новый закон не обещал большого вознаграждения за композиторский труд: «Пусть этот закон даст и впредь возможность труженикам русского авторского труда быть яркими светочами нашей общественной жизни, прокладывая в науке новые пути точного знания и развивая в области искусства высокие нравственные начала изображения идеалов. Правда,

новый закон не даст нашим авторам, говоря словами Пушкина, “ни мраморных палат, ни чистым золотом набитых сундуков”, но будем, по крайней мере, надеяться, что он избавит их от голода, нищеты и других материальных страданий»⁵².

Анализируя состояние российского авторского права к 1914 г., современник З. Николитч констатировал, что в области уплаты авторского вознаграждения за постановку музыкально-драматических произведений не все обстояло благополучно. Причина крылась в том, что ни одно из обществ, охранявших авторское право⁵³, не рискнуло перейти на западноевропейский способ исчисления поспектакльных взносов в виде процента с суммы действительной вечеровой выручки. А это, в свою очередь, являлось результатом отсутствия «правильной бухгалтерии» в театрах. Театральное дело, пишет он, все стремительнее становится «регулярным коммерческим предприятием», требующим «принципа обязательного торгового счетоводства». Однако корень зла, наряду с сохранившейся системой бенефисов, заключался еще и в «контрамарочной вакханалии», которую требовалось безапелляционно уничтожить⁵⁴.

Подводя итоги, отметим, что утверждение авторского вознаграждения за сочинение музыкальных произведений явилось первым сигналом к фиксации авторского права на музыкальные произведения в нормативных документах России XIX в.

Катализатором интереса к фигуре композитора в российском обществе, по-видимому, послужило становление театральной культуры. Именно в театре, из недр театральной Дирекции, поступали первые распоряжения о поощрении российских авторов. Постепенно нормы авторского права, в том числе связанные с гонораром за композиторский труд, стали фиксироваться в общегосударственных документах, а само вознаграждение выступило в роли инструмента формирования сословия свободных художников. И если поначалу сочинитель

музыки не выделяется законами в отдельную категорию (хотя неявно в них фигурирует), то позднее композитор становится полноценным субъектом правоотношений в соответственной сфере общественной жизни.

В дореволюционную эпоху практиковались такие формы авторского вознаграждения, как годовое жалованье, единовременная выплата, сбор со второго или третьего представления, определенная часть из двух третей сбора, определенный процент с валового сбора. Интересно проследить на примере соответствующих документов, как складывалась жанровая система: от комедий, трагедий и опер – через «романтические» и комические оперы – до «больших», «средних» опер, оперетт и водевилей.

При общей ориентации на западные образцы организационной и творческой деятельности, российская театральная практика в отношении авторского права заметно отставала от них. На протяжении десятков лет в России не принималась распространённая в Европе система авторского вознаграждения, по которой театр платил сочинителю положенную часть из сбора с его произведений в течение всей жизни (и, кстати, нескольких лет после смерти его прямым наследником); не сразу решился вопрос и о наследовании авторских прав. Долгое время продолжала существовать система бенефисов. Не подвергалась искоренению также контрамарочная деятельность. Несмотря на общие попытки укрепления материального положения отечественных авторов, их положение так и оставалось весьма не завидным, о чем, в частности, свидетельствуют их жалобы на несистематичные и незначительные выплаты. Значительный шаг вперед сделал закон 1911 г., ставший к тому моменту наиболее полным документом, охранявшим права композитора.

Такова в общих чертах картина вознаграждения композиторского труда в дореволюционной России и состояние его к 1917 г., обозначившему рубеж и в этой сфере общественной жизни.

1 Здесь и далее имеется в виду ассигнационный (не серебряный) рубль.

2 Заказ на два ежегодных текста связан с обычаем «театральных подношений» императрице Елизавете Петровне: по случаю восшествия на престол (25 ноября) и коронации (25 апреля).

3 Иными словами, литературная основа едина, а музыкальных интерпретаций может и должно быть множество.

4 Об этом свидетельствуют такие примеры, как судьба М. Березовского, Д. Бортнянского, которых посылают учиться за границу, – пример «создания» композитора по зарубежному, «тамошнему» образцу.

5 Т.е. русских [Я.Ф.].

6 Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою. Указ Екатерины II от 12 июля 1783 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 21. С. 972–977. П. 15783. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 11.01.2017).

7 Композиторским трудом, как пишет Н. Огаркова, занимались «находившиеся на службе Дирекции дирижеры, директора трупп, администраторы Придворной певческой капеллы, а также вокальные педагоги, издатели, получавшие зарплату не за сочинительство, а за работу в соответствии с занимаемой должностью» [10, с. 99].

8 Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою. Указ Екатерины II от 12 июля 1783 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 21. С. 972–977. П. 15783. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 11.01.2017).

9 Там же.

10 Там же.

11 Иван Перфильевич Елагин (1725–1794) – российский историк, государственный деятель, директор Императорских театров (1766–1779).

12 Цит. по: Варнеке Б.В. Из истории русского театра в XVIII веке // Русская старина, 1908, № 7. С. 139.

13 В целом эти деньги предназначались на содержание: итальянских певцов для придворных концертов и для большой оперы; театра Российского; Оперы Комической Итальянской; театра Французского; театра Немецкого; балетов; оркестра. См. Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою. Указ Екатерины II от 12 июля 1783 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 21. С. 972–977. П. 15783.

URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 11.01.2017).

14 Сумма, назначенная дирекцией Крыжановскому, составила 600 рублей за шесть пьес (гонорар за отдельные пьесы варьировался от 50 до 200 рублей). Цит. по: Варнеке Б.В. Из истории русского театра в XVIII веке // Русская старина, 1908, № 7. С. 156.

15 Автор комедии – Я.Б. Княжнин. Как и в случае с итальянскими либретто, драматург один, а композиторов множество (в том числе, итальянец Дж. Астарита, 1786).

16 Цит. по: Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга I. Обзор с 1806 по 1826 гг. С.-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1906. С. 91.

17 Там же.

18 Там же. С. 93.

19 Там же. С. 122.

20 Равно как и не предусматривался вопрос о «переделках иностранных пьес на русские нравы», которые, вероятно, трактовались как оригинальные пьесы [14, с. 125].

21 Напомним, что с 1805 г. устанавливается монополия Императорских театров Москвы и Петербурга.

22 Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга I. Обзор с 1806 по 1826 гг. С.-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1906. С. 340–341.

23 Там же. С. 343.

24 Там же. С. 344.

25 К примеру, в 1826 г., при приеме оперы «Белая дама» («La femme blanche» – опера в трех действиях Ф.А. Буальдьё, либретто Э. Скриба по романам В. Скотта «Монастырь» и «Гай Маннеринг»), переводчику К.А. Лобанову, вместо вознаграждения по Положению, была назначена 1/10 часть сбора с первых 10 представлений, что было сделано по предложению старшего члена Комитета кн. Долгорукова [см.: 14, с. 344].

26 Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга III. Обзор с 1826 по 1831 гг. С.-Петербург, Типография Главного Управления Уделов, 1908. С. 34.

27 Музыкальная собственность в России. Указания и правила // Музыкальный альманах и справочная книжка на 1891 г. / Сост. Н.М. Лисовский. С.-Петербург: Издание музыкальной торговли. М.: Бернгард, 1890. С. 73.

28 Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга III. Обзор с 1826 по 1831 гг. С.-Петербург, Типография Главного Управления Уделов, 1908. С. 39.

29 За перевод оперного либретто предусматривалось единовременное вознаграждение не более 2000 рублей.

30 Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга III. Обзор с 1826 по 1831 гг. С.-Петербург, Типография Главного Управления Уделов, 1908. С. 40.

31 Там же. С. 38.

32 Дризен Н.В. Проект вознаграждения сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер (1847 г.) // Дризен Н.В. Материалы к истории русского театра. 2-е изд. М., 1913. С. 239.

33 Цензурный Устав. О сочинителях и издателях книг [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 3. С. 475–476. П. 1979. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 15.08.2016).

34 О правах сочинителей, переводчиков и издателей [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 5. Отд. I. С. 17–21. П. 3411. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 15.08.2016).

35 См. Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга III. Обзор с 1826 по 1831 гг. С.-Петербург, Типография Главного Управления Уделов, 1908. С. 37–38.

36 Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 92 (139 л.). Ед. хр. 204 (71 л.). Ед. хр. 220 (68 л.). Ед. хр. 251 (60 л.). Ед. хр. 262 (80 л.). Ед. хр. 281 (61 л.). Ед. хр. 355 (73 л.).

37 Иванов М.М. История музыкального развития России. В 2-х томах. С.-Петербург, 1910. Том I. С. 367.

38 В договорах композиторов с издателями почти повсеместно фигурирует рубль серебром.

39 Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки: Ф. 39. Ед. хр. 129; Ф. 39. Ед. хр. 143; Ф. 59. Ед. хр. 84; Ф. 83. Ед. хр. 19; Ф. 94. Ед. хр. 374.

40 Причины этого (как изложил в своем докладе главноуправляющий Вторым Отделением граф Д.М. Блудов, которому министр переадресовал письмо Н.Н. Ланской) – тесный круг читателей, отсутствие предприимчивости, а нередко вкуса и знаний у книгопродавцов, трудность распространения книг в разных частях государства и др. Цит. по: Переселенков С.А. Пушкин в истории законоположений об авторском праве в России // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 11. СПб., 1909. С. 59–60.

41 Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. Издание 1885 г. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Государственной публичной исторической библиотеки

России. URL: <http://elibr.shpl.ru> (дата обращения: 25.01.2017).

42 Дело по обвинению А.Г. Рубинштейном майора С.М. Безносикова // Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Ф. 59. Ед. хр. 59, 18 л.

43 Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. Издание 1885 г. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Государственной публичной исторической библиотеки России. URL: <http://elibr.shpl.ru> (дата обращения: 25.01.2017).

44 «... или с Обществом русских драматических писателей и оперных композиторов».

45 Дело по обвинению А.Г. Рубинштейном майора С.М. Безносикова // Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Ф. 59. Ед. хр. 59, 18 л.

46 Там же.

47 Свод Законов Гражданских. Издание 1900 г. Прим. 2 к ст. 420 [Электронный ресурс] // Свод законов Российской Империи. Издание в 16 томах. URL: <http://pravo.gov.ru> (дата обращения: 30.10.2016).

48 Это положение вещей, между прочим, сохраняется и сегодня.

49 Дело о выплате гонорара авторам // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659. Оп. 1. Ед. хр. 424, 192 л.

50 Там же.

51 Полное собрание законов Российской империи [Электронный ресурс] // Электронный фонд Российской национальной библиотеки. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 15.08.2016).

52 Цит. по: Александровский Ю.В. Авторское право. Закон 20 марта 1911 г. Исторический очерк, законодательные мотивы и разъяснения. С.-Петербург: Товарищество по изданию новых законов, типография акционерного общества «Слово», 1911.

53 В первую очередь, имеется в виду Общество русских драматических писателей и оперных композиторов.

54 Николич З. Современное положение авторского права // Вся театральная-музыкальная Россия: Альманах-справочник. Петроград: Изд. Н. Давингоф и Ко, 1914–1915. С. 172.

Список литературы

- 1 Александровский Ю.В. Авторское право. Закон 20 марта 1911 г. Исторический очерк, законодательные мотивы и разъяснения. С.-Петербург: Товарищество по изданию новых законов, типография акционерного общества «Слово», 1911.
- 2 Варнеке Б.В. Из истории русского театра в XVIII веке // Русская старина, 1908, № 7. С. 136–158.
- 3 Дело о выплате гонорара авторам // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659. Оп. 1. Ед. хр. 424, 192 л.
- 4 Дело по обвинению А.Г. Рубинштейном майора С.М. Безносикова // Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Ф. 59. Ед. хр. 59, 18 л.
- 5 Дризен Н.В. Проект вознаграждения сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер (1847 г.) // Дризен Н.В. Материалы к истории русского театра. 2-е изд. М., 1913.
- 6 Иванов М.М. История музыкального развития России. В 2-х томах. С.-Петербург, 1910. Том I.
- 7 Музыкальная собственность в России. Указания и правила // Музыкальный альманах и справочная книжка на 1891 г. / Сост. Н.М. Лисовский. С.-Петербург: Издание музыкальной торговли. М.: Бернард, 1890. С. 71–80.
- 8 Николич З. Современное положение авторского права // Вся театральная-музыкальная Россия: Альманах-справочник. Петроград: Изд. Н. Давингоф и Ко, 1914–1915. С. 155–172.
- 9 Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою. Указ Екатерины II от 12 июля 1783 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 21. С. 972–977. П. 15783. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 11.01.2017).
- 10 Огаркова Н.А. Композитор в России XIX в.: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы-России / Отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: РИИИ, 2014. С. 85–103.
- 11 О правах сочинителей, переводчиков и издателей [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 5. Отд. I. С. 17–21. П. 3411. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php