


ЧЕЛЛАНКИ СОВРЕМЕННИКА
Ю. Д. Энгель
СЪБРАННЫЕ СТАТЬИ





Ю.Д.Энгель

**ГЛАЗАМИ
СОВРЕМЕННОКА**



ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ
О РУССКОЙ МУЗЫКЕ
1898—1918

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
МОСКВА 1971

*Составление, редакция,
комментарии и вступительная статья*
И. КУНИНА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Статьи видного деятеля и неутомимого пропагандиста музыкальной культуры Ю. Д. Энгеля не переиздавались с 1911 года. Настоящий сборник, приуроченный к столетию со дня его рождения (1868—1968), представляет читателю лишь малую долю литературного наследия московского критика, один только перечень статей и заметок которого занял бы десятки страниц убористой печати. Энгель писал много, писал легко, увлекательно и доступно даже о самом сложном. Тем необходимее был ясный критерий отбора.

Настоящий сборник — и это его первая особенность — целиком посвящен русской музыке. Многочисленные статьи и рецензии, связанные с зарубежным искусством, занимают хотя и важное, но все же второстепенное место в наследии Энгеля. Не вошли в сборник, за редкими исключениями, и его работы монографического типа. В книге, озаглавленной «Глазами современника», казалось нужнее отразить живые черты музыкальной Москвы начала XX века, сохранив всю непосредственность впечатлений свидетеля и участника. Вот почему — такова вторая особенность сборника — в его основу положены газетные отклики на текущие события театрально-концертной жизни, а в комментариях даны дополнительные материалы, позволяющие несколько полнее осветить тему статьи.

С той же целью в примечаниях к отдельным статьям приведены указания на литературу предмета. Все это придало книге,

в очень скромной, разумеется, степени, дополнительную функцию — введения в историю московской музыкальной жизни начала XX века.

В сборник не включались статьи, варьирующие уже представленные в нем суждения; в помещенных заметках были опущены отдельные повторения, а равно абзацы, не отвечающие его основной теме или же носящие узко хроникальный характер. Купированы и некоторые устаревшие или неверные суждения критика, требовавшие обстоятельного историко-музыкального комментария. Все купюры отмечены многоточием в квадратных скобках.

К сборнику приложены некоторые биографические материалы, а также впервые публикуемая в полном виде переписка Ю. Д. Энгеля с В. В. Стасовым.

Наименования газет, из которых взяты материалы, приводятся (в скобках вслед за статьей) до 1901 года включительно: позднее, кончая мартом 1918 года, Энгель помещал свои газетные статьи только в «Русских ведомостях». Обычные псевдонимы Ю. Д. Энгеля — *Giusto*, *G-o*, *G.* и *Ю. Э.* — не указываются; подпись *Ю. Энгель* отмечается словами «полная подпись». В сборник включено несколько неподписанных заметок, по ряду признаков принадлежащих Ю. Д. Энгелю.

Названия статей, заключенные в квадратные скобки, и подстрочные примечания, кроме специально оговоренных, принадлежат составителю. Даты даны по старому стилю. Написание фамилий приведено к единству в соответствии с ныне принятым, но названия произведений, бытовавшие в свое время, оставлены без изменений. Цитаты, в которых Ю. Д. Энгель, как это было обычно для газетных публикаций тех лет, нередко отступает от цитируемого оригинала, не уточнены и не выправлены.

Составитель просит всех, оказавших ему помощь в ходе работы, принять его сердечную благодарность. Особенно важным было содействие В. Ю. Энгель-Добрушиной и А. Ю. Энгель-Рогинской, Д. И. Рейтынбарга, по инициативе которого предпринята настоящая работа, Е. Л. Даттель и Н. М. Казанского. Ценную поддержку при подготовке настоящего сборника к изданию оказали также Ю. В. Келдыш и сотрудники Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, где хранится архив Ю. Д. Энгеля, — директор музея Е. Н. Алексеева, заместитель директора по научной части Л. З. Корабельникова, главный хранитель фондов Л. Г. Савченко, хранитель рукописных фондов И. А. Кедрова и заведующая читальным залом З. А. Соколова.

И. Кунин

**МУЗЫКАЛЬНО-
КРИТИЧЕСКАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
Ю. Д. ЭНГЕЛЯ**

1

Конец XIX и начало XX века — один из наименее изученных периодов в истории русской музыки. Собрание статей Ю. Д. Энгеля, даже в неполном и тематически суженном объеме, может стать своего рода музыкальным путеводителем по этой интереснейшей эпохе. Самые свойства и особенности критического дарования Энгеля, далекого от крайностей и по сравнению с другими критиками мало затронутого личными пристрастиями, сделали его статьи нелицеприятным зеркалом русской, и прежде всего московской, музыкальной жизни.

Юлий Дмитриевич Энгель родился 16(28) апреля 1868 года в городе Бердянске (ныне Осипенко) на Азовском море¹. Окончив Бердянскую гимназию, он поступил в 1886 году на юридический факультет Харьковского университета. В Харькове Энгель впервые побывал в оперном театре на гастролях Русской частной оперы С. И. Мамонтова и остался под сильнейшим впечатле-

¹ В Энциклопедическом музыкальном словаре и некоторых других справочных изданиях дана неверная дата — 4/16 апреля; ту же досадную ошибку повторил и автор этих строк в заметке «Музыкант-просветитель», помещенной в журнале «Музыкальная жизнь», 1968, № 9. Точную дату указал сам Ю. Д. Энгель в краткой автобиографии (сб. «Русские ведомости». 1863—1913. М., 1913, стр. 210); ее удостоверили и члены его семьи.

нием от увиденного и услышанного. Молодой студент начинает посещать занятия в Харьковском музыкальном училище. В 1890 году он окончил университет, а через два года завершил и курс обучения в училище, по курсу теории¹. Его руководитель, Андрей Андреевич Юрьян, не был заурядным «теоретиком». Ученик Римского-Корсакова и органиста Л. Ф. Гомилиуса по Петербургской консерватории, композитор и педагог² Юрьян глубоко изучил латышскую народную музыку и первый поставил латышскую музыкальную фольклористику на научную основу. Кроме того, он много лет сотрудничал в харьковской газете «Южный край» в качестве музыкального критика (подпись — А. Ю.). Это переплетение фольклористских, композиторских и музыкально-критических занятий станет характерным потом и для Энгеля.

В решении посвятить свою жизнь музыке важную роль сыграла встреча молодого музыканта с П. И. Чайковским, посетившим Харьков весной 1893 года. В августе того же года Энгель, по совету композитора, держал экзамен в Московскую консерваторию и был принят в класс контрапункта С. И. Танеева. Отношения учителя к ученику сложились наилучшим образом и впоследствии перешли в дружбу. Из числа других профессоров консерватории, оказавших на Энгеля влияние, надо назвать Н. Д. Кашкина (история музыки, история фортепианной игры, история оперы) и С. В. Смоленского (история церковного пения). По специальной инструментовке и свободному сочинению Энгель занимался у М. М. Ипполитова-Иванова³.

2 октября 1893 года в московской газете «Новости дня» появляется первая заметка, подписанная Энгелем. Он выступил под псевдонимом *Giusto* (по-итальянски — Справедливый, Верный), и этот же псевдоним и его сокращение — *G-o, G.* — сохранил для своих заметок и

¹ См.: Краткий обзор деятельности Харьковского отделения ИРМО и состоящего при нем Музыкального училища за 25 лет (1871—1896). Харьков, 1896, стр. 44—45.

² В Харьковском музыкальном училище он преподавал с 1882 по 1916 г.

³ По классу М. М. Ипполитова-Иванова Энгель в 1897 г. окончил консерваторию. Впоследствии Ипполитов-Иванов помянул его в числе своих наиболее выдающихся учеников. См. его кн. «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях». М., 1934, стр. 87.

статей, появлявшихся и позднее в тех же «Новостях дня» и в газете «Курьер» (декабрь 1898 — февраль 1901). Однако лицо критика лишь в малой мере определяется этими ранними заметками, свидетельствующими об одаренности, но несколько легковесными. Его настоящая критическая работа начинается позднее.

Осенью 1897 года наиболее авторитетный из московских критиков Н. Д. Кашкин пригласил Энгеля к себе в помощники в музыкальный отдел газеты «Русские ведомости», а через год передал ему заведование музыкальным отделом¹. Здесь на протяжении многих лет развертывается критико-публицистическая деятельность Энгеля, не только преемника, но во многом продолжателя Кашкина, чьи статьи своей неизменной содержательностью и благородной сдержанностью тона выделялись на фоне музыкальной критики тех лет — то излишне бойкой, то не в меру специальной и сухой. Даровитый С. Н. Кругликов — другой видный представитель московской серьезной критики — был ему менее близок; однако горячая симпатия к композиторам Новой русской школы, и прежде всего к Римскому-Корсакову, и живой, непринужденный тон изложения, характерный для рецензий и статей Кругликова, вероятно, отразились на складе и направлении молодого критика.

И еще два современника оказали влияние на Энгеля-критика: В. В. Стасов, на статьях которого, по собственному признанию, Энгель воспитывался в «стасовской вере»², и М. Г. Лунц — публицист, ученый, революционер, сблизивший музыканта с социал-демократическими, позднее — с большевистскими кругами. Эта близость оказала существенное влияние на повышенный общественный тонус его деятельности.

2

Двадцать пять лет музыкально-критической работы Энгеля (1893—1918) совпали с одной из самых ярких эпох музыкальной Москвы. За эти бурные четверть века

¹ Н. Д. Кашкин не отстранился от участия в других изданиях, но объем публицистической деятельности сократил.

² Ю. Энгель. Памяти В. В. Стасова. «Русская музыкальная газета», 1907, № 41, стлб. 896.

успевает развернуться и вдруг оборвать свой полет вдохновение Скрябина, дает зрелые плоды медленно возраставшее творчество Танеева, достигает расцвета творчество Рахманинова и Метнера. За эти годы созданы одиннадцать опер Римского-Корсакова, в их числе такие шедевры, как «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей», «Китеж» и «Золотой петушок». Значительная часть их впервые увидела свет в Москве. Ближе к концу этих лет Москва знакомится с новыми крупными дарованиями — Стравинским, Прокофьевым, Мясковским, во многом определившими развитие музыки в последующие десятилетия. Формируются несходные индивидуальности Василенко, А. Ф. Гедике, Глиэра, Гнесина, Ал. Крейна и более молодого Ан. Александрова, в дальнейшем — видных деятелей советской музыки и музыкальной культуры советской Москвы.

Эта четверть века также время поистине блистательного расцвета московской вокальной школы. Почти в самом начале, в 1896 году происходит «открытие» Мамонтовым Шаляпина, немногим позднее получают известность имена Забелы, Цветковой, Собинова, Неждановой, Бакланова... Впервые после аристократических салонов первой половины XIX века складывается вновь художественный жанр камерного пения и появляется уникальное явление — Оленина-д'Альгейм. Небывалой художественной высоты достигает московский Синодальный хор.

В музыкальном театре завоевывает права гражданства почти неведомое ранее понятие режиссерского замысла и художественного ансамбля и множатся энергичные попытки влить свежую струю в косный организм оперного спектакля. Вокруг таких попыток и опытов закипают яростные споры. И это тоже только начало процессов, которые шире и радикальнее проявят себя в советском оперном театре и не найдут завершения вплоть до наших дней.

Двадцатипятилетие — 1893—1918 — время появления в России плеяды первоклассных пианистов, скрипачей, а также представителей более редкой профессии — дирижеров. И, что еще значительно важнее, — время фундаментальных изменений в их репертуаре. 1860-е и 1870-е годы были в этом смысле порой посева, теперь в русской музыке наступает пора жатвы. Это поистине двадцатипятилетие великих открытий. Музыканты открывают

прежде всего русскую симфоническую школу, о существовании которой раньше никто, за вычетом нескольких энтузиастов, не знал. Возвращаются к жизни Первая, Четвертая, Пятая симфонии Чайковского и его «Манфред». Постепенно входят в основной репертуар симфонии Бородина, Глазунова, а позднее Рахманинова и Скрябина. В Москве и Петербурге начинает звучать новая немецкая и французская музыка: на оперной сцене — поздний Вагнер, на концертной эстраде Брамс, Франк, д'Энди, а спустя некоторое время — Р. Штраус, Дебюсси, Равель, Дюка. Ширится репертуар камерных вечеров, за эпохой Моцарта и Гайдна начинает вырисовываться мир музыки доклассической — органной, клавишной и предназначенной для давно вышедших из употребления разновидностей семейства виол.

Одновременно рождаются и получают живой отклик концерты русской песни, не припороженной, не одетой в маскарадные «боярские» костюмы, — концерты хора Пятницкого, Ковалевой, этнографические...

Весь этот грандиозный поток новых впечатлений постепенно меняет художественные понятия слушателей.

Застигнутые врасплох и обиженные непонятной новизной, консервативные критики последовательно «не принимают» Скрябина, потом Стравинского и Прокофьева. На другом полюсе музыкального сознания собираются восторженные поклонники всего необыкновенного, для которых восхищаться Скрябиным недостаточно. Они объявляют, что классическая гармония практически отменена автором «Прометея», что в искусстве только исключительное ценно, а общедоступная музыка Чайковского и Рахманинова целиком лежит в сфере дурного вкуса и пошлой сентиментальности. Несравненно серьезнее подходят к трудным вопросам наиболее выдающиеся критики из молодых — Мясковский и Асафьев. Ясное понимание громадной талантливости Стравинского, горячая и восторженная любовь к творчеству Прокофьева никоим образом не мешали ни Мясковскому, ни Асафьеву глубоко и порою необыкновенно пронизательно судить о Чайковском, о Римском-Корсакове, о Рахманинове¹.

¹ Напомним статьи Н. Я. Мясковского в журнале «Музыка» в 1911—1914 гг. (вошли в кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2. Литературное наследие, письма. Изд. 2,

Какую же позицию занял Ю. Д. Энгель в конфликте привычного и нового, классического и антиклассического? С какой степенью понимания и глубины сумел взглянуть на происходящее в музыке вообще и в московской музыкальной среде в особенности?

«Искусство, как и жизнь,— писал он, приближаясь к концу своей музыкально-критической деятельности,— создается не только безумством храбрых, но и оглядкой мудрых; не только взлетами в будущее, но и упором в прошлое. И благо стране, рождающей таких безумцев, как Скрябин, и таких мудрецов, как Танеев¹.

Но это — не более чем общая формула. Чтобы раскрыть ее, надо вернуться к его статьям. К их рассмотрению мы и обратимся.

3

Как и Г. А. Ларош, Энгель придает важное значение ознакомлению музыкантов и серьезных любителей музыки с ее историей и — шире того — с принципом историзма.

Он энергично поддерживает на страницах газеты ежегодные Исторические камерные утра Московского трио или циклы сонатных вечеров Сибора — Гольденвейзера, сам выступает в качестве лектора в Исторических концертах Русского музыкального общества в 1907—1909 годах, отмечает весьма обстоятельными по газетным масштабам статьями юбилейные и поминальные даты музыкального календаря. Из одних только таких «памяток» (назовем хотя бы «Джузеппе Верди», «П. И. Чайковский», «Берлиоз и программная музыка», «А. К. Глазунов», «Эдвард Григ», «Н. А. Римский-Корсаков», «Рихард Вагнер», «Клод Дебюсси») и обширных, отнюдь не формально регистрационных, обзорных статей типа «Пушкин в музыке», «Гоголь в музыке», «Чехов и музыка» можно составить интересный и полезный, невзирая на частичную устарелость, сборник «музыкальных силуэтов» и

доп. М., 1964). В том же журнале в 1914—1916 гг. печатались статьи и заметки Б. В. Асафьева, за подписью Игорь Глебов, оставшиеся, к сожалению, неперезданными.

¹ «Русские ведомости», № 222 от 29 сентября 1917 г.

«музыкальных очерков», сделанных рукой мастера¹. Сам он, как видно из материалов его архива, такой сборник готовил, но, вероятно, за постоянным недосугом, а позднее и ввиду издательских трудностей военных лет осуществить его не успел.

Очень значительна литературная и организаторская деятельность Энгеля в области музыкально-справочной. Деятельность эта заложила основы русской музыкальной лексикографии. К концу 1890-х годов и началу нового века относится предпринятое Энгелем издание в русском переводе немецкого (лучшего по тому времени) Музыкального словаря Римана (словарь был выпущен московским музыкальным издательством П. Юргенсона). Авторитетную оценку работы над русским изданием Музыкального словаря Г. Римана дала в недавнее время Г. Б. Колтыпина: «Словарь представляет собой крупнейшее дореволюционное издание в области справочной музыкальной литературы... Совершенно заново переработан весь русский отдел, явно неудовлетворительный у Римана. Редакция проделала огромную работу по розысканию сведений о музыкальных деятелях и учреждениях, составив около восьмисот статей. Русский отдел словаря имеет, таким образом, самостоятельную научную ценность, освещаая ряд новых тем (музыкальные издатели, библиотеки, оперы в России, около шестисот биографий музыкантов и т. д.)»². Львиная доля работы была выполнена лично Энгелем. Второе, переработанное издание «русского Римана» готовилось им перед войной 1914—1918 годов, но осталось в проекте. Следует отметить, что Энгель взял на себя русский отдел и в основном, немецком издании словаря, до того веденный более чем кустарно. Начиная с четвертого издания русского энциклопедического словаря «товарищества А. Гранат» (седьмое продолжало выходить вплоть до середины нашего столетия)³, Энгель ведет также музыкальный отдел

¹ Ни одна из названных статей не вошла в настоящий сборник; их обобщающий характер не отвечает задаче данного собрания.

² Г. Колтыпина. Справочная литература по музыке. М., 1964, стр. 14.

³ Последний том Энциклопедического словаря Граната (т. 54) выпущен Гос. научным институтом «Советская энциклопедия» в 1947 г.

в этом словаре, наиболее прогрессивном из дореволюционных русских изданий этого рода.

Работа по составлению и редактированию словарей брала у Энгеля много времени и сил; однако в центре его внимания оставалась и в самое напряженное время музыкальная летопись Москвы, охватывающая в равной мере театральную и концертную жизнь, благотворительные вечера, выступления учащихся консерватории и филармонического училища, лекции о музыке, наконец, книги о музыке. Формы откликов Энгеля на ежедневные новости московской музыкальной жизни гибки и разнообразны. От заметки в две-три строки мелким шрифтом — до газетного «подвала», занимающего подчас низ двух-трех смежных страниц. От предварительной, в день концерта или спектакля, справки об исполняемых сегодня произведениях — до более или менее распространенного разбора новинок и их исполнения. Такой порядок был заведен в Москве Н. Д. Кашкиным, но с открытием новых оперных помещений и концертных залов задача неизмеримо усложнилась¹. Условия спешной газетной работы отражались, разумеется, на самих рецензиях. В них проникали порой ошибки. Все это, однако, искупалось быстротой и свежестью отклика. Слушатель, исполнитель, композитор получали критический отзыв, еще не охлажденный раздумьем, сохранивший все достоинства и недостатки первого впечатления.

Среди потока разнокалиберных сведений и песгрых фактов, сообщаемых читателю критиком, ясно намечаются центральные темы и среди них одна из важнейших: русский оперный театр. Уходили в прошлое ежегодные великопостные гастролы итальянских певцов, бравших москвичей в полон красотой и силой голоса и виртуозным мастерством; в 1900-х годах такие выступления иностранных гастролеров становятся эпизодическими. Ветшает

¹ Большой зал консерватории открылся 7 апреля 1901 г.; до этого симфонические концерты устраивались, если не считать летнего сезона, только в Большом зале Благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов), в зале Синодального училища и изредка в Манеже или Большом театре. Открылся новый концертный зал Романова, на углу М. Бронной и Тверского бульвара. Оперные спектакли давались, кроме Большого и Солодовниковского театров, также в Новом театре, в Интернациональном театре на Б. Никитской, в театре «Аквариум», в Сергиевском народном доме и др.

на глазах наивно романтический и весьма нечуждый штампу эффектный драматизм, которым недавно блистал московский баритон Б. Б. Корсов, и на музыкальной почве русской оперы крепнет оперная эстетика сценического реализма. Одним из деятельных ее поборников стал Энгель.

Среди молодых русских певцов Энгель рано выделил Шаляпина, в нем критик увидел великую силу, губительную для казенщины и застоя. Создатель небывало жизненных образов Мельника, кузнеца Еремки, старца Досифея казался ему прямым воплощением народной творческой мощи, несущей обновление искусству и жизни. Шаляпин создал образец исполнения, после которого стал невозможен возврат к простодушному «пению со сцены».

Ради Шаляпина и вместе с ним императорские театры приняли К. А. Коровина и А. Я. Головина, сумевших осуществить в музыкальном спектакле идеал стильного и художественно-полноценного, с одной стороны, и музыкально оправданного — с другой, декоративного оформления. Этот идеал сложился еще в 1880-е годы в Мамонтовском кружке, в тесном содружестве художников. С благодарностью вспоминал Энгель свои первые впечатления от «Аиды», увиденной им во время гастролей мамонтовской труппы в Харькове в 1886 году¹.

С неуклонным постоянством статьи Энгеля пропагандируют репертуар Частной оперы, впервые ознакомившей москвичей с лучшими операми русских композиторов, приобщают читателя к ее успехам и трудностям. В мамонтовском оперном театре² одну за другой ставят оперы Чайковского — от «Опричника» до «Иоланты», произведения Римского-Корсакова, Мусоргского, Серова. На большую сцену эти композиторы приходили тогда редкими гостями или, в лучшем случае, были представлены раз навсегда отобранными образцами («Онегин», «Пиковая дама», «Снегурочка»). Весь ярко национальный, творческий и артистический дух мамонтовской труппы был сильнейшим контрастом равнодушию и одеревенелости казенной сцены, кончавшей XIX век с весьма скром-

¹ Ю. Энгель. Двадцатипятилетие Частной оперы в Москве. «Русские ведомости», № 9 от 13 января 1910 г.

² С осени 1899 г. — Товарищество Русской частной оперы.

ными достижениями и лишь в последующие годы заметно поднявшей свой художественный «класс».

Вражда к застою и живое сочувствие к творческим поискам сочетаются у Энгеля со спокойно объективным отношением к рассматриваемым фактам. В рецензиях на спектакли известных в 1900—1910 годы оперных режиссеров П. Оленина, Санина, Арбатова, Михайлова сказывается устойчивость его взглядов, мало поддающихся веяниям театральной моды. Сущностью оперного спектакля неизменно остается для него музыка, и его мало радуют частности, даже удачные, если они живут на сцене сами по себе. Спокойно отмечает критик характерность образов, созданных в маленьких ролях певцом В. А. Лосским (в будущем — крупным оперным режиссером), не придавая этой бытовой характерности большого значения¹. С досадой пишет он о пустой режиссерской изобретательности Н. Н. Арбатова или о приемах условного театра, некстати примененных к сцене в Малом Китеже. И наоборот, главным достоинством постановки «Жизни за царя» в Большом театре под музыкальным руководством Рахманинова считает, пусть неполное, восстановление «подлинного Глинки». С интересом и сочувствием отнесся Энгель к прошедшей в 1906 году почти незаметно постановке «Евгения Онегина» под руководством Л. А. Сулержицкого и И. А. Саца. Это была первая попытка приложить к оперному спектаклю принципы реалистических постановок Художественного театра.

Художественный идеал, сложившийся у Энгеля на рубеже двух столетий, подобно всем художественным идеалам, не всесторонен. Критик, находивший яркие краски для Шаляпина, почти всегда краток до сухости, когда речь заходит о Собинове. Он отдает должное качествам его голоса, но обычно равнодушен к тонкой лепке его сценических образов. Даже говоря о Собинове—Ленском, одном из поэтичнейших созданий русской сцены, он предпочитает сослаться на восторженный отзыв

¹ Простительной мемуаристу ошибкой памяти можно объяснить утверждение петербургского артиста С. Ю. Левика, что Ю. Д. Энгель требовал от музыкального театра натуралистических подробностей и поднимал на щит Санина («Записки оперного певца», 2-е перераб. и доп. изд., М., 1962, стр. 557). Внимательное ознакомление со статьями Энгеля не дает никаких поводов для этого умозаключения.

М. И. Чайковского. Но Собинов, рано ставший кумиром московской публики, не слишком нуждался в признании критики. Иначе обстояло с Н. И. Забелой, дарование и судьба которой заслуживали более заботливого внимания. О том, чем была для истории русской музыки артистка, давшая жизнь образам Волховы и Царевны-Лебедь, мы можем узнать из писем Н. А. Римского-Корсакова, из воспоминаний М. Ф. Гнесина и В. В. Яковлева, из картин, рисунков и скульптур М. А. Врубеля. Отзывы Ангеля тут немногословны и малосодержательны. Голос, своеобразную прелесть которого высоко ценил автор «Садко», казался критику несовершенным, поэтическое обаяние, неотделимое от дымки таинственного и загадочного, оставляло его холодным.

С восторгом критик пишет зато о создательнице полных обаяния сценических образов Иоанны, Кумы, Татьяны Лариной — Е. Я. Цветковой, о даровитой М. Н. Поляковой, давшей единственное в своем роде воплощение слепой Иоланты.

Статьи Ангеля об операх Римского-Корсакова — одно из отрадных явлений русской музыкальной критики XX века. С любовью, вниманием и постепенно, год от года, растущим пониманием критик раскрывает перед читателями первоклассные художественные ценности, создаваемые гениальным композитором. Даже несколько преувеличенное подчеркивание Ангелем «мажорных» нот в творчестве Римского-Корсакова, более богатом и жизненно сложном, чем оптимизм в житейском смысле этого слова, было естественно в той среде, где еще сильно чувствовались «хмурые настроения» — наследие эпохи безвременья и где в то же время все слышнее звучал прибой нарастающего общественного подъема. Не умалчивая о том, что ему казалось слабым или хотя бы менее удачным, он горячо откликался на то прекрасное и сильное, что в изобилии находил в творениях «величайшего из живущих русских композиторов»¹.

Нет сомнения, что тот бесспорный художественный расцвет, который переживает в конце 1900-х — начале 1910-х годов Большой театр в связи с появлением наконец настоящего музыкального руководителя —

¹ Это определение появляется в отзывах Ангеля уже в ноябре 1898 г.

В. И. Сука, даровитого дирижера Э. А. Купера, неуклонным разворачиванием зрелого таланта К. А. Коровина, энергичной режиссерской деятельностью В. А. Лосского, отразился самым положительным образом на судьбе опер Римского-Корсакова. Что касается состава вокалистов, то достаточно напомнить такие имена: Собинов — царь Берендей и Левко, Нежданова — Волхова, Царевна-Лебедь или Шемаханская царица, наконец, наезжавший из Петербурга Ершов в партиях Садко и Гришки Кутерьмы.

Нередко критик, обогащенный новыми впечатлениями и мыслями, возвращался к оценке уже рецензированных произведений, чтобы глубже осветить художественное явление и внести поправку в прежнее суждение. Характерна статья 1913 года, где Энгель писал: «...исполняется «Салтан» в Большом театре хорошо, а со стороны оркестра, декораций и костюмов предстает, можно сказать, в совсем новом виде, — только теперь можно вполне оценить эту чудесную оперу, которую мы, москвичи (в том числе и я сам), раньше немножко недооценивали»¹.

Прослушав «Майскую ночь» в Большом театре в 1909 году, критик с радостью отмечает, что фантастическая часть, казавшаяся ему ранее слабой, пришла в равновесие с реально-бытовой стороной оперы². Возможно, что дело было не только в более совершенном по части оркестра и машинерии воплощении удивительного сна Левко, — в 1909 году критерии реализма у Энгеля стали глубже и тоньше.

Нечто сходное, хотя и безотносительно к фантастике, случилось с отношением критика к «Моцарту и Сальери». При первом знакомстве с оперой Энгель считал еще возможным пошутить, что, «уступая «Каменному гостю» по выпуклости и силе декламации», опера Корсакова «имеет перед ним одно несомненное преимущество: она гораздо короче его»³. Через двенадцать с небольшим лет эта шутка показалась бы кощунством. Неприметно изменились эталоны оценки. Изменились понятия об искусстве. Вместе с общим ростом уровня эстетической культуры вырос критик. Весною 1911 года он напишет: «Моцарт и Сальери» — создание высшего художественного реализ-

¹ «Русские ведомости», № 232 от 9 октября 1913 г.

² Там же, № 99 от 1 мая 1909 г.

³ Там же, № 267 от 27 ноября 1898 г.

ма, [...] творение гения, ради данной художественной задачи ограничившего свою палитру [...], но в этом самоограничении удивительно цельного, свежего, сильного»¹.

Не все произведения Римского-Корсакова оказались в равной мере близки Энгелю. Так, мало удалась ему характеристика замысла и музыки «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Дважды писал критик об этом уникальном произведении — в связи с московскими постановками 1908 и 1916 годов — и каждый раз его суждения представляются нам приблизительными.

Цикл статей Энгеля об операх Римского-Корсакова не смог (уже в силу своего значительного объема) целиком войти в этот сборник, но и в неполном виде он много даст читателю. Отнюдь не забывая крупных заслуг С. Н. Кругликова и Н. Д. Кашкина (а из числа критиков следующих поколений — А. В. Оссовского и В. Г. Каратыгина) в пропаганде и популяризации музыки автора «Снегурочки», следует, вероятно, признать роль Энгеля еще значительнее: он сроднил с этой музыкой и ее создателем читателей-москвичей и провинциальных любителей. В сущности, то, что Кашкин и Ларош (каждый по-своему) делали для раскрытия творчества Чайковского, Стасов — для Мусоргского, сделал Энгель для Римского-Корсакова.

Среди лучших его работ о композиторе — остропублицистические отзывы 1909 года о «Золотом петушке» и статья 1902 года о «Кашее бессмертном». Не утрачивая доступности, характерной для всех статей Энгеля, его статья о «Кашее» содержит исследование стиля этой оперы, которое и сейчас, почти семьдесят лет спустя, не потеряло убедительности.

Скажем тут же, что в бурной разноголосице, какой музыкальная общественность встретила публикацию в 1909 году «Летописи моей музыкальной жизни», обширные статьи Энгеля выделяются очень заметно². Один из немногих, он сразу увидел в «Летописи» драгоценный своей искренностью и прямоотой, богатый содержанием

¹ Там же, № 60 от 15 марта 1911 г.

² «Н. А. Римский-Корсаков о своих современниках» и «Н. А. Римский-Корсаков о самом себе». «Русские ведомости» № 114 от 21 мая и №№ 130 и 135 от 9 и 14 июня 1909 г.

исторический источник и постарался привлечь к нему внимание читателей.

По-иному дорогой ему Чайковский, воспринимавшийся Энгелем как выразитель субъективного и притом «минорного» начала, возможно, меньше привлекал его исследовательский интерес. Но в годы, когда музыка Чайковского стала предметом ожесточенных нападок, Энгель спокойно и авторитетно выступил в ее защиту от «слишком усердных крикунов модернизма»¹. «Пройдет черед и этой полосы реакции против исключительного господства Чайковского,— писал он.— Исчерпав себя, она уступит место новой эпохе. Эпохе синтеза, когда утверждение и отрицание примирятся и создадут окончательное, проверенное опытом разночувствующих поколений отношение к Чайковскому. Страшиться этой эпохи Чайковскому нечего. Поверх слабого, временного, преходящего будет без конца светиться в его созданиях постоянно крепкое и прекрасное». Эту эпоху синтеза, которой предстоит утвердить непреходящую славу «великого лирика, великого симфониста», критик связывал с грядущим общественным обновлением русской жизни, с «новой весной», силы которой зреют в глубинах народного духа².

В отношении к Мусоргскому и, в меньшей степени, к Бородину и Балакиреву критик, при самом горячем сочувствии к стихийному демократизму и исключительной одаренности первого, при живой симпатии к творчеству всех троих заплатил все же определенную дань академическим традициям московского консерваторского кружка, в силу чего нередко усматривал мозаичность и разрозненность в произведениях, существенно отличающихся по форме от классического сонатного аллегро или не требующих мотивной разработки. Было бы интересно проследить постепенное расширение представлений критика (а вместе с ним и значительной части московских музыкантов) на протяжении 1900-х, 1910-х годов, но рамки настоящего сборника для этого недостаточно широки. Большую часть статей о Мусоргском, Бородине, Балакиреве пришлось оставить за его пределами.

Весьма нелегкая для современника проблема tradi-

¹ Ю. Э. Памяти Чайковского. «Русские ведомости», № 264 от 25 октября 1913 г.

² Там же.

ций и эпигонства была практически решена критиком с большой чуткостью. Так, отдавая себе ясный отчет в строго интеллектуальном характере творчества Танеева, Энгель увидел в Танееве не подражателя, не «ученого музыканта», но подлинного творца. В статье о кантате «По прочтении псалма», исполненной незадолго до смерти композитора, он высоко оценил это создание глубокой мысли, плод совершенного владения искусством. И наоборот, вполне современные по настроению, по многим признакам талантливые произведения Аренского он, не колеблясь, отнес к явлениям неглубоким, вторичным. Еще определеннее, не поддавшись на приманку академической добротности и профессиональной умелости, отметил критик несамостоятельный характер дореволюционных произведений Ипполитова-Иванова и Глиэра.

Величайшую трудность составляет правильная оценка истинных размеров художественного явления, с которым критик встречается впервые. Даже при отчетливости восприятия второстепенное в этом явлении легко принять за главное, а главное, определяющее масштаб явления, не заметить. Легко новизну судить и осудить по старому уложению эстетических законов, нередко извлеченных из прежних произведений того же художника.

В статьях Энгеля привлекает постоянная (за редчайшими исключениями) доброжелательность отношения к новому в искусстве. Он не всегда понимает это новое, по всегда хочет понять и — редкий случай в художественной критике! — готов сознаться в том, что не понял. Крайне интересны — порою как драгоценное свидетельство современника, порою как чуткое, зоркое впечатление — его отзывы о творчестве Скрябина, Метнера, Рахманинова, а позже — Стравинского, Прокофьева, Мясковского. Характерно для высокой объективности критика, что и не будучи «скрябинистом» и, как теперь, полвека спустя, можно сказать с полной уверенностью, не схватив главного музыкального содержания его творчества, он исполнил по отношению к памяти А. Н. Скрябина тот великий долг, какой В. В. Стасов исполнил для Глинки, для Мусоргского и Бородина: создал его первую и единственную в своем роде документальную биографию, собирая по горячим следам воспоминания близких к Скрябину людей и мобилизуя ресурсы собственной памяти. И при этом нигде и ни в чем не навязывая читателю

своего пристрастия, от чего так трудно воздержаться биографу¹.

Неизменным глубоким уважением дышат отклики Энгеля на концерты Н. К. Метнера, шедшего своим одиноким путем и мало оцененного современниками. Трудно понять, почему С. В. Рахманинов именно Энгеля, как вспоминал Н. Г. Райский, избрал объектом своего негодования на московскую критику, не замечавшую Метнера². Юлий Дмитриевич менее, чем кто-либо, заслужил этот упрек.

Если к творчеству Н. К. Метнера, взятому безотносительно к самому художнику, Энгель мог бы, казалось, быть равнодушным, то направление С. В. Рахманинова, глубоко связанного с русской классикой, несомненно, было ему близко. И тем не менее Энгель недооценил своего замечательного современника. От этого впечатления невозможно отделаться, читая даже самые восторженные его рецензии на концерты Рахманинова 1906—1916 годов. Дело даже не в отдельных оценках, зачастую вполне удачных и метких. То чувство масштаба художественного явления, которое возникло у Энгеля при встречах с творчеством Скрябина, здесь изменило ему.

Содержательны отзывы Энгеля о произведениях композиторов, которые известны теперь как советские композиторы старшего поколения. Мы имеем в виду Глиэра и Василенко, Кастаньского и Гнесина, Гр. и Ал. Крейнов, Прокофьева и Мясковского. Особенно пронизателен и чуток отзыв о Н. Я. Мясковском. Энгель назвал его при-

¹ Биографический очерк Энгеля был напечатан в «скрябинском» номере «Музыкального современника» (кн. 4/5 за 1915—1916 гг.) и с тех пор, к сожалению, не переиздавался. Компетентный исследователь жизни Скрябина А. В. Кашперов в примечаниях к собранным и отредактированным им письмам А. Н. Скрябина (М., 1965) называет труд Энгеля лучшим из существующих. Н. Я. Мясковский, ценивший в Энгеле не направление, тогда представлявшееся ему консервативным, не талант, которого не находил в его писаниях, но «добросовестность» и «истинный вкус», писал в 1916 г.: «С большим удовольствием читаю «Музыкальный современник» о Скрябине. Энгель — обстоятельный и культурный человек» (письмо к В. В. Держановскому от 26 февраля 1916 г.). В том же письме Мясковский заявлял: «В конце концов это теперь единственный музыкальный критик.

² Н. Г. Райский. Из воспоминаний о встречах с С. В. Рахманиновым. В сб. «Воспоминания о Рахманинове», изд. 3, т. 2, М., 1967, стр. 176—177.

рожденным симфонистом тогда, когда в этом отдавали себе отчет только самые близкие друзья композитора¹.

Характеристика исполнения занимает в статьях и заметках Энгеля громадное место, не уступающее, пожалуй, характеристикам самой музыки. К искусству исполнительства он прилагал те же реалистические в своей основе критерии: то же требование содержательности, то же неизменное требование искренности, полной отдачи себя искусству и постоянно ощущаемое сопоставление практически исполненного с замыслом создателя исполненной музыки — не с одной лишь нотной записью, а с ее смыслом и духом. Для музыкального критика это особенно ответственная область его работы. В среде слушателей, где широко распространена вера в то, что «о вкусах не спорят», он должен бережно, твердо, ненавязчиво воспитывать хороший вкус. О том, что Энгель в целом справился с этой взятой на себя и много лет кряду повседневно выполняемой задачей, есть много свидетельств. Приведем здесь слова человека другого, более молодого поколения и других художественных вкусов. Статьи Энгеля оказали большое влияние на развитие музыкальной жизни крупных центров страны, — отмечал композитор и музыкальный критик Ал. Крейн, вспоминая старшего собрата по искусству, — «к ним прислушивалась далекая провинция; на них воспитывалось целое поколение (одно ли?) музыкантов и интересующаяся музыкальным искусством общественность»².

Суждения критика о зарубежных и отечественных дирижерах (в их числе Артур Никиш, В. И. Сафонов, В. И. Сук, Э. А. Купер, С. А. Кусевицкий), о выдающихся пианистах и скрипачах, прославленных инструментальных ансамблях, камерных и эстрадных певцах и хорах весьма многочисленны, хотя иногда и поневоле слишком лаконичны. Критика отталкивает погоня за виртуозностью ради самой виртуозности, он горячо откликается на истинную артистичность, хотя и отдает дань уважения безукоризненной технике. Идеалом исполнительницы является для него М. А. Оленина-д'Альгейм, впервые выступившая в Москве 26 октября 1901 года и оставив-

¹ См. «Русские ведомости», № 38 от 17 февраля 1915 г.

² А. Крейн. Ю. Д. Энгель (1868—1927). «Музыка и революция», 1927, № 4, стр. 40.

шая незабываемое ощущение восторга у тех, кто, подобно Энгелю, превыше всего ценил в искусстве выражение чувства и мысли. «Не обладая первоклассными вокальными средствами, артистка производит глубокое впечатление на слушателей внутренней силой и образностью своего исполнения, оригинального даже в мелочах и проникнутого любовью к передаваемым произведениям», — писал Энгель в «Итогах музыкального сезона» за 1901—1902 год¹. Высокую и высочайшую оценку ее исполнительского творчества Энгель сохранит на многие годы, в организованном ею «Доме песни» примет живейшее участие. Другой камерной певицы такого масштаба ему не придется услышать до конца жизни.

4

Общественная активность в той или иной степени всегда была характерна для Энгеля. Но порою ее расцвета был несомненно 1905 год. Уже в первые годы XX века стала ощутимо меняться политическая атмосфера. Революция стояла у порога. Ее приближение давало себя знать в тысячах примет. Для Юлия Дмитриевича это время тесного общения с революционными и околореволюционными кругами. В 1904 году его приглашают вести музыкальное обозрение в журнал «Правда», где сотрудничают большевики И. И. Степанов-Скворцов, А. В. Луначарский, Н. А. Рожков, М. Г. Лунц. Более разнообразной и широкой становится работа Энгеля в «Русских ведомостях», затрагивая теперь и общественно-политическую жизнь страны. Как мы узнаем из его автобиографической справки он, «начиная с 1900 года, неоднократно помещал заметки и фельетоны² по общим вопросам (театр, литература, образование и др.), подписываясь то полной фамилией, то буквами Э., Z, или вовсе без подписи»³. В бурные 1904—1905 годы ему было поручено вести отдел последних новостей, передаваемых по телефону из Петербурга⁴. Для этой работы требовались не только

¹ «Русские ведомости», № 128 от 11 мая 1902 г.

² Слово «фельетон» означало тогда большую статью, помещаемую внизу газетной страницы, в «подвале».

³ Сб. статей «Русские ведомости» 1863—1913. М., 1913, стр. 210.

⁴ Там же.

опыт журналиста, но и политическое чутье. Однако предложение стать политическим корреспондентом той же газеты при первой Государственной думе Энгель не принял¹.

История «Постановления московских композиторов и музыкантов» 1905 года рассказана в примечаниях к этому документу, включенному в состав настоящего сборника. «Постановление» объединило всех прогрессивных московских музыкантов — от радикально настроенных Шаляпина, Энгеля, Держановского до умеренных или далеких от политики Метнера и Рахманинова — и стало первым в истории русской общественности политическим выступлением музыкантов. Немедленно откликнулся на него Римский-Корсаков, просивший через газету «Наши дни» присоединить подпись петербургского музыканта к подписям московских; вслед за ним учащиеся Петербургской консерватории выразили на общей сходке согласие с «Постановлением» и подкрепили свою солидарность забастовкой. Месяц с небольшим спустя Энгель опубликовал в «Русских ведомостях» переданное по телефону из Петербурга открытое письмо Римского-Корсакова²; озлобленная и растерявшаяся дирекция РМО уволила композитора «за дерзкое печатное выражение порицания действиям дирекции»³ и едва ли сама была рада. Оказалось, что в артистической России есть общественное мнение. «Русские ведомости» становятся центром, где собираются и публикуются коллективные и индивидуальные протесты против произвола петербургской дирекции. Протесты подписывают музыканты, адвокаты, артисты и руководители Художественного театра, инженеры, профессора, врачи, все, кому дорого человеческое достоинство и русское искусство. В этой грандиозной манифестации стихия негодования сочеталась с деятельной волей. «В связи с историческим инцидентом в Петербургской консерватории в 1905 году (увольнение Н. А. Римского-Корсакова), — свидетельствует Ал. Крейн, — Юлий

¹ Там же.

² Отметим, что, по свидетельству А. В. Оссовского, «Русские ведомости» были единственной газетой, которую Николай Андреевич читал систематически.

³ Так в своем дневнике формулировал причину увольнения Н. А. Римского-Корсакова вице-председатель ИРМО, великий князь Константин Константинович.

Дмитриевич сумел организовать энергичный протест московской общественности»¹. Косвенным, но весьма выразительным подтверждением этой активной роли служит письмо Ю. Д. Энгеля к Ц. А. Кюи от 15 апреля 1905 года, где он прямо призывал ветерана Могучей кучки высказаться в печати относительно изгнания Римского-Корсакова и предлагал опубликовать (разумеется, в «Русских ведомостях») ту часть ответного письма Кюи, которая может представить общественный интерес². Кюи предпочел перевести вопрос в плоскость отвлеченного «права на труд», осуждая тем стачку учащихся, но не решаясь публично защищать опозорившую себя петербургскую дирекцию РМО. Позднее, когда Римский-Корсаков вернулся в реформированную консерваторию, Энгель принял участие в сборе денег на стипендию его имени³.

В том же 1905 году Энгель приглашает к систематической работе в «Русских ведомостях» В. В. Держановского, энергично проводящего ту же общественную линию. После убийства Н. Э. Баумана, Держановский помещает в газете страстное слово памяти революционера; в 1905 или 1906 году (точная дата нам неизвестна) пытается организовать нотоиздательство «Вперед» для публикации революционных песен в обработке и гармонизации виднейших русских композиторов, а также сочинений молодых композиторов, не нашедших еще себе издателя. Это начинание успеха не имело, хотя сотрудничество обещали Корсаков, Глазунов и Лядов⁴.

Еще дважды после весны 1905 года поднимают музыканты голос протеста — когда С. И. Танеев ушел из Московской консерватории после конфликта с В. И. Сафоновым и когда руководство Филармонического общест-

¹ А. Крейн. Ю. Д. Энгель. «Музыка и революция», 1927, № 4, стр. 40.

² Ц. А. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 521—522. Сведения об ответе Кюи — в его письме к М. С. Керзиной от 20 апреля 1905 г., стр. 348—349.

³ Об этом узнаем из письма А. К. Глазунова к Ю. Д. Энгелю от 14 октября 1906 г. (Гос. центр. музей музык. культуры им. Глинки (ГЦММК), ф. 93, ед. хр. № 155). Денег было собрано недостаточно, и стипендия не могла быть тогда учреждена.

⁴ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к В. В. Держановскому (без даты) и примечание В. В. Держановского. «Музыка», № 3 от 11 декабря 1910 г., стр. 63.

ва уволило директора московского Филармонического училища А. Б. Хессина, поддержавшего справедливые требования учащихся. Но это уже затихающие порывы бури.

Одним из важных событий революционных лет является основание в Москве Народной консерватории по прямой подсказке рабочих — участников народного хора, с которыми занималась Е. Э. Линева во Введенском народном доме в 1905 году¹. В организации, а потом и работе Народной консерватории Энгель принимал самое непосредственное участие как член организационной комиссии, как бессменный председатель Бюро Народной консерватории, как лектор и как неутомимый пропагандист ее идей в печати. «Дайте народу [...] музыкальное просвещение, и он, — конечно, при условии удовлетворения насущнейших общественных и экономических нужд, — не только сам поднимется культурно, но и мощно поднимет искусство звуков [...] Народная консерватория и хочет дать народу это просвещение», — писал он при самом ее основании в 1906 году. Среди его сотоварищей были люди, глубоко преданные делу, — Е. Э. Линева, Б. Л. Яворский, Н. Я. Брюсова. За двенадцать лет своего существования московская Народная консерватория выпустила более двух тысяч человек, творчески приобщившихся к музыке. Опыт Народной консерватории сохранил свое значение и после Октября.

В годы между двух революций Энгель разворачивает громадную просветительную работу. И это тоже характерно для времени, когда ощутимо выросла потребность в музыкальных знаниях. Он систематически выступает с лекциями, издает Краткий музыкальный словарь (1907 и 1909), Карманный музыкальный словарь (1913), выпускает сборники своих лекций по истории музыки и статей о музыкальных спектаклях², составляет путеводитель по опере «Кармен», деятельно участвует в организации Музыкально-теоретической библиотеки и общества при

¹ Об этом рассказал Энгель на вечере по случаю десятилетия деятельности Народной консерватории в Москве. См. «Русские ведомости», № 101 от 3 мая 1916 г. Доклад о задачах будущей Народной консерватории Е. Э. Линева сделала еще 21 ноября 1905 г. на заседании Музыкально-этнографической комиссии при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии.

² «Очерки по истории музыки» и «В опере» (М., 1911).

ней. Кажется, что его популяризаторская и организаторская деятельность становится все интенсивнее, отчасти за счет уменьшения (особенно в поздние годы) количества непосредственных газетных откликов на текущие события московской жизни. После 1910 года несколько тускнеет музыкальный отдел газеты. Заметно правеют «Русские ведомости», именно в эту пору превращающиеся в орган умеренного кадетизма с народническим оттенком.

Живой интерес Энгеля привлекают в эту пору первые выступления хора М. Е. Пятницкого. Его старая и прочная любовь к народной песне получает новые импульсы. Проблема народного и псевдонародного искусства интересно и убедительно раскрывается Энгелем на примере концертов популярной эстрадной певицы Н. В. Плевицкой. Итоги многих наблюдений формулирует Энгель в статье «Музыкальное образование в России, сущее и чаемое». Сказав несколько слов о «великорусских оркестрах»¹, указав, что и, не поднимаясь по полноте и разнообразию репертуара до оркестров симфонических, они могут тем не менее дать немало хорошего и достойного, критик продолжает: «Беда [...] не в составе, а в обычном репертуаре: Против пошлости, преобладающей в этом репертуаре, и следует направить борьбу. Но здесь мы затрагиваем вопрос более общий и в высшей степени важный: о низком художественном уровне искусства, или, вернее сказать, суррогатов искусства, потребляемых массой. Это — оборотная сторона процесса демократизации искусства, несколько, конечно, не нарушающая величия существа последней. Зло низких художественных вкусов массы так же свойственно современному людскому обществу, как и зло чахотки, алкоголизма, пауперизма и т. п. [...] «Художественное благосостояние» масс может быть поднято только при общем культурном подъеме, путем знакомства с лучшими произведениями искусства, живой художественной пропагандой. Это дело организаций общественных и общинных, поддержанных государством»². Критик мечтал о массовом выпуске высокоху-

¹ Речь идет об оркестрах народных инструментов, возникших по инициативе В. В. Андреева и получивших к этому времени широкую известность.

² «Музыкальный современник», 1915, кн. 1, стр. 29.

дожественных граммофонных пластинок и дешевых нотных изданий. Едва ли Энгель возлагал при этом какие-либо надежды на помощь тогдашних властей. Судя по некоторым намекам в статьях 1916 года, он нетерпеливо ждал глубокого обновления всей русской политической и общественной жизни.

5

Октябрьская революция круто изменила привычные бытовые и организационные формы музыкальной жизни, открыв одновременно широчайшие возможности для художественного просвещения и для творчества самих масс.

Весною 1918 года «Русские ведомости» были закрыты, растеряв в последний год существования изрядную долю своих научных, культурных и нравственных традиций, превратившись среди испытаний революции в рядовой орган испуганных и злобных обывателей. С концом газеты пришел, в сущности, конец многолетней работе летописца музыкальной Москвы. Заключительными его статьями в этой газете — своего рода отходными эпохе русской жизни, уходившей в прошлое, — были некрологи последнего кучкиста Ц. А. Кюи и грозного когда-то, но многим заслужившего благодарность потомства директора Московской консерватории В. И. Сафонова.

В первые годы революции жизнь Энгеля заполнена многообразной работой. Он читает лекции на заводах и фабриках, заведует академическим подотделом Музыкального отдела (Музо) Наркомпроса, начинает работу по созданию первого советского Музыкального словаря¹. В 1919 году Энгеля приглашают преподавателем в Московскую консерваторию. Трудности тех лет помешали осуществить уже введенные в учебный план курсы по анализу музыкальных форм и по истории народной песни, для чтения которых были приглашены Ю. Д. Энгель, А. П. Кастальский и Н. А. Янчук².

¹ Тезисы его доклада, заслушанного и принятого в марте — апреле 1919 г. Академической коллегией Музо, — общий план Музыкального энциклопедического словаря — хранятся в ГЦММК, ф. 93, ед. хр. № 420.

² См. кн. «Московская консерватория. 1866—1966». М., 1966, стр. 291.

В эти годы выдвигается на первый план его композиторское творчество. Но, как и его плодотворный труд в области фольклористики, композиторское творчество Энгеля лежит далеко за пределами компетенции автора данного очерка. Ограничимся поэтому простой ссылкой на сжатую статью М. Ф. Гнесина, дающую общее представление об этих сторонах работы Энгеля¹.

Прямым продолжением просветительской, проникнутой гуманностью и демократизмом деятельности Энгеля стала увлекшая его работа в Малаховке (под Москвой) в 1920—1922 годах. Он был здесь музыкальным воспитателем и чутким старшим другом детей-сирот, собранных в образцовой еврейской детской колонии. Он и жил там эти годы. Для маленьких колонистов музыкальный воспитатель писал детские песенки, получившие потом довольно широкое распространение. О них и сейчас помнят питомцы малаховской колонии.

* * *

Разумеется, настоящее собрание статей далеко не полно представляет музыкально-критическую деятельность этого энциклопедически образованного музыканта, наделенного незаурядным литературным даром и призванием пропагандиста, человека, сыгравшего такую большую роль в развитии лучших сторон русской музыкальной культуры начала XX века.

Двадцать пять лет беседовал с читателями культурный и заинтересованный посетитель оперы и концертов, слушатель, умеющий от единичных впечатлений подниматься к обобщениям, критик, проникнутый органической доброжелательностью ко всему, что несет печать дарования.

С. С. Прокофьев в письме к Е. А. Шмидтгоф-Лавровой от 2 февраля 1914 года назвал Энгеля «лучшим московским критиком и очень уважаемым музыкантом»². В свете всего, что мы знаем об Энгеле, эта оценка современника кажется нам вполне точной.

И. Кунин

¹ М. Ф. Гнесин. Энгель Ю. Д. Энциклопедический словарь Граната, т. 54. М., 1947.

² С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, изд. 2, доп. М., 1961, стр. 278.



Статьи

1898

«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»

С нынешнего года наша казенная оперная сцена, как известно, перешла в ведение нового управления. Если это пока мало отразилось на качестве и общем характере исполнения, то на расширении и освежении репертуара новые влияния весьма заметны. Энергия, в сравнении с прежней инертностью, просто необычайная, охватила нашу оперу: за короткое время, с открытия сезона, возобновлены «Волшебный стрелок», «Галья», «Тангейзер», причем все эти оперы поставлены почти заново; во вторник, 27 октября, репертуар Большого театра обогатился еще новым для Москвы произведением Н. А. Римского-Корсакова, оперой «Ночь перед Рождеством».

Опера эта — «быль-колядка», как называет ее автор либретто (он же и композитор), написана, правда, со значительными дополнениями и изменениями — на сюжет известного гоголевского рассказа под тем же заглавием. Это, конечно, значительно облегчает и общую постановку оперы, и сценическую передачу отдельных исполнителей: множество характерных мелочей и деталей, на которые нет указания в тексте оперы, можно добыть из первоисточника. Это особенно относится к лирической части оперы, а также к комической ее стороне, которые почти целиком заимствованы из Гоголя. Главными действующими лицами являются здесь, с одной стороны, красавица

Оксана с Вакулой, с другой — мать Вакулы, ведьма Солоха, с ее многочисленными ухаживателями. Партия Оксаны требует от исполнительницы большой легкости и подвижности в голосе, особенно в первых актах, где игривость и кокетливость затейницы Оксаны находят себе полное отражение в пикантной и полной колоратурных блестков музыке. Драматическое сопрано исполнительницы роли Оксаны, г-жи Дейша-Сионицкой, не совсем соответствует этим требованиям; тем не менее талантливая артистка удачно справилась с «завитушками» и орнаментами своей партии; очень понравилась публике большая, на манер гликинских, колоратурная ария перед зеркалом в 1-м акте, которая успела сделаться довольно популярной, благодаря исполнению на концертной эстраде. Большому успеху артистки содействовала и ее бойкая, живая игра.

Гораздо бледнее был г. Донской в роли Вакулы. Правда, голос его звучал недурно, а звонкая верхняя нота в песне Вакулы с бандурой привела публику даже в величайший восторг, так что г. Донского заставили бисировать эту ноту, — виноват, эту песню. В общем, однако, исполнение артиста грешило несколько преувеличенной чувствительностью и жеманностью. Правда, этим же недостатком кое-где страдают и слишком тонкие музыкальные контуры в партии Вакулы, этого простодушно-грубого диканьского Самсона, так охотно пускающего в ход свои огромные кузнечные кулачища; но ведь дело артиста — сгладить это по возможности, а не усугублять еще своим исполнением.

Громадный успех имели почти все комические эпизоды оперы. Это понятно: публика так устала от кровавого «драматизма» ходячих «серьезных» опер и от бесшабашного кривлянья новейших опереток, что с жадностью набрасывается на всякую сценку, в которой есть хоть немного здорового, живого комизма, а тем более, если эта сценка заимствована из неисчерпаемого источника разительного гоголевского смеха и юмора.

Веселая сцена у Солохи, когда она поочередно прячет всех своих поклонников в мешки, прошла довольно живо, хотя самой Солохе (г-жа Звягина) не мешало бы быть поувертливей и поподвижнее. Зато черт (г. Клементьев) слишком уже много юлил и вертелся; и то сказать, трудно найти верный тон для этого русского глуповато-лукавого, простодушного беса, так непохожего ни на Мефисто-

феля, ни на Демона, ни на всех остальных чертей оперного репертуара. Живое и бойко звучал дуэт черта с Солохой. Что сказать о г. Успенском, имевшем большой успех в роли дьячка? И грим его, и исполнение, не ударяясь в карикатуру, были очень характерны; особенно комично было его пение — сначала «борзым гласом», потом «по фитам», все выше и выше, соответственно тому, как разыгрывались его аппетиты, поощряемые лукавыми улыбками диканьской Цирцеи.

Недурны, хотя менее характерны, были остальные претенденты на сердце смазливой ведьмы, Чуб (г. Трезвинский) и Голова (г. Власов). Последний был слишком бедно одет, и борода его была слишком изящно подстрижена для Головы. Большой успех имел комический дуэт (г-жа Павленкова и г-жа Муравьева) последнего акта, если только можно назвать «дуэтом» готовую перейти в рукопашную ссору двух баб, — «с фиолетовым носом» и «с обыкновенным носом».

Как я уже отметил, в сюжет оперы либреттистом вставлено немало нового; эти вставки касаются, главным образом, развития ее фантастического элемента и подробностей обрядового и бытового характера. Немало работы задано тут партитурой оркестру и хору — главным действующим лицам этих лучших во всей опере фантастических и народных сцен. И тот, и другой, под управлением г. Авранека, отлично делали свое трудное дело. Опера, очевидно, разучена очень старательно, — и публика это оценила, она вызывала не раз дирижера и заставила бисировать громадный хор 4-й картины. Хор этот — один из шедевров Римского-Корсакова — действительно звучал очень хорошо, особенно во второй раз. Да и задумана вся эта сцена живо и эффектно: постепенно с разных концов села сходятся «парубки» и «дивчата» с песнями «колядуем» и «святый вечер», понемногу собираются в веселые и оживленные группы и, наконец, сливаются в один общий могучий хор, где замечательно красиво соединяются эти обе темы. Очень хорошо звучала и колядка дивчат в первом акте. Немного странно только было видеть на девушках так много живых цветов в такую пору, когда их можно достать разве у Ноева и К^о ¹.

¹ Известное в свое время цветоводство Ноева.

Поставлена была опера с петербургскими декорациями. Лучшая из них — Диканька, появляющаяся на горизонте сквозь румяный туман морозного утра; слишком только усердно валит дым из диканьских труб, — точно на пожаре. Недурны также и снежные освещенные луной улицы, — только хаты чересчур малы. Хороши костюмы на придворном балу. Остальное менее интересно. Но что совсем неудачно, — сцена бесовской колядки. Право, эта жиденькая толпа каких-то фигур в балахонах, с метлами, топчущаяся на одном месте, совершенно не походит на то «самое неистовое гульбище нечистых духов и ведьм», о котором говорит автор в предисловии к опере. Сцена эта вызывает только недоумение у зрителя и не стоит той фантастически-дикой и колоритной музыки, на какую вдохновила композитора малорусская «Вальнургиева ночь».

Кроме того, из указания автора, что хористы в этой сцене помещаются за кулисами, а балет на сцене, вовсе не следует, что и Солоха с Пацюком должны отсутствовать на сцене, а между тем они поют почему-то за кулисами и тем еще больше путают и без того недоумевающего слушателя. Балет — танцы звезд, шествие кометы, хоровод и чардаш — тоже поставлен довольно ordinarily, бледно. Поезд «Овсеня и Коляды» превратился у нас в два отдельных поезда и оттого немало потерял в своей помпезности.

В общем, на этот раз случилось нечто обратное тому, что обыкновенно замечается в Большом театре: исполнение оперы оказалось выше ее постановки.

Успех «Ночь перед Рождеством» имела выдающийся, но надо сознаться, что это новое произведение величайшего из живущих русских композиторов, несмотря на множество превосходных, вдохновенных страниц, по силе и цельности впечатления уступает другим его операм. Слишком искусственна эта амальгама, куда входят и мирные обитатели Диканьки, в своих свитках и плахах, и черти и ведьмы в ступе с помелом, и звезды — балернины в коротеньких юбочках, и комета с шлейфом, и Венера (Утренница), и Овсень на свинке, и Коляда на коне, и церковный хор с благовестом, и придворный бал с напудренными кавалерами и дамами; слишком разрозненно все это, слишком пестро.

Отсутствие цельности в либретто отразилось и на му-

зыка, отражается и на постановке, не может оно не отражаться и на общем впечатлении от оперы. (*«Новости дня»*, № 5541 от 1 ноября 1898 г.)

С весны 1898 г. три театра — Большой, Малый и заново устроенный Новый (в здании, где сейчас Центральный детский театр; на его сцене попеременно давали спектакли труппы Большого и Малого театров) — были подчинены московской конторе императорских театров и с назначением тогда же управляющим конторой В. А. Теляковского получили известную независимость от петербургского начальства. Новый управляющий внес значительное оживление в сонное до того прозябание казенной оперной и балетной сцены. Исполнение оперы Римского-Корсакова вызвало у москвичей тем более горячий отклик, что композитор после отказа в постановке «Садко» был в открытой размолвке с петербургской дирекцией и фактически стал «московским композитором»: на сцене театра Солодовникова (ныне театра оперетты на Пушкинской улице), в постановке труппы С. И. Мамонтова с успехом шли четыре его оперы, готовилась к постановке пятая. В подготовке спектакля Большого театра Корсаков принял некоторое участие, посетив спевки и оркестровую репетицию второй половины оперы. Сам он оценивал ее достоинства и слабые стороны без всяких преувеличений, а через восемь лет писал: «Млада» и «Ночь перед Рождеством» являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению «Садко» (Н. А. Римский-Корсаков. *Летопись моей музыкальной жизни*. М., 1955, стр. 206). После нескольких спектаклей опера была надолго исключена из репертуара казенного театра. Несколько годами раньше в Москве прошли с успехом постановки опер Римского-Корсакова: в частной антрепризе И. П. Прянишникова «Майская ночь», выдержавшая в сезоне 1892/93 г. двадцать четыре представления, и в Большом театре «Снегурочка» (январь 1893 г.).

«ЮДИФЬ» СЕРОВА

Нет худа без добра... Бесконечные отсрочки открытия Частной оперы в театре Солодовникова имели, по крайней мере, ту хорошую сторону, что дали возможность труппе приложить побольше труда и внимания к поста-

новке новипок нынешнего сезона, из которых в первую очередь шла в понедельник, 23 ноября, «Юдифь» Серова.

Сюжет этой оперы, которая могла бы в нынешнем году праздновать свой тридцатипятилетний юбилей, достаточно известен. Либретто, написанное самим композитором, полно драматизма, последовательно, живо, логично, хотя и несколько растянуто. Музыка почему-то считается лучшим из всего, что написано Серовым. С этим можно согласиться лишь постольку, поскольку речь идет о выдержанности стиля, о преобладании чисто музыкальных задач над всякого рода другими эффектами, с которыми неразлучна, обыкновенно, так называемая «большая опера». В смысле же мелодического вдохновения, да, пожалуй, и обладания всеми техническими средствами композиции, «Юдифь», думается, уступает хотя бы «Рогнеде». Во всяком случае, можно только порадоваться возобновлению этой несправедливо забытой, высокоталантливой оперы.

В заглавной роли в описываемом спектакле дебютировала г-жа Соколовская. Это — большой и сильный голос; особенно удачны верхние ноты — стойкие, блестящие и довольно полные. Глубоко драматическая партия Юдифи отличается обилием именно таких нот и поэтому очень подходит к средствам молодой артистки. Прибавьте еще большую сценическую опытность артистки, не свободной, впрочем, временами от рутины, ее музыкальность, выражающуюся в умении связать голосовые эффекты с данным сценическим положением, наконец, ее подходящую для Юдифи наружность, напоминающую восточные женские головки Зихеля¹, — и вы вполне поймете тот большой успех, какой имела г-жа Соколовская, и признаете его только заслуженным. Хотелось бы лишь от артистки больше подвижности в физиономии и, пожалуй, порою большей величавости, значительности в движениях...

Г-н Шаляпин... Право, трудно и на этот раз удержаться от восклицательных знаков, говоря о живом образе Олоферна, созданном этим превосходным артистом. Что за оригинальная, точно вставшая со стены древнего ассирийского саркофага, фигура! Что за характерное лицо, на котором, вместе со свирепым величием не знающего

¹ Н. Зихель — популярный во второй половине XIX века немецкий салонный живописец.

преград воителя, которому и Юдифь не в состоянии отказать в имени героя, мелькает, порой, своеобразная утонченность чувств вырождающегося вавилонского сатрапа. Не будь эта утонченность невыделимым элементом серовского Олоферна, — голос г. Шаляпина показался бы, пожалуй, слишком мягким, слишком благородно звучащим для иступленно-дикого «бича Божия», в потоках крови совершающего свой победоносный путь. Даже трудная и несколько рискованная для оперы сцена опьянения, болезненно-дикого бреда и, наконец, припадка Олоферна получила в исполнении артиста чрезвычайный интерес жизни и увлекающей и отталкивающей естественности. Здесь пение его превратилось почти в говор, — прием, производящий надлежащий эффект только у первоклассного артиста. Впрочем, порой заметно было, что даже гибкому и могучему таланту г. Шаляпина чувствуется немного не по себе в этой разнузданной и неприятной сцене. Знаменитая воинственная песнь Олоферна, прекрасно спетая, произвела бы еще больший эффект, если бы была посильней и поярче инструментована композитором. Артист не повторил этой песни, несмотря на усиленные требования публики, и этим еще раз доказал, что интерес художественной правды для него выше, чем минутный успех у публики и неуместное бисирование, которое только подтачивает нарастание общего музыкально-сценического интереса. Г-н Шаляпин имел огромный успех — публика без конца вызывала его [...].

Что касается хора и оркестра, то в этот вечер первый по твердости и отделке исполнения стоял, пожалуй, выше второго, как раз в противоположность тому, что замечалось в предыдущий вечер, когда шел «Садко». Очень хорошо, с применением надлежащих эффектов звучности, был исполнен хор осажденных евреев в первом акте. Только для фуги, написанной в генделевском духе, хотелось бы несколько более медленного, тяжелого темпа: подобные вещи только выигрывают от этого. Тогда можно было бы избежать и некоторой скомканности, почти неизбежной при взятом дирижером темпе. Нельзя не отметить живописной, тщательно обдуманной группировки членов хора как в течение всей оперы, так, особенно, в конце первого акта. Зато церемониальный марш ассирийских войск перед палаткой Олоферна вышел довольно жалким, мало-внушительным: слишком мало народа, а верблюдов, всад-

ников, свиты и телохранителей, указанных у Серова, и совсем почти нет...

Декорации, костюмы, обстановка, сделанные по рисункам художников Серова (сына композитора) и Коровина, как уже отмечалось у нас¹, великолепны, воскрешают виденные снимки и слепки с ассирийских гробниц и памятников и переносят в ту далекую и полулегендарную эпоху и страну, где разыгрывается действие «Юдифи». Особенно хороши внутренность еврейской крепости и шатер, где происходит оргия Олоферна, с проглядывающим сквозь разрезы навеса темно-синим звездным небом и пылающими вдали кострами. (*«Новости дня», № 5566 от 26 ноября 1898 г.*)

Заметка о «Юдифи» Серова в Частной опере заключает и отзыв Энгеля о Шаляпине. В дальнейшем Энгель внимательно следит за выступлениями артиста, а в 1899 г. дает и общую характеристику его художественной личности в связи с переходом Шаляпина на казенную сцену (обстоятельные статьи «Ф. И. Шаляпин» — в № 266 «Курьера» от 26 сентября 1899 г. и «Русская опера и Ф. И. Шаляпин» — в № 268 «Русских ведомостей» от 28 сентября 1899 г.; последняя статья была включена впоследствии Эпгелем в его сборник «В опере» и переиздана в двухтомнике «Федор Иванович Шаляпин», изд. 2. М., 1959—1960).

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

В среду, 25-го ноября, в театре Солодовникова мы впервые услышали последнюю русскую новинку в области оперы — «Моцарт и Сальери», драматические сцены Пушкина, положенные на музыку Н. А. Римским-Корсаковым. Это новое произведение неумоимого и наиболее крупного из современных отечественных композиторов посвящено памяти Даргомыжского, в свое время имевшего, несомненно, громадное влияние на творчество автора «Псковитянки», да и всего тогдашнего кружка молодых

¹ «Новости дня», № 5564 от 24 ноября 1898 г., заметка без подписи.

композиторов, который известен был в свое время под названием смешливым, но оказавшимся пророческим в своей первой части названием «Могучей кучки»! Одно время идеальное будущее русской оперы казалось им намеченным тем направлением, в каком было написано последнее произведение Даргомыжского «Каменный гость». Жизнь и индивидуальные особенности таланта повели затем каждого из молодых композиторов по своему особому пути, иногда прямо противоположному идеалам, почерпнутым из «Каменного гостя». Примером последнего может служить Бородин с его «Игорем», да и Римский-Корсаков в своем творчестве, как известно, дошел до «Садко», далеко отступающего от некоторых из главных начал «Каменного гостя». Зато последнее его произведение «Моцарт и Сальери» во многих основных чертах своих напоминает любимое детище Даргомыжского: то же стремление к меткой декламации, имитирующей изгибы живой речи и не оставляющей без подчеркивания ни одной сколько-нибудь интересной подробности текста; то же уклонение за редкими исключениями от законченных оперных форм арии, дуэта и т. п., то же преобладание драматической концепции над чисто музыкальной. Сходство довершается еще тем, что оба произведения написаны на слова Пушкина, и в том и в другом случае оставшиеся совершенно неизменными. Впрочем, опера «Моцарт и Сальери», уступая «Каменному гостю» по выпуклости и силе декламации, имеет перед ним одно несомненное преимущество: она гораздо короче его и, стало быть, сохраняя достоинство декламационного стиля, лишена того однообразия и некоторой утомительности, которые присущи всякому, даже самому меткому и выразительному речитативу, раз он тянется в продолжение нескольких актов. В опере Римского-Корсакова немало намеренных подражаний Моцарту, а иногда и целых фрагментов, заимствованных у него и весьма кстати вплетенных в общий ход действия. Вряд ли, однако, композитор поступил удачно, заставив звучать под пальцами фантазирующего Моцарта не какой-нибудь подходящий моцартовский оригинал (хотя бы, например, отрывок из его с-moll'ной фантазии), а свою собственную — правда, прекрасно имитирующую «Рафаэля музыки» — пьесу. Впрочем, на наш взгляд, подобные места производят большее впечатление в чтении, чем в слушании: там воображение читателя может представить себе Моцарта, со-

чиняющим такую музыку, которая действительно могла заставить Сальери воскликнуть: «Ты, Моцарт, бог» и подвигнуть его на убийство Моцарта, оправдывая свое злодейство следующими словами:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

В наше же время инструментальная музыка достигла такой силы и выразительности, что мы можем понять Сальери, только став на историческую точку зрения, а это уже лишает непосредственности силу художественного впечатления. Другая подобная же страница «Моцарта» действует на слушателя несравненно сильнее и глубже: это — отрывок из моцартовского «Реквиема», принадлежащего к той области западной церковной музыки, которая еще задолго до Моцарта достигла своего высшего процветания и во многих отношениях осталась не превзойденной и по сию пору. В общем, просматривая новую оперу Римского-Корсакова, видишь, что здесь больше, чем где-либо в ином месте, нужны редкие певцы, которые могли бы всецело проникнуться драматическим положением героев Пушкина и в то же время были бы в состоянии пустить в ход все средства музыкальной декламации, при помощи которых композитор еще расширяет и подчеркивает силу и значение чудных, трогательных пушкинских стихов. К счастью, главное из двух действующих лиц оперы, Сальери, нашло в лице г. Шаляпина достойного, несравненного исполнителя. Трудно описать правду и мощь, с которыми вдохновенная игра артиста воплотила пушкинский образ в этой суровой, крепкой фигуре, преждевременно состарившейся в своей уединенной келье над упорной музыкальной работой и напрасным стремлением достигнуть того, что без всяких трудов «озаряет голову безумца, гуляки праздного», Моцарта. Здесь все полно жизни, здесь все захватывает, потрясает, и увлеченному слушателю остается только отдаться во власть редкого и благодатного художественного впечатления. В роли Моцарта дебютировал г. Шкафер — небольшой, хотя довольно отшлифованный и мягкий тенор. Слишком тянет дебютант свою декламацию, да и вообще у него мало в ней

разнообразие, а ведь без умелой декламации, да еще рядом с Шаляпиным, трудно произвести большое впечатление в роли Моцарта. Неуместным кажется нам припадок агонии Моцарта после прощания с Сальери, — это противоречит и Пушкину, и Римскому-Корсакову. Не мешало бы также лучше настроить инструмент, на котором исполняется фантазия Моцарта и звучность которого очень удачно подражает тембру клавира времен Моцарта. (*«Русские ведомости»*, № 267 от 27 ноября 1898 г.).

После спектакля Шаляпин телеграфировал поклоннику этой оперы В. В. Стасову: «Вчера пел первый раз необычайное творение Пушкина и Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» большим успехом очень счастлив спешу поделиться радостью целую глубокоуважаемого Владимира Васильевича» (сб. «Федор Иванович Шаляпин», т. I, изд. 2. М., 1959, стр. 377). В громадном художественном успехе Шаляпина велика роль С. В. Рахманинова, прошедшего с ним летом 1898 года всю партию, и М. А. Врубеля, давшего декорации к постановке «Моцарта и Сальери» и эскиз для костюма и грима Сальери. Интересные материалы есть в кн.: А. Раскин. Шаляпин и русские художники. Л. — М., 1963.

Понятно сожаление Энгеля, что Римский-Корсаков не использовал для фортепианной импровизации Моцарта его подлинной пьесы. Однако критик не учел, что написанная Корсаковым фортепианная пьеса тесно связана со всей мелодической и гармонической тканью оперы, с лейтмотивом Сальери в частности. Об этом см. в работе А. И. Кандипского в двухтомнике «Римский-Корсаков. Музыкальное наследство», т. I (М., 1953, стр. 101—111) и в кн. А. А. Соловцова «Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова» (М., 1964, стр. 418—423). С рецензией 1898 г. интересно сравнить заметку Энгеля 1911 г. (*«Русские ведомости»*, № 60 от 15 марта). Она содержит не только более высокую оценку оперы, но и сжатую характеристику ее художественной сущности.

«БОРИС ГОДУНОВ» М. П. МУСОРГСКОГО

Одним из интереснейших событий нынешнего музыкального сезона надо несомненно признать постановку «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского в Солодовников-

ском театре. Лет десять тому назад эта опера шла с успехом в Большом театре, потом почему-то была снята с репертуара и только теперь возобновлена на сцене Частной оперы (в понедельник, 7 декабря). На этот раз она давалась в новой редакции Н. А. Римского-Корсакова, близкого друга Мусоргского и свидетеля того, как создавался «Борис Годунов». В предисловии к новому изданию этой оперы (1896) Римский-Корсаков, говоря о разногласии и ожесточенных спорах в публике и в печати, вызванных «Борисом Годуновым» при его первой постановке в Петербурге в 1874 году, дает вместе с тем краткую и верную характеристику творчества Мусоргского: «Высокая талантливость сочинителя, проникновение народным духом и духом исторической эпохи, живость сцен и очертания характеров, жизненная правда в драматизме и комизме и ярко схваченная бытовая сторона при своеобразности музыкальных замыслов и приемов — вызывали восхищение и удивление одной части публики; непрактичные трудности, обрывочность мелодических фраз, жесткость гармоний и модуляций, погрешности голосоведения, слабая инструментовка и слабая вообще техническая сторона произведения, напротив, вызывали бурю насмешек и порицаний у другой части. Упомянутые технические недостатки заслонили для одних не только высокие достоинства произведения, но и самую талантливость автора и, наоборот, эти самые недостатки некоторыми возводились чуть ли не в достоинства и заслугу». И вот, в новой обработке Римского-Корсакова все эти технические недочеты по возможности сглажены и упорядочены; кроме того, вся опера заново переинструментирована. Нет сомнения, что все эти поправки отразились на опере к лучшему. Мы находим только, что напрасно переставлены 1-я и 2-я картины последнего акта; первоначальный конец оперы — торжественный въезд Лжедмитрия и затем пророческий одинокий вопль юродивого: «Горе, горе Руси!» — глубже по замыслу и настроению, чем теперешний — смерть Бориса. Но изменения Римского-Корсакова коснулись главным образом внешнего благозвучия и удобства исполнения, то есть тех сторон в музыке Мусоргского, которыми он нередко сознательно поступался ради наибольшей реальности и выразительности в звуковой иллюстрации текста или программы. Наибольший же пробел в творчестве Мусоргского, зависевший,

по-видимому, от недостатка его технической подготовки, по-прежнему дает себя чувствовать; это — слабость тематической разработки [...] Вот отчего не производят надлежаше сильного впечатления такие грандиозные сцены, как, например, славение Бориса Годунова (на народную тему «Славы») или въезд Лжедмитрия [...]

Зато каким богатством вдохновения, какой жизненностью и своеобразной прелестью блещет почти вся остальная музыка в «Борисе Годунове». Трагические страницы чередуются здесь с комическими; перед нами проходит чуть ли не вся тогдашняя Русь в своих наиболее ярких представителях, и для каждого из них нашлись у Мусоргского особые средства музыкальной характеристики, глубоко и образно запечатлевающие их в памяти слушателя. Превосходны и самобытны по музыке отдельные сцены, где действующим лицом является народ: Мусоргский знал русскую народную песню и мастерски умел пользоваться ею. Все это делает «Бориса Годунова» одним из крупнейших и оригинальнейших произведений в русской музыке; влияние его, как и других лучших сочинений Мусоргского, можно проследить на большинстве выдающихся произведений новой русской оперной литературы [...] Остается только приветствовать дирекцию Частной оперы за постановку «Бориса Годунова». Для этого ей пришлось пустить в дело чуть ли не весь артистический персонал свой — так много в «Борисе Годунове» действующих лиц, и притом лиц интересных, характерных. Главную роль исполнял г. Шаляпин [...] Начиная с грима и кончая каждой позой, каждой музыкальной интонацией, это было нечто поразительно живое, выпуклое, яркое. Перед нами был царь величавый, пекущийся о народе и все-таки роковым образом идущий по наклонной плоскости к гибели благодаря совершенному преступлению, — словом, тот Борис Годунов, который создан Пушкиным и музыкально воссоздан Мусоргским. Неотразимо сильное впечатление производит в исполнении г. Шаляпина сцена галлюцинаций Бориса; потрясенная публика без конца вызывала после нее артиста. Г-н Секар-Рожанский в роли Самозванца взял несколько однообразный сосредоточенно угрюмый тон; лучше всего прошла у него, как и у г-жи Селюк (Марина), превосходная по своей страстной и певучей музыке сцена у фонтана. Здесь у обоих артистов достаточно было разнообразия в сцени-

ческом исполнении, да и голоса звучали хорошо. Несколько бледен был в исполнении г. Шкафера Василий Шуйский; грим превосходный, хорошая мимика, но мало умения воспользоваться тем богатством музыкальной декламации, какое уделено композитором Шуйскому и которое давало возможность артисту ярче обрисовать эту замечательную фигуру русской истории, не менее Годунова энергичную и настойчивую, но еще более его лукавую и неразборчивую в средствах. Хорош был бы Пимен (г. Мутин), если бы несколько ровнее и спокойнее пел свои речитативы и не так тянул их порой. Из остальных действующих лиц укажем на хорошего, хотя и не вполне выдержанного иезуита Рангони (г. Оленин), хороших Ксению и Феодора (г-жа Пасхалова и г-жа Страхова) и Мамку (г-жа Черненко), превосходную по костюму, но довольно слабую в сценическом и особенно вокальном отношении. Двое бродяг-монахов, Варлаам и Мисаил (гг. Левандовский и Кассилов), недурны по внешности и по сценическому выполнению. Жаль только, что вследствие недостатка силы в голосе и неотчетливого выговаривания слов сильно ослабляется впечатление от великолепной неподражаемой песни Варлаама в сцене в корчме. Вообще всей этой замечательной сцене, а особенно ее финалу, не хватает живости и большей сыгранности исполнения. Много, очень много дела хору в «Борисе Годунове». Толпа нередко является здесь действующим лицом: она ссорится, шутит, ликует, опрокидывает приставов, тешится над боярином, готова вешать иезуитов и т. д. И поскольку это в силах для сравнительно небольшого хора нашей Частной оперы, все это и происходило на сцене, хотя порой слишком уж отдавало выученностью и намеренностью. Превосходно звучали все хоры за сценой. Оркестр под управлением энергичного г. Труффи также хорошо справлялся со своей сложной задачей. Хотелось бы только иногда более живых темпов: например, в песне Шинкарки (г-жа Любатович), кое-где в сценах Пимена, в корчме и др. Публика, почти наполнившая театр, не раз вызывала дирижера; вообще «Борис Годунов» имел громадный, выдающийся успех, повторившийся и вчера, когда опера поставлена была во второй раз, причем все шло гораздо глаже и живее как у отдельных артистов, так и у хора и у оркестра. (*«Русские ведомости»*, № 280 от 10 декабря 1898 г.)

Москвичи познакомились с оперой «Борис Годунов» в 1888 г., в постановке Большого театра; партию Бориса пел Б. Б. Корсов. К этому времени опера Мусоргского уже была исключена из репертуара в Петербурге, а вскоре сошла со сцены и в Москве; на провинциальной оперной сцене «Годунов» еще не ставился ни разу.

Спектакль Русской частной оперы С. И. Мамонтова оказался для «Бориса Годунова» началом новой, блестящей эпохи.

Рецензия Энгеля в большой степени характерна для времени, когда наметился перелом в отношении к Мусоргскому, до того непризнаваемому не только заурядными музыкантами, но и такими мыслителями, как Г. А. Ларош и С. И. Танеев. Цения яркую самобытность Мусоргского, критики все еще отдавали дань узко школьному пониманию композиторского мастерства и видели недостаток умения даже там, где налицо глубоко оригинальный замысел, не требовавший и даже не допускавший применения тематической разработки (сцена под Кромами). Интересно сопоставить с такими суждениями чуткую мысль петербургского критика В. Г. Каратыгина, высказанную одиннадцатью годами позднее: «Мы замечаем мало-помалу высшую закономерность этой музыки, мы находим целый ряд организующих моментов в музыкальном мышлении Мусоргского, начинаем ощущать архитеконику его музыки, ее логику, ее пластику...» («Саламбо» Мусоргского» — журнал «Аполлон», 1909, № 2; перепечатано в кн.: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., 1965, стр. 30). Убедительные суждения по этому вопросу, в частности в связи с отзывом Энгеля, находим в работе В. В. Яковлева «Борис Годунов» в театре» (в кн.: «Мусоргский. I. «Борис Годунов». Статьи и исследования. М., 1930).

Затронутый в рецензии вопрос о сравнительном достоинстве двух редакций оперы (авторской и Римского-Корсакова) не получил окончательного решения до сих пор. На подавляющем большинстве сцен опера идет в редакции Римского-Корсакова, однако в 1959 г. Кировский театр в Ленинграде показал редакцию Д. Д. Шостаковича, отклоняющуюся от обеих предыдущих. Представляется правдоподобным, что однозначное решение задачи невозможно и каждый из созданных пока вариантов обладает самостоятельной ценностью.

Любопытно суждение Ф. И. Шаляпина, создателя сценических образов Годунова, Варлаама, Досифея: «Многие теперь наседають на Римского-Корсакова за то, что он-де «искажил Мусоргского». Я [...] этот упрек считаю глубоко несправедливым. [...] Без этой работы мир, вероятно, и по сию пору едва ли узнал бы «Бориса

Годунова» («Федор Иванович Шаляпин», т. I. М., 1959, стр. 291). Сам композитор писал С. И. Мамонтову, получив от него наутро после спектакля поздравительную телеграмму: «Я всегда был убежден в значении этого высокоталантливого и крайне оригинального произведения моего покойного друга и товарища и, если помните, много раз говорил Вам о желательности его постановки на сцене Русской частной оперы. Но успех первого спектакля — еще не все, надо, чтоб «Борис» не только удержался, но и стал любимцем Москвы, чего я от души желаю и во что крепко верю. Крайне благодарен Вам за радостное известие» (сб. документов «Н. А. Римский-Корсаков». М.—Л., 1951, стр. 123).

1899

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»

В среду 3 февраля, в театре Солодовникова поставлена была в первый раз опера Чайковского «Орлеанская дева», написанная композитором в 1879—1880 годы¹, но никогда до сих пор не шедшая в Москве. Сюжет «Орлеанской девы» заимствован из трагедии Шиллера, в переводе Жуковского, причем сохранены и многие стихи подлинника. Но между героинями Шиллера и Чайковского есть существенная разница: в то время как в трагедии Иоанна только на минуту поддается чувству влечения к Лионелю и затем, искупив изгнанием и пленом свое прегрешение и возвратив к себе всю прежнюю силу духа, отвергает его любовь, разрывает на себе цепи, ведет в последний раз французов к победе и умирает среди них раненая, — в опере характер Иоанны является гораздо более слабым и женственным; ее любви отведено гораздо более места; есть даже форменный любовный дуэт меж-

¹ Опера написана и оркестрована в промежуток времени между началом декабря 1878 г. и августом 1879 г.; в следующем году в нее были внесены только небольшие изменения по совету Э. Ф. Направника.

ду Иоанной и Лиопелем; наконец, умирает Иоанна — не окруженная ореолом всеобщего признания и благоговения, а на костре, как колдунья, среди насмешек и брани врагов. Последнее, впрочем, совершенно соответствует рассказам старинных французских хроник.

Трудно представить себе более трогательный и в то же время более грандиозный сюжет для оперы, чем история бедной орлеанской девы; и нет никакого сомнения, что если бы Чайковский держался ближе исторической истины или, по крайней мере, хоть Шиллера, служившего ему путеводной нитью, а не ввел бы в свое либретто в столь большой дозе quasi-необходимого в опере любовного элемента, — сюжет этот выиграл бы еще в значительности и оригинальности. Это, однако, главный упрек, который можно сделать либретто «Орлеанской девы», в остальном оно сделано очень удачно, причем либреттист (он же и композитор) не в ущерб внутреннему смыслу действия сумел соединить здесь все необходимое для так называемой «большой» оперы, основной тип которой создан еще Мейербером: здесь и молитва, и сражение, и коронование, и любовь, и казнь и т. п. И влияние Мейербера сказывается не только на обработке сюжета «Орлеанской девы», но отчасти и на ее музыке. Само собой разумеется, что человек, написавший до того «Кузнеца Вакулу» и «Евгения Онегина», не мог уже соблазниться устарелым виртуозничаньем вокальных партий, шаблонным блеском финальных каденций и рулад, скучными и бесцветными речитативами, наконец, ходульностью в музыке целых сцен, зависящей сплошь и рядом от неестественности драматического замысла, — словом, всем тем, что есть у Мейербера пошлого и банального; но влияние «Пророка» и «Гугенотов» заметно отражается в «Орлеанской деве» на законченности мелодического построения отдельных номеров, на их раздельности друг от друга, на стремлении положить в основание больших сцен и ансамблей один господствующий мотив, что придает всему целому стройность и силу, хотя может порой стереть индивидуальные особенности того или иного действующего лица. Речитативы «Орлеанской девы» больше всего приближаются к «Тангейзеру»; оркестр, не выходя из роли аккомпаниатора, играет в ней весьма значительную и ответственную роль; вообще, если бы потребовалось сказать, к какой из известных опер ближе всего по обще-

му своему складу «Орлеанская дева», я указал бы на «Аиду», — конечно, принимая при этом во внимание различие творческих индивидуальностей Чайковского и Верди.

Опере предшествует свободно построенная увертюра, изображающая сначала сельские тишину и покой, куда врывается затем шум стычек и битв; гимн Иоанны, воодушевленной желанием спасти отчизну, является третьим основным моментом увертюры, служащей, таким образом, как бы симфоническим прологом к опере. При поднятии занавеса мы в Домреми, на родине Иоанны. За красивым небольшим женским хором следует трио отца Иоанны Тибо, Раймонда и Иоанны. Отец предлагает Раймонда в женихи дочери; она отказывается и говорит о своем высшем назначении; Раймонд не хочет насиловать ее воли, — все трое, однако, несмотря на различие чувств, одушевляющих их, поют одну и ту же мелодию, очень искреннюю и характерную для Чайковского. Вот образчик отрицательного влияния «большой» оперы. Тибо подозревает дочь в сношениях с дьяволом; оправдывающееся тут же пророчество Иоанны еще более убеждает его в этом. Следующая затем сцена, заканчивающаяся великолепно звучащим и широко задуманным гимном — трио с народом, производит прекрасное впечатление. Все уходят; Иоанна остается одна и прощается со своей прошлой жизнью в своей известной, полной вдохновения арии «Простите вы». Действие заканчивается гимном Иоанны, под звуки небесных голосов, слышащихся ей и весьма счастливо введенных в оперу композитором, — что также вполне согласно с рассказами французских летописей. Гимн этот не особенно оригинален по музыке, но дает все-таки настроение, вместе с нарастанием звучности постепенно усиливающееся к концу; он прекрасно завершает первое действие, сплошь интересное и едва ли не самое лучшее в опере. Второй акт происходит в замке у короля. Хор менестрелей поет унисоном одну из тех мелодий, которые по своей простоте и силе кажутся излившимися из тайников народного творчества; затем идут красивые танцы. Из них первый — цыганский — был у нас вовсе выпущен; второй — пажей и карликов — превратился в танец пажа и дамы в длинном шлейфе, совсем не соответствующем быстрому темпу финала этого нумера; наконец, третий — пляска ско-

морехов — был исполнен целиком и в более или менее приличном виде. Затем следуют сцены: дуэт короля с верным Дюнуа, тщетно вопиющим, что король должен «в час боя явить собой героя»; ариозо Агнесы Сорель, фаворитки короля, жертвующей свои драгоценности на нужды войны, и дуэтино короля с Агнесой. Все эти нумера, правда, мелодичны, но мелодичность эта слишком банальна и мелкого калибра; да и в сценичном отношении они излишни, так как к ходу действия имеют мало отношения и только затягивают и без того слишком длинный второй акт. Входит архиепископ и объявляет о чуде — победе над врагами при помощи Иоанны, которая вслед затем и является в сопровождении войска, рыцарей и народа. Превосходен по настроению, созданному наполовину удачной инструментовкой, простой и трогательный рассказ Иоанны о себе; король передает ей знамя, и акт заканчивается блестящим и грандиозным финалом. Антракт к третьему действию, состоящему из двух картин, рисует картину ожесточенной схватки; занавес подымается, и мы видим поединок отвлекшихся в сторону от общего боя Лионеля и Иоанны. Иоанна побеждает рыцаря и, пораженная его красотой, дарит ему жизнь и тем нарушает свой обет. Здесь много отдельных превосходных фраз; но знаменитые слова Иоанны: «ах, почто за меч воинственный я свой посох отдала!» — как-то проходят мало заметными. Вторая картина — коронование короля в Реймсе. Здесь марш на два оркестра, к которому потом присоединяется и хор, великолепен по звучности и оркестровке, но в мелодическом отношении мало интересен. Торжественная процессия входит в собор; во время совершения обряда коронования являются на площади Тибо с Раймондом. В их дуэтино на фоне органа Тибо решается публично обвинить Иоанну в колдовстве и выполняет свое намерение, когда процессия выходит из храма. На вопрос: «Чиста ли ты?» — Иоанна молчит, и троекратный небесный гром подтверждает ее виновность. Здесь мы снова встречаемся с широко задуманным и грандиозным ансамблем, в котором участвуют все действующие лица оперы, мужской и женский хоры и два оркестра. При исполнении здесь выпущена была fuga для хора и следующее за ней обращение короля к Иоанне, обрекающего ее на изгнание. Если о первом выпуске можно пожалеть только с музыкальной стороны, то

второй вредит еще и цельности сценической постройки акта.

Последнее действие также состоит из двух картин. Первая — любовный дуэт в лесу между Лионелем и Иоанной, правда, довольно красивый по музыке, но слишком банальный по своей драматической ситуации. На влюбленных нападают англичане. Лионеля убивают, а Иоанну берут в плен. В последней картине, которой предшествует небольшой похоронный марш, Иоанну сжигают на костре; сцена эта очень коротка, но ее, кажется, еще урезали.

В общем, несмотря на то, что конец оперы (за исключением последней сцены) производит менее сильное впечатление, чем начало, нельзя не признать в «Орлеанской деве» весьма удачного произведения, — правда, не открывающего в искусстве никаких новых горизонтов, но в своем роде превосходного и сильного. Это — опера, в которой композитор, угождая вкусам большой публики, почти везде в то же время сумел сохранить приращенное музыкальное благородство. Поразительны в ней также массовые эффе́кты, с которыми в других операх Чайковского мы встречаемся сравнительно редко. Рука первоклассного мастера дает себя знать в «Орлеанской деве» на каждом шагу; можно не симпатизировать иногда намерениям композитора, но надо сознаться, что они всегда блестяще выполнены. Не удивительно ли, что ее давным-давно предали забвению в Петербурге и никогда до сих пор не ставили в Москве! Но... мало ли чему приходится удивляться в судьбах казенной оперы! Остается только быть благодарным дирекции частного театра за предпринятую ею реабилитацию оперы Чайковского.

Переходя теперь к рассмотрению постановки и исполнения «Орлеанской девы», необходимо прежде всего отметить исполнительницу заглавной роли, г-жу Цветкову. С первой же минуты после поднятия занавеса лицо Иоанны, полное тайной силы и глубоко (может быть, даже слишком, до болезненности глубоко) сосредоточенное, привлекает к ней внимание и симпатии зрителя, не покидающие ее затем в продолжение всей оперы. С каким глубоким чувством и вместе с тем умением была передана ария Иоанны в первом акте — «Простите вы, поля!». Артистка начала ее не у рампы, как сделала бы всякая заурядная исполнительница, а в глубине сцены, полуобо-

ротившись к родным полям и лугам,— и это сразу наложило на все исполнение печать трогательности и искренности. Мы не станем перечислять всех отдельных удачных мест в исполнении г-жи Цветковой; скажем только, что образ Иоанны, созданный ею, глубоко западает в душу слушателя, и это несмотря на то, что голос артистки не совсем подходит к героическим местам в партии Иоанны, требующим необыкновенной силы, стойкости и выносливости в голосе исполнительницы. Хорош был бы г. Шкафер в партии Короля,— и голос его как раз подходит к этой тряпичной партии,— если бы ему время от времени не приходилось брать более или менее высокие ноты, что почти всегда бывает сопряжено у г. Шкафера с некоторою неприятностью и для него, и для слушателя. У места в роли Агнесы Сорель была г-жа Ставицкая, хотя не совсем у места было какое-то дрожание в ее голосе,— правда, появлявшееся только изредка, но от которого лучше бы артистке совсем избавиться. Что сказать о Лионеле, г. Петрове... Пришлось снова убедиться, что если бы у этого певца было хоть вдвое меньше сценического дарования и теплоты в пении, чем голоса, то в лице его мы имели бы превосходного артиста, а стало быть, и превосходного Лионеля. Второстепенные роли: Дюнуа (г. Оленин), Архиепископа (г. Мутин), Тибо (г. Комаровский) и Бертрана (г. Бреви) были проведены очень недурно; нельзя того же сказать о г. Шетилове, слишком манерничавшем и жеманившемся Раймонде. Хоры, а их немало в «Орлеанской деве», звучали очень хорошо; то же самое следует сказать и вообще о всех ансамблях. Конечно, не обошлось без некоторых промахов и даже пропусков во вступлениях (например, в первой картине третьего акта), но для первого раза это не в счет.

Унисонный хор менестрелей был даже исполнен шестью солистками, на манер торжественных байрейтских спектаклей, где, как известно, хор составляется из более или менее известных артистов; никто не осмелится сомневаться, что каждая из них пела свою партию великолепно, но у всех вместе-то дело не совсем ладилось, и прежде всего потому, что из шести *rubato* трудно составить нечто цельное и единое. О, если бы всегда солистки так твердо знали свои партии, чтобы за все время ни разу не взглянуть на дирижера, как было в этот раз! Хор

менестрелей был повторен, но это никоим образом не должно быть отнесено к достоинству исполнения, далеко не тонкого, а только к красоте самой мелодии. Что касается оркестра, то к нему, в лице его дирижера г. Труффи, можно обратиться только с тремя просьбами: потише, потише, потише! В «Орлеанской деве» пение играет такую важную роль и так важно здесь сохранить обаяние самого голоса! Не лучше ли также было бы гимн Иоанны, играющий такую важную роль и в увертюре, и в нескольких местах оперы, исполнять помедленнее и потяжелее, это придало бы ему больше и величия, и значительности; да ведь и сам автор обозначил его *allegro moderato e maestoso*! Поставлена «Орлеанская дева» со всею роскошью и богатством, какие только доступны для частной сцены, костюмы все новые и некоторые великолепны; даже большинство декораций хороши (например, площадь у Реймского собора). (*«Курьер»*, № 37 от 6 февраля 1899 г.)

Знарок русского оперного театра Н. М. Казанский писал: «...подлинное раскрытие образа Иоанны произошло в Москве на сцене Частной оперы Мамонтова [...]. Постановка эта оказалась большим художественным событием, благодаря высокохудожественному и одухотворенному исполнению роли Иоанны Е. Я. Цветковой, певицы с исключительным диапазоном голоса и выдающимся драматическим дарованием» (В. Киселев, Н. Казанский, П. И. Чайковский. Жизнь и творчество. М., 1947, стр. 20).

О роли С. И. Мамонтова в подготовке спектакля рассказывает дирижировавший в дальнейшем оперой М. М. Ипполитов-Иванов: «Всю партию Иоанны он прошел до мелочей с исключительно даровитой Е. Я. Цветковой и проявил себя тонким психологом. Сцена с отцом перед собором, дуэт с Лионелем и сцена смерти производили глубокое впечатление. Я должен признаться, что без волнения не мог смотреть на лицо артистки, глаза мои невольно наполнялись слезами, и я вынужден был дирижировать наизусть, так как совершенно не видел партитуры» (М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 97). О творческом пути артистки см. очерк Б. С. Яголима в «Советской музыке», 1951, № 11.

В основе унисонного хора менестрелей лежит песня из сб. Векерлена «Эхо прошлого».

«МАЗЕПА»

Первой оперной новинкой наступившего сезона явилась опера Чайковского «Мазепа», поставленная в Большом театре во вторник, 31 августа. Строго говоря, «Мазепа» не новинка для Москвы: в первый раз опера шла в Большом театре (и одновременно в Петербурге) еще 6 февраля 1884 года¹; она выдержала затем даже тридцать шесть представлений, но уже очень давно снята с репертуара и таким образом в настоящее время большинство московской публики можно считать незнакомой или мало знакомой с «Мазепой». Либретто «Мазепы» было написано первоначально для покойного виолончелиста и композитора К. Ю. Давыдова, который даже успел написать часть музыки для этой оперы, но затем бросил ее и либретто подарил Чайковскому; последний с жаром взялся за работу и в 1882/83 году кончил ее. Сюжет оперы заимствован из «Полтавы» Пушкина и только кое-где отступает от нее.

В общем, либретто полно жизни и движения; в самом содержании его много истинного драматизма,—недаром в поэме Пушкин нередко переходит в драматическую форму изложения (сцены между Марией и Мазепой, Марией и ее матерью, допрос Кочубея и др.), да и сюжет этот хорошо уложился в тесные рамки оперного либретто. Тяжелое впечатление производит только чрезмерное обилие мрачных сцен в опере; за исключением первой картины (до ухода Марии к Мазепе) зритель почти не выходит из душной атмосферы пыток, сумасшествия, смертей, казней и т. п.

Опере предшествует интродукция, построенная отчасти на мотивах, вовсе не встречающихся в опере позднее, отчасти на «теме» Мазепы. Таких «тем», употребленных в значении вагнеровских лейтмотивов, в опере мало: тема Мазепы, Орлика, да, пожалуй, еще маршеобразный мотив, шире всего развитой в сцене казни Кочубея. [...] Те-

¹ Дата относится к петербургскому спектаклю, в Москве первое представление состоялось на несколько дней раньше (3 февраля).

ма старого гетмана не отличается надлежащей значительностью и далеко не исчерпывает его, а между тем она играет довольно важную формальную роль в опере. Вообще Мазепа слабее других обрисован в музыке; композитор сравнительно мало выдвинул вперед непреклонную энергию и непомерное честолюбие «малороссийского владыки» и претендента на малорусский престол и порой заставляет его быть слишком сентиментальным (картина вторая второго акта), что лишает фигуру Мазепы привычной яркости и несколько ослабляет контраст между этим старым, могучим дубом и обвинившейся вокруг него былинкой-Марией. Зато бедная дочь Кочубея нашла себе более горячий отклик в душе композитора: вместе с Татьяной и Жанной д'Арк (первых актов) образ ее относится к числу наиболее ярких и трогательных в творчестве Чайковского, которому, кстати сказать, как и Тургеневу, вообще лучше удавались женские положительные типы, чем мужские. Особенно сильное впечатление производит появление сумасшедшей Марии (в последней картине); здесь и сама музыка, и оркестровые краски достигают редкой яркости и выразительности. Много хорошего есть и в партиях Кочубея, его жены и Андрея. Сцена допроса Кочубея Орликом полна истинного драматизма,— здесь слова Кочубея: «три клада в сей жизни были мне отрада» облеклись в замечательно подходящую для них среднюю между речитативом и ариозо форму. Вообще, в «Мазепе» видно стремление автора придать больше жизни и значения декламации и речитативу, что особенно бросается в глаза, если вспомнить, что опера эта создана непосредственно вслед за «Орлеанской девицей», написанной, как известно, вовсе в ином, более старомодном духе. Да и не только в смысле речитативов,— по всей своей конструкции, по манере изложения и вокальной, и оркестровой части «Мазепа» знаменует собой возвращение автора к более современным оперным идеалам, идеалам «Кузнеца Вакулы» и отчасти «Евгения Онегина». При могучем мелодическом даре Чайковского это, конечно, несколько не лишает оперу доступности и легкости понимания, и если она все-таки не относится к числу более любимых опер композитора, то это, на наш взгляд, зависит, главным образом, от слишком удручающего общего впечатления, производимого, как уже было сказано выше, ее тяжелым, беспросветным сюжетом.

Что касается исполнения оперы, то вряд ли в общем можно признать его вполне удачным. В заглавной роли выступил г. Гончаров. Голос артиста за лето заметно посвежел, да и вообще в смысле материальной красоты звука исполнение его могло бы, пожалуй, удовлетворить слушателя; никоим образом нельзя, однако, сказать последнего о его сценической выдержке и даже фигуре. Играя Мазепу,— да еще в опере, с такой точностью соответствующей духу своего литературного первоисточника,— не грех бы заглянуть хоть в пушкинскую «Полтаву» и там постараться найти черты, недостающие в либретто для полного воссоздания сценического образа. Тогда можно было бы сделать Мазепу не благообразным и франтовато-кичливым седоватым паном сомнительных лет, а мощным старцем, которому ни «усы белее снега», ни «рубцы чела» ни «строгий вид» и «суровость обычайна» не помешали пленить сердце молодой Марии. Артист не постарался или не сумел заполнить своим сценическим исполнением указанный уже выше пробел в музыкальной обрисовке характера героя оперы, и оттого его Мазепа в общем вряд ли удовлетворил слушателей. Марию пела г-жа Соколовская. Фигура артистки, столь подходящая, например, для Юдифи, здесь была не совсем кстати. Кроме того, Мария почему-то на этот раз решила сделаться блондинкой и перекрасить свои черные волосы («вокруг высокого чела, как тучи, волосы чернеют»). Все это, впрочем, вещи второстепенные, если только голосовые данные и общий тон исполнения соответствуют характеру роли; в последнем отношении исполнение артистки было, пожалуй, более удачным, хотя и здесь порой хотелось, кроме блестящих верхних нот, более полной середины и вообще большей кротости, грации, интимности в сценической передаче. Хорош был,— но только в одной сцене (допрос Орлика),— г. Власов (Кочубей). Недурны были также и г. Донской (Андрей) и г-жа Азерская (Любовь, мать Марии); драматическое исполнение последней немало выиграло бы, если бы умерить его некоторую приподнятость. Хорошо были спеты превосходные народные хоры, да и все ансамбли первой картины, а блестящий гопад и музыкой, и плясками возбудил такой восторг, какого не вызвало никакое другое место в опере. Очень понравилась также публике хорошо исполненная симфоническая картина «Полтавский бой», служащая ан-

трактом к четвертому действию оперы. Автор здесь после картины ожесточенной схватки вводит мотивы «Слава» (народная тема) и «Спаси, господи». (*«Курьер»*, № 243 от 3 сентября 1899 г.)

В связи с постановкой «Мазепы» в том же сезоне на сцене Солодовниковского театра, где главные роли нашли прекрасных исполнителей (Мария — Цветкова, Мазепа — Шевелев, Кочубей — Оленин, Андрей — Секар-Рожанский), критик дал любопытное сопоставление двух спектаклей (*«Русские ведомости»*, № 39 от 8 февраля 1900 г. и *«Курьер»*, № 40 от 9 февраля 1900 г.).

[«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» В ЧАСТНОЙ ОПЕРЕ]

Второе представление «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова (24 октября) сопровождалось таким же наплывом публики, переполнившей театр, таким же выдающимся успехом и такими же овациями по адресу присутствовавшего композитора, а также исполнителей оперы, как и первое представление. Такой горячий прием новой оперы объясняется, помимо ее удачного исполнения и возбуждающего личного присутствия любимого композитора, прежде всего внутренними достоинствами самого произведения и, главное, его в высшей степени доступным общим складом, являющимся следствием [...] очевидного стремления автора к опрощению [...] Опрощение это выражается, с одной стороны, в меньшей сложности самой манеры письма, с другой же стороны — в возвращении законченным формам арии, дуэта, трио и т. д. того значения, какое они имели в старинной опере, и вообще в предоставлении вокальным партиям главенствующей роли в опере. Неизбежным следствием такого направления является сравнительное умаление значения речитативов и оркестра в общей оперной распланировке. Как известно, среди прежних опер г. Римского-Корсакова существуют такие, в которых господствовал совершенно противоположный принцип (например, «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелого»). В последнее время, однако, замечается настойчивое стремление автора к примирению

требований новой музыкальной драмы с формами старой оперы, и в этом отношении особенно ярким образцом служит «Царская невеста». Не следует, конечно, забывать, что Римский-Корсаков один из величайших в наше время мастеров композиторской техники, а стало быть, при всем своем стремлении к простоте почти всегда умеет дать нечто свежее и интересное, особенно в области оркестра; кроме того, пользуясь старинным оперным аппаратом, он как художник, умудренный опытом и мыслящий, отбрасывает все-таки смешные и нелепые крайности этого аппарата: однообразную условность законченных форм с их рутинным построением, зачастую не имеющим никакого отношения ни к общему ходу действия, ни к смыслу данного места, пошлость финальных каденций, пустоту оркестрового сопровождения, стереотипность речитативов и т. д. В общем, получается произведение, внешним образом во многих отношениях приближающееся к старинной оперной схеме, но внутренней своей структурой доказывающее, что автор — сын нашего времени и что он нисколько не отказывается от применения современных средств музыкального выражения в опере до лейтмотивов включительно. Само собою разумеется, что обилие в опере арий, ариозо, дуэтов, трио и т. д. требует и соответствующего притока широкой и закругленной мелодии, без чего и самое применение этих законченных форм теряет свой смысл и значение. И в «Царской невесте» немало таких мелодий; правда, она иногда производит на слух впечатление чего-то не совсем нового, не совсем оригинального, но она всегда певуча, красива и временами достигает замечательной силы и выразительности; общий ее облик нередко напоминает излюбленные обороты русской песни. Превосходно звучат и мастерски написаны почти все ансамбли «Царской невесты». По силе драматического выражения (отчасти и по музыкальному богатству) лучший акт в опере, на наш взгляд, второй. Последнее действие (как водится в опере, с разными ужасами: убийством, сумасшествием и т. д.), несмотря на свои трогательные и сильные отдельные места, кажется несколько растянутым. Исполнение оперы в общем производит весьма благоприятное впечатление; особенно хорошо переданы были все женские роли «Царской невесты». Г-жа Забела (Марфа) вложила в свое сценическое

исполнение много теплоты и искренности; избегая почти все время, даже на соблазнительных высоких нотах, резких эффектов силы и крикливого полного голоса, артистка сумела придать всей роли характер той безответности и тихого смирения, которые как нельзя больше подходят к Марфе и, согласно замыслу автора, ярко контрастируют с буйною и порывистою натурой другой героини оперы, Любаши. Последняя роль передана была г-жой Ростовцевой с большим увлечением и драматизмом; хорошо звучал и ее голос, впрочем, не в превосходной песне первого акта, без аккомпанеента оркестра, где хотелось бы больше протяжности и ровности в самом звуке. Партия Грязного нашла себе в лице г. Шевелева хорошего вокального исполнителя, с большим и полным по звуку голосом, ясным произношением и общей музыкальностью передачи. Зато сценический облик Грязного остался довольно бледным в исполнении артиста, — не хватало того, что называется темпераментом, огнем. Впрочем, второе представление оперы произвело в этом отношении лучшее впечатление, чем первое. Очень хорош в своей небольшой роли г. Секар-Рожанский (Лыков). Из удачно исполненных второстепенных партий укажем на роли Собакина (г. Мутин), Дуняши (г-жа Страхова) и, особенно, Домны Сабуровой (г-жа Гладкая) и Бомелия (г. Шкафер). Превосходно переданы были почти все ансамбли; зато хоры не всегда звучали достаточно уверенно. Особенной похвалы заслуживает оркестр под управлением г. Ипполитова-Иванова, достигший в «Царской невесте» замечательного богатства в градации динамических оттенков и уравновешенной звучности. (*«Русские ведомости»*, № 296 от 26 октября 1899 г.)

Постановка «Царской невесты» в Товариществе Русской частной оперы — крупное событие в русской музыкальной жизни тех лет. Успех постановки сыграл видную роль в стремительном росте популярности композитора и укрепил одновременно положение Русской частной оперы, оказавшейся, после разорения Мамонтова и перехода Шаляпина и Коровина на казенную сцену, на грани катастрофы. Как вспоминал В. А. Теляковский, Шаляпин даже просил у него разрешения остаться в труппе Частной оперы, но встретил отказ. Впрочем, появление в труппе новых сил (М. М. Ип-

политова-Иванова в качестве дирижера, В. Н. Петровой-Званцевой, Н. А. Шевелева) и твердая ориентация на произведения Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского поддерживали горячие симпатии к ней московской публики.

Партия Марфы была одной из лучших в репертуаре Н. И. Забелы. В те же дни Энгель писал о ней в газете «Курьер» (№ 294 от 24 октября 1899 г.): «Сколько теплоты и трогательности было и в ее голосе, и в сценическом исполнении!.. Чуть ли не всю партию она проводит в каком-то mezzo-voce, даже на высоких нотах, что придает Марфе, думается, тот ореол кротости, смирения и покорности судьбе, который рисовался в воображении поэта при ее имени...»

Говоря о стремлении композитора к «опрощению», Энгель пользуется ходовым словом того времени («опрощение толстовцев»), звучащим теперь непривычно.

1900

[ПЕРВАЯ СЮИТА ЧАЙКОВСКОГО]

Концерт этот (3 марта) обошелся без симфонии, место которой заняла Первая сюита Чайковского (ор. 43), не исполнявшаяся в Москве с 1882 года. В этой прелестной сюите, незаслуженно почему-то преданной у нас столь долгому забвению, особенно замечательна первая часть. Часть эта состоит из мистически-пытливой, таинственно-стихийной интродукции, приводящей к трезвой, сильной и бодрой, несмотря на преобладание минора, фуге, которую можно было бы противопоставить мистической интродукции, как представительнице точной и положительной науки, если бы подобные сопоставления не имели в музыке в высшей степени условного и совершенно своеобразного значения. Эту фугу можно считать одной из лучших существующих оркестровых фуг как за ее тему, замечательно красивую, рельефную и чреватую содержанием, так и за мастерскую, ясно и логически раз-

вивающуюся тематическую разработку. Великолепна в фуге и инструментовка, выдвигающая на первый план все главные существенные голоса и оставляющая в тени все второстепенное. Она придает ходу фуги чуть ли не осязаемую выпуклость и ясность, которых не может дать (особенно для немусыканта) никакое, хотя бы и самое умелое фортепианное изложение. Все это делает фугу особенно доступной и объясняет ее выдающийся успех даже и в большой публике. После изящного, несколько разбросанного *divertimento* следует широко-певучее интермеццо, построенное из чередующихся двух тем. Достаточно услышать несколько тактов первой из них, чтобы узнать автора, — до того характерна эта мелодия, младшей сестрой которой является созданная позже мелодия романса Полины (в «Пиковой даме»). Из остальных частей сюиты выдается *marche miniature*, прелестная, курьезно-изящная вещица, написанная исключительно для инструментов, составляющих высокую половину оркестрового регистра, включая сюда колокольчики и треугольник. При первом исполнении сочинения Чайковского в Москве (в 1879 году) Николай Рубинштейн нашел почему-то этот марш неуместным в сюите и решил выбросить его; только в день концерта он передумал и сыграл его; с той поры марш этот всегда повторяется, — так нравится он публике своей оригинальной звучностью и забавной бойкостью, вызывающей невольную улыбку на лице слушателя. То же было и на этот раз. Интересны и следующие затем скерцо и гавот, хотя, бесспорно, гавот (заканчивающий сочинение) является слабейшей частью сюиты: в нем (кроме, пожалуй, первой фразы) мало мелодической яркости и конец его несколько скомкан. В общем, сюита, тщательно разученная и хорошо исполненная, имела крупный успех [...] («Курьер», № 64 от 5 марта 1900 г.)

Сведения о первоначально отрицательном отношении Н. Г. Рубинштейна к Миниатюрному маршу, по-видимому, ошибочны. Сам композитор после первого исполнения сюиты написал Н. Ф. фон Мекк 20 декабря 1879 г.: «...маленький маршик... я сначала хотел выкинуть из сюиты, но оставил по совету Танеева...» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VIII. М., 1963, стр. 475).

КОНЦЕРТ Ф. И. ШАЛЯПИНА

Море голов, ни одного свободного местечка, бесконечные вызовы, духота и обмороки — вот внешняя картина шаляпинского концерта¹, напоминавшего в этом отношении первые концерты Гофмана в Москве. Оригинальная, глубоко содержательная программа и мастерское, подымающееся порой до гениальной высоты исполнение, — вот внутренняя, художественная картина этого концерта, являющегося, как и предшествовавший, благотворительный концерт того же артиста, одним из наиболее выдающихся музыкальных событий сезона. С чисто музыкальной точки зрения можно пожалеть только о том, что этот концерт, программа которого составлена была, главным образом, из произведений камерно-вокальной музыки, приютился в Большом зале Дворянского собрания, слишком обширном и торжественном для многих из тех интимных вещей, которые исполнены были в концерте. Такие крохотные, но тем не менее искренние поэтические и глубоко трогательные картинки, как, например, исполненные в этот вечер романсы Грига, и освещенный *à giorno*² громадный зал Дворянского собрания с многотысячной толпой, как-то не вяжутся друг с другом. Не будет парадоксом сказать, что сила подобной музыки обратно пропорциональна грандиозности обстановки исполнения; небольшое общество она может довести до энтузиазма, в манеже может свестись к нулю. То же в большей или меньшей (и только изредка в очень малой) степени относится и вообще к романсовой литературе, с исполнением которой в огромных залах и перед огромной публикой приходится покуда мириться только потому, что у нас вообще только недавно стал прививаться как вкус к камерной, внеоперной, вокальной музыке, так и к исполнению ее в специальных романсовых концертах.

Первая половина вокальной части программы концерта посвящена была иностранным композиторам: Шуману (три романса), Григу (пять романсов) и Моцарту (ария Фигаро из «Свадьбы Фигаро»: «Мужья, откройте очи, — терпеть нет боле мочи»). Всю остальную часть ве-

¹ Концерт состоялся 9 марта 1900 г.

² Буквально «как днем» (ит.).

чера заняли произведения русских композиторов: Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского и Рахманинова, исполнение которых представляло наиболее блестящую и замечательную часть концерта. Последнее несколько не следует понимать в том смысле, что Шуман, Григ и Моцарт вообще не удаются г. Шаляпину. Правда, именно шумановский романс: «Вы, злые песни» исполнен был им бледнее всего остального в этот вечер (оттого, может быть, что стоял первым в программе); но сравнительно слабый эффект григовских романсов зависел, думается, прежде всего, от совершенно иных, выясненных выше причин; что же касается «Двух гренадеров» Шумана или даже «классической» арии Моцарта, то передачу их можно назвать прямо образцовой по красоте звука, ясности и выразительности дикции, тонкой отделке подробностей. И если именно в русских романсах г. Шаляпин производит наиболее сильное впечатление, то зависит это, помимо общих естественных и вполне понятных причин, еще и от того, что большинство исполненных в этот вечер русских произведений написано именно в том полумелодическом, полудекламационном стиле, который является для г. Шаляпина наиболее родной стихией и в передаче которого он не знает соперников среди наших певцов.

Всякий, кто слышал г. Баттистини хотя бы в «Бал-маскараде», не может не сознаться, что такой чисто внешней виртуозности в управлении своим голосом у г. Шаляпина нет; самый голос русского артиста, при всей его красоте и мягкости, нельзя назвать феноменальным (низкий регистр его порой даже не совсем устойчив), да на этот раз певец и не был в таком ударе, как, например, в прошлом своем концерте, и все-таки так поразительно исполнить «Старого капрала» Даргомыжского, «Песню о блохе» Мусоргского, «В двенадцать часов по ночам» Глинки и т. п., как исполняет эти вещи г. Шаляпин. может только поистине гениальный певец, способный подыматься в счастливые минуты своего артистического творчества до высоты, достойной вдохновения художников, создавших эти произведения. Более, чем где-либо, г. Шаляпин умеет здесь одухотворить каждое слово поэта, каждую ноту композитора; он захватывает, увлекает, потрясает слушателя, он полновластно царит над ним.

Кроме этих и множества других превосходных ста-

рых (хотя и редко исполняемых из-за своей художественной трудности) русских романсов, г. Шаляпин спел еще (и спел великолепно) новинку — «Судьбу» Рахманинова, написанную на стихотворение Апухтина. Довольно длинное стихотворение это носит подзаголовок «к Пятой симфонии Бетховена» и, без сомнения, имеет связь со словами Бетховена, сказавшего про первые четыре тяжелых, унисонные ноты симфонии: «так судьба стучится в дверь». Этот же знаменитый четырехнотный мотив появляется неоднократно и в «Судьбе» Рахманинова, где он характеризует каждый раз приближение грозной старухи-судьбы («стук, стук, стук»), со своей клюкой обходящей мир и смеющейся над людскими чаяниями и желаниями. Во всем остальном талантливый и сильный романс г. Рахманинова, написанный также в полуречитативном стиле, является совершенно самостоятельным и оригинальным. Он был повторен. Нечего, конечно, говорить о том, что г. Шаляпин имел колоссальный успех и что ему пришлось сверх программы спеть еще множество вещей (и каких интересных!). С большим и вполне заслуженным успехом выступили также гг. Рахманинов и Гольденвейзер, превосходно исполнившие несколько пьес на двух роялях. Лучше всего удались им «Вальс» и «Тарантелла» Н. Рубинштейна и особенно исполненная сверх программы часть из сюиты Бизе «L'Arlesienne»¹.

Г-н Рахманинов все время также еще и аккомпанировал г. Шаляпину, и надо сказать, что редко можно слышать такой чудный аккомпанемент, каким на этот раз наслаждались слушатели: он составлял вместе с пением действительно одно органически связанное и цельное художественное произведение. (*«Курьер», № 70 от 11 марта 1900 г.*)

[ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»]

Вчера на сцене Частной оперы первое представление оперы «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова прошло при полной зрительной зале и сопровождалось

¹ «Арлезианка».

аплодисментами и нескончаемыми вызовами солистов, дирижера и автора. Г-н Римский-Корсаков был предметом восторженных оваций в течение всего спектакля. После пролога, при громе рукоплесканий, ему поднесен был лавровый венок от Русского хорового общества. Овации достигли своего апогея после третьей картины, когда автору поданы были от дирекции театра золотой венок с вышитым полотенцем, на котором изображены богатырь Гвидон и царица Лебедь с надписями из сказки Пушкина, и серебряный венок — от оперных артистов. Г-н Римский-Корсаков был засыпан маленькими букетиками и маленькими венками из боковых лож. Следующие представления этой же оперы назначены: сегодня, 22 октября, во вторник, 24, и в четверг, 26 октября. (*«Русские ведомости»*, № 294 от 22 октября 1900 г.; без подписи.)

НОВАЯ ОПЕРА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

В надписи на венке, поднесенном Н. А. Римскому-Корсакову в день первого представления «Салтана», московская Частная опера назвала композитора своим «счастьем». И она была совершенно права. «Псковитянка» и особенно «Садко» и «Царская невеста» служили в свое время краеугольным камнем репертуара Частной оперы; немало обязана она им своим теперешним твердым и устойчивым положением. С другой стороны, и композитор остается верен московской частной сцене и каждый год преподносит ей по новинке. Такая плодovitость, принимая во внимание сложность современного оперного письма (особенно у Н. Римского-Корсакова), является поистине изумительной и в наше время кажется беспримерной. «Сказка о царе Салтане» является последней в ряде этих новинок. Верный своему обычаю, композитор и на этот раз написал оперу на русский сюжет (заимствованный из известной сказки Пушкина). Либретто написано В. И. Бельским и довольно близко держится подлинника; вставлено только несколько второстепенных лиц.

Из добавленных стихов лучшие позаимствованы из народных песен и присказок (например, песни двух сестер во введении, беседа скомороха со старым дедом и др.).

Вступлением к «Салтану» является небольшая трубная фанфара, служащая затем в течение всей оперы началом всех оркестровых введений и антрактов [...]. При поднятии занавеса три сестры прядут пряжу. Две старшие напевают: «Я в воскресный день куделюшки купила», песню в народном духе, а может быть, и народную, мастерски обработанную композитором¹. Они бросают затем работу и принимаются за хвастливую болтовню. Судя по музыке, несколько напоминающей по характеру музыку Анхен из «Фрейшютца», эти две сестры — довольно милые, хотя и легкомысленные создания, и злым духом их является сватья-баба Бабариха, сидящая тут же и всюду отмеченная композитором особыми таинственно-мрачными гармониями, как и подобает, впрочем, не особенно страшными. У двери показывается царь Салтан (г. Мутин), появление которого сопровождается в оркестре особой оригинальной и удачной темой. Вообще системой лейтмотивов Н. Римский-Корсаков пользуется в «Салтане» очень широко, причем часто применяет ее и в виде особого приема, родоначальником которого является у нас, кажется, Бородин в своем «Князе Игоре»: на один и тот же мотив (нередко довольно закругленный) в опере поются самые разнообразные слова (у Вагнера лейтмотивы коротки и появляются главным образом в оркестре). Прием этот вполне уместен в сказке, где он соответствует элементарно яркой стереотипности фигур и вообще склонности сказки к повторениям. Царь подслушивает трех сестриц и выбирает в жены меньшую. Две другие злятся, и Бабариха наущает их, когда царица родит обещанного богатыря, послать Салтану подложную весть: «Родила царица в ночь не то сына, не то дочь; не мышонка, не лягушку, а неведому зверушку». На этом пролог кончается. Первое действие открывается прелестной сценой. Царица Милитриса (младшая сестрица -

¹ В дуэте использованы песни «Отдавала меня матушка за муж» и «Гулять хочется — гулять не велят» из сборника самого Римского-Корсакова «100 русских народных песен», №№ 24 и 34 (наблюдение В. А. Обрам; см. ее статью «Римский-Корсаков и народная песня» в кн.: Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма, т. I. М., 1953, стр. 265).

г-жа Цветкова) сидит пригорюнившись у окна, окруженная челядью; у ворот дремлет стража; темное сине-зеленое море с дальними кораблями и ярким заревом заката так и дышет сказкой (на этот раз г. Врубель написал удивительно удачную декорацию: условно аляповатая манера его письма,— у нас почему-то называемая «декадентской»,— здесь как нельзя более соответствует общему духу сюжета). Из соседних покоев доносится пение нянюшек, убаюкивающих царевича Гвидона. Народная мелодия колыбельной, на фоне которой злая Бабариха шепчет свои заклинания, общезвестна и вместе с окружающей картиной создает своеобразно сказочное настроение, одно из наиболее сильных в течение всей оперы. Старый дед, появляющийся затем, затевающий бесконечно длинную беседу со скоморохом и рассказывающий сказку о медведе (из пушкинской сказки о мужике, убившем медведиху), несколько утомляет слушателя; последний вправе был ожидать от него чего-нибудь более значительного. Понемногу собирается народ, пришедший поглядеть на царевича. Колыбельная умолкает, и вместо нее раздаются всем известные «Ладушки, ладушки», которых, впрочем, почти не слышно в публике,— так не слажена еще эта сцена у исполнителей. Народ встречает царевича хором в $\frac{5}{8}$ (размер очень редкий в западноевропейской музыке, но довольно частый в русской) [...] Входит царский гонец, парень развязный и немного навеселе, что прекрасно передано в музыке его небольшого красивого ариозо. Думные дьяки с трудом, почти по складам, читают грамоту (неволью приходится в голову сцена в корчме из «Бориса Годунова» Мусоргского): «Царь велит своим боярам, времени не тратя даром, и царицу, и приплод в бочке бросить в бездну вод» (кстати сказать, последних, самых главных слов из-за оркестра вовсе не слышно). Дальше, до самого конца картины идет превосходная музыка: песня царицы «В девках сижено — горе мыкано» (построенная на простых и в то же время смелых гармониях), прощальный хор народа с причитаниями и ариозо Милитрсы: «Ты, волна моя, волна», разделяющее этот хор на две части. Оба последних нумера удивительно выдержаны в народном духе и трогательны без неуместного в данном случае драматизма. Бочку с царицей и царевичем бросают в море при плаче народа и смехе двух старших сестер и Бабарихи. Трем этим осо-

бам в опере приходится часто петь вместе, причем выступления каждой самостоятельны; оттого эти три сравнительно небольшие партии довольно трудны для исполнения. На первых двух представлениях они исполнены были хорошо, хотя и не без шероховатостей, так как поручены были артисткам, поющим обыкновенно более значительные роли (г-жам Веретенниковой, Ростовцевой и Страховой; особенно хороша была последняя в роли Бабарихи).

Второе действие — на острове Буяне, куда море вынесло царицу и Гвидона (г. Секар-Рожанский). Остров этот по опере «пуст и дик», на нем «лишь дубок растет один» (что неоднократно подчеркивается в тексте), — у г. Врубеля он почему-то покрыт лесом. Гвидон говорит: «Улыбается нам солнце», — г. Врубель же закрыл все небо тяжелой темной тучей с узеньким просветом на горизонте. Когда затем наступает ночь, все это, правда, очень красиво, но отчего же не держаться текста, который иллюстрируешь? Первые же слова Гвидона: «Ах, как славно! Мы на воле» — поются на его лейтмотив. Этот русский Зигфрид начинает восхищаться всем окружающим, так как вырос он («не по дням, а по часам») в бочке и света божьего до сих пор не видел. Он убивает затем волшебника-коршуну, преследующего Лебедь-птицу, и последняя за то обещает ему всякие блага. Царица с сыном засыпают и когда просыпаются, то при свете восходящего дня видят пред собой неведомый чудный город. Пышная процессия с певчими, боярами, трубачами, звездочетами, войском, народом и проч. выходит из города и предлагает Гвидону царскую шапку. Гвидон ее принимает. В этом действии прелестна симфоническая картина рассвета (хорошо поставленного и в декорационном отношении). Красива ария Лебеди-птицы [...] Заключительному хору, судя по особенностям мелодии и особенно гармонизации, композитор хотел придать характер церковного торжества, что ему и удалось; нельзя, однако, сказать, чтобы от этого хора, по крайней мере в передаче Частной оперы, получался тахитич помпезности, желательной в данном случае. В третьем действии две картины. В первой, мало интересной по музыке, Лебедь по просьбе Гвидона обращает его в шмеля, во второй паревич прилетает с корабельщиками к отцу, которого он давно хотел видеть. Шмеля изображает маленькая де-

вочка, одетая в шмелиный убор, сосредоточенно грустная, точно запуганная, и всецело погруженная в отправление своих трудных шмелиных обязанностей: она все время кружится, машет руками-крыльями и, когда нужно укусить Повариху или Бабариху, притрагивается к ним стрелой вроде тех, которыми на картинах амуры пронзают обыкновенно сердца... Если уж непременно нужен был этот шмель, то неужто нельзя было сделать его как-нибудь иначе, хотя бы в виде настоящего летающего шмеля? Пожелание это подсказано не только тем неприятным чувством, которое овладевает слушателем при виде дрессированных детей на сцене, но и интересами самой оперы. Это вовсе не требования реализма там, где он совсем некстати; наоборот, именно шмель-девочка возвращает зрителя к реальности там, где шмель-шмель — худо ли, хорошо ли — не нарушил бы все-таки иллюзии сценической сказки. Представьте себе, что Арина Родионовна, знаменитая няня Пушкина, первоисточник всех его сказок, увидела бы своего «царя Салтана» на сцене; без сомнения, она не догадалась бы даже, что изображает собой эта бледная черная девочка, так противоречащая своим манерно-банальным, балетным символизмом всему складу здоровой народной фантазии. Зато у композитора этот шмель — чудо мастерства: просто смеяться хочется, слушая, как он жужжит и злится. Сцена рассказа корабельщиков про «три чуда», каждый раз (когда Салтан выражает желание поехать подивиться на них) прерываемая то Поварихой, то Ткачихой, то Бабарихой, которых затем кусает шмель, повторяется трижды, каждый раз с одинаковым музыкальным построением, что опять отвечает любви сказки к повторениям. Здесь масса остроумных деталей в музыке; красивы хор корабельщиков, рассказ Бабарихи о царевне-чуде, финал, — все, впрочем, не широко развитые номера. В финале курьезная подробность: в то время как корабельщики поют: «Всех шмелей от этих пор не пускать на царский двор», тот же мотив слышится в ускоренном вдвое движении у Ткачихи, Поварихи и Бабарихи и в движении, вчетверо ускоренном в скрипках, где он служит для фигурации. В последнем действии — опять две картины. В первой Гвидон, воротившись домой, просит Лебедь показать ему чудо-царевну, у которой «месяц под косой блестит, а во лбу звезда горит». Царевной этой оказывается сама Лебедь-птица,

только на голове у нее горят не месяц со звездой, а три самые обыкновенные электрические лампочки Сименса и Гальске¹, что, конечно, при желании очень легко можно было бы исправить... За любовным дуэтом Гвидона и царевны Лебеди (эффектным, но далеко не лучшим по музыке в опере) следует прелестный женский хор и ансамбль; Милитриса благословляет нареченных. Особенно удачен здесь простой, но оригинальный припев хора: «Боже, дай!». В последней картине царь Салтан приезжает в гости к Гвидону поглядеть на его три чуда. После всех чудес перед радостно пораженным Салтаном появляются наконец желанная Милитриса, затем Гвидон; Бабариха убегает, злые сестры каются, — словом, все прекрасно оканчивается и на острове Буяне затевается пир на весь мир, тот самый, про который рассказчик всегда прибавляет: «И я там был, мед, пиво пил; по усам текло, а в рот не попало». Здесь следует отметить арию Салтана и особенно живой и полнозвучный финал оперы, с энергично-ритмованными удалыми хоровыми вскриками «Ай!» на фоне бойких фигур оркестра. Мы как будто окончили беглый просмотр оперы, а между тем и не коснулись еще чуть ли не самого лучшего, что есть в «Царе Салтане». Я говорю об оркестровых вступлениях ко второму, третьему действию и последней картине оперы. Каждая из этих оркестровых картинок иллюстрирует отрывок из пушкинской сказки; все они довольно широко развиты (особенно последняя), пленяют красотой звука, мелодической свежестью и по несколько аляповатой пестроте красок, рельефности контуров и наивно сказочному колориту как нельзя более соответствующим духу сюжета. В сюите, составленной из этих антрактов и на днях исполнявшейся в симфоническом концерте Русского музыкального общества, собрана таким образом музыкальная квинтэссенция «Салтана». Достоинствами этими отличается, впрочем, и вся почти оркестровая часть «Салтана», не менее мастерски, тонко и богато написанная, чем другие лучшие партитуры г. Римского-Корсакова. Вообще, в «Салтане» нет мест совершенно бесцветных, пустых; нельзя зато сказать, чтобы он очень уж изобилдовал моментами исключительной силы и красоты, каких, например, гораздо более

¹ Известная в то время немецкая фирма электротехнических изделий.

в «Снегурочке» и «Садко», операх, по характеру сюжета до некоторой степени близких к «Салтану». Стиль последнего не так своеобразен, не так ярко выражен, прямолинеен, как, например, в двух только что упомянутых операх, в «Псковитянке» или в «Царской невесте». Это большей частью небольшие ариозо, мелодия которых, почти всегда красивая и свежая, не развита, однако, настолько широко, чтобы сразу залечь в памяти обычного слушателя. Отсюда жалобы некоторых слушателей на то, что мелодии «Салтана» «плохо усваиваются». При ближайшем знакомстве с «Салтаном» жалобы эти, надо полагать, исчезнут. Речитативы «Салтана» мало разработаны, как и следовало ожидать от оперы, в которой драматический элемент сведен до *minimum'a* [...]

Об исполнении «Салтана» было уже сказано несколько слов. В общем, он идет хорошо, хотя и не без шероховатостей, почему-то неизбежных на первых представлениях в Частной опере... Все роли исполняются более или менее удачно, ни одна, впрочем, не выдвигается настолько исполнителем, чтобы стать исключительным центром внимания слушателей, что, впрочем, кажется, совпадает с намерениями композитора, насколько можно заключить из музыки «Салтана». Длится опера утомительно долго, причем страшно вредят впечатлению бесконечно длинные антракты, зависящие, по-видимому, от непривычно сложной для частной сцены постановки. Часть публики уходит, не дождавшись даже конца, и она права, так как все равно «тот, кто слушает свыше меры, ничего не слышит». В интересном предисловии к своей новой опере Н. А. Римский-Корсаков восстает, между прочим, против всяких купюр в «Салтане» и затем высказывает мысль, что в опере на первом месте должна стоять прежде всего музыка... Если невозможно сделать купюры в музыке, то купюры в антрактах положительно необходимы, иначе от исполнения «Салтана» на частной сцене может получиться такое впечатление, что в опере на первом месте не музыка, а антракты... (*«Русские ведомости»*, № 297 от 25 октября 1900 г.; полная подпись.)

После смерти композитора и в связи с удачной постановкой 1913 г. критик признал, что эту оперу раньше недооценивали (см. ниже статью, напечатанную в «Русских ведомостях», № 232 от 9 октября 1913 г.). Излишне сдержанной была в

1900 г. и оценка исполнения, в намеренном, возможно, контрасте к восторгам зрителей. Взыскательный Римский-Корсаков остался исполнением доволен: «Цветкова, Забела и Секар очень хороши...» — писал он сыну, Андрею Николаевичу, на другой день после первого представления (А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 149). Вполне исправно дирижировал оперой М. М. Ипполитов-Иванов, превосходные костюмы и декорации дал М. А. Врубель. Упомянутый в рецензии концерт РМО, в котором В. И. Сафонов вторично продирижировал сюитой из музыки к опере, состоялся в день премьеры, 21 октября, к неудовольствию композитора, не без основания заподозрившего, что это делается назло Частной опере. Шмеля изображала девочка по желанию автора оперы.

[ТРЕТЬЯ СОНАТА СКРЯБИНА В ИСПОЛНЕНИИ Вс. БУЮКЛИ]

Программа третьего квартетного собрания [РМО] (23 ноября) представляла особый интерес: в нее входили два совершенно новых произведения, исполнявшихся впервые (фортепианная соната *fis-moll* А. Скрябина, квартет *c-moll* В. Пахульского), и одно, хотя давно написанное, но довольно редко исполняемое, — соната для альта и ф-п. Рубинштейна. Альт в наше время почти исключительно оркестровый инструмент. Эта большая скрипка гораздо беднее контрастами тембра и силы, чем ее младшая по росту, но старшая по художественному значению сестра — обыкновенная скрипка, которая оттого почти совсем вытеснила альт с концертной эстрады, хотя в своих ограниченных пределах последний инструмент обладает особой, ничем не заменимой выразительностью. Г-н Соколовский сумел достаточно доказать это своим исполнением красивой, хотя и несколько шероховатой сонаты Рубинштейна.

Партнером его был пианист Буюкли, лет пять тому назад окончивший Московскую консерваторию по классу Пабста и с той поры, кажется, не появлявшийся на музыкальном горизонте. Тем приятнее было неожиданно встретить в лице г. Буюкли законченного артиста, не только привлекающего красотой и гибкостью звука, но и

способного осветить музыкальную мысль композитора своим личным пониманием и увлечением и таким образом поднимающегося в своем исполнении до художественного творчества. Все эти качества молодого пианиста, заметные уже в передаче сонаты Рубинштейна (особенно в скерцообразной третьей части), ярче всего проявились при исполнении сонаты г. Скрябина. Вряд ли будет ошибкой сказать про г. Скрябина, что это (по крайней мере в большинстве своих сочинений) — композитор для немногих, все равно, станем ли мы под этими немногими подразумевать исполнителей или слушателей. Играть, например, такую пьесу, как соната *fis-moll*, далеко не всякому пианисту по плечу, так как она на каждом шагу представляет необычайные технические трудности, иногда даже противоречащие духу инструмента и от того непропорциональные получаемым эффектам. Кроме того, болезненный драматизм, лирическая утонченность и вообще изысканность самой музыки требуют здесь соответственной артистической организации и у исполнителя: только в таком случае, в силу своей исключительности, и могут они найти себе отклик в душе обыкновенного слушателя. Таким именно исполнителем, к счастью, оказался г. Буюкли. Он несравненно лучше исполняет композицию г. Скрябина, чем сам г. Скрябин.

Артист сумел придать столько увлечения порывистому драматизму первой части и пламенному натиску финала, столько искренности и поэзии влить в слегка омраченную задумчивость *andante*, что соната предстала перед слушателем несравненно более глубокой и значительной, чем это могло казаться ему при одном только предварительном знакомстве с нею. Меньшее впечатление произвела несколько скомканная пианистом вторая часть (*allegretto*). В общем, однако, г. Буюкли покорила публику своим исполнением скрябинской композиции. После долгих и единодушных вызовов артист превосходно сыграл сверх программы этюд того же г. Скрябина.

О квартете В. Пахульского (которого не следует смешивать с его братом Г. Пахульским, московским пианистом и композитором) лучше умолчу, как умолчала и публика, прослушав это сочинение; несмотря на отдельные удачные искорки, в нем очень мало интересного, и

вечер несколько не потерял бы, если бы этой повинки и вовсе в нем не исполнили. (*«Русские ведомости»*, № 329 от 26 ноября 1900 г.)

Первая из заметок Энгеля, затрагивающих яркое, пробудившее много самых восторженных надежд, но оставшееся не осуществленным в полной мере, исполнительское творчество Буюкли. Его жизнь и концертная деятельность, забытые на много лет, освещены в статье Я. И. Мильштейна «Всеволод Буюкли» (*«Советская музыка»*, 1965, № 10).

В 1915 г. Энгель вспоминал: «В те годы (1900—1903) он был близок со Скрябиным, который очень высоко ставил тогда Буюкли. «Это — один из величайших пианистов», — говорил он про него. И действительно, в этом пианисте, несмотря на все его странности, было нечто поразительное, грандиозное. Некоторые сочинения Скрябина он играл с силой и подъемом необычайными, как никто (dis-moll'ный этюд, Третью — тогда последнюю — сонату и др.). Буюкли и Скрябин одно время были очень близки друг с другом. Они, случалось, и играли вместе на двух роялях, — например, концерт Листа, которым в то время Скрябин особенно восхищался. Потом они разошлись. Одним из поводов к охлаждению были недоразумения по поводу настойчивого желания Буюкли выступить с Третьей сонатой Скрябина в одном из фортепианных концертов последнего (в Москве), где всю остальную программу должен был исполнить сам Скрябин. Автор Третьей сонаты на это не согласился и весь вечер играл один. Буюкли, по части высокого мнения о себе не уступавший, пожалуй, Скрябину, заявил ему во время спора по этому поводу: «Как хочешь, полмира отдай мне! Мы с тобой должны его поделить!» «Возьми хоть весь, — ответил Скрябин, — если он пойдет за тобой» (*«Музыкальный современник»*, кн. 4 и 5, декабрь — январь 1915—1916 гг. П., 1916, стр. 53—54).

В. А. Пахульский — скрипач; в свое время пользовался советами Чайковского, впрочем, не обольщавшегося относительно его одаренности. Письма П. И. Чайковского к В. А. Пахульскому, с вводной статьей В. А. Цуккермана, опубликованы в *«Советской музыке»* (1959, № 12).

О ранних композициях Скрябина Энгель писал в *«Русских ведомостях»* (№№ 73 и 79 от 15 и 21 марта 1899 г., № 65 от 6 марта 1900 г., № 76 от 18 марта 1901 г., № 65 от 7 марта 1902 г.) и в *«Курьере»* (№ 74 от 16 марта 1899 г., № 66 от 5 марта 1900 г., № 326 от 24 ноября 1900 г.).

«ЧАРОДЕЙКА» ЧАЙКОВСКОГО

Вслеп за «Орлеанской девой», с которой Частная опера познакомила Москву впервые, и «Мазепой», к которому она же приохотила публику (чего не удалось сделать Большому театру), частная сцена поставила (24 ноября) «Чаролейку» и тем сделала в богатой оперной сокровищнице Чайковского еще одно «открытие» для большой публики. В самом деле, разве это не «открытие»? Ведь если вы не завзятый музыкант и не один из тех слушателей, которым в самом конце сезона 1890 года удалось присутствовать на единственном и плохо обставленном представлении «Чаролейки» в Большом театре¹, то, вероятно, вы знаете об этой опере не больше, чем хотя бы, например, о «Черевичках» («Кузнец Вакула») того же Чайковского; иначе говоря, очень мало или почти ничего. А в «Чаролейке» так много хорошего и притом всем доступного, что она заслуживает лучшего отношения и, без сомнения, добьется его.

[...]Роли распределены в «Чаролейке» очень хорошо. У г-жи Цветковой Кума выходит, правда, натурой более тонкой и мягкой, вообще идеализированной, чем это должно было бы быть по пьесе; последнее относится особенно к первому акту, где в Куме, думается, должно проглядывать нечто вроде Кармен.

Но и то, что изображает г-жа Цветкова, дает сильный и цельный тип, привлекающий своей сердечностью и искренностью; странно только видеть его в данной обстановке. Голос артистки звучит в «Чаролейке» хорошо; только кое-где, например в начале децимета, хотелось бы больше отчетливости от низких и средних нот певицы. Удалась и г-же Ростовцевой партия Княгини, для матери взрослого сына Княгиня выглядит только слишком моложавой. С успехом пел также г. Секар-Рожанский (Юрий) и г. Шевелев, сумевший не только хорошо спеть партию Князя, но и достаточно оттенить ее драматиче-

¹ Спектакль состоялся 2 февраля 1890 г.; постановка — случай в своем роде уникальный — не была возобновлена до 15 января 1916 г., когда Большой театр вновь поставил оперу Чайковского.

скую сторону. Г. Тассин, в общем, был бы хорошим Мамыровым, зачем только так невыносимо растягивать рецитативы? — точно в Большом театре!.. На своих местах были и второстепенные действующие лица. Исполнение «Чаропейки» заслуживает упрека, главным образом, по отношению к ансамблям и народным сценам, которые далеко не всегда шли достаточно твердо и уверенно. Последнее почти постоянно замечается на первых представлениях в Частной опере. Очевидно, новая дирекция держится обычая старой: «на пятом¹ дойдет»... Такой прием, правда, облегчает постановку новых опер, но зато затрудняет для большой публики их истинную оценку и вредит, конечно, самому делу.

Поставлена «Чаропейка», поскольку того можно ждать от средств частной сцены, довольно живо; верно схвачен общий дух, и есть интересные подробности. В народной сцене второго акта, где толпа врывается в сад Князя, отлично поставлены начало и самый конец; стычка же народа с стражей только смешна, — такие сцены надо или ставить, как это делают в Художественно-общедоступном театре², или вовсе относить их за сцену. Достаточно хороши и декорации в «Чаропейке»; вот только по части освещения плохо (это вообще слабое место Частной оперы): то чья-нибудь тень падает на небо, то в ночном мраке светятся камни и т. п. О выдающемся успехе оперы у нас уже сообщалось. И можно быть уверенным, что этот успех будет сопровождать «Чаропейку» и дальше, и таким образом еще раз подтвердится нелепость старой басни о том, будто Чайковский — «исключительно великий симфонист, оперы которого не могут рассчитывать на прочный успех». (*«Курьер»*, № 330 от 28 ноября 1900 г.)

¹ То есть на пятом спектакле.

² Так назывался в первые годы своей деятельности Художественный театр.

ВАСИЛИЙ СЕРГЕЕВИЧ КАЛИННИКОВ
(Некролог)

29 декабря скончался в Ялте молодой даровитый композитор В. С. Калинин. Сын чиновника, Калинин родился в 1866 году, в селе Воине, Мценского уезда, Орловской губернии, где провел детство. Окончив орловскую гимназию, он отправился в 1884 году в Москву с целью учиться музыке, что было его мечтой с детских лет. Здесь Калинин поступил в музыкально-драматическое училище Филармонического общества (по специальному классу теории музыки А. А. Ильинского и П. И. Бларамберга), курс которого окончил в 1892 году; затем он принялся было за дирижерскую деятельность (в Итальянской опере), но скоро переутомился, стал чувствовать себя плохо и с тех пор, по собственным словам покойного, «все время болел, ездил по курортам и ничем не мог заниматься, кроме композиции, да и ею только в те периоды, когда болезнь давала хоть немного вздохнуть организму». Последние три года Калинин был совсем плох; туберкулезный процесс захватил не только область легких, но и горло, и больной мог говорить только шепотом; он вынужден был жить в Крыму, а между тем материально почти ничем не был обеспечен. И при таких-то обстоятельствах Калинин все-таки продолжал работать, и работать упорно, если к этому была хоть малейшая возможность. Тело композитора изнемогло, отказывалось служить, но это страдание нисколько не отражалось на его творческом духе... В самом деле, возьмем его лучшие сочинения — хотя бы Первую симфонию, благодаря киевскому дирижеру А. Н. Виноградскому облетевшую в последние годы всю Россию и с огромным успехом исполнявшуюся также в Берлине, Вене, Париже, — не поражают ли они нас, помимо всех своих музыкальных достоинств, еще одной особенной чертой, столь редкой и драгоценной в наше пессимистически настроенное время, — бодростью и жизнерадостностью общего настроения? И как среди старшего поколения современных русских композиторов один Н. А. Римский-Корсаков сохранил способность искренно и светло «радоваться» в музыке, так среди русской музыкальной молодежи этим дивным даром обладал едва ли не один Калинин.

Сходство это (касающееся, конечно, не степени дарования и даже не характера самой музыки обоих композиторов, а только некоторых сторон их художественной организации) можно дополнить еще и тем, что оба они прежде всего — русские композиторы. Как в двух симфониях Калинникова, так и в его Прологе к опере «12-й год» (поставленном в прошлом году на московской частной сцене) и музыке к «Царю Борису» А. Толстого виден композитор, воспитавшийся на лучших образцах русской музыки, усвоивший себе ее характерные приемы и способный к их дальнейшему развитию. Все это, однако, как уже видно из предыдущего, не помешало Калинникову быть понятым и оцененным и за границей, — так много теплоты и света вложено в его ясную и мелодическую музыку, такой слышится в ней истинный и симпатичный талант.

Кроме названных вещей, Калинниковым написаны еще кантата «Иоанн Дамаскин», сюита для оркестра, два оркестровых *Intermezzo*, симфонические картины «Нимфы» и «Кедр и пальма», а также пьесы для фортепиано, пения, струнного квартета и др. Смерть застала его за партитурой «Двенадцатого года». Покойный часто называл себя «птицей небесной», и он был совершенно прав: как птица небесная, он был рожден для песен и в то же время не обеспечен в завтрашнем дне; судьба с детства заставила его жестоко бороться за каждый шаг на жизненном пути, и, как многие русские таланты, он рано погиб в этой борьбе... (*«Русские ведомости»*, № 562 от 31 декабря 1900 г.)

Энгеля связывали с Вас. С. Калинниковым дружеские отношения, хотя и не близкие. По его настоянию П. И. Юргенсон, для издательства которого Энгель готовил тогда перевод капитального Музыкального словаря Римана, взялся выпустить обе симфонии Калинникова в партитурах и фортепианных переложениях. Как обычно, молодому композитору, несмотря на его возрастающую известность и острую нужду, платы не полагалось. Однако спустя короткое время, Калинников получил сто семьдесят рублей в качестве гонорара. До конца жизни он был уверен, что условия издания изменены в благоприятную сторону после вмешательства Рахманинова. На деле «никакого гонорара Юргенсон не обещал и не высылал: деньги были собраны друзьями Калинникова (в первую очередь — Рахманиновым и Кругликовым) и по-

сланы ему от имени Юргенсона, чтобы доставить последнюю радость умирающему» (Вяч. Пасхалов. Василий Сергеевич Калинин. Л.—М., 1951, стр. 144—145). К сожалению, в издании писем Вас. С. Калинникова (М., 1959) и в примечаниях к письмам С. В. Рахманинова (М., 1955) свидетельство Пасхалова не учтено.

В некрологической заметке использовано письмо Вас. С. Калинникова к Ю. Д. Энгелю от 1 марта 1900 г., где в ответ на просьбу Энгеля композитор делился сведениями о своей жизни и работе. Небольшие уточнения: в Орле Калинин кончил не гимназию, а духовную семинарию; оба интермеццо были написаны для оркестра Малого театра; сочинение для струнного квартета осталось неизданным, рукопись утеряна; «Двенадцатый год» — неточное обиходное название неоконченной оперы Калинникова «В 1812 году» (либретто С. И. Мамонтова).

1901

«ПСКОВИТЯНКА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Тридцать-сорок лет тому назад русская музыка, как и вся русская жизнь, переживала горячее, бурное время. Никогда представители различных взглядов в искусстве не вели таких ожесточенных и страстных споров, как в то время; никогда в теоретическом и практическом исповедывании этих взглядов не доходили до таких крайностей и такой нетерпимости. Не считая «итальянomanов», может быть, наиболее тогда многочисленных, но наименее талантливо представленных в литературе (Ростислав¹), борьба велась между тремя партиями: консерваторией, как представительницей классицизма (А. Рубинштейн, позже Ларош и др.), кружком Серова (пионера вагнеризма, в то же время внутренне тяготевшего к Мейерберу) и так называемой «новой русской школой», известной также под кличкой Серова «Могучая кучка»². Глав-

¹ Псевдоним Ф. М. Толстого.

² Слова В. В. Стасова о маленькй, но уже могучей кучке русских музыкантов подхватил А. Н. Серов и превратил, не-

ными представителями последней были, как известно, Балакирев, наиболее богатый опытом и знаниями и в силу этого как бы естественный глава и руководитель кружка, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, в критике — В. Стасов и Кюи. Все эти композиторы были главным образом самоучки; вместе изучали они партитуры великих произведений, расширяли свой музыкальный горизонт и вырабатывали художественные идеалы. Последние слагались под влиянием русской народной песни, Глинки, «Каменного гостя» Даргомыжского, с одной стороны, и Шумана, Берлиоза и Листа — с другой. Но такое единодушие продолжалось недолго. В сущности, кружок объединяли лишь самые общие начала: ненависть к шаблону, рутине и стремление к самостоятельному развитию русской музыки. Как всегда, здесь в пылу борьбы под одно знамя собрались люди, во многом далекие друг другу; не удивительно, что, когда острый период миновал, каждый из них пошел по собственному музыкальному пути, порой чуть ли не противоположному дороге товарища. Достаточно указать хотя бы на «Игоря», «Хованщину», «Сарацина» [Кюи], «Садко» и С-dur'ную симфонию (Балакирева), чтобы убедиться в этом. Странно поэтому противопоставлять и в настоящее время, — как это еще делается иногда, — «новую русскую школу» остальной русской музыке и, руководствуясь только именем композитора, подводить под эту школу произведения, резко отличающиеся друг от друга и по характеру творчества и по его направлению. Есть, конечно, и в настоящее время различные течения в русской музыке, но они далеко не совпадают с прежними, причем в одну и ту же группу теперь входят элементы, раньше враждовавшие друг с другом, и наоборот. Но как историческое явление «новая русская школа» имела громадное значение для русского искусства. Не отрываясь от Глинки и Даргомыжского и опираясь на народную песню, она открыла русской музыке новые, неведомые дотоле самостоятельные горизонты и в то же время связала ее с передовыми музыкальными течениями Запада. Были у нее, конечно,

ожиданное, в самом деле, сочетание слов в насмешливую кличку композиторов балакиревского кружка; но проияв выветрилась, и пазвание «Могучая кучка» стало почетным наименованием содружества пяти крупных композиторов.

но, и свои недостатки: пренебрежение к классикам (особенно к старым), нежелание пользоваться изучением лучших образцов прошлого, как надежнейшим фундаментом для усвоения настоящего, слишком уже одностороннее понятие стремление к «самобытности»; все это, правда, вносило смелую, свежую струю в произведения «кучкистов», но в то же время толкало их иногда на шаги слишком рискованные, а главное,— затрудняло для них возможность добиться полного мастерства формы, полной технической зрелости. А «техника» в музыке особенно важна, так как форма имеет здесь более существенное значение, чем во всякой другой отрасли искусства; есть даже люди (Ганслик), утверждающие, что музыка, в сущности, не что иное, как «звучащие формы», тогда как для других искусств вряд ли кто-либо решится ограничиться требованием одной только формы. Все это под конец должно было сделаться более или менее ясным для всех членов кружка, но ни в одном из них этот процесс просветления не выразился так резко и ярко, как в Римском-Корсакове. Уже написав «Псковитянку», посвященную «Дорогому кружку» и поставленную на Марининской сцене в 1873 году в Петербурге, Первую симфонию и симфоническую картину «Садко», также исполненные с крупным успехом, он почувствовал недостаток своей техники и увидел, как многого ему в этой области не хватает. «Он спрашивал тогда, что ему делать? — рассказывает Чайковский в одном из своих писем.— Само собою, нужно было учиться. И он стал учиться. В одно лето он написал бесчисленное число контрапунктов, шестьдесят четыре фуги. Фуги оказались безупречными, но я тогда уже заметил, что реакция произвела в нем слишком резкий переворот. От презрения к школе он разом повернул к культу музыкальной техники. Очевидно, он выдерживает теперь (писано в 1877 году.— Ю. Э.) кризис, и чем этот кризис кончится, трудно сказать. Или из него выйдет большой мастер, или он погрязнет в контрапунктических кунштюках»¹.

Что вышло из Римского-Корсакова, мы, знающие «Майскую ночь», «Садко» и «Салтана», теперь можем ска-

¹ Энгель цитирует письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 г., известное тогда в не совсем точной публикации М. И. Чайковского.

зять: из него вышел именно «большой мастер» в лучшем значении слова,— мастер, творчество которого поражает своей необыкновенной легкостью и непринужденностью, полновластный властелин формы как в деталях, так и в широких построениях. Как тут не пожалеть, что и другие члены кружка не прошли такой же школы: что создал бы тогда, может быть, один колоссальный талант Мусоргского и без того наложивший печать на всю позднейшую русскую оперную музыку!

И вот, умудренный знаниями, достигнув полной творческой зрелости, продолжая создавать новые произведения, Римский-Корсаков принялся в то же время за переделку своих первых произведений, в которых было столько свежего вдохновения, но которые казались теперь композитору неудовлетворительными в смысле естественности и широты чисто музыкального развития. Через двадцать два года после первой постановки той же участи подверглась и «Псковитянка» (1894 года), в новом издании уже не имеющая на заглавном листе прежнего посвящения¹. Было бы в высшей степени поучительно, шаг за шагом сравнивая старую и новую редакцию оперы, проследить все изменения, внесенные в последнюю двадцатью годами опыта... Но в газетной статье это невозможно сделать; достаточно поэтому указать хотя бы на общий характер этих изменений.

Весь тематический материал и богатство тематических комбинаций остались, конечно, те же (иначе пришлось бы писать новую оперу, а не новую редакцию старой), неизменной осталась и общая сценическая расстановка. Но вместе с тем уже в увертюре мы наталкиваемся на важные изменения; прежде она, вопреки вековому обычаю, была написана в строе (h-moll, в конце H-dur), совершенно чуждом начальной тональности первого акта (F-dur); теперь она звучит на полтона выше (c-moll, в конце C-dur) и таким образом прямо, так сказать, приводит к первому акту. Это менее оригинально, но более естественно, более объединяет целое. Сама увертюра представляет теперь больше цельности, благодаря боль-

¹ Последняя редакция «Псковитянки» явилась третьей (вторая, выполненная в 1876—1877 гг. автором, не была опубликована); называя 1894 г., Энгель указывает дату нового издания оперы; самая работа велась в основном в 1891—1892 гг.

шей гармонической связности, более последовательному проведению объединяющих ритмических и мелодических фигур. То же стремление к более широкому размаху целого, к объединению, к смягчению резкостей, к облегчению трудно исполнимого, не говоря о множестве мелких, детальных поправок,—замечаем мы и всюду дальше. При этом, однако, бросается в глаза, что стиль сочинения остается всюду прежним,—верный лучшим заветам кружка, композитор в этом отношении идет иногда даже дальше прежнего. Взять хотя бы песню девушек «По малину» или сцену свидания Тучи с Ольгой. Прежде они не только представляли собой совершенно законченное целое по построению, но и резко отделялись (паузами и заключительными формулами) от следующих далее сцен; получался таким образом ряд отдельных оперных номеров. Теперь, не теряя своей цельности, сцены эти без пауз непосредственно примыкают к дальнейшему и таким образом опять-таки объединяют оперу, придают всему ее ходу больше связности и живости. И так всюду.

Не осталась без изменения и речитативная характеристика Грозного, основанная, главным образом, на разработке темы, взятой из Обихода,—прием для того Грозного, которого мы видим в «Псковитянке», вполне уместный и оказавшийся в высшей степени плодотворным в музыкальном отношении. Превосходная сцена Грозного с Ольгой (в последнем действии) исполняется на Большой сцене, кажется, в несколько измененном даже и против последней редакции виде. В самых широких размерах автор мастерски пользуется в «Псковитянке» и мелодиями народных песен; на мелодиях этих построены: хор девушек «По малину»; песня Тучи за сценой «Раскукуйся ты, кукушечка», следующий затем дуэт Тучи с Ольгой, песни псковской вольницы (со странным, но подлинно записанным в пародии вскриком на хроматизме: «Гей!»), славление Грозного и др.¹ Большая народная сцена псковского веча написана широко и сильно, хотя все-таки не вырастает до возможного здесь кульминационного пункта (та-

¹ Хор «По малину», песня «Раскукуйся ты, кукушечка» и славление Грозного написаны Римским-Корсаковым с таким проникновением в дух и склад народного творчества, что критик принял их темы за подлинно народные мелодии. В дуэте Тучи с Ольгой и песне псковской вольницы использованы народные темы.

кое впечатление зависело, может быть, отчасти и от исполнения). В музыке этой сцены есть много чисто бординских эпизодов.

Самым слабым местом оперы является, на наш взгляд, заключительная ее сцена: бой псковской вольницы с московским войском у открытой палатки Грозного и затем хор народа над трупом Ольги тут же, в опочивальне Грозного. Все это слишком натянуто и неестественно с драматической точки зрения, слишком уже напоминает условные финалы доброго старого времени и как-то не вяжется с духом всей оперы. Сам по себе хор этот красив, но при данных обстоятельствах только расхолаживает впечатление. Да и вообще трагический элемент, которым проникнут сюжет «Псковитянки», не везде нашел себе в музыке достаточно сильное выражение; это — главный недостаток оперы [...]

«Псковитянке» предшествует Пролог «Вера Шелога», написанный автором гораздо позже самой оперы, к ее второй редакции. Это — образец речитативного стиля: всякий мало-мальски выдающийся момент действия или речи подмечен этой музыкой, тесно и неразрывно связан с ней; в то же время музыка сама по себе, независимо от текста, все время удивительно самостоятельна и закончена по форме. Здесь автор выказался во всей технической зрелости своего таланта, ибо труднейшая задача оперного композитора, на наш взгляд, и состоит именно в том, чтобы, сохраняя тесную связь музыки со словом, дать ей в то же время возможность свободного и непосредственного самостоятельного развития. И в то же время Пролог к «Псковитянке» производит более слабое впечатление, чем сама опера, несомненно уступающая Прологу в только что указанном отношении; в нем есть какой-то осадок сухости, рассчитанности. Когда несколько лет тому назад «Веру Шелогу» раз поставили на частной сцене, некоторые, отдавая дань удивления мастерству ее письма, в то же время невольно вздыхали: «*Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait!*»¹. Но появление «Садко», «Царской невесты» и «Салтана» всех убедило, что автор «Снегурочки» нисколько не потерял свежести вдохновения, что он богат не только «знанием», но и «силами» и что, следовательно,

¹ Когда бы молодость знала, когда бы старость могла! (фр.)

особенно вздыхать по поводу «Шелогии» нет никакого основания.

Из исполнителей выше всех стоял, конечно, г. Шаляпин (Грозный). Ему, в сущности, «Псковитянка» обязана и тем, что хоть через тридцать лет после появления на свет попала на императорскую московскую сцену... В этой партии он некогда пожинал на частной сцене свои первые и самые восторженные триумфы в Москве; он воочию убеждает здесь большую публику, сколько неотразимой силы может таиться в этих «речитативах», к которым она привыкла относиться только как к неизбежному злу в опере. Чего стоит здесь одна фигура Грозного, особенно в сцене появления его на коне среди коленопреклоненной, трепетной толпы, и потом в следующей затем картине, где — в сущности, случайно — решается участь Пскова и гнев царя кладется на милость. Все это — моменты, навсегда запечатлевающиеся в душе слушателя. И все-таки надо сознаться, что на сцене Частной оперы «Псковитянка» во многом производила более сильное впечатление, чем теперь в Большом театре. Там в лице г-жи Цветковой имелась превосходная исполнительница для заглавной партии (Ольга), тогда как г-жа Маркова при всей добросовестности исполнения не совсем подходит к этой роли и оставляет слушателя холодным. Очень бледен г. Донской в партии Тучи; впрочем, на этот раз артист был, кажется, не в голосе. В Частной опере партия эта исполнялась гораздо лучше г. Секар-Рожанским. Второстепенные партии в опере также нашли себе только сносных, но не выдающихся исполнителей.

В «Вере Шелогее» заглавную роль исполняла и очень хорошо г-жа Салина; артистка, думается, более кстати будет и в партии Ольги: тогда и по наружности Ольга будет совершенно походить на свою мать Веру, что, в сущности, необходимо по смыслу пьесы: ведь Грозный по первому взгляду на Ольгу узнает в ней дочь Веры, — а стало быть, и свою.

Поставлена опера очень богато; псковское вече — одна из лучших декораций, которые нам приходилось видеть в Большом театре. Зато в постановке этой картины есть, думается, промахи. Лобное место слишком далеко от авансцены и оттого хористы все время оборачиваются назад и обращают больше внимания на дирижера, чем на оратора. Пропадает и песня уходящей с веча вольницы.

В Частной опере вольница эта уходила, поднимаясь в гору, и оттого общая картина и сама песня много выигрывали.

Вяло и жидко поставлена и сцена приготовления Пскова к въезду Грозного. Сцена боя близ палатки Грозного вышла смешной, как почти все «сражения» на сцене. В конце концов, несмотря на старательный характер общего исполнения и даже на отдельные удачные моменты его, приходится сознаться, что один артист, даже и такой гениальный, как г. Шаляпин, не в состоянии «вывести» целой оперы, даже такой, как «Псковитянка»... (*«Русские ведомости», № 283 от 13 октября 1901 г.*).

«Пролог к «Псковитянке» производит более слабое впечатление, чем сама опера... в нем есть какой-то осадок сухости, рассчитанности». С этим суждением, довольно распространенным, интересно сопоставить отзыв Н. Д. Кашкина, писавшего в 1905 г.: «Пролог к «Псковитянке» в музыкальном отношении едва ли не выше всей остальной оперы; по крайней мере рассказ боярыни Веры для нас представляет совершеннейший образец русского ариозного стиля, какой только имеется в нашей музыке» (*«Московские ведомости», № 33 от 2 февраля 1905 г.*). Декорации к «Псковитянке» исполнил А. Я. Головин.

Н. В. Салина — первая исполнительница партии Снегурочки в опере Римского-Корсакова на сцене Русской частной оперы С. И. Мамонтова, позднее — артистка Большого театра. См. ее воспоминания «Жизнь и сцена» (Л.—М., 1940).

«ПИКОВАЯ ДАМА»

После «Евгения Онегина» «Пиковая дама», — пожалуй, наиболее любимая у нас из опер Чайковского; со времени своего первого появления в Большом театре (1891) она не сходит там со сцены. Теперь внесла ее в свой репертуар и Частная оперная сцена и, по-видимому, не ошиблась в расчете; по крайней мере, на первых трех спектаклях было каждый раз множество публики. Одно из главных затруднений при постановке «Пиковой дамы» — это пайти хорошего Германа. Помимо того, что теноровая

партия эта требует сильного и неутомимого голоса, она очень трудна и с чисто сценической стороны; Герман — ни «герой зла», ни «герой добра» и в конце концов оказывается просто помешанным.

Г. Секар-Рожанский, исполнивший эту партию на частной сцене, — далеко не идеальный Герман (для этого исполнение его слишком тяжело и недостаточно разнообразно), но все-таки артист на месте в этой партии и временами даже хорош.

Для Лизы имеются в Частной опере две исполнительницы: г-жа Астафьева и г-жа Цветкова. У первой очень сильный голос, особенно на верхних нотах; но звучат эти ноты довольно резко, да и вообще все ее исполнение, не лишенное, впрочем, увлечения, страдает некоторою резкостью, прямолинейностью, недостатком отделки в деталях. Такие артистки чаще всего встречаются в провинции и обыкновенно имеют там громадный успех. В сильно драматических партиях (особенно в старинных операх) такие певицы производят лучшее впечатление, ибо там менее всего заметны их недостатки. В партиях же наполовину лирических (как Лизы), богатых тонкими нюансами настроений, больше на месте артистки, подобные г-же Цветковой, — стремящиеся поставить каждую фразу, каждое движение в связь с общею музыкальной и драматической ситуацией. Особенно хороша г-жа Цветкова во второй картине первого акта; это именно та Лиза, которую здесь хочется видеть. Зато артистке плохо приходится в написанных высоко сильно драматических эпизодах партии, например, в конце ариозо «Так это правда» (в третьем акте), в заключительной фразе первого акта и др. Последняя сцена и потому еще пострадала, что большой оркестровый подход к ней (*Allegro giusto* и далее) сделан был г. Ипполитовым-Ивановым вяло, без надлежащего нарастания силы и стремительности.

Г-же Страховой не удалась роль Графини. Ни в гриме, ни в фигуре ее нет той необычайности, загадочности, которых так естественно ждать от «Пиковой дамы»; сцена в спальне — одна из лучших оперных страниц, когда-либо написанных, — в исполнении артистки оставляет слабое, местами даже совсем нежелательное впечатление (например, какие-то особенные судороги лица в момент смерти).

Почти все остальные партии обставлены хорошо и

вместе со старательно разученными хорами способствуют общему благоприятному впечатлению от спектакля. Поставлена «Пиковая дама» очень тщательно и, — принимая во внимание скромные средства частной сцены, — даже богато; некоторые подробности постановки новы и счастливо задуманы. (*«Русские ведомости»*, № 296 от 26 октября 1901 г.).

[КРУЖОК ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ (Керзинский кружок)]

Года три-четыре тому назад в Москве основался кружок любителей русской музыки¹. С каждым годом крепла его деятельность, направленная главным образом к пропаганде русской камерной вокальной («романсной») музыки, многие выдающиеся произведения которой известны до сих пор только в тесных кружках и не находят себе доступа в «большую» публику. Концерты кружка (бесплатные), сначала происходившие в зале Арсенала (что в Кремле), давались затем в Русской палате «Славянского базара» и с нынешнего года перенесены в залу Романова; в них принимают участие многие лучшие силы наших обеих оперных сцен, а также другие артисты. Первый концерт в нынешнем сезоне состоялся 26 октября.

Значительную часть программы этого вечера исполнила приехавшая из Парижа артистка д'Альгейм (урожд. Оленина). Как г-же д'Альгейм, так и мужу ее Пьеру д'Альгейм, бывшему петербургскому корреспонденту газеты «Temps», принадлежат большие заслуги в деле распространения русской музыки (особенно Мусоргского) во Франции. Фанатический поклонник последнего, г. д'Альгейм написал большую книгу, посвященную личности и сочинениям автора «Бориса Годунова»². Кроме того, прочел о нем в Париже ряд лекций, иллюстрированных исполнением многих произведений, о которых шла речь; пе-

¹ Первый концерт кружка, созданного А. М. Керзиным и его женой, пианисткой М. С. Керзиной, состоялся 4 мая 1896 г.

² Pierre d'Alheim. Moussorgski. Paris, 1896.

ревел тексты многих произведений Мусоргского, который, как известно, очень часто сам писал слова к своим композициям; предпринял анкету о Мусоргском среди многочисленных слушателей своих лекций и напечатал ее результаты, и т. д. Во всем этом г-жа д'Альгейм, как певица и соотечественница Мусоргского, принимала самое деятельное участие. Понятно, с каким интересом встречено было публикой, переполнившей залу, появление на эстраде г-жи д'Альгейм. Артистка (меццо-сопрано) оказалась действительно хорошей певицей и именно «камерной»: она вникает во все детали музыки и текста передаваемых произведений, умеет придать своему исполнению ту интимность и тонкость, которые и составляют отличие камерной вокальной музыки от оперной. Особенно удалась ей «Детская» Мусоргского. Эти семь сцен из детской жизни,— несомненно, самое оригинальное из всего, что написано в музыке «о детях не для детей»,— передаются г-жой д'Альгейм, можно сказать, образцово, причем много помогает впечатлению и то, что артистка не остается на эстраде неподвижной: жестами, движениями, выражением лица, не выходя, впрочем, из должных границ, она каждый раз дополняет картинку, нарисованную композитором и поэтом (в данном случае совпадающими в одном лице). Хорошо исполнены были г-жой д'Альгейм и другие пьесы; от превосходного «Гопака» Мусоргского можно было, впрочем, ждать больше грубоватой энергии, даже разухабистости. Публика тепло принимала артистку. С успехом выступили также г-жи Азерская, Маклецкая и Николаева и гг. Донской, Собинов, (спевший два новых романса г. Николаева), Лосев и Николаев (сыгравший три фортепианные пьесы Кюи, несмотря на имя автора, довольно-таки плоские и бессодержательные). (*«Русские ведомости»*, № 301 от 31 октября 1901 г.)

Об исполнительской деятельности М. А. Олениной-д'Альгейм, оставившей глубокий след в московской музыкальной жизни тех лет, Энгель будет писать не раз, как и о концертах Кружка любителей русской музыки. Кружок много сделал для ознакомления москвичей с романсами и песнями композиторов «Могучей кучки», ранее в Москве почти неизвестными, а отчасти и для распространения русской музыки вообще. В его деятельности живое участие принимали С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, Л. В. Собинов,

М. А. Дейша-Сиопицкая, а из петербуржцев — Ц. А. Кюи. Историей кружка посвященная насыщенная фактическим материалом статья А. А. Штейнберг «Керзинский кружок любителей русской музыки» в сб. «Вопросы музыкознания», т. 3 (М., 1960). Жизнь кружка отразилась и в переписке М. С. Керзиной с Ц. А. Кюи (см.: Ц. А. Кюи. Избранные письма, Л., 1955).

Характеристика выдающейся пропагандистки камерной вокальной классики и народных песен дана в статье Е. Н. Алексеевой «М. Оленина-д'Альгейм» («Советская музыка», 1960, № 1). Серию восторженных статей посвятил ей В. В. Стасов в «Новостях и Биржевой газете» за 1902 г. (17 января, 4 и 26 апреля, 11 декабря). М. А. Оленина-д'Альгейм и ее муж Пьер д'Альгейм фигурируют в несколько сумбурных, но ярких главах воспоминаний Андрея Белого «Начало века» (М., 1933, стр. 388—408); см. также: А. А. Оленин. Мои воспоминания о М. А. Балакиреве, в кн. «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма» (Л., 1962, стр. 319—322, 356—357 и 365).

**[«МАНФРЕД» ЧАЙКОВСКОГО
и «ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ»
РИМСКОГО-КОРСАКОВА]**

*(К концерту Русского музыкального общества
1 декабря)*

Во главе программы сегодняшнего симфонического концерта Русского музыкального общества стоит симфония «Манфред» Чайковского, не исполнявшаяся в концертах Общества уже лет пятнадцать. Вряд ли какой-либо из мировых литературных типов так поддается музыкальной обрисовке, как Манфред. Подобно целому ряду сродных с ним фигур (Фауст, Вертер и др.), царивших в европейской литературе в начале XIX века, Манфред — «грустно-задумчивый честолюбец, с вечно жаждущим и смутно-тревожным сердцем, с утонченными запросами духа, обуреваемый в высшей степени возбужденными желаниями, для удовлетворения которых у него, однако, не оказывается достаточно сил». Всему этому как нельзя более соответствует и сущность музыки, особенно инструментальной, которая сильнее всякого другого искусства способна выразить бурные и страстные стремления к ка-

кому-то далекому, пеясному, недостижимому, но все же манящему блаженству. Но в то время, как, например, в Фаусте на первый план выступает работа мысли, Манфред, близкий ему по духу, живет больше чувством: на этой именно почве создалось преступное прошлое байроновского героя, и одного прощающего слова некогда любимой им Астарты достаточно, чтобы дать ему возможность достигнуть удовлетворения своей самой страстной и заветной мечты — забвения. Таким образом, «Манфред» еще ближе подходит к области музыки, которая прежде всего, конечно, — язык чувств, а не мыслей. Не удивительно поэтому, что мысль приобщить «Манфреда» к искусству звуков уже рождалась в голове многих композиторов. Крупнейшими из них являются Шуман и Чайковский. Шуман сам признается, что ни одного из своих сочинений не писал с такою любовью и напряжением всех сил, как музыку к «Манфреду»; Чайковский сказал: «Манфред стоил мне года жизни». И действительно в «Манфреде» Шумана есть многое (увертюра, воззвание к Астарте и др.), что относится к лучшим и наиболее привлекательным вдохновениям этого композитора. Но в бодрой (до болезни, по крайней мере) душе Шумана Манфред мог найти только частичный отклик; кроме того, сравнительно бедные средства тогдашнего оркестра да отчасти и стеснительные формы, избранные композитором (увертюра, мелодекламация), не могли не отразиться невыгодно на его музыке.

Чайковский по коренным особенностям своей композиторской натуры, пожалуй, ближе всякого другого современного композитора к духу, создавшему «Манфреда». В этом отношении он, кстати сказать, — полная противоположность другого крупного русского художника, Римского-Корсакова[...] Лучшие симфонии Чайковского — не что иное, как выраженный в звуках страстный, тоскующий порыв к счастью, который разбивается о роковые веления бесстрастной судьбы. В этом отношении Четвертая и Пятая и, наконец, Шестая, Патетическая, симфонии Чайковского представляют собою одну, внутренне связанную цепь, к которой вместе со многими другими произведениями композитора примыкает и «Манфред». Сочинение это (написанное в 1884 году¹ и посвященное М. А. Ба-

¹ «Манфред» написан Чайковским в 1885 г.

лакиреву) названо автором симфонией, вероятно, ввиду некоторых чисто формальных соображений, по существу же представляет собою образец чисто программной музыки, несомненно пострадавший от стремления придать ему подобие симфонии. В первой части изображен Манфред, «томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом... Ничто на свете не может дать ему забвения, которого одного только он тщетно ищет и просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда». Во второй части «Манфреду является в радуге из брызг водопада альпийская фея» (он вызвал ее посредством чар магии, чтобы с помощью ее достигнуть самозабвения). Третья часть — «картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей», в среду которых попадает блуждающий Манфред. Над финалом симфонии композитором надписаны следующие слова: «Подземные чертоги Аримана. Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда».

Ни одна из партитур Чайковского не рассчитана, какжется, на такие огромные средства, как «Манфред». Каждый из деревянных духовых инструментов представлен здесь группой из трех экземпляров вместо обычных двух; медных инструментов по четыре в каждой группе вместо двух или трех; тут же налицо две арфы и множество всяческих ударных инструментов; соответственно всему требуется, конечно, и усиление струнного оркестра, — словом, партитура Чайковского в этом отношении мало уступает наиболее грандиозным партитурам Вагнера. Но все эти необычайные средства внутренне необходимы в «Манфреде»: они вызываются широко задуманным общим планом сочинения и бесчисленным количеством оригинальных оркестровых подробностей, сосредоточивших на себе (судя по вышеприведенным словам относительно «года жизни») долгое и упорное напряжение всех творческих способностей композитора. Главные и наиболее сильные части сочинения — первая и последняя; две средние (скерцо и пастораль) являются скорее только эпизодами, случайно разросшимися до значения самостоятельных частей. Впрочем, появление томительно роковой темы Ман-

фреда на безоблачном фоне пасторали придает последней особое значение и связывает ее с остальными частями симфонии. С темой этой слушатель знакомится впервые в первых же тактах симфонии, где она излагается фаготами и басом-кларнетом. Это — как бы одна сторона мук Манфреда (стремление к разгадке роковых вопросов бытия). Другая, более личная их сторона (воспоминание о погибшей Астарте) нашла себе выражение в мягкой фразе струнных, непосредственно примыкающей к предыдущей теме. Как ни значительны обе темы, но, слушая их впервые, трудно даже и представить себе, какой трагической, потрясающей силы способны они достигнуть в своем дальнейшем развитии. Они играют значительную роль и в последней части. Часть эта начинается с оргии, развал которой доходит до адски стихийного, дикого упоения, когда появляется Манфред; на вопросы его ад отвечает изумленными возгласами (вздрагивания меди) и снова пускается в вихорь пляски (фугато), куда Манфреду не удастся, наконец, вызвать тень Астарты (две арфы), выпросить у нее прощающий кивок головы и найти покой (орган).

Следующим номером сегодняшней программы является неисполнявшаяся еще в Москве новая кантата Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге». Кантата посвящена памяти Пушкина; повествовательная часть передана в ней мужскому хору, слова Олега и кудесника поют бас и тенор (гг. Петров и Шубин). С первых же тактов характерного и красивого оркестрового вступления бросается в глаза одна особенность «Песни», до известной степени присущая, впрочем, всем последним произведениям Римского-Корсакова. Я говорю о своеобразной простоте стиля, — той многозначительной простоте, за которую чувствуется богатая знанием и искушенная опытом творческая сила, умеющая и в немногом сказать многое. В этом отношении чувствуется несомненное стремление композитора приблизиться к стилю Пушкина, отличительными свойствами которого является способность именно к такой простоте. (*«Русские ведомости»*, № 325 от 1 декабря 1901 г.)

[«МАНФРЕД» ПОД УПРАВЛЕНИЕМ САФОНОВА]

Все сочинения Чайковского давно изданы, сам композитор скончался вот уже восемь лет тому назад, а в сущности мы далеко еще не знаем его, а стало быть, и не можем дать ему настоящую, правильную оценку. За примерами не далеко ходить. Пятая симфония Чайковского, которую он сам провалил, дирижируя ею и в России, и за границей, долгое время считалась неудачным произведением и вызывала только сомнительные покачивания головы со стороны большинства тех, кому приходилось ее слышать при первом исполнении. Но вот явился Никиш; гениальным дирижерским чутьем он сумел понять композитора-гения и совершенно по-новому передал его сочинение, часто даже вопреки тому, как исполнял сам композитор, но несравненно глубже и сильнее. И что же! У всех точно глаза раскрылись, и Пятая симфония сделалась одним из любимейших сочинений Чайковского. Чтобы понять это на первый взгляд странное явление, не надо забывать, что всякое музыкальное произведение (особенно оркестровая партитура) как живой организм существует только во время исполнения; покуда оно на бумаге, это — только схема, скелет, музыка в потенциальном виде, а не реальная, полная властной жизненной силой. Развитой музыкант еще может оценить партитуру: силой воображения он оживит этот скелет, даст ему плоть и кровь, но и то лишь до известной степени, ибо никакое музыкальное воображение не сильно настолько, чтобы могло заменить непосредственную и художественную силу живых звуков. Если это верно относительно музыкантов, то что же сказать про большую публику, — про ту именно, которая и создает настоящий успех произведению. Ей надо хоть раз услышать в хорошем исполнении выдающееся сочинение; тогда она внимательно будет прислушиваться к нему, понимать и любить его и в посредственном, даже дурном исполнении, ибо, раз познав прекрасное, легко уже отделить его от всех случайных и посторонних налетов. Таким образом, каждое новое сложное музыкальное сочинение требует для известного круга публики, так сказать, своего Колумба, который приобщи́л бы эту часть «нового света» к «старому». Таким Колумбом по отношению к московской публике и симфонии Чай-

ковского «Манфред», исполненной в Четвертом симфоническом концерте Русского музыкального общества, можно назвать г. Сафонова. Нам пришлось слышать эту симфонию года три — четыре тому назад в одном из концертов Филармонического общества под управлением приехавшего из Германии дирижера Когеля; нельзя и сравнить тогдашнего впечатления от «Манфреда» с теперешним. Там «Манфред» производил впечатление замечательное, но не ровное и во всяком случае не исключительное; здесь он вызывал потрясающее напряжение всех духовных сил слушателя. Более или менее то же говорят и те, кому приходилось слышать «Манфреда» лет пятнадцать тому назад, во время первых двух его исполнений под управлением Эрдмансдерфера. Во всяком случае смело можно сказать, что исполнение г. Сафоновым первой (самой сильной и совершенной) части «Манфреда» — это лучшее, что было сделано им до сих пор за дирижерским пультом. Здесь чувствовались не только энергия и тщательное изучение подробностей, которые вообще отличают этого дирижера, но вдохновенная сила, поднимающая исполнение до творчества, чем он отличался до сих пор гораздо реже и во всяком случае не в той мере. Правда, вторая часть «Манфреда» (появление феи в брызгах водопада) по совершенству исполнения много уступала первой (хотелось большей легкости, воздушности), но это не могло, конечно, поколебать общего сильного впечатления. И публика оценила как «Манфреда», так и его исполнение. По крайней мере на долю дирижера (особенно после первой части) досталось столько вызовов, как редко когда-либо выпадало прежде. Было бы очень желательно, чтобы г. Сафонов повторил это замечательное и мало известное сочинение в одном из концертов Общества в этом же или ближайшем году [...] (*«Русские ведомости»*, № 327 от 3 декабря 1901 г.)

В дальнейшем, вплоть до некролога «Ц. А. Кюи», появившегося 17 марта 1918 г., указаний на место публикации не дается, так как все включенные в сборник статьи и заметки Энгеля за этот период извлечены составителем из одного издания — газеты «Русские ведомости».

В. И. Сафонов — дирижер московского отделения РМО и директор Московской консерватории — явился первооткрывателем не только по отношению к «Манфреду». Он много сделал для возвра-

щения к жизни несправедливо забытых Первой и Четвертой симфоний Чайковского. С выдающимся успехом Сафонов исполнял также его Шестую симфонию. Наметившееся с конца 1880-х гг. сближение московской и петербургской музыкальных школ нашло в нем деятельного поборника. В частности, он систематически знакомил москвичей с оркестровыми сочинениями Римского-Корсакова, начиная с «Шехеразады» и «Светлого праздника» и кончая сюитами из музыки к его операм.

1902

КОНЦЕРТЫ М. ОЛЕИНОЙ-Д'АЛЬГЕЙМ

9 января

Это был не совсем обыкновенный концерт. Прежде всего, всю тяжесть его огромной программы, состоявшей из тридцати восьми романсов и песен, исполнение которых вместе с *bis*'ами потребовало не менее трех часов, г-жа д'Альгейм вынесла на своих плечах одна (конечно, вместе с аккомпаниатором). На такие подвиги решаются еще (со времен Листа) пианисты, но певцы — очень редко, что вполне понятно, ибо голосовые связки — орган несравненно более тонкий и хрупкий, чем руки и пальцы. Но программа г-жи д'Альгейм поражала не только количеством музыкального материала, но и его качеством, — разнообразием, новизной, оригинальностью. В нее вошел, во-первых, ряд русских романсов Глинки, Даргомыжского, Бородина, Балакирева, Мусоргского, из которых часть очень редко исполняется у нас на концертной эстраде, а некоторые и совсем неизвестны — хотя бы только по имени — ни публике, ни большинству музыкантов (например, цикл романсов Мусоргского на слова его друга графа Голенищева-Кутузова «Без солнца»). Кроме того, певицей исполнены были (с оригинальным текстом) — опять же наполовину почти неизвестные у нас — романсы и песни иностранных авторов (Лотти, Берлиоза, Брамса, Шума-

на, Шуберта и др.). Если от самой музыки перейти к ее исполнению, то и здесь надо будет признать концерты г-жи д'Альгейм из ряда вон выходящим явлением в нашей музыкальной жизни. Правда, голос артистки далеко не первоклассный. Есть счастливые голоса, самый тембр которых очаровывает и западает в душу прежде, чем успеешь разобрать, что поют они. Такой чарующей красоты звука у г-жи д'Альгейм нет; изредка голос ее — особенно на верхних нотах в *riapo* — приобретает какой-то сухой, беззвучный оттенок, нет в нем и той поражающей силы или подвижности, которыми щеголяют многие оперные драматические и колоратурные примадонны. И все-таки артистка умеет насторожить внимание слушателей, приподнять аудиторию, увлечь ее, потрясти, — словом, достигнуть гораздо большего и лучшего, чем громадное большинство знаменитых примадонн. Что же дает ей такую власть? Чтобы ответить на этот вопрос, надо установить две основные точки зрения, с которых можно смотреть на всякий романс, песню, арию и т. п. Во всякой такой пьесе можно искать прежде всего чисто музыкальной, звуковой красоты или же видеть в ней сложное образное воплощение какой-либо мысли или настроения, для которого музыка служит только одним, соподчиненным средством выражения (рядом с текстом, мимикой, дикцией и т. п.). Эти два взгляда на вокальную музыку, взятые в более широком смысле, в истории оперы нашли себе выражение в двух течениях, вечно борющихся и попеременно одолевающих друг друга: мелодическом и декламационном. И подобно тому, как в музыкальном творчестве идеальный синтез обоих этих течений необычайно труден, а может быть, даже и неосуществим (по крайней мере, до сих пор нет, кажется, такой оперы, про которую нельзя было бы сказать, что в ней заметно преобладание того или иного начала), подобно этому и в области музыкального исполнения редко можно встретить художника, в котором достигли бы одинаковой высоты и гармонически слились бы достоинства исполнения, одинаково удовлетворяющие обоим вышеупомянутым взглядам. Мы не говорим о крайностях — певцах, которые совсем не умеют петь (ибо потеряли голос или даже не имели его), но все-таки производят впечатление своим мастерским исполнением, или, наоборот, о чудных голосах, магически действующих на слушателя, несмотря на всю при-

митивность передачи,— здесь легко разобратся сразу; но и во всяком другом певце или певице, если только внимательно всмотреться, можно всегда уловить преобладание одной из двух школ: школы внешней, материальной красоты исполнения и школы его внутренней силы и выразительности. В действии певцов первого типа есть нечто стихийное, первобытное, но зато и более непосредственное; это — герои масс. Певцы второго типа требуют более подготовленной публики; действие их легче поддается анализу, в нем больше сознательных, культурных элементов. Г-жа д'Альгейм, как и г. Шаляпин, принадлежит к лучшим представителям второго типа. И если г. Шаляпин все-таки представляет гораздо более крупную артистическую величину, чем г-жа д'Альгейм, то этим он обязан прежде всего тому, что превосходит ее красотой самого голоса; в смысле же исполнения — г-жа д'Альгейм, пожалуй, не меньший талант, и притом совершенно самостоятельный. Не надо забывать, что и поле действия у г-жи д'Альгейм уже, чем у г. Шаляпина. Концертная эстрада — не сцена; она заставляет артистку выключить из своего художественного арсенала все декоративно яркое, аляповатое и, наоборот, требует приемов более тонких, интимных, соответствующих стилю камерной музыки. Естественно, что и выбор пьес артистка делает соответственно характеру своего дарования, своих средств. Насколько широко, однако, раскинулись границы этих средств, можно видеть хотя бы из перечисления пьес, лучше всего исполненных ею в концерте. «L'absence»¹ Берлиоза — глубоко искренняя, грустная, лирическая страница; «Vergebliches Ständchen»² Брамса — полушутливая, наивная народная картинка (влюбленный поет милой серенаду и просит впустить его; она советует ему идти спать); «Сиротка» Мусоргского — будничный трагизм неприкрашенной нищеты; «Полководец» — грандиозный образ смерти, победоносно и торжествующе свершающий свое шествие по безмолвному и усыпанному трупами полю сражения; декламационные романсы «Без солнца» Мусоргского, певучие — Балакирева; спокойное, созерцательно-радостное «Воскресное утро на Рейне» Шумана, стремительное «Нетерпение» Шуберта, простая русская

¹ «Отсутствие» (фр.).

² «Напрасная серенада» (нем.).

песня (без аккомпанемент, как она поется в деревне) — все это такая обширная гамма самых разнообразных настроений и образов, совладать с которой под силу только большому разностороннему таланту. А сколько было еще других хорошо спетых вещей! Воспроизводя все это, г-жа д'Альгейм, кроме чисто вокальных эффектов, пускала в ход самые разнообразные и подчас даже неожиданные приемы, подсказанные ей глубоким изучением произведения и оригинальным художественным чутьем. Она вскрикивала, шептала, изгибалась, жестикулировала; ее оригинальное русалочье лицо как зеркало отражало основные тоны передаваемого настроения. Она замирала с глазами, направленными к небу («И в небесах я вижу бога» — конец романса Балакирева на известные слова Лермонтова); широким жестом обеих рук, как бы покрывающим все перед собой, она дополняла могучую песнь Смерти над полем битвы (в «Полководце» Мусоргского, не у одного слушателя вызвавшем, вероятно, мурашки по коже); она протягивала руку в «Сиротке», сжимала кулаки в «Нетерпении». Оттого тот, кто только слышал, но не видел г-жу д'Альгейм, не мог получить полного, настоящего представления о передаче артистки. Еще меньше мог оценить ее тот, кто, несмотря на прекрасную дикцию артистки, почему-либо не разбирал произносимых ею слов. При всей экстравагантности приемов артистка почти никогда не переходит меры; последнее можно сказать, например, и то лишь отчасти, о «Паладине» Даргомыжского, который вообще не подходит для женского голоса, как, впрочем и некоторые другие пьесы программы. Были и другие недостатки в исполнении г-жи д'Альгейм, но все несущественные (кроме основного, касающегося самого голоса артистки, о котором было уже сказано раньше); так, романсу «Скучай» Мусоргского следовало бы, думается, придать скорее насмешливо презрительный оттенок, а не меланхолически грустный, как это сделала артистка; в «Лесном царе» [Шуберта] не совсем ярко оттенена была разница в речах действующих лиц (поневоле вспоминается Лукка!¹), но зато общий характер пьесы — тревожно напряженная стремительность — был пе-

¹ Паулина Лукка (1841—1908) — знаменитая в свое время итальянская певица; следует вспомнить, что сильной стороной ее дарования был яркий драматизм, высоко ценимый таким судьей, как М. П. Мусоргский.

редан превосходно. Публика, совершенно переполнившая Малую залу Дворянского собрания, принимала г-жу д'Альгейм в высшей степени сочувственно. Особенного подъема достиг общий энтузиазм после «Полководца» и в конце вечера, когда безжалостные слушатели заставили артистку петь еще сверх программы.

8 февраля

Концерт этот представлял ту же картину, как и предыдущие: переполненная до последней степени зала и постепенно возрастающий до общего энтузиазма успех. Любопытно наблюдать этот подъем настроения в публике. Сначала большинство новых слушателей, видимо, недоумевает и склоняется даже к недовольству: «так вот какова певица, про которую так много говорят и пишут!» Такое недоумение публики не удивительно, когда даже одна специально-музыкальная газета в Петербурге нашла возможным сказать про г-жу д'Альгейм, что «ее нельзя пазвать певицей, ибо у нее нет ни голоса, ни школы». Но недоумение скоро начинает проходить; одна — другая пьеса, особенно подходящие к таланту артистки и оттого особенно ярко выставляющие его на вид, поднимают всеобщие симпатии к певице. Простой, трогательный цикл романсов «Жизнь и любовь женщины» (слова Шамиссо, музыка Шумана) в прочувствованной и интимной передаче артистки еще больше растопляет сердца. Наконец, ряд «Песен смерти» Мусоргского довершает дело. Неотразимо могучая сила выражения, приводящая в напряжение все духовное существо слушателя, заставляет признать и самых ярых противников г-жи д'Альгейм, что эта певица «без голоса и школы» обладает высшим даром, недоступным многим патентованным знаменитостям: даром творчества, даром владеть душой человеческой. И всю залу охватывает единодушный — по крайней мере на эти четверть часа — порыв; у эстрады собирается огромная толпа; аплодисментам и вызовам нет конца... Насколько успех г-жи д'Альгейм беспрерывно растет, видно из того, что и на этот раз в конце программы имелось извещение: «Билеты на пятый концерт все проданы». А между тем в Петербурге артистка дала, кажется, всего два концерта и во всяком случае далеко не имела такого исключительного успеха, как у нас. Положительно, мос-

ковская публика несколько отличается — и на наш взгляд, к лучшему — от петербургской. Смелее и меньше считаясь с шаблонами, берет она хорошее везде, где его находит и чувствует. Оттого-то она наперекор Петербургу сумела оценить г. Шаляпина, оттого предпочла Пауэра Розенталю, оттого так восхищается г-жой Олениной-д'Альгейм. (*№№ 13 и 41 от 13 января и 10 февраля 1902 г.*).

Упрек в адрес д'Альгейм («нет ни голоса, ни школы») — см. «Русская музыкальная газета», 1902, № 4, стлб. 112, отзыв без подписи (вероятно, Е. М. Петровского).

Сравнение московской и петербургской публики — прямой отклик на статью В. В. Стасова «Кто одолеет: Москва или Петербург?» («Новости и Биржевая газета», № 17 от 17 января 1902 г.). Маститый критик приветствовал выступления Олениной-д'Альгейм в Петербурге и негодовал на столичную публику, не разглядевшую крупных достоинств певицы из-за второстепенных недостатков голоса. Развивая ту же мысль, Энгель вспоминает пианистов М. Пауэра и М. Розенталю — исполнителя-художника и исполнителя-виртуоза, посещавших Москву в начале века. Энгель рецензировал, в частности, цикл бетховенских концертов М. Пауэра в «Русских ведомостях», № 340 от 16 декабря 1901 г.

КОНЦЕРТ г-на БУЮКЛИ

Года два тому назад в концертах Русского музыкального общества впервые выступил пианист г. Буюкли. Исполнение его обратило на себя внимание в московских музыкальных кругах; вспомнили при этом, что г. Буюкли — ученик Московской консерватории, которую он окончил еще в 1895 году, но с той поры нигде не выступал публично. Недавно г. Буюкли играл в Париже, и там, судя по французским газетам, появление его также не прошло незамеченным. Однако, как и можно было ожидать, всего этого оказалось мало для того, чтобы концерт 11-го марта мог хотя наполовину наполнить Большую залу консерватории. Но если у г. Буюкли было сравнительно мало слушателей, то ему бесспорно удалось заинтересовать этих немногих. В этом артисте есть нечто оригина-

нальное, привлекающее внимание даже тогда, когда ошибки его очевидны. Г-н Буюкли в области исполнения представляет нечто подобное тому, чем в области композиции является г. Скрябин, о котором нам только на днях приходилось говорить¹. Та же изысканность художественных приемов, та же порывистость, та же причудливость в модном сецессионистском стиле², та же крайняя, доходящая до болезненности концентрация нервной напряженности, находящая себе выражение во всевозможных оттенках *drammatico* и *patetico*, может быть, искренних и несомненно способных вызвать сочувствие, но никоим образом не производящих впечатления глубокой, серьезно пережитой душевной драмы.

Трудно представить себе, как мог бы г. Буюкли играть Бетховена; больше сродни ему кое-что в Шумане; еще ближе Лист и особенно Шопен со своим современным отпрыском г. Скрябиным. В программе стояла еще *a-moll'* ная органная fuga Баха в переделке Листа; под этим «классическим» флагом пианисты обыкновенно пользуются случаем провезти товар несколько иного свойства: блеснуть силой и отчетливостью удара; то же было и на этот раз. Вообще, техника у г. Буюкли — сильная и притом не кропотливая, не вылизывающая каждый такт, а широкая, смелая, уверенная, хотя и несвободная кое-где от мазни и промахов. Он умеет также придать самому звуку фортепиано живую певучесть и мягкость. Известная прелюдия, ноктюрн и отчасти «*Berceuse*»³ Шопена (все в *Des-dur*) в этом отношении особенно удались артисту; зато *As-dur'*ный полонез того же композитора, взятый в необыкновенно яростном темпе и к тому же искрошенный пароксизмами какой-то ритмической лихорадки, приводил в недоумение, несмотря на внешний блеск исполнения. Это был уже не полонез, а нечто вроде следовавшего затем *patetico con disparazione*⁴ (этюда *dis-moll* Скрябина), — кстати сказать, отлично сыгранного. Немало хорошего было и в передаче Симфонических этюдов Шумана, но цельного впечатления артист здесь все-таки не произвел. Лучшее всего вышли у него эпизоды характера

¹ В заметке «Концерт г. Скрябина», помещенной в «Русских ведомостях», № 65 от 7 марта 1902 г.

² Имеется в виду стиль «модерн».

³ «Колыбельная» (*фр.*).

⁴ Патетично, с отчаянием (*ит.*).

порывистого, стремительного (например, финал), слабее — места, требовавшие передачи сосредоточенной, выдержанной (этиюд одиннадцатый). Вообще, основным недостатком г. Буюкли является несдержанность, пожалуй, даже разнузданность артистического темперамента; артист не может или не хочет всецело, до перевоплощения, проникнуться исполняемым произведением; его сильная, но односторонне выраженная индивидуальность всюду слишком резко дает знать о себе. Иногда, когда черты этой индивидуальности вполне подходят к особенностям исполняемого произведения, это, правда, придает впечатлению какую-то особенную остроту и свежесть, но в остальных случаях получается одностороннее освещение, а иногда и искажение композитора. И только тогда, когда г. Буюкли расширит свой внутренний музыкальный горизонт, когда достигнет полного художественного самообладания и самоподчинения, — перед ним откроется та широкая артистическая будущность, для которой у него имеется так много данных. (№ 72 от 14 марта 1902 г.)

[НЕЖДАНОВА — АНТОНИДА]

Вчера в Большом театре в опере «Жизнь за царя» дебютировала г-жа Нежданова в роли Антонида. Нам уже приходилось говорить о молодом и красивом голосе певицы, хорошей манере владеть им и значительной природной музыкальности ее¹. Эти качества обеспечили артистке и во вчерашнем дебюте значительный заслуженный успех. Шумно и дружно аплодировали дебютантке после выходной арии, в которой она с легкостью осилила технические трудности (в *allegro*); анданте спето было менее выдержанно, чем это желательно, и в интонации слышались петочности. В третьем акте наиболее успешно спета была каватина «Не о том скорблю» [...] (№ 111 от 24 апреля 1902 г.; без подписи.)

¹ В заметке без подписи о консерваторских спектаклях в Большом театре, 4 и 5 апреля («Русские ведомости», № 96 от 7 апреля 1902 г.).

[А. НЕЖДАНОВА И В. ПЕТРОВ
НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА]

В «Руслане и Людмиле» (Большой театр, 5 ноября) в некоторых главных партиях впервые выступили молодые силы, которым, по-видимому, начинают давать ход на казенной сцене. Заглавные партии отданы были г-же Неждановой и г. Петрову, только недавно поступившим в Большой театр чуть ли не прямо с консерваторской скамьи. В лице первой казенная сцена сделала положительно ценное приобретение. Молодая артистка, несмотря на некоторую сценическую неопытность, сразу привлекает симпатии слушателя не только чистотой, гибкостью и светлым, свежим тембром голоса, но и тем непринужденным богатством приемов и оттенков передачи, которое является верным признаком всякого истинного, маломальски самостоятельного артистического дарования. Колоратура г-жи Неждановой, впрочем, кое-где еще тяжеловата. Меньше обещает г. Петров. В тембре его голоса есть нечто сходное с тембром г. Трезвинского — как и тот, он иногда не поет, а «гласит»; но самый-то голос у г. Петрова, конечно, несравненно свежее, да и вообще приятнее; что этот большой голос способен к широкому, ровному звуку, доказала первая, медленная, часть известной арии Руслана, кстати сказать, повторенная артистом (вторая, быстрая, часть была совершенно скомкана); но что такой звук далеко не всегда во власти г. Петрова и что вообще молодому артисту еще много-много надо потрудиться не только над художественною стороной исполнения, но и над самым голосом, — непослушным и лишь эпизодически красивым, — доказал весь остальной «Руслан». Очень симпатичное явление представляет собою новая исполнительница Гориславы г-жа Турчанинова. Голос у нее не особенно сильный, но свойственные артистке сердечные нотки придают выразительному и изящному исполнению ее какой-то особый задушевный характер. Арию «Любви роскошная звезда» г-жа Турчанинова повторила. Остальные — прежние — исполнители пели также с успехом. Театр был полон. (№ 308 от 7 ноября 1902 г.)

К характеристике исполнительского дарования А. В. Неждановой Энгель будет в дальнейшем возвращаться неоднократно,

постепенно переходя от спокойно доброжелательного отношения к восторженной оценке. Меньше привлекал его внимание В. Р. Петров, с достоинством и благородным артистизмом исполнявший в Большом театре на протяжении четверти века наиболее сложные в сценическом отношении басовые партии. Ему посвящена кн. «Василий Родионович Петров». М., 1953. Интересные материалы о А. В. Неждановой собраны в кн. «Антопина Васильевна Нежданова». М., 1967.

ПО ПОВОДУ БЕНЕФИСА Г-ЖИ ДЕЙША-СИОНИЦКОЙ

[...] О том, как сердечно чествовали бенефициантку товарищи и публика, читателям «Русских ведомостей» уже известно¹. К тому, что было сказано уже по поводу этого спектакля, нам хотелось бы только прибавить несколько общих замечаний, ближе характеризующих симпатичный артистический облик уважаемой бенефициантки. В г-же Дейша-Сионицкой счастливо соединились богатые вокальные данные (могучее, хорошо обработанное драматическое сопрано, не лишенное и колоратурной гибкости) с сильным драматическим темпераментом и редкою артистическою чуткостью и вдумчивостью. Вникая в индивидуальные особенности исполняемых ролей, она в каждой из них умеет дать что-нибудь интересное, и если некоторые партии удавались ей больше, а другие меньше, то ни про одну нельзя сказать, чтобы она была испорчена артисткой. Отличаясь драгоценною способностью — в каждой партии отыскать и выдвинуть рядом с главными чертами и ряд второстепенных характерных подробностей, — г-жа Дейша-Сионицкая умеет вместе с тем и отодвинуться вовремя на второй план, стушеваться. Она не страдает постоянною «жаждой авансцены», но стремится войти гармоническою частью в общее художественное целое, — а ведь это далеко не общее свойство наших оперных артистов и артисток! В адресе, поднесенном г-же Дейша-Сионицкой от оперной труппы Большого театра,

¹ Заметка о чествовании М. А. Дейша-Сионицкой была помещена в № 343 от 12 декабря, без подписи.

верно отмечены были партии, наиболее удавшиеся артистке; среди них особенно выделяются: Наташа («Русалка»), Кушава («Снегурочка»), Ярославна («Князь Игорь»), Людмила («Тупинцы»), Мария («Мазепа»), Аида, Агата («Фрейшютц») и др. И вот теперь, когда г-жа Дейша-Сионицкая покидает сцену, невольно является вопрос: кто сможет заменить ее, кто в состоянии будет вложить столько глубокого и проникновенного чувства в трагический образ Наташи, у кого найдется столько красок для воплощения живой и яркой фигуры Купавы, как бы сконцентрировавшей в себе весь дух берендейского царства? Если найдутся новые силы, по своему дарованию способные в будущем занять место, покидаемое ныне г-жою Дейша-Сионицкой, то можно только пожелать, чтобы их одушевляло то же высокое понимание своих артистических обязанностей, то же постоянное стремление к самоусовершенствованию, которые отличали их высокоталантливую предшественницу. (№ 346 от 15 декабря 1902 г.)

Краткая характеристика личности и многосторонней артистической деятельности певицы дана в статье Е. Н. Алексеевой «М. Дейша-Сионицкая» («Советская музыка», 1962, № 8).

«КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ» **НОВАЯ ОПЕРА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

До недавнего времени плодovitейшим из русских оперных композиторов можно было считать Чайковского; но за последние годы пальма первенства в этом отношении перешла к Римскому-Корсакову, который ежегодно преподносит публике одну, а то и две оперы. Подобная легкость письма была обычным явлением в ту отошедшую в вечность эпоху, когда написать оперу значило сочинить несколько арий и хоров и приделать к ним незатейливый оркестровый аккомпанемент. Но теперь, когда оперные формы, да и вообще весь оперный аппарат, стали несравненно более сложными, такая плодovitость представляет явление изумительное, особенно если принять во внима-

ные тщательность отделки партитур Римского-Корсакова. «Кашей бессмертный» — двенадцатая его опера. Содержание этой «осенней сказочки» (в трех картинах) заимствовано из русского народного эпоса, но во многих существенных чертах дополнено, по мысли Е. М. Петровского¹, самим композитором, который сам же является и либреттистом. Иван-королевич бродит по свету в поисках за своею невестой-царевной, находящейся в плену у Кашея. Но победить старого колдуна трудно: смерть Кашея зачарована в слезе дочери его, безжалостной Кашеевны, которая живет в тридесятom царстве, увлекает витязей и губит их. Только к Ивану-царевичу почувствовала Кашеевна жалость и любовь. Но тот лишь на минуту поддается ее чарам и тем сильнее ненавидит ее после этого. Отвергнутая любовь дочери Кашея вызывает сострадание в царевне; она целует Кашеевну, и та, умиленная, впервые в жизни плачет. Эти слезы — смерть Кашея; он гибнет, а Кашеевна превращается в прекрасную плакучую иву. Солнце и радость воцаряются на месте злого царства Кашея, и «осенняя сказочка» кончается картиной чудной и светлой весны.

Как видно из этого короткого пересказа, сюжету «Кашея» нельзя отказать в оригинальности. Разлит он сжато и связно; последняя же сцена (поцелуй царевны), придающая бесхитростной сказке более глубокое значение и смысл, поднимается даже до истинного драматизма. Хорош и язык либретто. Но интереснее всего в «Кашее» музыка. Это — совершенно особенная, «кашеевская» музыка: новые контуры, новые краски, новые построения, настоящий «новый стиль», который можно бы назвать и импрессионистским, и декадентским, если бы под первым словом не подразумевалась только часть того, что так характерно для «Кашея», а со вторым этимологически не соединялось представление о чем-то вырождающемся, приходящем в упадок². Ничего «упадочного», как и вообще ничего выисканного, маперного в «Кашее» нет. Легкость и непринужденность письма здесь поразительные. Все точно симпровизировано. Но всмотритесь ближе в эту «импровиза-

¹ Е. М. Петровский — музыкальный критик; либретто оперы «Кашей бессмертный» написано по мотивам его пьесы «Иван королевич».

² Декаданс (фр.) — буквально «упадок», «распад».

цию», и вы увидите, сколько вложено в нее ума, знания и «заранее обдуманного намерения». Все здание «Кащей» построено из горсти основных музыкальных элементов (мелодических и гармонических мыслей), контрастирующих друг с другом и в то же время способных ко всевозможным соединениям и сопоставлениям. Характеризовать эти элементы словами трудно: это можно было бы сделать только при помощи нот. Каждый из них более или менее типичен для основной черты того или иного из действующих лиц, вся музыкальная жизнь которых вырастает именно на почве развития этих элементов. «Позвольте,— слышу я возражение читателя,— да ведь это те же лейтмотивы Вагнера! Что же тут нового?» Да, в основе это, конечно, та же вагнеровская система, но здесь она вступила в новый интересный фазис развития... И вот в чем особенности этого фазиса. Вагнеровские лейтмотивы беспрерывно, точно волны на прибое, сменяют друг друга, образуя, по известному выражению, «бесконечную мелодию». Но эта вечно подвижная, вечно текущая музыка очень редко окристаллизовывается до пластической определенности законченных оперных форм — арии, дуэта и т. п. Посредством строго последовательного применения соответственных лейтмотивов Вагнер достигает музыкально-логической связи между различными, разбросанными там и сям моментами оперы, но тем труднее зато сохранить ему связь между любой парой соседних моментов, так как каждый из них построен на своем собственном лейтмотиве. Правда, гений Вагнера особенно ярко и сказался в умении сплести в одну музыкальную ткань самые разнообразные ритмы, гармонии и мелодии, но никакое самое мастерское сплетение не может дать идеальной цельности музыкальной форме,— все равно законченной или незаконченной,— если только форма эта лишена тематического единства. А последним именно и отличается у Вагнера большинство оперных сцен, если взять каждую из них в отдельности, саму по себе. Особенно заметным недостатком является это по отношению к сценам, где центром тяжести является не развитие действия или характеристики, а сосредоточение известного настроения. Каким же образом сохранить бесчисленные выгоды вагнеровской системы лейтмотивов и избавиться в то же время от ее только что указанных недостатков — отсутствия законченных оперных форм, слабости тематическо-

го единства в пределах каждой отдельной сцены и вытекающей отсюда мозаичности стиля? Задача, конечно, трудная, и разрешить ее пытались не раз всякого рода компромиссами, то ограничивая самое число лейтмотивов, то чередуя применение их с формами законченными, построенными из совершенно самостоятельного музыкального материала. В «Кашее» автор отчасти следует последнему приему, но в то же время становится на новый путь: он строит законченные эпизоды и целые сцены из одного или двух лейтмотивов, расширяя последние посредством тематического развития до более крупных самостоятельных образований. Таким образом, «и овцы целы, и волки сыты»: опера объединяется благодаря системе лейтмотивов, но в то же время в жертву этому новейшему оперному Молоху не приносится цельность и законченность отдельных лирических эпизодов. Как на образцы подобных построений можно указать в «Кашее» на небольшое ариозо Бури-Богатыря (кащеева слуги) «Силы не жаль», трио его же, Кашея и Царевны в первой картине, ариозо Кашея «Природы постигнута тайна», ариозо Кашеевны «Цветы, цветы, даруйте чары мне свои», ариозо Ивана-королевича «О, слушай, ночь». В уста Царевны просто-напросто вложена одна длинная и многократно повторяющаяся мелодия. Здесь мы касаемся другой характерной черты «Кашея» — широкого применения лейтмотивов в вокальных партиях (а не только в оркестре, как это почти всегда бывает у Вагнера). Еще одной отличительной чертой «Кашея», — и одной из самых поразительных, — является новизна и оригинальность гармонии. Эта необыкновенная гармония дает тон общему впечатлению, и именно она-то больше всего и способна (при первом знакомстве с оперой) вызвать восклицание: «Декадентство!» В связи с этой декадентской гармонией естественно выплывают иногда и построенные на ней декадентские мелодии со странными и необычными контурами. Но, знакомясь ближе с этими причудливыми комбинациями, полными самых неожиданных, — даже и после Вагнера, — хроматических и энгармонических оборотов, вы убеждаетесь, что в этом, по-видимому, хаотическом произволе царит та же железная логика, как и во всей остальной архитектуре «Кашея». Изобразительность композитора в этом направлении обращена главным образом на музыкальную обрисовку волшебного мира (Кашея,

Бури-Богатыря и особенно Кашеевны); Ивану же королевичу и Царевне уделены более обыкновенные и более близкие к диатонизму сочетания. При этом гармония Римского-Корсакова гораздо реже заслуживает названия «внетональной», чем вагнеровская; при всей ее прихотливости в ней видно несомненное стремление к одной, главной тональности. Последним, кстати сказать, отличаются и указанные выше ариозо. Таким образом, и здесь с гармонической стороны, как раньше с тематической, мы видим в «Кашее» стремление внести больше объединения в дело современного оперного построения, не лишая его, однако, самой широкой свободы и индивидуализации. Об оркестровке «Кашея» нечего и говорить; каждая новая опера Римского-Корсакова дарит в этом отношении множеством свежих и ярких страниц. Мы считаем поэтому партитуру «Кашея» одною из самых замечательных, какие были написаны в последнее время. Для музыканта это — целое откровение, кладезь премудрости, книга, по которой можно и должно учиться. Но будет ли «Кашей» дорог и простому смертному, который хочет от оперы прежде всего непосредственного эстетического наслаждения? Думается, что да, но в значительно меньшей степени. Дело в том, что оригинальный прием развития лейтмотива до более широких законченных форм проведен в «Кашее» не последовательно, а лишь эпизодически, как бы в виде опыта, притом не совсем решительно. Оттого формы эти в конце концов все же слишком мелки, недостаточно рельефны и для обыкновенного слушателя не всегда уловимы. Прелестная, множество раз повторяющаяся мелодия Царевны даже совсем не развита до степени совершенно обособленного лирического момента, хотя характер всей партии как нельзя более располагал к выделению такого момента.

Есть и еще недостаток у «Кашея» — недостаток относительный, но тем не менее заметный: в нем меньше вдохновения, чем мастерства. Мелодии его местами кажутся бледными, по крайней мере по сравнению с ослепительно яркими красками гармонии и оркестра. Особенно страдает в этом отношении партия Ивана-королевича, отчасти Царевны и Кашея («Природы постигнута тайна»). Наоборот, почти совершенно не грешит этим все, что поет Кашеевна. Замечательна песня последней «Меч мой заветный». Необыкновенные аккорды оркестра, на

первый взгляд совершенно чуждые, но на деле близкие друг другу, взвизгивание скрипок и лязг ударных инструментов (Кашеевна во время песни точит меч) придают этой энергичной мелодии необыкновенную силу и рельефность. Красивы и оба дуэта Ивана-королевича (с Кашеевной и с Царевной). Второй представляет не что иное, как мастерское тематическое развитие трехнотной мелодии известной народной колыбельной песни («Идет коза рогатая») ¹; он, впрочем, менее оригинален, чем первый. Не можем не отметить еще одного замечательного эпизода в «Кашее» — антракта между первой и второй картинами. Музыка здесь (как и во втором антракте) не прерывается и изображает снежную метель, поднятую Кашеем, чтобы наказать непокорную Царевну ². В клавираусцуге эпизод этот прямо поражает; весь он (около двухсот пятидесяти тактов) выдержан на одном и том же аккорде ³ — монотонно жутком и в то же время, как хамелеон, ежеминутно меняющем свой вид. Беспокойно вьющаяся и постоянно перебегающая из голоса в голос ритмическая фигура придает всей картине движение, а характерная основная в русском духе темка окрашивает картину метели в какой-то особый родной колорит. К сожалению, эта сцена в театре дает гораздо меньше, чем обещает по клавираусцугу; она почему-то слишком жидко оркестрована.

Исполнить «Кашея» нелегко. И солистам, и хору (в картине метели) приходится нередко лавировать среди самых необыкновенных интервалов и мелодических ходов. Спеть чисто, например, «Колыбельную песню» Царевны — положительно подвиг, и г-жа Забела его совершает. Наиболее благодарная партия — Кашеевны (г-жа Петрова) — имеет и наибольший успех; песня с мечом каждый раз повторяется ⁴. Остальные партии исполняются гг. Ошустовичем (Кашей), Бочаровым (Иван-королевич), Осиповым (Буря-Богатырь). В смысле постановки особен-

¹ Основная мелодия в одном из этапов ее развития напоминает названную песню.

² В газетном тексте явная описка: вместо «Царевну» напечатано «Кашеевну».

³ Уменьшенный септаккорд действительно является основой этой сцены, но в отдельных моментах композитор отступает от него.

⁴ Ко времени появления отзыва опера успела пройти четыре раза (12, 14, 17 и 22 декабря).

но удачна вторая картина (царство Кашеевны): ночь с полною луной, играющей в морских волнах, и зловещие огни зачарованных цветов Кашеевны, мака и белены. Здесь есть нечто необычайное, гармонирующее с «новым стилем» музыки Кашеевны. Зато злое Кашеево царство (первая и третья картины) не производит никакого «злого» впечатления. (*№ 354 от 23 декабря 1902 г.*)

Наряду с точными и яркими музыкально-эстетическими характеристиками (притом, как мы теперь знаем из писем Римско-го-Корсакова, отвечающими замыслам и намерениям композитора), в статье Энгеля имеются случайные и ошибочные наблюдения: мелодия Царевны состоит не из одного, а из двух мотивов и, повторяясь, многократно трансформируется; аккорды, сопровождающие песню Кашеевны, не являются сколько-нибудь необыкновенными и т. д. О гармоническом языке и музыкальной драматургии «Кашея» писали М. Ф. Гнесин (в кн. «Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове». М., 1956, стр. 128—160) и А. А. Соловцов (в кн. «Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова». М., 1969, стр. 477—498). Их суждения дополняют и уточняют ранний, по первым впечатлениям написанный отзыв критика.

Следует указать, что постановка «Кашея бессмертного» была одним из наиболее ярких музыкальных событий этих лет. «На первом представлении театр был неполон (теперь перед праздниками самое невыгодное время для театра), но публики было очень много и папу дружно вызывали, поднесли ему венок, а после арии Кашеевны с мечом произошел такой всеобщий взрыв, буря аплодисментов, каких и я не ожидала,— писала жена композитора, Надежда Николаевна Римская-Корсакова, сыну на следующий день после премьеры.— Арию пришлось повторить, и тут еще нехотая поднесли певице корзину цветов, так что цельность впечатления была нарушена, чем папа был крайне недоволен и даже при повторении вышел из зала. Но что же делать,— это был такой единодушный порыв восторга, что он все-таки был мне приятен [...]. Здесь многие музыканты в восторге от «Кашея». Гречанинов сияет от удовольствия. Танеев был в каком-то возбужденном состоянии, я его таким никогда не видала. Он сказал: эта опера — новое слово в музыке» (А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V. М.—Л., 1946, стр. 68—69).

Автор «Кашея» испытал глубокое удовлетворение. «Говорили об исполнении «Кашея бессмертного» в Москве и о восторженных отзывах, которыми приветствовала московская критика (Кругли-

ков, Энгель) это произведение», — записывает 29 декабря В. В. Ястребцев. — «Надо будет послать, — сказал Николай Андреевич, — эти отзывы Е. Петровскому; пусть он ознакомится с тем, как ко мне относятся в Москве и критики, и публика!» (В. В. Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 2. 1898—1908. Л., 1960, стр. 270). Через несколько лет композитор вспоминал о спектакле с оттенком скептицизма: «... публика вряд ли разобралась в своих впечатлениях. Венки и вызовы автора еще ничего не определяют, особенно в Москве, где почему-то меня любят» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 225). Отзывы москвичей были в свое время пересланы Е. М. Петровскому и в виде свободного извлечения-сводки помещены, с разрешения композитора, в «Русской музыкальной газете». Кроме С. Н. Кругликова и Ю. Д. Энгеля в обзор вошли рецензии Н. Д. Кашкина и Н. Р. Кочетова; в 1946 г. обзор был напечатан вновь в труде А. Н. Римского-Корсакова.

Громадное впечатление произвел спектакль на молодых музыкантов. «Я отлично помню то всепоглощающее волнение, какое охватило Николая Яковлевича [Мяковского] при слушании музыки, — вспоминал В. В. Яковлев. — Мне кажется, что именно в эти часы у него созрело окончательное решение посвятить свою жизнь музыкальному творчеству [...] В партии Царевны выступала Н. Забела; партия была трудная и маловыигрышная (по сравнению с Волховой, Снегурочкой и Марфой), но артистка пела превосходно. Созданный ею лирический образ сохранился в памяти Николая Яковлевича на всю жизнь» (Вас. Яковлев. В юные годы. В кн.: Николай Яковлевич Мяковский. Сб. материалов, т. I. М., 1964, стр. 197).

[ПОЛЯКОВА — ИОЛАНТА]

Чайковский и Римский-Корсаков — вот два композитора, которые главным образом питали до сих пор московскую частную оперную сцену [...]. Слушая «Иоланту» на частной сцене, начинаешь даже верить, что эта опера действительно способна исторгать слезы из глаз слушателя. По крайней мере такое впечатление производит исполнительница заглавной партии г-жа Полякова. У каждого хорошего артиста есть роль, в которой наименее заметны его недостатки и особенно замечны достоинства. И если над такой ролью артист особенно поработает, осо-

бежно сживется с ней, он может добиться поразительных результатов и даже подняться до «великого». Такова именно г-жа Полякова в «Иоланте». Каждое движение, каждый жест, каждая интонация, — все в ее передаче трогательно, правдиво и выразительно; лучшую Иоланту трудно себе представить [...]. (№ 357 от 28 декабря 1902 г.)

М. Н. Полякова (1870—1960) — выдающаяся оперная певица, выступавшая главным образом на провинциальных сценах.

1903

КРУЖОК ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ (Концерт 14 февраля)

Кружок любителей русской музыки в нынешнем году перенес свои концерты в Большую залу Дворянского собрания. Концерты от этого приобрели больше блеска, стали пышнее, многолюднее, вообще «важнее», но чисто музыкальное достоинство их, увы, понизилось. Дело в том, что музыка, которая исполняется на этих концертах, почти исключительно камерная, и притом преимущественно интимного характера: романсы с фортепиано, небольшие инструментальные пьесы и т. п. Эта «миниатюрная» музыка отличается большей частью тонкой детальностью письма и требует соответственно тонкого исполнения. А между тем в больших помещениях последнее почти невозможно, ибо и солисту и аккомпаниатору здесь поневоле приходится форсировать исполнение, если только они не хотят, чтобы детали и самой пьесы, и ее передачи не пропадали в воздухе, раньше чем долетят до отдаленных слушателей. Да и помимо того, выбор огромной залы для исполнения крохотных пьесок сам по себе является эстетическим недоразумением, приблизительно таким же, как если бы для того, чтобы повесить крохотную, тщательно выписанную картину Мейссонье, выбрали огромную пустую стену. Могут, конечно, возразить, что переход в боль-

шее помещение оказался неизбежным ввиду наплыва слушателей, но, считаясь только с последним обстоятельством и упуская из виду самое существо дела, придется в случае еще большего притока слушателей¹ перенести концерты кружка в манеж, — а ведь это была бы уже вопиющая нелепость.

Программа последнего утра кружка (14 февраля) отличалась непомерной длиной. В нее входило тридцать пять номеров, в том числе два крупных, из которых один («Картинки с выставки» Мусоргского), в свою очередь, состоял из шестнадцати пьесок, а другой («Детские песни» Лядова) — из девяти. Всего, стало быть, пятьдесят восемь пьес — музыкальная Демьянова уха, которой не в состоянии одолеть ни один самый жадный до музыки Фокка. К счастью, часть программы (шесть пьес) не была исполнена, но и то, что было исполнено (плюс множество повторений), далеко переходило за пределы нормального *quantum satis*²; нет поэтому ничего удивительного, что концерт закончился при вдвое меньшем количестве слушателей, чем начался (а начался он при переполненной зале).

Из программы особенно заслуживают быть выделенными две вышеназванные пьесы Мусоргского и Лядова. Фортепианные «картинки» Мусоргского, исполненные г. Беклемишевым, почти неизвестны в нашем музыкальном обиходе; они являются как бы иллюстрацией к посмертной выставке рисунков известного художника-архитектора Гартмана (1874), с которым Мусоргский был очень близок. Отдельные картинки носят самые различные названия (на пяти или даже на шести языках); тут есть и «Gnomus» [«Гном»], и «Il vecchio castello» [«Старый замок»], и «Samuel Goldenberg und Schmuyle» (два еврея, богатый и бедный), «Le marché» (торговки, спорящие на рынке в Лиможе), и «Cum mortuis in lingua mortua» [«С мертвыми на мертвом языке»], и «Избушка на курьих ножках», и «Богатырские ворота в Киеве», и многое другое. Все эти части или примыкают одна к другой или со-

¹ А это, пожалуй, возможно, если принять во внимание, что в концертах кружка нередко принимают участие излюбленные публикой певцы, а плата за вход ничтожна (покупка билета на один платный концерт дает право на бесплатное посещение всех остальных). — *Примеч. Ю. Энгеля.*

² Сколько нужно (лат.).

единяются при помощи «Promenade» [«Прогулка»], музыка которого является каждый раз новой обработкой одной и той же темы. Все эти пьесы отличаются лучшими достоинствами музыки Мусоргского: характерностью, яркостью, свежестью, хотя в смысле формы страдают кое-где нередкими у Мусоргского обрубленностью или растянутостью (финал). Крупным недостатком этой в высшей степени интересной и оригинальной музыки, с нашей современной точки зрения, является ее чисто прикладной характер: это, в сущности, программная музыка, программа которой (рисунки Гартмана) теперешнему слушателю, однако, неизвестна или известна лишь по бледному пересказу.

«Детские песни» Лядова написаны на тексты (а отчасти и на напевы) известных детских присказок и песенок («Лядушки», «Сорока», «Зайныка» и т. п.); эти мастерские прелестные миниатюры филигранного письма, спетые г-жою Сиона, так много потеряли от противоречия с обстановкой, в которой исполнялись, что лучше было бы вовсе не вводить их в программу [...] (*№ 47 от 16 февраля 1903 г.*)

Переход концертных исполнений кружка из небольших помещений (зала Арсенала в Кремле, Русская палата «Славянского базара») в громадный зал Благородного собрания, нежелательный в художественном отношении, был, однако, косвенным следствием вполне положительного явления — небывало выросшего в Москве интереса к русской камерной и оркестровой музыке. В этом росте интереса велика заслуга Ф. И. Шаляпина, М. А. Олениной-д'Альгейм, В. И. Сафонова и, не в последнюю очередь, музыкальных критиков — Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, Ю. Д. Энгеля. Свою роль сыграла и настойчивая целенаправленная деятельность самого кружка.

[ВТОРАЯ СИМФОНИЯ СКРЯБИНА]

*(Десятое симфоническое собрание
Русского музыкального общества)*

В программу этого концерта (21 марта) вошли три произведения, относящиеся к XX, XIX и XVIII векам, исполненные в таком порядке: Вторая симфония Скрябина,

фортепианный концерт Сгамбати, хоры из h-moll'ной мессы Баха. Таким образом, великое прошлое музыки, ее посредственное настоящее и стремление к неведомому будущему распределились на этот раз обратно своему естественному хронологическому порядку.

Грандиозная h-moll'ная месса Баха исполнена была не целиком, но все же в таком полном виде, в каком до сих пор не исполнялась в Москве: спеты были семь избранных хоров с оркестром и органом [...] Хоры под управлением г. Сафонова звучали очень хорошо, а между тем в зале все время слышалось громкое и настойчивое шипение; недоуменне по этому поводу разъяснилось очень просто: шипел испорченный орган. Совсем иного происхождения было шипение, слышавшееся в зале после симфонии Скрябина: оно исходило из части публики, протестовавшей этим против хлопков и вызовов автора другою частью публики; г. Скрябин вызван был два раза, и оба раза повторялось то же. Таким образом, за симфонией его во всяком случае можно установить немалую заслугу: она не оставила слушателей равнодушными. Откуда, однако, такое разногласие публики и что представляет собою вызвавшая его симфония? Чтобы ответить на этот вопрос основательно, в полной мере разума, надо было бы предварительно хорошенько познакомиться с симфонией, ибо стиль г. Скрябина настолько сложен, что вполне разобраться в нем с первого раза очень трудно; но печатных экземпляров симфонии в Москве еще нельзя достать, знакомиться же с новыми сочинениями на репетициях — у нас невозможно. Остается поэтому ограничиться общими замечаниями. Вторая симфония г. Скрябина помечена opus'ом 29; среди двадцати восьми предшествовавших ей opus'ов (почти сплошь инструментальных) есть немало сочинений крупных, останавливавших на себе серьезное внимание музыкального мира и в России, и за границей. Таким образом, просто «не признавать» г. Скрябина и шикать, как это делают некоторые, вряд ли возможно; можно, конечно, отвергать его, но познакомиться с ним стоит и следует. [...] Борьба, страсть, порыв — вот типичная черта музыкальной индивидуальности г. Скрябина, находящая себе отражение в обозначениях *tempestoso*, *appassionato*, *strepitoso*, которыми обильно усеяны его сочинения. Идеалы этой борьбы, ее причины нам неизвестны; на это «чистая» музыка не дает, да и не

может дать точного ответа. Нет такого ответа, конечно, и во Второй симфонии, но и здесь чувствуется порыв к чему-то новому, стремление разбить оковы будней, причем порыв этот не заключен с обеих сторон в рамку удрученности и подавленности [...] Он только исходит от такого настроения, но приводит к совершенно иному: торжеству, победе, ликованию (первые две части симфонии: *Andante*, *Allegro*; последние две части: *Tempestoso*, *Maestoso*). И пусть, порою не без основания, кажется, что автор тщетно хочет «объять необъятное», стараясь прыгнуть выше лба, и изобразить неизобразимое — «сверхчеловека»; пусть торжество его производит иногда впечатление чего-то раздутого, мишурного, все же в музыке его чувствуется жизнь, напряженно-стремительная, свежая, пылливо заглядывающая в будущее, а не бессильная меланхолия, не отречение от борьбы. И в этом великая современная заслуга г. Скрябина.

С чисто музыкальной стороны г. Скрябин больше, чем кто-нибудь другой в России, может быть назван вагнеристом чистой воды. Шопен (особенно в фортепианных вещах) и Вагнер — вот почва, вспоившая и вскормившая это большое и оригинальное дарование, на котором незаметно, кажется, ни малейшего влияния специально «русской» школы. Напряженно-диссонирующие и хроматические гармонии, нервный, синкопированный ритм, порывистая, точно вскрикивающая мелодика, грузная, массивная оркестровка — вот излюбленный музыкальный язык г. Скрябина. Всем этим автор нередко злоупотребляет, особенно диссонансами и массивностью звучности (чем до некоторой степени и объясняется неприязненное отношение части публики к симфонии); но всему этому нельзя отказать в силе и оригинальности, а очень часто и в красоте. Лучшие части симфонии несомненно две первые, особенно начало. В средней [третьей] части (*Andante*) г. Скрябин хотел, очевидно, дать картинку природы, нечто вроде «Сцены у ручья» в Пасторальной симфонии Бетховена. Картинка в значительной степени удалась, но вышла в противоположность широкому объективному пейзажу Бетховена крайне субъективной, очеловеченной, что, конечно, не отнимает у нее ни красок, ни значительности. Центр тяжести здесь также в пришедшем из города человеке с его душевной борьбой; но и соловей «*obligato*» здесь на месте. Исполнена была симфония превосходно; в

излишнем изобилии оркестрового рёва виноват, надо думать, автор больше, чем дирижер. (*№ 81 от 23 марта 1903 г.*)

«Г-н Скрябин больше чем кто-нибудь другой в России может быть назван вагнеристом чистой воды». Это суждение опиралось не только на музыкальные, но и на личные впечатления критика. Двенадцатью годами позже он писал: «В музыкальном отношении 1900—1902 годы были временем наибольшего увлечения Скрябина Вагнером. Помню из той эпохи одну беседу со Скрябиным. Мы встретились случайно на улице [...] Было сыкотно, моросило. Поговорив с полчаса на месте, мы затем под дождем поочередно с добрый час провожали друг друга, толкуя о самых разнообразных материях, но, главным образом, о Вагнере [...] Но и восторгаясь Вагнером (особенно — грандиозностью его замысла), [Скрябин] жестоко критиковал его за излишнее нагромождение материала, за нередкое смешение важного и второстепенного и в связи с этим недостаточную власть над формой» (Ю. Энгель. А. Н. Скрябин. «Музыкальный современник», кн. 4 и 5 (декабрь — январь), 1915—1916. П., 1916).

Ко времени исполнения Второй симфонии, сложность и необычность которой, однако, совершенно померкли в сравнении с последующими, действительно сложными сочинениями Скрябина, его творчество стало вызывать в Москве не только сочувственное внимание, но и крайнее осуждение. Пианист М. Н. Мейчик вспоминал: «...Вторая [симфония] еще до своего публичного исполнения служила темой нескончаемых споров и пререканий среди московских музыкантов. Двойственное отношение она встретила и у публики в концерте 21 марта 1903 г. Правда, здесь не было и помину о том грандиозном «скандале», который будто бы имел место, не было никакой «обструкции» оркестра и т. п., о чем в свое время любили рассказывать в Москве, но когда дважды вызванный композитор выходил раскланиваться, часть публики шикала. Это было как бы первым проявлением того расслоения как публики, так и профессиональных музыкантов на два лагеря, которое потом, в период «Экстаза» и позднее приняло такие резкие формы» (Марк Мейчик. Скрябин. М., 1935, стр. 18). По свидетельству Энгеля, «на самого Скрябина эти шиканья подействовали отнюдь не угнетающе. Он, наоборот, можно сказать, торжествовал и подбадривал даже близких» (цит. статья из «Музыкального современника», примеч. на стр. 53).

Любопытную черту, рисующую поляризацию оценок и накал страстей, сохранил в памяти пианист М. Л. Пресман, верный друг

Скрябина: «В. И. Сафонов, придя на репетицию [Второй] симфонии, держа обеими руками партитуру и потрясая ею в воздухе, сказал артистам оркестра: «Вот новая библия!» (Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. Сб. к 25-летию со дня смерти. М.—Л., 1940, стр. 34).

КОНЦЕРТ Н. МЕТНЕРА

В среду, 26 марта, в Малой зале консерватории состоялся концерт Н. Метнера. Этот пианист только два года тому назад окончил Московскую консерваторию и теперь впервые выступил в собственном концерте.

В исполнении г. Метнера есть энергия, увлечение, что-то молодое и свежее; техника его тоже не из заурядных. Нельзя, однако, сказать, чтобы г. Метнер производил впечатление истого «виртуоза», для которого тщательнейшая отделка малейших деталей является столь же важной и достойной внимания задачей, как проникновенная общая концепция целого. Зависит это, думается, не столько от частных недостатков игры артиста (некоторая ритмическая лихорадочность — особенно в сонате Бетховена, ор. 10, D-dur, — отсутствие настоящего *piano*, заметные «опечатки» и т. п.), сколько от ее общего характера. Так нередко играют хорошие музыканты, может быть, понимающие и чувствующие вещь, но в увлечении забывающие, что вполне приобщить слушателя к своему пониманию возможно лишь в том случае, если все оттенки, носящиеся в их воображении, будут осуществлены фактически.

Собственные вещи г. Метнера, исполненные им в концерте (прелюдия и четыре *Stimmungsbilder*¹⁾), производят очень хорошее впечатление; в мелодических контурах их есть определенность, они красиво звучат и музыкально-содержательны. Особенно удачна порывистая прелюдия, прекрасно к тому же сыгранная. Публики было много, и она весьма сочувственно принимала артиста. (№ 87 от 29 марта 1903 г.; без подписи.)

¹ Буквально — «картины настроений» (нем.); так композитор обозначил жанр пьес для фортепиано ор. 1.

[Е. Я. ЦВЕТКОВА В «ПИКОВОЙ ДАМЕ»]

[...] Г-жа Цветкова — чудная Лиза. Эта артистка обладает какою-то особой способностью создавать вокруг себя атмосферу трагической предопределенности, фатализма: она сразу уводит нас из царства трезвых будней, сразу ставит лицом к лицу с дыханием смерти, которое, вы чувствуете, веет над Лизой чуть ли не с первого же момента ее появления. Да и как поет г-жа Цветкова! Тонкой певицей она была всегда, но теперь и самый голос ее звучит полнее, шире, свободнее на верхах, чем раньше, что отчасти зависит, может быть, и от сравнительно скромных размеров «Эрмитажа» [...] Г-жа Цветкова — единственная в своем роде Лиза [...] (№ 268 от 30 сентября 1903 г.)

Сезон 1903/1904 г. — последний в жизни товарищества русской Частной оперы. Со следующей осени Цветкова поет у Зимина. Опера С. И. Зимина оказалась наиболее устойчивым частным оперным предприятием дореволюционной Москвы (дожила до 1917 г.). Унаследовав часть мамонтовской труппы и сценического реквизита, сохранив также некоторые ее традиции (в частности, живой интерес к оперным новинкам и несправедливо забытым классическим произведениям), опера Зимина по своему культурному и художественному значению все же значительно уступала своей предшественнице.

М. ОЛЕНИНА-Д'АЛЬГЕЙМ (Концерт 11 ноября)

Уже Лермонтов писал:

Умчался век эпических поэм,
И повести в стихах пришли в унадок.

Для нашего времени это еще вернее. Крупных эпических поэм теперь вовсе не пишут, да не пишут почти и маленьких баллад. Но, почти исчезнув с литературного горизонта, баллада укрепилась и по сию пору процветает в музыке, где рядом с балладой вокальной (на слова) выработалась даже чисто музыкальная форма баллады инструментальной. И это вполне естественно. Элемент недо-

сказанного, таинственного, сверхчувственного, столь характерный для баллады, именно музыке присущ больше, чем какому-либо другому искусству в мире; в мире звуков он оживает, окрыляется и вновь способен говорить душе с такой же силой, с какой некогда говорил со страниц Уланда или Жуковского. Особенное значение приобрела баллада (вокальная) в Германии, где можно даже указать на композиторов, специализировавшихся в этой области.

Не удивительно поэтому, что большая часть программы «вечера баллад» (Balladenabend) М. Олениной-д'Альгейм посвящена была именно немецким произведениям. В число последних попали, впрочем, несколько вещей, которые по отсутствию в них эпического элемента вряд ли могут быть отнесены к балладам («Der Hirt»¹ Шиллера — Листа; «Korhtisches Lied»² Гете — Вольфа и др.); но это, конечно, не так важно. Важно лишь одно: хорошую ли музыку пела г-жа д'Альгейм и хорошо ли она ее пела. И на это не может быть другого ответа, кроме да! Можно, конечно, предпочитать Шумана и Шуберта Листу и находить, что романсы последнего при всей оригинальности и живописности отдельных моментов в конце концов так и остаются рядом эпизодов, не связанных в нечто органически цельное, единое, но все же и Лист интересен и содержателен. О Гуго Вольфе, с нынешнего года введенном артисткой в свои программы, нам уже приходилось говорить прошлый раз. Особенно много пела г-жа д'Альгейм на этот раз Шумана и притом целый ряд таких вещей, которые у нас не поются («Waldesgespräch», «Der Schatzgräber», «Zwei Brüder»³ и др.).

По поводу первого концерта артистки я сказал, что она «поет не хуже и не лучше, чем раньше». Это — ошибка, которая зависела, может быть, и от тогдашней программы. Правда, голос г-жи д'Альгейм остался, кажется, таким же, но поет она тоньше, глубже, сильнее, чем раньше. Началось с «Waldesgespräch» (Лорелея в лесу) — Эйхендорфа — Шумана. Прослушайте эту превосходную балладу в исполнении г-жи д'Альгейм и вы узнаете что такое Лорелея, вы заглянете прямо в глаза этой всюду

¹ «Пастух» (нем.).

² «Корфская песня» (нем.).

³ «Лесной разговор», «Кладовик», «Два брата» (нем.).

подстерегающей человека силе — таинственной, ядовито-сладкой, неотразимой, роковой. А шумановские «Два гренадера»! Мы все восхищались г. Шаляпиным в этой пьесе, и, действительно, в своем роде, он неподражаем. Но г-жа д'Альгейм подошла к задаче с иной стороны и в своем исполнении дала нечто новое, поразительно сильное и по художественной значительности нисколько не уступающее г. Шаляпину. Конечно, у последнего в данном случае есть огромное преимущество: могучий (и притом мужской, что в данном случае важно) голос, придающий заключительной марсельезе «Гренадеров» особенную внушительность и силу. Но вы почти не замечаете недостатка такого голоса у г-жи д'Альгейм. Перед вами обессиленный от страданий человек, которому и говорить-то трудно. Постепенно, однако, огонь загорается в его глазах, волнение прорывается в речи, но воодушевление еще не настолько сильно, чтобы побороть телесную слабость. Вся эта сцена ведется г-жою д'Альгейм почти вполголоса; оттого, когда вступает в конце марсельеза и артистка дает, наконец, свое *forte*, это *forte*, абсолютно, может быть, далеко не идеальное, производит прямо потрясающее впечатление. Но и в этом *forte* вы ни на минуту не перестаете чувствовать и видеть умирающего человека (здесь опять разница с г. Шаляпиным); и в этом *forte* лихорадочный блеск глаз и судорожный изгиб тела заставляют вас каждое мгновение ждать рокового конца. И конец приходит тут же, на ваших глазах. Раненый в последний раз выпрямляется и выпускает дух... *Das Lied ist aus*¹. Признаться ли,— только в таком исполнении я впервые понял весь вдохновенный смысл гармонического перелома последней шумановской каденции, которая, точно последний вздох, обессиленно вырывается после предыдущего подъема. Да, несмотря на свой «непервоклассный» голос, г-жа д'Альгейм — такая артистка, у которой есть чему поучиться, и не только нам, простым смертным, но и многим первоклассным артистам. Из остальных пьес отметим еще чудесное исполнение романсов Шумана на слова Андерсена и особенно шубертовского «*Doppelgänger*»². Так петь нельзя, не переживая того, что поешь, а переживая,—как хватает сил петь столько в один вечер?

¹ Песенка спета (нем.).

² «Двойник» (нем.).

Это — тайна артистического вдохновения, некоторый свет на которую проливает, между прочим, то обстоятельство, что в начале вечера г-жа д'Альгейм всегда поет как-то холоднее, менее свободно (да и голос ее звучит хуже), чем к концу; очевидно, происходит какой-то процесс постепенного воспламенения, на ваших же глазах переходящий с эстрады на публику.

Вторая половина программы на этот раз посвящена была русским композициям. «Ночной смотр» Глинки был очень хорошо исполнен артисткой, хотя и не дал такой сильной сосредоточенной картины, как у г. Шаляпина; превосходно исполнены были и остальные русские баллады, среди которых особенно выделялись «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Нам столько раз приходилось уже писать о неподражаемом исполнении г-жою д'Альгейм этих «песен и плясок» (особенно «Полководца»), что на этот раз можно только сказать: артистка пела их так, как только она одна может петь. (*№ 312 от 13 ноября 1903 г.*)

О Г. Вольфе, почти неизвестном тогда в России создателе прекрасных романсов-песен, Энгель писал в отзыве на первый концерт Олениной («Русские ведомости», № 301 от 2 ноября 1903 г.).

1904

КОНЦЕРТ г-на ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА (14 января)

Было время, когда Лист возбуждал всеобщее изумление (и сначала даже негодование) тем, что программу целого концерта посвящал исключительно фортепианным вещам и таким образом целый вечер не сходил с эстрады. С тех пор мы привыкли к Klavierabend¹ ам, от которых требуем только двух условий: чтобы пианист, целый вечер выступающий соло, был не только виртуоз, но и «музыкант» (что далеко не всегда совпадает), и чтобы

¹ Вечер фортепианной музыки (нем.).

программа Klavierabend'a представляла самостоятельный музыкальный интерес. Обоим этим условиям вполне удовлетворял концерт Гольденвейзера.

Справедливо сказано, что для молодого артиста «стоять на месте — значит идти назад». Г-н Гольденвейзер не стоит на месте, и последний концерт его доказал это еще больше, чем предыдущие: у него появилось столько силы, сколько раньше, кажется, не бывало, удар стал более гибким и разнообразным, общий характер исполнения — более зрелым и законченным. Исполнение это характеризуется прежде всего музыкальностью в лучшем смысле этого слова. Вы чувствуете, что артист знает то, что играет, что он вник в каждую пьесу и понимает, как ее исполнить. Конечно, понимать не всегда еще значит уметь сделать, но даже если та или иная пьеса удастся г. Гольденвейзеру меньше других, она никогда не бывает обезличенной, непонятой, искаженной. Вообще, отличительные достоинства его исполнения это — ясность, логичность, выделение характерных черт как целого, так и деталей, его недостаток — некоторая отвлеченность, схематичность исполнения, на этот раз, впрочем, гораздо реже, чем раньше, граничившая с тем, что называется «сухостью». При всей энергии и блеске исполнение артиста не отличается также стихийной шириной размаха. Благодаря таким особенностям своего артистического темперамента г. Гольденвейзер чаще способен дать слушателю чисто созерцательное наслаждение, чем непосредственно увлечь его. Из отдельных пьес, исполненных артистом, заслуживает внимания прежде всего цикл (18) шумановских пьес «Davidsbündlertänze»¹ («Davidsbund», «союз царя Давида», — кружок передовой музыкальной молодежи, сгруппировавшейся вокруг Шумана для борьбы с филистерами — филистимлянами). «Davidsbündlertänze» почему-то почти никогда не исполняются у нас публично, а между тем это — лучший Шуман, с бездной прелестных мелодий и других чисто шумановских красот, притом не таких, до которых, как до глубокой руды, надо докапываться, а простых, доступных сразу, «лежащих», так сказать, «на поверхности». Все это сыграно было сильно и красиво. Из остальных вещей упомянем мелкие пьесы и отчасти бал-

¹ «Танцы участников Давидова союза» (нем.); по-русски чаще всего оставляется без перевода и цикл пьес именуется «Давидсбюндлеры».

ладу F-dur Шопена, превосходную прелюдию Метнера, два интересных Impromptu самого концертанта и Moment musical Рахманинова (b-moll). Последние три пьесы программы (особенно Morgenständchen¹ Шуберта — Листа) исполнены были артистом несколько слабее (может быть, от утомления); впрочем, листовский «Вальс Мефистофеля» блестяще закончил программу. Публика почти наполнила Малую залу Дворянского собрания и очень тепло принимала артиста. Из сыгранных сверх программы вещей особенно выдавались «Серенада» и «Баркарولا» Рахманинова. (№ 16 от 16 января 1904 г.)

«ДЕМОН» РУБИНШТЕЙНА (Большой театр. Бенефис г. Шаляпина)

Еще за два-три года до поступления в Большой театр (1899) г. Шаляпин был «одним из многих», маленьким, неизвестным артистом. На наших глазах в Частной опере создавалась его слава. Каждая новая партия, — а их было множество, — с новой стороны раскрывала всем нам сокровища этого необычайного дарования и в свою очередь благотворно действовала на его развитие и совершенствование. И в этой атмосфере непрерывного творчества внутренний рост артиста опережал рост его славы. Он нередко давал больше, чем осмеливались сказать. И когда, по поводу перехода г. Шаляпина в Большой театр, в фельетоне «Русская опера и Шаляпин» мы назвали артиста гениальным и великим, — это показалось многим слишком смелым и преувеличенным. С переходом г. Шаляпина на казенную сцену дело стало принимать несколько иной оборот. Большой театр, конечно, более видное и для масс более внушительное место, чем частный, и то, что раньше казалось преувеличением, сделалось мало-помалу почти общепризнанным. Слава г. Шаляпина возросла до небывалых размеров, но... рост ее стал опережать рост самого артиста. И это понятно. Г-ну Шаляпину в Большом театре долгое время приходилось ограничиваться «повторением задов», то есть исполнением тех партий, которые уже созданы были им раньше в

¹ «Утренняя серенада» (нем.).

Частной опере. Конечно, и здесь он шел вперед, отделял эти партии, совершенствовал их, но, — если шире смотреть на дело, — в сущности стоял на месте. Каждая способность — от малой до великой — только тогда и может нормально и наиболее плодотворно функционировать и развиваться, когда ей предоставлено возможно более широкое поле приложения и действия. Для развития творческого дарования необходимо прежде всего творить. Но для таких «упражнений в творчестве» Большой театр представляет мало простора (несравненно меньше, чем частная сцена) уже по одной малоподвижности своего репертуара. Maximum новых постановок за сезон для этого театра — две, три; для частной сцены — по крайней мере вдвое, если не втрое больше. Но и независимо от репертуара Большой театр давит своей косностью. Понятие творчества предполагает прежде всего нечто новое, самостоятельное, смелое; но могут ли все эти прилагательные рассчитывать на сознательное и деятельное сочувствие со стороны учреждения, по необходимости рутинного, в котором решение важнейших художественных вопросов в конце концов зависит от лиц, далеких от искусства и его истинных интересов? Артисту с громким именем еще позволяется здесь действовать на собственный страх (и то не всегда). О том же, чтобы поддержать свежую мысль, создать соответствующий ансамбль и тем самым поощрить и последнего хориста к возможно интенсивному творческому напряжению, — никто и не думает. Да попробуйте только сказать, что и хорист — самостоятельный артист, способный к творчеству, если только создана необходимая для этого художественная атмосфера, — и те самые лица, которые считают «артистами» поставляемых ими для «Трубадура» петухов, в ответ только засмеются.

Словом, «упражняться в творчестве» г. Шаляпина в Большом театре было трудно. После долгого «повторения задов» стали изредка перепадать ему и новые партии, но все такие, в которых артисту нигде было развернуться: Бирон — в «Ледяном доме», Галеофа — в «Анджело», Алеко — в «Алеко», Священник — в «Пире во время чумы», Еремка — во «Вражьей силе», Добрыня — в «Добрыне Никитиче». А ведь это все новое, что артист дал за четыре года пребывания на казенной сцене! В прошлом году г. Шаляпин выступил еще в «Мефистофеле» Бойто.

Это было превосходно, но артисту поневоле пришлось дать здесь не безусловно новую фигуру, а лишь вариант (правда, поразительно интересный и оригинальный) своего же прежнего Мефистофеля (из оперы Гуно). И только теперь, в «Демоне» Рубинштейна, г. Шаляпин впервые после многих лет создал, наконец, нечто не только грандиозное, но и в высокой степени новое, достойное его лучших прежних созданий. Это был действительно «праздник искусства», и как нам, публике, не жаловаться на Большой театр, благодаря условиям которого подобные праздники, во время оно столь многочисленные, теперь стали возможны только в високосные годы!

Выбрав для своего бенефиса «Демона», г. Шаляпин поверг всех в немалое смущение: бас осмеливается петь баритонную партию, — ведь это — искажение оперы! Смущаться, собственно, было нечем, ибо, зная, какой артист г. Шаляпин, можно было заранее утверждать, что это не какой-нибудь рискованный опыт, рассчитанный прежде всего на рекламную шумиху (вроде, например, появления г-жи Вяльцевой в «Пиковой даме»), а нечто серьезное, заслуживающее доверия и сочувствия. Так оно, конечно, и оказалось. Во всем «Демоне» из-за того, что главную партию пел г. Шаляпин, пострадали только несколько тактов, предшествующих известной арии «Не плачь дитя» (которую артисту пришлось спеть на полтона ниже), и несколько тактов, следующих за ней. Сама ария от такой транспонировки, конечно, несколько не пострадала, но перед ней и после нее поневоле выросли непредусмотренные автором и оттого неизбежно угловатые модуляции. Прибавьте сюда еще несколько незначительных пунктировок — вот и весь минус, впесенный г. Шаляпиным в «Демона». По правде сказать, его можно, пожалуй, и не принимать в расчет, так он ничтожен в сравнении с тем колоссальным плюсом, которым артист обогатил оперу. В чем же выражается этот плюс?

Начнем с внешности. Величавая, мрачная фигура; печальное, но гордое и холодное, точно высеченное из мрамора лицо, на котором все застыло, и только в глубоких глазах горит неистребимое, вызывающее и по временам ярко вспыхивающее пламя; черные, в свободном беспорядке падающие пряди волос. Как чудесно воплощает все это замысел поэта и композитора! И если лермонтовский Демон все-таки сложнее, тоньше, неразгадан-

неё шаляпинского, то ведь не надо забывать и реальных условий сцены и вообще «телесности», благодаря которым абсолютно совершенное олицетворение такого образа, как Демон, может быть, и вовсе невозможно. Насколько трудно представить себе Демона реальным, видно из того, что сам Лермонтов почти не пытается описывать его внешний вид. При таких условиях совершенным воплощением можно назвать лучшее из возможного, и это именно дал нам г. Шаляпин. И что еще замечательно: как бы полнее осуществляя мысль Лермонтова, артист еще решительнее приблизил «падшего ангела» к земле: его Демон, вопреки обычаю, лишен даже внешних атрибутов «небесности» — крыльев; это квинтэссенция человека, может быть, и не добродетельного в смысле ходячей морали «послушания», но способного к любви, могучего, созданного для «познания и свободы» и достойного этой иной, высшей доли. Говорят, г. Шаляпин в Демоне повторил Врубеля. С этим трудно согласиться. Правда, в Демоне г. Шаляпина, — и не столько в самой его фигуре, сколько в нескольких позах, — есть немножко Врубеля, но последний вошел сюда только как один из многих составных элементов, слившихся и претворенных в нечто новое, цельное, самостоятельное. Да иначе и быть не могло, раз артист хотел дать и дал не две-три «живых картины» с Демоном в центре, а непрерывно развивающуюся, многообразную историю духа. Чем ближе к концу, тем ярче загорается в его Демоне жизнь, тем стремительнее и могущественнее закипают в нем чувства и силы. Одна за другой открываются пред слушателем все более широкие и чарующие перспективы. Сколько величавой красоты в арии «Не плачь, дитя», сколько стихийно неотразимой поэзии в следующей затем сцене с Тamarой («На воздушном океане»), сколько глубины и мощи в роковом признании «Я тот»! Но апогеем шаляпинского Демона явилась сцена «клятвы», близкая к концу оперы и обыкновенно остающаяся на втором плане. Чудесная струна, протянутая между поэтом, композитором, артистом и слушателем, напряглась здесь до невыносимо могучего, ослепительно вдохновенного размаха; певца теснили, казалось, ноты, слова, собственное брeнное тело, — и все в Демоне и кругом него дрожало и пело, как может дрожать и петь только раз, на краю роковой гибели...

Но невозможно пересчитать все сцены, где артист был неподражаем или просто хорош,—пришлось бы от ноты до ноты выписать всю партию Демона. Такой, например, обыкновенно малозаметный эпизод, как сцена у монастыря, вызвал справедливый и единодушный взрыв восторга; сцену эту пришлось повторить,—пример, кажется, неслыханный. Голос г. Шаляпина, всегда чувствовавший себя привольнее в верхних областях, чем внизу, не смущался своей новой баритоновой ролью, звучал в «Демоне» превосходно. Конечно, в двух-трех специально высоких местах артисту пришлось несколько переместить вокальный центр тяжести во фразе, но все это было сделано в высшей степени умело, кстати, почти незаметно. Зато сколько проникновенности, сколько внутренней выразительности в каждом слове, в каждой интонации! Когда, например, Шаляпин—Демон зловеще (но без малейшего оттенка мелодрамы) произносит над спящим Синодалом «И враг твой тут, как тут», вы точно чувствуете, как из его слов точится смертельный яд,—и так везде! Впрочем, именно в этом случае самый замысел артиста, как ни прекрасно он выполнен, может встретить возражения. Упоения злобой по отношению к Синодалу у Демона нет и быть не может; князь стал ему поперек дороги и должен быть сметен с лица земли,—неизбежно, безжалостно, но и почти бесстрастно. Г-н Шаляпин это прекрасно понял и неподражаемо выполнял в следующей сцене, где одним своим роковым видом, холодным и стихийно бесстрастным, сразу и вконец подкосил князя. Зачем же было раньше унижаться почти до шипения? Вообще, несколько излишнее изобилие злобы, яда составляет, может быть, единственное слабое место в характере передачи артиста. Не можем расстаться с г. Шаляпиным, не упомянув еще о том, как глубоко обдуманы этим поразительным талантом каждый шаг, каждое появление, не только сами по себе, но и в связи со всей окружающей обстановкой. Он появляется и исчезает как-то особенно; почти всякое его движение необычно, но в то же время красиво, сильно, выразительно.

Остальные партии были распределены довольно удачно. Г-н Собинов, как известно,—превосходный Синодал; г-жа Салина — симпатичная Тамара (не совсем только удались ей колоратурные блески при первом появлении); г-жа Збруева хорошо спела Доброго ангела. Только

у г. Власова (Гудал) не звучал голос, да и вообще артист пел как-то неуверенно, неточно. Декорации г. Корovina явились для Москвы новинкой и, надо сказать, очень интересной. Почти все они хороши,— каждая в своем роде. Первая («Проклятый мир») для слов текста хора — слишком мрачна и темна; но при современных условиях декоративной техники, может быть, только в темных тонах и можно было дать ту хаотическую ширь, которая в данном случае требуется прежде всего. Оркестром дирижировал г. Альтани и кое-где, кажется, чувствовался нажим в сторону отяжеления, замедления. (№ 20 от 20 января 1904 г.)

[КОНЦЕРТ ИГУМНОВА]

В пятницу, 19 марта, в Малой зале консерватории состоялся концерт пианиста г. Игумнова.

Программа концерта представляла выдающийся интерес по своей свежести и самостоятельности. Наши концертные фортепианные программы строятся большей частью по одному шаблонному типу: при входе и выходе фуга Баха и рапсодия Листа; в середине — всего понемногу: и Бетховена, и Шумана, и Шопена, и даже чего-нибудь новенького. Против такой программы, объемлющей все стили и эпохи, ничего нельзя было бы возразить, если бы она вытекала из вполне сознательного отношения к делу и вообще отвечала бы художественным симпатиям и артистическим средствам концертирующего пианиста. Но последнее можно наблюдать далеко не всегда. Фортепианные Аристотели становятся в наше время все более редким явлением; современная фортепианная игра все больше осложняется и дифференцируется, и нынешние пианисты являются в огромном большинстве случаев лишь специалистами по той или иной отрасли фортепианного исполнения или даже только техники (как нынешние ученые также большей частью только знатоки в одной какой-либо научной области). А между тем концертные программы, по старой памяти, все строятся по образцу таких универсальных артистов, какими были Лист или братья Рубинштейны; оттого они почти всегда в той или иной части оказываются чуждыми по

духу и средствам (а стало быть, и непосредственным) для концертанта. В первое отделение программы г. Игумнова (которое нам не пришлось слышать) вошли пьесы Р. Штрауса, Брамса (вариации), Листа (редко исполняемый полонез с-moll); остальные два отделения состояли из сонаты h-moll Шопена и прелюдий и мелких пьес Н. Метнера, Рахманинова и Скрябина (из сочинений последнего сыграна была и соната-фантазия gis-moll). Из этого перечня видно, что г. Игумнов предпочитает новые и даже новейшие сочинения, в которых, как известно, по сравнению с классиками, острее выражена эмоциональная сторона музыки и меньшее значение имеет ее чисто эстетическая формальная сторона. Между тем, на наш взгляд, такой выбор не вполне согласуется с истинной природой симпатичного дарования г. Игумнова. Для того, чтобы вызвать к полной художественной жизни мертвые нотные иероглифы, пианист должен обладать, как в сказке, двумя волшебными склянками с мертвой и с живой водой. Брызнет мертвой водой — срастаются разрозненные, разбросанные части, обозначается единство и красота формы и скрытого в ней содержания; брызнет живой водой — по щекам разбегается румянец, загораются глаза и в мертвом теле закипает жизнь. Но даже и среди хороших пианистов редко кто в одинаковой мере владеет обеими склянками. Нам кажется, что и г. Игумнов гораздо сильнее по части мертвой воды, чем по части живой. Это, конечно, еще не значит, чтобы игра артиста была бездушна. Вы несомненно слышите в ней бьющийся то сильнее, то слабее пульс внутренней жизни, но все же г. Игумнов, как пианист, больше характеризуется ясностью, стройностью и логической связностью исполнения, чем нервной проникновенностью и силой темперамента. Во всяком случае, это пианист высококорректный в лучшем смысле слова и всегда интересный, в чем можно было убедиться и в концерте 19 марта. Публики было много, и она очень сочувственно принимала концертанта. (№ 80 от 21 марта 1904 г.)

Исполнительская, а потом и педагогическая деятельность К. Н. Игумнова оказала сильное влияние на выработку художественных понятий и вкусов московских слушателей и музыкантов. Она упорно противостояла несравненно более увлекательным для многих принципам повышенно экспрессивной игры на форте-

пиано, будь то характерная для последователей Скрябина изысканная и сложная импульсивность, или нескрываемая взволнованность исполнения, или всего более распространенная виртуозная бравура.

Литература о выдающемся пианисте невелика, назовем статьи А. А. Альшванга («К. Н. Игумнов» — в журн. «Советская музыка», 1938, № 11—12), Л. И. Мильштейна («Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова» — в сб. «Мастера советской пианистической школы». М., 1954) и Д. А. Рабиновича (в кн. «Портреты пианистов», М., 1962).

КОНЦЕРТЫ В ПАМЯТЬ ЧАЙКОВСКОГО

Организатор этих концертов, М. И. Чайковский, сделал со своей стороны все возможное для достойного чествования памяти автора «Патетической» симфонии: он ввел в программу ряд капитальных оркестровых сочинений последнего (в том числе все шесть симфоний) и пригласил таких чудных исполнителей, как Никиш с его оркестром. Дело оставалось только за публикой: отзовется ли она, придаст ли этим торжественным концертам своим сочувственным присутствием их истинный смысл и значение? И публика отозвалась: несмотря на позднее время сезона и тревожные военные события, все три концерта были переполнены и, как у нас уже сообщалось, прошли с величайшим успехом.

В концертах этих, между прочим, можно было услышать такие сочинения, которые не исполнялись у нас чуть ли не целые десятки лет (Третья симфония, «Гамлет»), но все же в программу их вошло далеко не все, что написано Чайковским для оркестра: из неисполненных на этот раз симфонических его сочинений можно было бы, пожалуй, составить еще два-три концерта (стоит вспомнить о симфонии «Манфред», «Ромео», «Буре», не говоря уже о сюитах). Тем не менее и сыгранного Никишем вполне достаточно было, чтобы дать цельную картину симфонического творчества автора «Онегина». И эта яркая, чарующая картина лишней раз показала нам, что в лице Чайковского мы имеем не только величайшего русского симфониста, но и одного из лучших современных европейских симфонистов. Говоря это, мы

имеем в виду не только количество оркестровых сочинений Чайковского, но и ширину их замысла, мастерство формы, силу и выразительность содержания. Он показал, что классическая форма симфонии, которую некоторые склонны считать отжившей, настолько жизненна и гибка, что в состоянии воплотить глубочайшие запросы современного мятущегося духа. С другой стороны, и в области программной музыки им создан ряд вдохновенных, первоклассных произведений. Если к этому прибавить, что Чайковский и наиболее «интернационален» среди русских композиторов, что музыкальная речь его наиболее свободна от примеси местных — в данном случае специфически русских — диалектов, то станет понятным, почему так любят и чтят Чайковского не только на родине, но и далеко за ее пределами. В этом отношении довольно знаменателен самый факт приезда Никиша с берлинским оркестром для участия в концертах в память Чайковского. Конечно, приезд этот мог осуществиться только благодаря известной конъюнктуре материальных условий; но — независимо от этих условий — кого другого могли бы мы предложить Никишу с его оркестром для подобного же ряда концертов, у кого из наших композиторов хватило бы для этого столько капитальных и значительных симфонических сочинений? Да и кого другого немцы (как и вообще иностранцы) стали бы играть с такой любовью и готовностью, как Чайковского?

А играли они его действительно с любовью и во многих отношениях с таким совершенством, к какому мы не привыкли в наших обычных симфонических концертах. Не надо забывать, конечно, что оркестр Никиша специально концертный, а не смешанный оперно-концертный, как обычный оркестр наших Русского музыкального и Филармонического общества. Ядро последнего, как известно, составляет оркестр Большого театра; понятно, что такой оркестр, по горло занятый оперной службой, не имеет ни времени, ни возможности так настойчиво и вдумчиво работать над усовершенствованием специально концертного исполнения, как это делают берлинцы, и оттого, при всех своих достоинствах, не может тягаться с ними на концертной эстраде. Берлинский оркестр не больше нашего обычного симфонического, но он поражает бесконечным количеством доступных ему оттенков силы: его сыгранность, стройность, красота и мягкость звука.

прямо удивительны. Попадаются шероховатости и у берлиппцев (кое-где неодновременные вступления, не совсем безупречная интонация духовых, особенно деревянных), но все это в очень малой степени и весьма редко; такие пятна не затемняют солнца, да и заметить их трудно невооруженным оком. Но если берлинский оркестр хорош, то что сказать об его главе, Никише? Нам уже столько раз приходилось писать об этом гениальном дирижере, что трудно теперь говорить о нем, не повторяясь. Всякому дирижеру представляется два способа воздействия на оркестр, и только в своей совокупности эти два способа могут создать действительно художественное и сильное исполнение. Дирижер может учить оркестр, разъяснять каждому его члену, каждой группе тот или иной способ исполнения, указывать тот или иной оттенок; но вслед за этой важной сознательной предварительной работой наступает черед для разрешения задачи еще более важной, но гораздо меньше поддающейся анализу сознания. Ряд отдельных моментов дирижер должен слить в одно художественное целое; он должен поднять оркестр, это многодушное и многорукое существо, до высоты своего личного вдохновения; через незримые проводники огонь и энергия его должны одинаково передаваться и скрипачу, и барабанщику; он должен обладать особым даром внушения, гипнотизирования, очарования. И Никиш обладает всем этим в высшей мере. Его художественное «я» сказывается в каждом такте его исполнения; оно горит яркой звездой, дружно сливаясь с художественной индивидуальностью композитора; оно озаряет своим светом каждую мысль, каждую ноту партитуры, наполняя ее дыханием жизни и не искажая ее даже тогда, когда, по-видимому, читает «между строк». А такое чтение между строк неоднократно можно было наблюдать при исполнении симфоний Чайковского. Не говоря уже о других оттенках исполнения, Никиш очень часто брал необычные и иногда даже не совсем сходные с указаниями автора темпы, а ведь движение — душа музыки. Большей частью, и именно при первом изложении главных тем, он брал темпы медленнее обычных, как бы стараясь таким образом возможно резче и яснее внедрить в сознание слушателя основную мысль сочинения при первом же ее появлении. Иногда (в первой и заключительной теме Пятой симфонии, отчасти во второй теме

Шестой симфонии) эта медленность, кажется, может быть меньше оправдана, чем в других случаях, но везде она достигала вышеуказанной цели и нигде не приводила к отрицательным результатам, давая нередко эффекты поразительные. И можно ли судить победителя? Некоторые части зато были взяты в более быстром темпе — и очень кстати. Так, например, начала первой части и финала Пятой симфонии обозначены у Чайковского одним (даже и по метроному) темпом *Andante*. Между тем вступление к симфонии, основанное на минорной теме (фатуме), проникнуто меланхолией, грустью; наоборот, в финале эта самая тема приобретает мажорный, бодрый и даже маршеобразный характер. Никиш и усилил этот характер; ускорив темп, вопреки указанию автора. Вообще весь этот финал получил в новом освещении Никиша удивительную цельность и единство. То же можно сказать и не только об этом финале, но и о множестве других более или менее крупных эпизодах и даже целых сочинениях (например, «Гамлет»). И если бы Чайковский, с вышины своего стеного (и — увы — плохого) портрета смотревший на все происходившее внизу, мог жить, он, думается, повторил бы слова, сказанные им при первой встрече с Никишем-дирижером лет восемнадцать тому назад: «Должно быть, в этом человеке и в самом деле есть нечто волшебное!». (№ 108 от 19 апреля 1904 г.)

Несколько раньше, 14 апреля, Ю. Д. Энгель напечатал в № 103 газеты обширную статью «Симфонии Чайковского (К концертам А. Никиша)». В ней он использовал биографические материалы из трехтомного труда М. И. Чайковского, ныне широко известные, а тогда еще не потерявшие прелесть новизны, и дал высокую оценку симфоническому творчеству композитора, также давно переставшую быть спорной. В 1904 году положение еще не было таким: «Эта статья меня страшно и смутила и подняла на дыбы,— писал В. В. Стасов 19 апреля Поликсене Степановне, жене Д. В. Стасова.— Как!! Чайковский — первый из всех русских симфонистов?! Как!! Чайковский до того везде велик и хорош, что даже и в Первой [симфонии] издает звуки и фразы вроде Бородина?! Это было для меня так ужасно, что я даже полночи с четверга на пятницу не мог спать, а тяжело ворочался с одного бока на другой, скрежетал зубами и мучился». Н. А. Римский-Корсаков, с которым Стасов поделился обидой, отнесся к выступ-

лению московского критика значительно спокойнее и тем еще подлил масла в огонь: «Я задам грозную таску, словно на расход и вечную разлуку Энгелю в Москву!» — восклицал Владимир Васильевич (В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2 (1900—1906). М., 1962, стр. 225—226).

К 4 мая, когда письмо Ю. Д. Энгелю в Москву было написано, гнев, очевидно, несколько остыл и о «вечной разлуке» уже не было речи. К слову сказать, Ю. Д. Энгель ошибочно связал великий гнев Стасова со своей статьей «П. И. Чайковский», опубликованной еще к десятилетию смерти композитора в №№ 293 и 300 «Русских ведомостей» за 25 октября и 1 ноября 1903 г. Два года с небольшим спустя вечная разлука наступила, но уже по совсем иной причине. В статье «Памяти В. В. Стасова» («Русская музыкальная газета», СПб., 1907, №№ 41 и 42) Ю. Д. Энгель описал историю своего знакомства с покойным и поместил, в частности, выдержку из его письма от 4 мая 1904 г., полностью публикуемого в числе других писем В. В. Стасова к Ю. Д. Энгелю в приложениях к настоящему сборнику.

По всем признакам перу Энгеля принадлежат также заметки о концертах А. Никиша из произведений Чайковского, помещенные без подписи 15, 16 и 17 апреля 1904 г. в «Русских ведомостях».

[ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» под управлением Рахманинова]

Вчера в Большом театре возобновили «Жизнь за царя»¹. Спектакль оказался очень интересным. Если это была и не идеальная «Жизнь за царя», то все же такая, какой Москва давно не слыхала. Новые декорации, новые костюмы, а главное — новый талантливый дирижер с новым, свежим жаром (г. Рахманинов) и оттого, может быть, новые силы у всех исполнителей, начиная с первых певцов и кончая хором и оркестром, новое желание подняться, подтянуться, дать свое лучшее. И публика, пере-

¹ Опера Глинки «Иван Сусанин»; название «Жизнь за царя» было дано ей по желанию Николая I и бытовало более века — с 1836 по 1938 г., когда в связи с постановкой оперы в Большом театре Советского Союза было восстановлено ее подлинное название.

полнившая театр, почувствовала это. Общее впечатление было, по-видимому, такое, что хороши не только г. Шаляпин, г-жа Нежданова или мазурка, но что начинает удаваться вся «Жизнь за царя». А ведь это — главное. Особый интерес спектаклю придало исполнение некоторых эпизодов (не всех, впрочем), которые обыкновенно выпускаются. Благодаря им спектакль затянулся за полночь; на последующих спектаклях их исполнять уже не будут. (№ 264 от 22 сентября 1904 г.; без подписи).

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ»

Ни одна опера не выдержала у нас столько представлений, как «Жизнь за царя». 21 сентября, в день «возобновления»¹, опера эта шла на сцене Большого театра в 478-й раз! В Петербурге 500-е представление ее праздновалось уже десять лет тому назад. Успех этот в значительной степени обусловлен официозным, если можно так выразиться, характером, который «Жизнь за царя» получила у нас чуть ли не с первых дней появления благодаря своему сюжету; не будь последнего, ей, может быть, пришлось бы свершить не менее тернистый путь, чем «Руслану», музыкальные достоинства которого, по общему признанию нашего времени, много выше «Жизни за царя», а количество выдержанных представлений много ниже. Но и сама по себе, независимо от своей «официозности», «Жизнь за царя» не может не занимать в русском оперном репертуаре видного и в своем роде единственного места: только с нее, как известно, русская музыка вошла, — или по крайней мере получила право войти, — в качестве равноправного члена в семью европейских сестер своих; из нее же, прямо или косвенно, расцвело пышным цветом все позднейшее наше музыкальное творчество. Оттого «обновить» эту оперу всегда кстати. Но возобновление возобновлению рознь.

¹ Нам кажется, что слово «возобновление» не совсем правильно в данном случае употреблено дирекцией. «Жизнь за царя» никогда и не сходила с репертуара, — стало быть, можно говорить только об «обновлении» ее, а не о возобновлении. — *Прим. Ю. Энгеля.*

У нас под этим словом подразумеваются обыкновенно новые декорации, костюмы, обувь, обстановка и т. п. Все эти аксессуары в Большом театре почти всегда были более или менее хороши, а на этот раз удались еще более обычного, и не только со стороны чисто художественной, но и с точки зрения археологического и этнографического реализма, за уловлением которого отряжены были специальные художники на место действия оперы. Но ведь кроме костюмов и декораций в опере есть еще одна сторона, о которой тоже следует помнить, — музыка. И именно эта-то сторона, как нам не раз уже случалось указывать, больше всего и хромала в «Жизни за царя» на сцене Большого театра. Главной бедой было искажение оперы множеством произвольных изменений в темпах, оттенках и вообще в характере исполнения, а иногда даже и в самой музыке, которые в разное время допускались разными певцами и дирижерами, понемногу укреплялись и, наконец, превращались чуть ли не в непреложные правила. В подобном же положении находятся, впрочем, и многие другие не сходящие с репертуара оперы, но пальма первенства среди всех них принадлежала и принадлежит в этом отношении, несомненно, «Жизни за царя». И если для большей подлинности костюмов «Жизни за царя» отряжаются специальные художники, то тем более давно уже следовало заняться реставрацией подлинной глинкинской музыки, понемногу все более заносимой позднейшими пластами и наслоениями. Таким образом, «обновление» «Жизни за царя» наполовину должно было явиться, так сказать, «остарением» ее, то есть воскрешением того, что семьдесят лет тому назад было задумано и написано Глинкой.

Говоря это, мы вовсе не думаем отрицать свободы творчества в дирижере или певце. Рабски следовать букве партитуры может только раб, а не художник. Насколько опасно такое следование, видно хотя бы из следующего. В рукописной партитуре¹ Глинки обозначение очень многих темпов отличается от позднейших печатных изданий, если не самыми терминами (например, в трио 1-го акта *andantino* вместо позднейшего *andante*, начало увертюры *grave* вместо *adagio*), то по крайней мере чис-

¹ См.: Н. Финдейзен. Каталог нотных рукописей... Глинки (СПб., 1898). — *Примеч. Ю. Энгеля.*

лом ударов метронома (например, начало антракта к 3-му действию 60 вместо 80 и др.). Что же это обозначает? А то, что и самому автору необычайно трудно заковать в отвлеченную схему прихотливый поток созданных им звуков. Он может сделать это только приблизительно. Дать же истинную жизнь этим звукам может только исполнитель; ему должна быть здесь предоставлена разумная свобода уклоняться в стороны от указаний композитора, не говоря уже о тех случаях, где этих указаний вовсе нет и, стало быть, приходится самому возмещать их. Но все это под одним условием. Исполнитель должен понять музыку, почувствовать ее, проникнуться ее духом и только в этом направлении осуществлять свою свободу уклонения от «буквы». А этого-то с «Жизнью за царя» большей частью и не было. Кто только и как только в течение почти трех четвертей столетия не ставил этой злополучной оперы! И каждый правил ее как хотелось, в зависимости от своих личных «коньков», от вкусов райка, от подражания какой-нибудь невежественной знаменитости. А публика слушала и приучалась к мысли, что вот это-то и есть настоящая «Жизнь за царя». И чем дальше, тем труднее становилось поправить дело.

Надо было для возможности успеха, чтобы появились новые, свежие силы, у которых сочетались бы талант с непредубежденностью и авторитет с готовностью идти наперекор установившимся традициям.

Таким оказался г. Шаляпин, во многом заново и ярко осветивший Сусанина, хотя кое-где слишком нервничающий здесь. Таков, кажется, и г. Рахманинов, с нынешнего года приглашенный в капельмейстеры Большого театра. Правда, не все и не всегда удается в «Жизни за царя» новому дирижеру безукоризненно, особенно по части ритмической и динамической согласованности всех различных звуковых масс; но немногочисленные промахи в этом отношении легко исправимы со временем, и не в них дело. Зато сколько свежего, сильного в г. Рахманинове! Как привлекает его дирижирование умением схватить основной жизненный нерв всякого темпа, стремлением соскоблить безобразные наросты на глинкинской музыке, дать ее по возможности в чистом, беспримесном виде. Кто-то сказал, что как умеренный темп *Andante* характерен для немецкой музыки, так крайние темпы *Presto* и *Adagio* типичны для русской. С этой пара-

доксальной точки зрения прежнее исполнение «Жизни за царя» в Большом театре было лучше теперешнего: там обыкновенно медленные темпы еще больше затягивались, а живые ускорялись, и, таким образом, все исполнение оказывалось якобы «типично русским». Но всякий музыкант, да и просто всякий человек, не загипнотизированный привычкой, не может не сказать, что новая «Жизнь за царя» сильнее, ярче, выразительнее и в то же время во многом проще и правдивее старой. Как на пример последнего можно указать хотя бы на известное место, где Ваня, Сусанин, Антонида и Сабинин по очереди вступают с фразой «И миром благим». Эпизод этот по традиции превратился у нас в какое-то пошлое, точно перед невидимым фотографом поочередное позирование певцов с очевидным стремлением «превзойти» и перекричать друг друга. Вместо «И миром благим» выходило обыкновенно, как сказал какой-то остряк, «и матом благим». Г-н Рахманинов, с помощью режиссера, возвратил этой сцене ее первоначальный простой и благородный характер: ни позирования, ни несуществующих фермат, ни «благого мата».

Надо, впрочем, сказать, что это нововведение, видимо, показалось до того странным самим певцам (не говоря уже о публике), что они, точно в смущении, не сделали даже и того маленького нажима, который свойствен всякой фразе, выдвигаемой на первый план в ансамбле. Исключением явился один Сусанин. Много жизни и свежести внес г. Рахманинов во второй акт (у поляков). Все танцы, исполненные на этот раз без обычных пропусков, сыгранные были с редкой тонкостью и изяществом. Это было не «оперное», а «концертное» исполнение, что, впрочем, можно было бы сказать и о многих других местах оперы. Жаль только, что в некоторых танцах (*grazioso* краковяка, вальсе) степень сосредоточения и энергии балетных масс не согласована с легким и воздушным характером музыки. Мазурка, раньше исполнявшаяся в виде законченного нумера и бывшая в Большом театре чуть ли не «гвоздем» всей «Жизни за царя», теперь в конце прерывается приходом гонца и целой живой сценой, раньше выпускавшейся, и таким образом сводится к своему истинному значению: хотя и видного, но все же лишь второстепенного эпизода. Мы не станем перечислять многочисленные эпизоды партитуры, на которых отразилось

благотворное вмешательство нового дирижера; не все они равно удались, кое-какие свидетельствовали только о «благих намерениях» г. Рахманинова, но в конце концов благодаря им «Жизнь за царя» получила новые краски, изредка даже новые контуры и уже во всяком случае новую жизнь. Несколько бледным показался нам конец финала; тут надо было больше блеска, силы, размаха, особенно от звуковых масс, находившихся на сцене (хор, медный оркестр). Вообще же оркестровая звучность сама по себе, за редкими исключениями, была в этот вечер полной, гибкой и сочной; отчасти это зависело, может быть, и от новой пересадки оркестровых артистов, более уравновешивающей звучность деревянных духовых с остальными группами оркестра.

Из отдельных артистов мы уже отметили г. Шаляпина; главным недостатком этого поразительного артиста является некоторая неточность интонации на низких нотах, к сожалению, не исчезающая с годами, как можно было надеяться. Г-жа Нежданова — прелестная, хотя и не вполне еще законченная Антонида, такими легкостью и чистотой в этой партии Москве давно не приходилось наслаждаться. Очень хороша и г-жа Збруева (Ваня), за последние годы сильно выросшая и как певица, и вообще как артистка. Слабее других г. Розанов, но и его Сабина нельзя назвать величиной отрицательной; в этой трудной партии артист сделал все, что мог, и, что называется, «содействовал ансамблю». Что сказать о режиссерской части — этой наиболее слабой из ахиллесовых пят Большого театра? Даже и она на этот раз подтянулась и дала немало интересного, нового не только в массовых комбинациях, но и в мелочах. Если так пойдет и дальше, то положительно можно надеяться, что Большой театр и в самом деле делается когда-нибудь той «образцовой» сценой, какой он и должен бы быть, но какой до сих пор — увы! — не был. (№ 267 от 25 сентября 1904 г.)

Работа С. В. Рахманинова в Большом театре в 1904—1906 гг. была единственным в России опытом участия крупного, уже признанного композитора в повседневной жизни оперной сцены. Опыт длился недостаточно, чтобы внести глубокие изменения в уклад казенной сцены, но был очень значителен. Две статьи В. В. Яковлева «Рахманинов и оперный театр» и «Рахманинов-дирижер» дают необходимую информацию о деятельности компо-

зителя в оперных театрах, а вместе с тем драгоценные, порой, сведения о русской музыкальной жизни и музыкальной критике, о концертном дирижировании Рахманинова и художественной индивидуальности Рахманинова-дирижера. (См. книги: «С. В. Рахманинов и русская опера». Сб. статей. М., 1947; «С. В. Рахманинов». Сб. статей и материалов. М.—Л., 1947. К обоим сборникам приложены обширные библиографические указатели, охватывающие также газетные и журнальные отзывы о деятельности Рахманинова в оперных театрах; составитель Б. С. Яголим.)

[ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОНАТЫ Л. НИКОЛАЕВА И Н. МЕТНЕРА]

За последние дни в Москве впервые исполнены были две новые русские композиции, относящиеся к высшим формам инструментальной музыки: соната g-moll для скрипки и фортепиано Николаева (в квартетном собрании Русского музыкального общества) и фортепианная соната f-moll Метнера (в собственном концерте композитора 2 ноября).

[...] Если соната г. Николаева характеризуется прежде всего мягкостью, гармоничностью настроений, то у Метнера все—энергия, порыв или даже пафос, в конце концов (в третьей и отчасти в четвертой части) приводящий к какой-то драматической растерзанности. Во всяком случае в таланте г. Метнера есть черты яркие, оригинальные, уже теперь дающие его музыке несомненно своеобразную физиономию. Первая часть его сонаты примыкает ближе всего к бетховено-брамсовскому стилю, вторая—к шумановскому, с которым у музыки г. Метнера вообще есть много общего не только в энергической рельефности ритма, но и в богатой разработке средних голосов. Третья часть сонаты даже и после сложного письма первых двух частей кажется слишком загроможденной; несомненно содержательная, она все-таки слишком изысканна и своей декадентской надорванностью и вымученностью как-то странно контрастирует с хотя и причудливой, по все же здоровой силой первых двух частей. Финал—мозаичен; в нем много превосходных эпизодов, но различные темы (между прочим, из предыду-

щих частей) в нем скорее только сопоставлены, чем приведены к высшему единству. Во всяком случае соната г. Метнера представляет собой явление, выдающееся в нашей сонатной литературе. Автор, отличительные черты исполнения которого как нельзя больше соответствуют характеру его музыки, превосходно сыграл сонату, встретившую теплый прием со стороны довольно многочисленной публики. Две сонаты Бетховена, вошедшие в программу (e-moll, op. 90. C-dur, op. 53), исполнены были г. Метнером также очень своеобразно и во всяком случае живо и интересно (особенно с ритмической стороны), хотя артист иногда вносил в бетховенскую музыку несколько преувеличенную порывистость и мало свойственные ей резкие подчеркивания контрастов. Впечатлению от интересной софаты Брамса для фортепиано и альты много повредило бледное исполнение партнера г. Метнера. (№ 307 от 4 ноября 1904 г.)

Первый развернутый отзыв Энгеля о музыке Н. К. Метнера (более ранний отклик на концерт Н. К. Метнера — «Русские ведомости», № 87 от 29 марта 1903 г. — весьма краток). В дальнейшем критик внимательно следит за ростом его своеобразного дарования, стоящего в стороне от новых и новейших художественных течений. Творчество этого выдающегося композитора сравнительно мало освещено в нашей литературе. Напомним главное. Ему посвящены брошюра В. В. Яковлева «Николай Карлович Метнер» (М., 1927) и монографический очерк Е. Б. Долинской «Николай Метнер» (М., 1966), статьи Э. Г. Гилельса и Г. Г. Нейгауза («Советская музыка», 1953, № 12 и 1961, № 11), работа П. И. Васильева «Фортепианные сонаты Н. К. Метнера» (М., 1962) и его же вступит. статья к кн. Н. К. Метнера «Повседневная работа композитора и пианиста» (М., 1963), а также главы из труда И. З. Зетеля, помещенные в Научно-методических записках Уральской консерватории, вып. II (Свердловск, 1959) и вып. V (Свердловск, 1963). Отражение облика Н. К. Метнера находим в «Воспоминаниях о С. В. Рахманинове» М. С. Шагинян (в двухтомнике «Воспоминания о Рахманинове») и в кн. Андрея Белого «Начало века». Воспоминания. М.—Л., 1933, стр. 82—85 и др.

О творческом пути Л. В. Николаева см. книги С. Савшинского: Л. Николаев. М.—Л., 1950; Л. В. Николаев. Л., 1960.

[ГЛАЗУНОВ И МУСОРГСКИЙ
В ИСПОЛНЕНИИ ШАЛЯПИНА]

В четвертом филармоническом концерте (29 января) в первый раз исполнены были два малозначительных оркестровых отрывка из новой оперы Римского-Корсакова «Пан воевода». Второй из них (мазурка) тривиален, — по крайней мере для симфонического концерта. Кроме того, оркестром, под управлением г. Хессина, исполнены были, — нельзя сказать, чтобы особенно тонко, — увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки и фантазия Чайковского «Буря».

Фантазия эта, как известно, — насквозь программное сочинение, сюжет которого, заимствованный у Шекспира, предпослан партитуре самим композитором. Между тем в программках концерта обо всем этом не было упомянуто ни слова, что является одинаковым прегрешением как по отношению к Чайковскому, так и по отношению к публике. Из солистов в концерте принимали участие г. Гольденвейзер и г. Шаляпин. Г-н Гольденвейзер выступил со Вторым концертом Рахманинова. Это превосходное произведение, о котором нам уже не раз приходилось говорить, представляет собою не столько концерт в старинном смысле слова, сколько симфонию, в которой фортепиано является «первым среди равных инструментов»¹. И там, где фортепиано входит в качестве «равного» в общий ансамбль, задача выполнена была г. Гольденвейзером лучше, чем в тех случаях, где фортепиано должно все-таки выступить на первый план. Для таких эпизодов у талантливого пианиста при всем обилии интересных деталей не везде хватало силы и вообще виртуозного размаха. Лучше всего исполнена была г. Гольденвейзером вторая часть концерта. [...] Хорошо спеты были затем г. Шаляпиным широкая «Вакхическая песня» Глазунова («Да здравствует

¹ Первое исполнение (авторское) упомянуто в «Русских ведомостях» от 28 октября 1901 г., № 298; исполнение концерта К. Н. Игумновым — там же, 19 марта 1902 г., № 77.

солнце, да скроется тьма!») и «Семинарист» Мусоргского, Последняя, в высшей степени характерная пьеса, где великовозрастный семинарист зубрит «*panis, piscis, crinis, finis*»¹ и в то же время предается самым далеким от урока «вольным воспоминаниям и мечтам», — долгое время, как известно, находилась под запретом. Здесь хотелось бы только от артиста еще больше ясности в его, впрочем, превосходной дикции, пожалуй, меньше затягивания в общем ходе пьесы. Зато поистине гениально и на этот раз как-то особенно многозначительно спета была сверх программы чудесная «Песня о блохе» Мусоргского, за которой последовал ряд других пьес (Шуберта и др.). (№ 30 от 1 февраля 1905 г.)

Исполненные Шаляпиным вокальные пьесы, особенно же «Песня о блохе» и «Вакхическая песня», на несколько лет стали характерной принадлежностью его репертуара. В концерте, данном после 9 января 1905 г., плебейски грозная интонация первой («А мы, кто стал кусаться, тотчас давай душить!») и исполненный светлого пафоса победный призыв второй звучали с громадной заражающей силой.

[Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ]

1

Вчера во всех газетах появилось совершенно невероятное сообщение о том, что профессор Петербургской консерватории Н. А. Римский-Корсаков, с честью занимавший эту должность тридцать четыре года, исключен из состава профессоров консерватории. По телеграфу мы навели справки, и... невероятное оказалось совершившимся фактом. Величайший из современных русских композиторов, гордость России, Н. А. Римский-Корсаков исключен из учреждения, которое столь многим, неизмеримо многим ему обязано и которому он отдал столько лет незаменимо плодотворной работы! Исключен, как сообщают газеты, за

¹ «Хлеб, рыба, волос, предел» (лат.) — слова школьного стихотворения, составленного для более легкого запоминания списка слов-исключений из правил третьего склонения.

то, что прямо и открыто поднял в печати голос протеста против порядков в консерватории и Русском музыкальном обществе, которые считал вредными для дела! На чьей ответственности лежит это исключение, откуда точно неизвестно, но несомненно одно: кто бы ни «уволнил» Н. А. Римского-Корсакова, позор этого чудовищно нелепого акта падает всей тяжестью не на уволенного, — его славное имя стоит выше таких оскорблений! (№ 80 от 24 марта 1905 г.; без подписи.)

2

Вчера еще не было известно, на ком лежит вина «увольнения» Н. А. Римского-Корсакова, у кого поднялась рука вычеркнуть это славное, дорогое для всей России имя из списка профессоров Петербургской консерватории... Теперь мы это знаем. Это осмелилась сделать дирекция петербургского отделения Русского музыкального общества, вопреки уставу не проводшая даже, хотя бы только для формы, свое постановление через художественный совет консерватории. Да и кто другой осмелился бы это сделать, как не люди, чуждые искусству, чиновники и дилетанты, недовольные тем, что величайший из живых русских музыкантов прямо и открыто сказал в печати, что нельзя дольше оставлять в их руках высшее руководство Музыкальным обществом и консерваторией?

Если ранее кто мог сомневаться в нелепости подобного положения дел, то теперь об этом не может быть двух мнений. Музыка не там, где заседают люди, способные забиться до такой степени, чтобы «уволить» Римского-Корсакова, но там, где он, великий художник и учитель. Если этого не понимают люди, по своему положению обязанные охранять искусство, тем хуже для них: за ними останется слава Герострата! (№ 81 от 25 марта 1905 г.; полная подпись.)

Формальным поводом к увольнению Римского-Корсакова было помещение им 17 марта в тех же «Русских ведомостях» открытого письма с энергичным протестом против действий консерваторской администрации, обратившейся перед лицом студенческой забастовки к услугам полиции. Композитор именовал эти действия «несовременными, антихудожественными и черствыми в нравственном отношении». Петербургская газета «Русь» 19 марта в свой

черед перепечатала это письмо со ссылкой на «Русские ведомости».

В условиях бурного подъема общественной активности изгнание Римского-Корсакова из консерватории повело к никем не предвиденным последствиям. Кара, постигшая выдающегося и широко известного художника, вызвала едва ли не всеобщее негодование. «Русские ведомости» в течение нескольких недель помещают многочисленные открытые письма, адреса и постановления, клеймящие «чиновников и дилетантов», осмелившихся уволить человека, «дорогого всей России». Под письмами стоят имена славных деятелей русской культуры, в иных повторены или варьированы гневные слова из заметки Энгеля — «Музыка не там, где заседают люди, способные [...] «уволить» Римского-Корсакова, но там, где он, великий художник и учитель». Наконец, 16 апреля «Русские ведомости» в № 103 печатают в подборке под общим заголовком «Увольнение Н. А. Римского-Корсакова» две обстоятельные статьи — Н. Д. Кашкина и Ю. Д. Энгеля, — дающие изложение фактов и оценку действий сторон, вступивших в острый конфликт. Как известно, возвращение композитора в консерваторию состоялось после получения ею автономии в декабре, когда на первом же заседании художественного совета уволенный Н. А. Римский-Корсаков и ушедшие в знак протеста А. К. Глазунов и А. К. Лядов были официально приглашены вернуться в состав профессуры.

ИТОГИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЕЗОНА

1904—1905

В обычное, мирно текущее время интересам искусства, и в частности музыки, отводится в нашей общественной жизни видное и постоянное место. Теперь времена иные. *Inter arma silent musae*¹, а сколько еще кроме войны других тревог и кипучих волнений, от которых, казалось бы, «музам» впору «умолкнуть». Но «музы» функционировали в истекшем сезоне немногим слабее обыкновенного, по крайней мере в смысле количества; только в тяжелые январские дни, когда все кругом напряженно злоежде насторожилось, замерла на время и театрально-

¹ Когда гремит оружие, умолкают музы (лат.).

музыкальная жизнь, да раньше обычного стали пустеть театральные залы к лету.

Вяло прошел сезон в казенных театрах. В Большом театре за весь сезон не удосужились поставить ни одной (!) новой оперы [...] Как факт утешительный следует отметить появление у дирижерского пульта в Большом театре г. Рахманинова. Этот выдающийся композитор оказался также талантливым, многообещающим дирижером. Но сколько свежего ни вносит в спектакли г. Рахманинов и некоторые отдельные исполнители,— общая бесцветная физиономия Большого театра мало оживляется: там, где виновата система — затхлая и рутинная, мало могут помочь делу единичные личности, как бы даровиты они ни были [...]. Нельзя не отметить позорно невнимательное отношение наших казенных театров к Римскому-Корсакову: из всех его опер здесь удостоилась исполнения только «Псковитянка» (два раза)! (№ 126 от 13 мая 1905 г.)

Ежегодные «Итоги музыкального сезона» Энгель публикует в «Русских ведомостях» начиная с весны 1901 г. В них входит обычно статистика оперных спектаклей на казенной и частных сценах с подсчетом количества названий по композиторам и количества спектаклей по операм (отдельно отечественным и зарубежным), сводка симфонических и камерных концертных программ, с подсчетом количества исполненных крупных пьес по композиторам и т. п. От этой строго фактической информации, требующей чаще всего дальнейшего анализа и обоснованной оценки, критик отходит лишь в немногих случаях. К их числу относятся и «Итоги музыкального сезона. 1904—1905», где намеропущена вся статистическая часть. Касаясь вскользь событий студенческой жизни, Энгель отметил в заключение, что пример Петербургской консерватории «послужил для Москвы предостерегающим уроком». Через три дня, в № 129 от 16 мая критик поместил в газете обширную статью «Музыка и цензура».

«[...] Стоит присмотреться к положению музыки в России,— писал он,— чтобы убедиться, как и это наиболее чистое и свободное из искусств страдает и чахнет в невыносимой атмосфере духовного гнета, созданного последними десятилетиями, как необходим и ему свежий простор свободного самоопределения и развития всех наличных творческих сил, которого сверху донизу жаждет вся остальная русская жизнь».

В Приложении дан текст Постановления московских композиторов и музыкантов, написанный Энгелем и сыгравший свою роль в развитии освободительного движения в художественной среде. Он был опубликован по цензурным условиям в петербургской газете «Наши дни» (№ 37 от 3 февраля 1905 г.) и уже после этого в «Русских ведомостях».

ОТКРЫТИЕ ОПЕРЫ «АКВАРИУМА»

Все на свете демократизируется, и даже опера, некогда аристократичнейший из родов искусства, зародившийся при дворах и долгое время не выходивший из придворных сфер. Там, где некогда полновластно повелевали короли и владетельные особы с окружающей их знатью, власть (и именно законодательная!) перешла или переходит к обществу, или, выражаясь обычным термином, к «публике», кадры которой вербуются из все более и более широких кругов. До каких границ дойдет это исторически неизбежное расширение «публики» и куда оно приведет, сказать, конечно, трудно, но оно факт,— факт огромной важности, притом наблюдаемый не только на Западе, но и у нас. Как недавно еще приходилось спорить об общедоступной опере (не говоря уже о народной) и доказывать, что такая опера нужна и возможна в Москве! Теперь спорить об этом уже не приходится; последние годы не оставляют на этот счет никаких сомнений. Да и настоящий сезон — сколько общедоступных и народных опер даст он или обещает? И в «Аквариуме», и в театре попечительства о народной трезвости, что на Долгоруковской, и в театре Солодовникова, и в «Интернациональном» театре дешевые утренние, а иногда и вечерние спектакли! Да надо еще прибавить оперные спектакли, время от времени организуемые в городском народном доме, на фабриках, в железнодорожных мастерских и т. п. Словом, «дешевой оперы» в Москве нынче немало, и этому можно только порадоваться.

Но если перейти от количества к качеству, то дело несколько изменится. Мы не станем на этот раз подробно рассматривать сложный и спорный вопрос о том, что и как должна предлагать дешевая опера. Насколько, однако, вопрос этот может осложниться соображениями совершенно особого свойства, видно хотя бы из примера обще-

доступной оперы г-жи Петровой в «Аквариуме», открывшей сезон 1 сентября. Публика, покушающая билеты в эту оперу, тем самым получает право входа в сад Омона; таким образом, вместе с «демократизацией оперы» происходит и «омонизация публики». Мы, конечно, не говорим о той публике, которая и раньше *sua sponte*¹ протоптала торную дорогу к углу Тверской и Садовой,— до нее нам дела нет. Но вполне возможно, что благодаря дешевой опере просветятся Омоном и такие люди, которые иначе остались бы в стороне от него,— а против этого нельзя не восставать! Приходится утешаться только тем, что 15 сентября сад закроется и опера будет функционировать отдельно; впрочем, даже и при таких условиях «Аквариум» — плохое место для общедоступных спектаклей. [...] (№ 240 от 4 сентября 1905 г.)

ПО ПОВОДУ УХОДА С. И. ТАНЕЕВА

Из Московской консерватории ушел С. И. Танеев. Все значение этого ухода может оценить только тот, кто знает, чем был г. Танеев для консерватории в течение долгого ряда лет.

В 1875 году г. Танеев девятнадцать лет окончил Московскую консерваторию с большой золотой медалью (первою с основания консерватории) по классам композиции Чайковского и фортепиано Н. Рубинштейна. Через три года он приглашен был профессором и в этой должности состоял до сих пор, то есть двадцать семь лет, руководя различными отделами специального курса композиции; раньше он был также профессором по классу игры на фортепиано, но в 1888 году отказался. В 1885 году по настоянию друзей и особенно Чайковского г. Танеев занял должность директора консерватории; она мало отвечала всему складу его характера, направленного, скорее, в сторону кабинетной, научной и композиторской деятельности, и он отказался от нее, причем на место директора, по рекомендации г. Танеева же (и Чайковского),

¹ По своей охоте (*лат.*). Сад и театр Омона в Москве привлекали любителей нескромных зрелищ и легких знакомств.

избран был В. И. Сафонов. Истинный смысл этого формуляра заключается, конечно, не в выслуге лет, а в том, что за эти годы г. Танеев успел сделать для консерватории, для всего музыкального мира. В лице г. Танеева консерватория обладала прежде всего идеальным по знанию предмета и любви к делу профессором, постановка класса которого во многих отношениях могла бы служить образцом для консерваторий всего мира. Как самостоятельный исследователь и авторитет в области контрапункта и фуги, г. Танеев занимает совершенно исключительное место. Еще в 1893 году мне пришлось слышать о Танееве от П. И. Чайковского следующее: «Это — лучший контрапунктист в России; да не знаю, найдется ли такой и на Западе». Помимо всего этого г. Танеев является одним из крупнейших современных русских музыкантов и как композитор (ценимый и вне России), и как пианист. Но этого мало. В лице г. Танеева консерватория обладала человеком неуязвимой выдержки и корректности, зорким стражем устава и законных прав учащихся и учащихся, хранителем лучших заветов тех времен, когда консерватория управлялась действительно на началах автономии и директор среди профессоров был только старшим среди равных. Und da ist der Hund begraben¹.

Такой человек был «неудобен» для г. Сафонова, управление которого с самого начала тяготело к системе «бараньего рога» и шло в этом направлении все *crescendo* и *crescendo*. Созидая материальное благополучие консерватории, г. Сафонов погашал ее дух. Все живое и самостоятельное, бывшее в консерватории, стало из нее уходить (или даже было насильственно удаляемо, — как в нашем некогда случае с г. Конюсом); новые талантливые люди, дорожа своим достоинством, избегали консерватории. Грубость директора в обращении с учащимися дошла до невыносимой степени и недавно вызвала с их стороны публичный протест, справедливости которого не мог отрицать и сам Сафонов. Даже Чайковский, как то видно из его писем, вынужден был в первые же годы директорства г. Сафонова уйти из членов дирекции Музыкального общества, не желая мириться с абсолютистскими замашками нового директора. Один г. Танеев, всей предыдущей жизнью связанный с консерваторией, считал не-

¹ Тут-то и зарыта собака (нем.).

возможным покинуть ее. Несмотря ни на что, он оставался на посту как самый видный член все более редевшей группы оппозиции. Крупных практических результатов добиться этой оппозиции было трудно, ибо система г. Сафонова опиралась на общий бюрократический строй эпохи и поощрялась высшим начальством, но моральное значение присутствия г. Танеева для консерватории было огромное: в ней не переставал звучать голос законности и человеческого достоинства. Только в марте нынешнего года в «Русских ведомостях» помещено было большое письмо г. Танеева, указывавшее на ряд противоречащих консерваторскому уставу действий г. Сафонова, в лице которого, ко вреду для дела, совмещены (опять-таки вопреки уставу) должности директора консерватории и председателя дирекции московского отделения императорского Русского музыкального общества. Ответное письмо г. Сафонова ничего не опровергло, и в настоящее время все обстоит по-прежнему¹. Да и можно ли было бы ждать иного, когда даже в деле об «увольнении» Римского-Корсакова, вызвавшем весною единодушный взрыв негодования всей России, ничего с тех пор не изменилось к лучшему? Но, не довольствуясь фактической недостигаемостью, г. Сафонов решил, по-видимому, во что бы ни стало выжить из консерватории своего стойкого и авторитетного обличителя. В присутствии всех членов художественного совета в заседании 1 сентября он обрушился на г. Танеева с такими криками и площадной бранью, что последний даже в официальной бумаге счит возможным назвать поведение директора консерватории «совершенно неблагопристойным». С последней квалификацией косвенно соглашается и сам г. Сафонов в ответном письме г. Танееву в этом же номере «Русских ведомостей»². Все дело и на этот раз завязалось из-за сделанного г. Танеевым указания на несоблюдение устава (при временном замещении должности директора консерватории). Но каким бы то ни было путем, г. Сафонов добился своего: Танеева в консерватории больше нет! Пусть ужасаются

¹ Письмо в редакцию С. И. Танеева появилось (под названием «Московская консерватория и ее управление») в № 60 от 4 марта. Ответ В. И. Сафонова — на следующий день.

² Письмо С. И. Танеева о выходе его из консерватории и ответ В. И. Сафонова напечатаны в «Русских ведомостях», №№ 240 и 243 от 4 и 7 сентября 1905 г.

все истинные друзья консерватории, пусть ей нанесена глубокая и неизлечимая рана,— до этого г. Сафонову дела мало, лишь бы его «ндраву» никто не препятствовал! Но одно упускает из виду самовластный консерваторский владыка: надвигаются иные времена, приходится считаться и с общественным мнением, и нигде — даже и в консерватории — «на одну внешнюю силу опираться нельзя». (№ 243 от 7 сентября 1905 г.)

В дневнике С. И. Танеева за 1905 г. обстоятельства, непосредственно предшествовавшие его уходу из консерватории, описаны с достаточной полнотой. Приведен среди прочего характерный для В. И. Сафонова и уровня его нравственных понятий упрек, брошенный им Танееву: «...Ты ешь консерваторский хлеб и приносишь консерватории вред своими статьями. «Порядочный человек» должен уйти из учреждения, если ему не нравятся его порядки, а оставаясь, не критиковать их» (запись 1 сентября). Через день Танеев записывает: «(В Демьянове). Писал с Владимиром Ивановичем письмо в редакцию [«Русских ведомостей»]. Ходили гулять, по возвращении написал письмо в дирекцию: «Имею честь [довести] до сведения дирекции, что вследствие совершенно неблагопристойного поведения директора Московской консерватории Сафонова я выхожу из состава профессоров этой консерватории». В девять часов [вечера] поехал в Москву. Отправил в Москве на вокзале письмо в дирекцию, поехал к Энгелю. Он против помещения подробностей заседания. В редакции мы письмо заменили одной фразой: «Позвольте заявить через Вашу газету, что 3 сентября мною послана в дирекцию Московского отделения РМО бумага следующего содержания: «Вследствие и проч...» В три часа ночи вернулся... Письмо Сафонова, в котором он просит его простить» (см. «П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма». [М.], 1951, стр. 526). Демьяново — имение под Клином, принадлежавшее старшему брату С. И. Танеева, Владимиру Ивановичу Танееву.

«ПАН ВОЕВОДА» РИМСКОГО-КОРСАКОВА (Большой театр, 27 сентября)

В прошлом году, когда «Пан воевода» в первый раз шел в Петербурге, в одном из юмористических журналов помещен был портрет Н. А. Римского-Корсакова с над-

писью «Пан воевода русской музыки». Портрет был шаржирован, но в надписи,— если относить ее к современности,— нет ни малейшего шаржа. Она не только остроумна, но и верна. Только Чайковский по-прежнему делит из-за гроба гегемонию над русской музыкой с Римским-Корсаковым. Но первый давно умолк, тогда как второй именно в последние годы разворачивает тахітит своего творчества и влияния. Достаточно сказать, что со дня смерти Чайковского Римский-Корсаков написал целый десяток опер, в том числе такие замечательные, как «Садко» и «Кащей». Да и «Пан воевода» — не последняя из опер Римского-Корсакова; после нее композитор успел уже написать «Сказание о граде Китеже».

Либретто «Пана воеводы» написано Тюменевым. Не знаю, заимствовано ли оно откуда-нибудь; скорее всего, сочинено *ad hoc*¹ и, надо сказать, сочинено в высшей степени неудачно. Г-н Тюменев изготовил «Пана воеводу» из объедков старой либреттной кухни (яд, шествие на казнь, заговор, колдун, бесконечные пиры, пляски, стычки и т. п.), смешал эти объедки как попало, подогрел их в соусе *quasi* местного колорита (Польша XVI—XVII веков), призвал на помощь целую коллекцию *deus'ов ex machina*² и счел свои обязанности либреттиста исчерпанными. Добро бы еще сюжет «Пана воеводы» был фантастический; в волшебной опере музыке легче заслонить какую угодно нескладность либретто, так как сюжеты там вообще на заднем плане (пример — «Руслан и Людмила»). Но в том-то и дело, что «Пан воевода» пытается дать нам жизненную, бытовую драму,— и оттого малейшая фальшь сюжета здесь особенно бросается в глаза. Не мог не видеть этого, разумеется, и такой опытный драматический композитор, как Римский-Корсаков, все оперы которого стоят по либретто несравненно выше «Пана воеводы»; видел, но почему-то не обратил достаточного внимания и, конечно, жестоко за то наказан. «Пан воевода» может служить новым доказательством, как губительно отражается нелепое либретто на самой музыке оперы, особенно если она написана в современных оперных формах, то есть развивается в теснейшей

¹ Для данного случая (лат.).

² Внезапное появление на сцене божества (лат.); в переносном смысле — искусственные встречи и развязки.

связи с ходом действия, как это мы видим в «Пане воеводе».

Любопытно в этом отношении сравнить «Пана воеводу» с «Царской невестой» того же композитора, написанной в старинных закругленных оперных формах. Кричащие сюжеты обеих опер во многом сходны, но либретто «Царской невесты» сделано несравненно лучше, типы здесь гораздо ярче, определеннее и живее. И что же? Основной тон впечатления от «Царской невесты», несомненно, теплый, трогательный, тогда как от «Пана воеводы» на душе остается какой-то холодный, неприветный осадок. А между тем по мастерству письма, по неистощимой изобретательности Римский-Корсаков в «Пане воеводе» — тот же. Особенно поучителен здесь оркестр — свежий, тонкий, бьющий в цель всегда без промаха. Да и вообще любая страница «Пана воеводы», независимо от степени своей внутренней значительности, выдает ех upgue leonem,¹ не говоря уже об отдельных сценах, не только интересных, но и вдохновенных, сильных. Особенно богат последними второй акт: ариозо Ядвиги, оркестровая интерлюдия «лунный свет» и следующий затем дуэт Ядвиги и Олесницкого, представляющий как бы вокальное переложение той же интерлюдии. Из выдающихся эпизодов других актов отметим еще песню Марии об умирающем лебеде в последнем действии. Простая мелодия этой песни, четыре раза повторяющаяся, каждый раз обновляется в своем действии, благодаря необыкновенно свежей мастерской гармонизации. В музыке Ядвиги последних актов любопытно отметить следующее обстоятельство: характеризуя эту пылкую, ревнивую и кровожадную женщину (кстати сказать — наиболее живой образ в «Пане воеводе»), композитор пускает в ход те же яркие оригинальные гармонические средства (скачки на уменьшенную октаву в параллельных терциях), гениально-характерным действием которых мы так восхищались в «Сервиллии», где ими чарующе обрисована была героиня оперы — в духовном отношении полный антитеза Ядвиги. Конечно, горькая надломленность этих гармоний в «Сервиллии» была больше кстати, по и в «Пане воеводе», благодаря новым комбинациям ритма и оркестра, они не кажутся неуместными. Тайна художника и особенностей

¹ По когтям — льва (лат.).

его искусства! Партия Олесницкого поручена женщине — прием, безусловно заслуживающий порицания и еще более придающий сценической физиономии оперы отпечаток чего-то отжившего, устарелого. Когда женщине поручают роль мальчика, вроде Вани в «Жизни за царя» или даже пажа в «Гугенотах», с этим можно еще мириться, но дать женский облик таким истым «мужчинам», хотя бы и очень юным, как Лель в «Снегурочке» или Олесницкий в «Пане воеводе», противно элементарным требованиям сценической иллюзии. Никакие переодевания помочь здесь не могут, ибо предателем является прежде всего тембр голоса.

Местный колорит представлен в «Пане воеводе» множеством блестяще оркестрованных, эффектных танцев (краковяк, мазурка, полонез, казачок) и применением кое-где польских напевов и ритмов. С внешней стороны этого может быть и достаточно, особенно если принять во внимание элементарно грубоватый характер всего сюжета «Пана воеводы». Но... «Пан воевода» посвящен памяти Шопена, а ведь такое посвящение обязывает ко многому, да еще такого «большого человека», как Римский-Корсаков.

Переходя к исполнителям оперы, надо разделить их на две части: по сю сторону и по ту сторону занавеса. Первые, то есть дирижер (г. Рахманинов) и оркестр, дали тонкую, нарядную партитуру Римского-Корсакова в тонком и нарядном исполнении; вторые, то есть певцы, режиссер, декоратор и т. д., справились со своей задачей гораздо хуже, и очень может быть, что слабое исполнение их отразилось и на нашем отзыве о самой опере. Совершенно отделить впечатление от оперы, как живого музыкального организма, и от данного спектакля, как случайного воплощения этого организма, — вряд ли возможно даже для человека, привыкшего производить эту операцию. Во всяком случае, в опере это несравненно труднее, чем в драме. Из всех исполнителей на своем месте была только г-жа Южина (Ядвига), да и та с драматической стороны дала здесь нечто слишком бледное, холодное. Недурно спела свою небольшую партию и г-жа Синицына (Олесницкий). Говорить об остальных исполнителях значило бы на разные лады порицать их. Нелегко было, конечно, создать что-нибудь живое и яркое из плоских, условных фигур «Пана воеводы», хотя при

галанте можно было в известной мере добиться и этого; но не суметь спеть такие красиво и хорошо написанные для пения вещи, как колыбельная песня Марии с хором, ариозо Воеводы в 1-м действии и т. п., это уж прямо непростительно! Даже та часть исполнения, которая обыкновенно так пышно обставлена в Большом театре, — а именно предназначенная для глаз (декорации, костюмы и т. п.), — в «Пане воеводе» оплошала: опера поставлена со сборной обстановкой. Само по себе это, конечно, вещь второстепенная, но для оперы, как «Пан воевода», в значительной мере опирающейся на чисто внешние эффекты, и это важно. На первом представлении присутствовал и Римский-Корсаков, приглашенный, впрочем, не дирекцией императорской оперы. Многочисленная публика в высшей степени сочувственно приветствовала любимого композитора; овации последнему устроены были и артистами на сцене. (№ 264 от 9 октября 1905 г.)

С отзывом Энгеля интересно сопоставить впечатления композитора: «В начале осени я был вызван в Москву на постановку «Пана воеводы» на Большом театре. Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты, например, Мария — Полозова и Воевода — Петров. Оркестр и хоры шли превосходно [...] Начало оперы, ноктюрн, сцена гаданья, мазурка, краковяк, польский *pianissimo* во время сцены Ядвиги с паном Дзюбой не оставляли желать ничего лучшего. Песня об умирающем лебеде, весьма нравившаяся в Петербурге [в исполнении М. Н. Инсаровой в постановке труппы А. А. Церетели; первое исполнение оперы — 3 октября 1904 г., дирижер В. И. Сук], здесь в исполнении Полозовой выходила бледнее, а арию Воеводы Петров исполнял бесцветно [...]» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 231).

Во время этого, последнего в жизни Н. А. Римского-Корсакова, посещения Москвы состоялся, вероятно, и тот визит композитора к Ю. Д. Энгелю, о котором пишет в своих прилагаемых к сборнику воспоминаниях А. Ю. Энгель-Рогинская.

ДВЕ НОВИНКИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Рахманинов — одно из наиболее видных имен среди наших молодых композиторов. До сих пор он писал главным образом для инструментов. Единственная его небольшая опера «Алеко» — не что иное, как ученическая работа, написанная еще при окончании консерватории (1892). Тем больший интерес среди музыкантов возбудили две новые оперы Рахманинова, впервые поставленные 11 января: «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Первая из них написана на неизменный текст Пушкина. Почти все остальные драматические произведения Пушкина уже использованы другими композиторами, предшественниками Рахманинова, и то, что именно «Скупой рыцарь» оставался до сих пор без музыкальной иллюстрации, — конечно, не случайность. Его потому, кажется, и обходили, что он сравнительно мало пригоден для превращения в оперу. Обилие рассуждений, как и вообще неизбежно рассудочный характер основной страсти, изображенной в пьесе, — скупости, слабое развитие действия — все это заранее усложняло задачу Рахманинова и в то же время заранее намечало тип оперного письма, наиболее подходящего в данном случае. Тип этот речитативно-декламационный, стремящийся музыкально стилизовать каждый логический акцент речи, повышая его до наибольшей выразительности и выпуклости. При такой стилизации для оперного композитора представляется возможность лавировать среди двух основных путей. Он может или сосредоточить центр тяжести в пении, отводя оркестру лишь второстепенное место (крайний образец этого рода дал Даргомыжский в «Каменном госте»), или же, наоборот, силу музыкального выражения сконцентрировать в оркестре, предоставляя певцам преимущественно роль двигателей и истолкователей действия (Вагнер). Среди этих двух путей Рахманинов, видимо, старается держаться середины, несколько, однако, отклоняясь в сторону Вагнера, с тою разницей, что господствующую и имеющую у Вагнера колоссальное значение систему лейтмотивов Рахманинов применяет лишь в са-

мых общих чертах. Так, основным моментом характеристики сына скупого Барона, Альбера, является энергичный, живой, скерцообразный ритмический мотив; неоднократное, хотя и менее систематическое развитие получает тема, вводящая слушателя в подвалы Барона, и др. Наиболее интересной сценой в опере, как и в драме, оказалась вторая (монолог Барона); здесь есть отдельные моменты большой силы. Вдумчивый талант композитора сказывается, впрочем, на протяжении всего «Скупого рыцаря» и в гармоническом богатстве, и в оркестровой красочности, и в гибкой точности музыкальной декламации, сливающейся со словом. И все же опера эта — не для большой публики; скорее это — *Kabinetstück*¹ для любителей, могущих оценить тонкую филигранную работу композитора. Такое же впечатление при своем появлении произвела, помнится, несколько сходная по стилю (с отклонением в сторону «Каменного гостя») опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», с тех пор получившая, однако, широкую известность. Но дело в том, что там в главной партии выступил Шаляпин, гениально сумевший тонкою прикладною музыкой оперы воспользоваться только как одним из средств для достижения главной цели: создания цельного и живого драматического образа. Может быть, выступи в роли Барона такой артист, как Шаляпин, и здесь получился бы такой же поразительный результат: общее впечатление от «Скупого рыцаря» потеряло бы оттенок холодности, умозрительности... Говоря это, мы вовсе не хотим сказать, чтобы исполнитель Большого театра (г. Бакланов) испортил партию Барона. Нет, это — обыкновенный хороший артист, с большим и красивым, хотя несколько расплывчатым, недостаточно энергичным голосом, со стремлением вникнуть в сущность передаваемого драматического момента и по мере сил воплотить его. Беда только в том, что для того, чтобы музыкально воплотить Скупого рыцаря, надо быть больше чем просто «хорошим» артистом.

Гораздо больше может рассчитывать на внимание широких слоев публики другая опера Рахманинова — «Франческа». На тот же знаменитый сюжет уже до нее написано было около двадцати опер, в том числе одна русская,

¹ Кабинетная работа (нем.).

только три года тому назад шедшая впервые в Петербурге, — Направника. «Франческа» Рахманинова (либретто М. Чайковского) отличается, однако, от всех них тем, что задумана не как самостоятельная драма, а как эпизод Дантовского ада: сжатая, в двух картинах, история любви Франчески и Паоло заключена, точно в рамках, между картинами ада (пролог и эпилог). Точно таким же образом построена, как известно, симфоническая фантазия Чайковского «Франческа». И, конечно, взяться за изображение ада после «Франчески» Чайковского решился бы не всякий. Но Рахманинову удалось наново успешно разрешить эту трудную задачу, отчасти благодаря средствам, которых не имел в руках Чайковский. Средства эти — сцена и хоровые массы. Оркестровое вступление, где композитор не пользуется ими, сравнительно бледно. Ноющий хроматизм, вследствие долгого отсутствия ритмического движения, становится здесь несколько монотонным. Во всяком случае, впечатления *lasciate ogni speranza*¹ у Рахманинова нет. (У Чайковского оно есть.) Но вот открывается занавес. Угрюмые адские ущелья. В мрачные хроматически-ползущие гармонии понемногу начинают вплетаться голоса невидимого хора, все усиливающиеся и растущие. Голосами этими композитор пользуется мастерски и совершенно оригинально. Хор все время поет с закрытыми ртами; это — глухой стон, а не пение. В следующей картине пролога, ярко поставленной и в декоративном отношении, перед Данте и Вергилием проносятся тени грешников; хор поет здесь уже с открытым ртом (на букву а); стоны превращаются в вопли, раскаты оркестра достигают апогея; все вместе дает впечатление мощное и своеобразное. Очень также красивы, конечно в ином роде, обе картины, посвященные собственно Франческе. Обе сильные, вдохновенные, богатые мелодией, они в то же время контрастируют друг другу. Героем первой является злополучный Ланчотто, запечатлевший музыку этой картины мужественностью ритма, суровостью гармонии, акцентами глубоко выстраданного трагизма. Вторая картина, наоборот, — вся в светлых тонах; любовный дуэт Франчески и Паоло полон выразительности, нежности, страсти. На наш взгляд, выше все-таки первая картина;

¹ «Оставьте надежды [вы, кто сюда входите]» (ит.) — надпись на вратах ада в поэме Данте.

она цельнее, вся точно из одного куска; в превосходном любовном дуэте как будто нет достойного его кульминационного пункта. Эпilog в музыкальном отношении повторяет главные моменты пролога и тем придает всей опере редкую с формальной стороны стройность. В общем «Франческа», столь же «серьезная» по стилю, как и «Скупой рыцарь», живее, теплее его; талант автора здесь не только вызывает уважение, но и привлекает, чарует. Да и для исполнителей «Франческа» не только легче, но и благодарнее «Скупого рыцаря». Тот же г. Бакланов дал здесь рельефную и сильную фигуру Ланчотто. Г-ну Боначичу удалось несколько моментов; склонность к крикливости не менее вредила ему в партии Паоло, чем и в «Скупом рыцаре» (Альбер). Мало подходящей для Франчески оказалась г-жа Салина. О характере оркестрового исполнения, раз опера разучена самим композитором — опытным дирижером — и исполняется под его руководством, судить долго не приходится. Композитору лучше знать, чего он хотел, и свою богатую партитуру он сумел показать в достойном виде. Одно только замечание. В «Скупом рыцаре» (особенно в сцене в подвале) дирижер Рахманинов должен позаботиться о композиторе Рахманинове и ослабить эффекты оркестровой динамики: ведь здесь все — в словах, а их-то из-за оркестра порой и не слышно. (№ 13 от 14 января 1906 г.)

К характеристике обеих опер Рахманинова критик вернулся в 1912 г., в связи с их возобновлением в Большом театре («Русские ведомости», № 226 от 2 октября 1912 г.).

По воспоминаниям А. Б. Гольденвейзера, партии Скупого рыцаря и Ланчотто Рахманинов писал, имея в виду Шаляпина, и при первом просмотре артист превосходно спел их с листа. Однако исполнять эти роли он не стал, сказав, как вспоминает дочь Шаляпина, Ирина Федоровна: «Слова Пушкина здесь сильнее того, что ты написал» (см. сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1 и 2, изд. 3-е. М., 1967). Франческу должна была петь А. В. Нежданова и отказалась от выступления по причинам случайного характера (см. там же, т. 2). Хотя заменившие их в спектаклях артисты были вполне удовлетворительны, а местами и хороши, неучастие первоначально намеченных композитором художественных сил отразилось на дальнейшей сценической судьбе его зрелых опер, а возможно, и на последующем его отказе от оперного творчества вообще.

Современная опера — весьма сложное и «многогранное» художественное произведение. Многогранность эта отчасти выражена в известном вагнеровском определении оперы «Gesamtkunstwerk»¹, указывающем на соединение всех отраслей искусства. Но сложность оперы обуславливается не столько количеством входящих в нее отраслей искусства, сколько необходимостью слияния их в совершенно новый художественный организм, где при общей гармонии целого каждому из составных элементов представлено было бы в любой момент соответствующее его важности значение. С каким бы ясновидением ни предугазывала подробности такого слияния партитура, оно, — даже и для специалиста, — в полной мере осуществимо только при реальном ее воплощении и дополнении, то есть при постановке оперы на сцене; для большой же публики — это единственный путь ознакомиться с оперой как с художественным целым. Отсюда трудности оперного исполнения, столь же сложные и разносторонние, как и сама опера нашего времени. Значительная часть публики, да и артистов, держится, правда, другого взгляда и, говоря об оперном исполнении, думает только о солистах да и на тех смотрит с упрощенной точки зрения: «голос есть, руки не болтаются — ну и ладно!» О том же, что в опере имеется еще множество других эстетических факторов, начиная с оркестра и кончая всеми деталями постановки, о необходимости подчинить все эти факторы, точно так же, как и самый голос певца и его руки, общей основной художественной задаче момента, об этом как-то мало заботятся.

Надо, однако, сказать, что в последние годы в деле оперного исполнения наблюдается некоторое движение вперед. Движение это вызвано, с одной стороны, требованиями оперного творчества, давно обогнавшего старинные шаблоны исполнения, с другой — освежающим подъемом приемов исполнения в драме, невольно заставляющим и оперу задуматься над тем, нельзя ли и свой старый заржавевший арсенал обновить наподобие драмы усовершенствованными дальнобойными винтовками и скоро-

¹ «Совокупное произведение искусств» (нем.).

стрельными пушками. В последнем отношении передовая роль в Москве, как известно, принадлежит Художественному театру, влияние которого, несомненно, отразилось несколько и на наших оперных сценах.

В свое время приходилось указывать на стремление освежить оперное дело в театре Солодовникова (при режиссере Арбатове), но там дело ограничилось,— и то лишь отчасти,— сценическими приемами исполнения, музыкальная же сторона, столь важная и существенная для оперы, оставалась на уровне прежнего шаблона. Отдельные попытки в том же роде нам случалось отмечать и в опере Зимина и даже в Большом театре.

Более определенные задачи в этом направлении поставил себе, по-видимому, «Кружок художественных исканий», три раза поставивший «Евгения Онегина» в театре Гирша. Кружок этот состоит из нескольких представителей музыкальной молодежи, художников и членов «Студии» — не осуществившегося ответвления Художественного театра. Опыт, произведенный Кружком, при всех своих недостатках оказался во многих отношениях любопытным и даже поучительным. Чтобы ввести значение его в должные рамки, не следует забывать, что Кружок оперировал весьма ограниченными средствами. Достаточно сказать, что опера шла под рояль и без хоров. Таким образом, две из труднейших проблем оперного исполнения — сочетание всех средств оркестровой выразительности с отчетливостью вокальной декламации и превращение хоров в живой организм, не заслоняющий, однако, центральных фигур, — были просто-напросто обойдены Кружком. Но и помимо них «Онегин» открывает исполнителям широкое поле для эстетических «исканий», преимущественно интимного, тонкого характера. В последнем отношении отсутствие оркестра оказалось опять-таки облегчающим задачу, дав возможность поместить дирижера за кулисы, невидимо для публики, и таким образом поставить слушателей лицом к лицу со сценой. Опыт этот, кстати сказать, наводит на мысль, нельзя ли было бы повторить его и при наличии оркестра, поместив музыкантов также за кулисы; может быть, результаты получились бы сходные с байрейтскими, но без капитальной перестройки всей сцены и зрительной залы.

Пробуя уяснить себе сущность того лучшего, что дали, вернее сказать, что стремился дать спектакль Круж-

ка, приходится сказать, что это лучшее является результатом приложения к делу основных принципов исполнения Художественного театра. Принципы эти,— сочетание реализма со стилизованной концентрацией настроения, подчинение частностей ансамблю,— в приложении к опере потребовали, конечно, «распространительного толкования», и применение последнего именно к музыкальной части исполнения является наиболее оригинальной частью опыта, проделанного Кружком. Опыт этот далеко не с равной тщательностью и последовательностью проведен был через весь спектакль. Чем ближе к концу, тем меньше индивидуальных черт наблюдалось в исполнении, тем больше шаблона,— точно энергия и вдумчивость видимых и невидимых исполнителей оперы постепенно гасла и выдыхалась. Наиболее удачными в этом отношении оказались две первые картины оперы. Здесь даже и неудавшиеся эпизоды были, скорее, следствием заблуждений при поисках самостоятельного пути, чем повторением рутины. Так, в квартете Татьяны, Ольги и Лариной с няней Кружок выдвинул на первый план не дуэт Татьяны и Ольги (за сценой), а довольно-таки курьезную беседу Лариной и няни. Получился новый вариант, любопытный, но, безусловно, не заслуживающий подражания, потому что второстепенным контрапунктом затмевает главную музыкальную мысль момента и в жертву сомнительному реализму приносит определенность основного настроения, чудесно выраженного в дуэте. Другой пример. В квартете Татьяны, Ольги, Ленского и Онегина избегнута при помощи свободной группировки поющих банальная шеренга у рампы лицом к публике, но при этом оказалось, что Онегин с самым непринужденным видом описывает прямо в лицо Ленскому невесту последнего Ольгу: «кругла, красна лицом она, как эта глупая луна» и т. д. Как на пример удачного нового приема исполнения, укажем на арию Ольги «Я не способна к грусти томной, я не люблю мечтать в глуши». Музыка этой арии такова, как если бы она была написана на тот же текст, но без «не». Отсюда внутреннее противоречие этой сцены, виной которого является сам Чайковский, упустивший из виду, что музыка если и может что-либо отрицать, то лишь через утверждение противоположного. Ошибка композитора, насколько можно, исправлена была исполнительницей, которая пропела эту арию полушутя, даже с иронией («взды-

ха-ать, вздыха-ать»), шая букетом цветов и т. п. Хорошо проведена также сцена Онегина и Татьяны (3-я картина); почти безмолвная Татьяна здесь не заслонена Онегиным, а выдвинута вперед. Не станем, однако, перечислять отдельные удачные эпизоды исполнения. Они свидетельствуют о вдумчивой, хотя далеко не последовательно проведенной работе дирижера и режиссера. Работа эта выразилась в стремлении к простоте и ясности музыкальной дикции и к устранению из вокальной передачи крикливо грубых, хотя бы и общепринятых по традиции эффектов, кое-где даже в восстановлении подлинного музыкального текста, наконец, в посильном преследовании задачи слияния всех средств выражения в одну гармоническую равнодействующую. В последнем отношении следует отметить также участие художников (осень в сцене первого объяснения Онегина с Татьяной, отчасти декорации первых двух картин). Из исполнителей лучше представлена была женская половина; особенно выделилась молодая артистка (еще ученица), певшая Татьяну, выказавшая задатки свежего таланта. О промахах в исполнении оперы (отчасти они зависели и от неудачного выбора самой оперы для первого дебюта) не станем распространяться; для нас важно было только отметить симпатичную попытку пробить брешь в застывших традициях оперного исполнения. При всех своих слабых сторонах попытка эта безусловно дала кое-что положительное, и остается только пожелать повторения подобных же опытов в будущем. (№ 48 от 19 февраля 1906 г.)

Сведений о постановке «Евгения Онегина» Кружком художественных исканий немного. В слове, сказанном 25 января 1917 г. на гражданской панихиде в сороковой день со дня смерти Л. А. Сулержицкого, К. С. Станиславский вспоминал: «...в 1906 году, пока наш театр гастролировал в Берлине, Сулер принял театральное крещение и испытал себя в роли режиссера и учителя одновременно. Он поставил, вместе со своим покойным другом И. А. Сацем, оперу «Евгений Онегин». Он и его ученица имели успех» (К. С. Станиславский. Сулер. Воспоминания о друге. Собр. соч., т. 5. М., 1958, стр. 534). Ученица Сулержицкого — М. Г. Гукова.

Необходимую справку заимствуем из комментариев: «В сезоне 1905/06 г. Л. А. Сулержицкий и И. А. Сац, ища пути для обновления оперного искусства, вместе с группой молодежи осуществили

камерную постановку под рояль оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». К. С. Станиславский предоставил им право пользоваться помещением только что ликвидированного театра-студии на Поварской. Спектакль заинтересовал музыкальную и театральную Москву и прошел четыре раза. Художниками этого спектакля были Н. Н. Сапунов, А. А. Арапов, В. И. Россинский. Партию Татьяны исполняла М. Г. Гукова, которая вскоре была приглашена в Большой театр» (там же, стр. 666).

Некоторые сведения о спектакле, явившемся отдаленным предком известной постановки К. С. Станиславского (1922), можно найти в статье Р. М. Глиэра и особенно в статье Л. А. Сулержицкого в сб. «Илья Сац» (М.—П., 1923, стр. 96 и 75—76); позднее сборник вышел в значительно расширенном издании («Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников». М., 1968, стр. 27—28 и 102). Участник постановки художник В. И. Россинский — друг Л. А. Сулержицкого и В. Э. Борисова-Мусатова по Московскому училищу живописи и ваяния. Добавим, что роль Татьяны стала в дальнейшем наиболее значительной в оперном репертуаре М. Г. Гуковой. См. также «Русские ведомости» за 1906 г., № 25 от 26 января, объявление на стр. 1, № 34 от 4 февраля, объявление на стр. 1, из которого видно, что сцены бала у Лариных и петербургского бала в постановке пропускались, и № 40 от 10 февраля, стр. 4.

НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

Великое дело широкого просвещения масс, приобщения их к сокровищам науки и искусства должно явиться не только одним из следствий обновления России, но и его дальнейшим двигателем. Делу этому посвятило себя, между прочим, Московское общество народных университетов, под эгиду которого стала и намеченная ныне к открытию в Москве Народная консерватория («Музыкальные курсы народного университета»). Нужно ли доказывать пользу и необходимость такой консерватории? Давно стало общим местом, что русская народная песня по своему музыкальному содержанию является одной из богатейших и оригинальнейших в мире. В высшей степени интересны также песни других народностей России, до сих пор еще очень мало исследованные. Дайте народу, создавшему

такие песни, музыкальное просвещение, и он,— конечно, при условии удовлетворения насущнейших общественных и экономических нужд,— не только сам поднимется культурно, но и мощно поднимет искусство звуков, обновив его внесением новых, свежих черт.

Народная консерватория и хочет дать народу это просвещение. Она ставит своей целью «познакомить возможно более широкие круги населения с основами общих и специальных музыкальных знаний, дать народу возможность более сознательно относиться к так называемой «художественной» музыке и по мере сил исполнять последнюю; она должна растить народные дарования, дать исход их влечениям, выдающимся же талантам должна облегчить возможность получить специальное высшее музыкальное образование».

Консерватория эта будет функционировать как автономная секция московского народного университета, обнимая собой ряд районных школ («музыкально-общобразовательные курсы») и центральную высшую школу («специальные высшие курсы»). Районные школы, по плану организационной комиссии по устройству консерватории, должны давать законченный цикл элементарного музыкального образования; основанием для них послужат широко поставленные хоровые классы. На высшие курсы будут приниматься только лица с выдающимися музыкальными способностями, получившие подготовку в районных школах или каким-либо иным путем. Плату за занятия предполагается установить настолько низкую, чтобы она не могла служить препятствием к поступлению в Народную консерваторию для тех кругов населения, на которые последние преимущественно рассчитана: рабочих, разного рода служащих, неимущих учащихся и т. п. Кроме классов хорового пения, в Народной консерватории предполагаются также классы пения соло, игры на инструментах и теории музыки. Программы и организация консерватории разрабатываются в настоящее время организационной комиссией, в состав которой входят: Д. И. Аракчиев, Е. В. Богословский, И. А. Брызгалов, А. Т. Гречанинов, Д. И. Зарин, А. Н. Карасев, П. А. Карасев, И. Н. Ковалевский, Е. Э. Линева, Б. Сибор, А. Л. Маслов, С. И. Танеев, А. Г. Чесноков, Ю. Д. Энгель, Б. Л. Яворский. К занятиям предполагается приступить не позже 1 октября 1906 года, причем для начала можно

будет воспользоваться помещениями некоторых городских училищ. Кроме хоровых классов районных школ с самого начала предполагено также открыть теоретические классы центральной высшей школы, в ведении которых близкое участие будет принимать С. И. Танеев. Преподавателями намечены покуда большая часть членов организационной комиссии (в том числе С. И. Танеев); обещали также свое участие М. А. Дейша-Сионицкая, Г. Э. Конюс, Ю. Э. Конюс, С. В. Смоленский, Н. А. Янчук и др.

Для начала дело поставлено будет на самых скромных основаниях, но и для такой постановки необходимы средства, которых покуда, как видно из помещенного вчера письма организационной комиссии, очень мало. Люди для работы в Народной консерватории есть, неужели же не найдется для нее материальных средств? (*№ 122 от 7 мая 1906 г.*)

Участие в создании Народной консерватории в Москве — одна из крупных заслуг Энгеля в обширной области музыкального просвещения и демократизации художественной культуры. Инициатива учреждения Народной консерватории принадлежала выдающейся деятельнице музыкальной культуры, исследовательнице и пропагандистке русской народной песни, Евгении Эдуардовне Лиевой. Очерк ее жизни и работы дан в книге Е. И. Канн-Новиковой «Собирательница русских народных песен Евгения Лиева» (М., 1952). Ю. Д. Энгель был бессменным председателем бюро консерватории на протяжении двенадцати лет, ее преподавателем и, вместе с Е. Э. Лиевой, постоянным популяризатором в печати этого высокоценного начинания.

В. В. СТАСОВ
(10 октября 1906 года)

Весть об этой смерти пришла не совсем неожиданно. Несколько дней тому назад в газетах была напечатана телеграмма о постигшем Владимира Васильевича Стасова сильном ударе; это был второй удар и покойному было уже 82 года. И все же как-то не верится этой смерти, так привык целый ряд поколений видеть ныне покойного

Стасова на своем посту, всегда бодрым, крепким, отзывчивым.

Сороковые годы, Белинский, — какой далекой кажется нам теперь та эпоха, а между тем в те годы Стасов выступил впервые на литературное поприще. С той поры и до самой смерти он не выпускал пера из рук. Всего за несколько дней до смерти (10 октября) появился еще в «Стране» его фельетон полемического характера «Дружеские поминки» (против статей двух петербургских музыкальных критиков о Шумане)¹. Отчасти по поводу этого фельетона я получил от покойного В. В. письмо, написанное 30 сентября, то есть за несколько часов до сразившего его в ночь на 1 октября смертельного удара, — может быть, его последнее письмо... Сколько непоколебимой убежденности, сколько горячего задора в этом письме, еще более чем самый фельетон решительном и крайнем как по существу, так и по выражениям. В. В. остался верным себе до конца. Вся его деятельность от юных дней запечатлена была этой пламенной убежденностью, этой определенностью и решительностью. В них была его сила и, может быть, слабость; ими в значительной мере объясняется то своеобразное место, которое вот уже с полвека занимал покойный в нашей художественной критике. Взгляды, подобные взглядам Стасова, высказывали иногда и другие, но никто так пылко не верил в их исключительную правоту, никто не обрушивался с такой искренней яростью на инакомыслящих. Оттого у Стасова было много друзей, но и много врагов, особенно в эпоху его наиболее оживленной литературной деятельности (60, 70, 80-е годы). Но и враги должны были уважать его, ибо нельзя не уважать человека, глубоко убежденного в том, что проповедует, и во всей своей деятельности безупречно свободного от каких бы то ни было мотивов личного или своекорыстного характера...

В. В. Стасов родился в 1824 году. Окопчив в 1843 году училище правоведения, где сблизился с Серовым, Стасов вскоре выступил в печати с критическими замечками по искусству. Тогда же он стал работать в император-

¹ Статья Стасова, высмеявшего М. М. Иванова и А. П. Коптяева за их пошлые и невежественные суждения о жене Шумана, Кларе Шуман, появилась 28 сентября 1906 г. в № 172 петербургской газеты «Страна».

ской публичной библиотеке, куда поступил на службу в 1857 году. Службе этой Стасов остался верен до смерти; он скончался заведующим художественным отделением библиотеки. Невозможно переименовать все те периодические и иные издания, где за все эти годы напечатаны были бесчисленные статьи Стасова по всем отраслям искусства, а также по этнографии, археологии и другим областям науки, имеющим отношение к искусству. Когда по поводу семидесятилетия Стасова (в 1894 году) кружок поклонников покойного критика предпринял полное издание его сочинений, то предприятие это оказалось гораздо более сложным и трудным, чем думали сами инициаторы. Только статьи, напечатанные до 1886 года, заняли три крупнейших тома, в общей сложности включающих около 5500 страниц в два столбца. Четвертый, меньший по размеру, том («Искусство в XIX веке» и др.) вышел только в 1906 году и посвящен гр. Л. Н. Толстому, книгу которого «Что такое искусство» Стасов считает «водворяющей новую эру в искусстве», а свои взгляды — соприкасающимися с ней.

Пламенный поборник реализма в искусстве, — понимая это слово в самом широком смысле, — Стасов всегда требовал от художественного произведения прежде всего внутренней значительности. На первом плане были для него идея произведения, смысл, жизненность содержания, вопросам же формы и техники он придавал второстепенное значение. В искусстве для него было важнее что, чем как, и в своем увлечении первым он бывал иногда недостаточно внимателен ко второму. Всю жизнь ратовал Стасов за «национальное» искусство и, тем не менее целой пропастью отделенный от крикливого «истинно русского» лжепатриотизма, был менее «националист», чем кто бы то ни было другой. Под национальным искусством Стасов разумел искусство, способное дать удовлетворение живым и зрелым художественным запросам данного народа в данную эпоху. Понятно, что такое искусство, как и самые художественные запросы народа, не может не быть во многих отношениях самобытным как со стороны содержания, так и со стороны формы; заимствования, усвоенные им, должны быть сделаны сознательно и самостоятельно переработаны.

Пламенная вера в национально-реальное искусство была выкована у Стасова сознанием его исторической не-

обходимости; увлекаемый ею, при своем полном энтузиазма характере, он мог порой заходить через край в выражениях своего восторга или порицания, но сколько же зато было случаев, когда этот «неистовый старец» обнаруживал удивительную художественную чуткость, идя наперекор общепринятым вкусам и взглядам!

При таких взглядах Стасов, естественно, сделался горячим приверженцем и пропагандистом в музыке — «Новой русской школы»¹, в живописи — Крамского, Перова, Ге, Верещагина и передвижников вообще, в скульптуре — Антокольского, в архитектуре — Гартмана, Ропета, Богомолова и др. Ошибся бы, однако, тот, кто из предыдущего вывел бы заключение, что Стасов мало интересовался нерусским искусством. Не менее горячо ратовал он за Берлиоза и Шумана, чем за Мусоргского или Даргомыжского; за Курбе и Милле, чем за Перова и Крамского; рядом со славянским орнаментом он работает и над орнаментами армянским и еврейским, рядом со статьями «о православных церквах Западной России», «древнерусском вооружении» и т. п. печатает статьи об «эфиопской и коптской архитектуре» и «о троне хивинских ханов». Все это дало только возможность Стасову, опираясь на факты, найти разностороннюю связь и взаимную зависимость между искусством русским и искусством западных и восточных соседей. Известны нападки, которым в свое время подвергся Стасов за свое «Происхождение русских былин» (1868), где доказывал, что русские былины чуть ли не целиком заимствованы с Востока. Нашлись даже люди, которые его, поборника национального искусства, стали заподозрывать из-за этого в нелюбви ко всему родному, русскому!

Но, помимо критико-полемиического задора, сколько труда и неукротимой энергии вложил Стасов в свои статьи и личные заботы о деятелях русского искусства, сколько

¹ Это с легкой руки Стасова привилась по отношению к кружку «Новой русской школы» (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Кюи, Римский-Корсаков и др.) пророческая кличка «Могучая кучка», явившаяся ответом на насмешливую статью Серова о какой-то «кучке» новаторов. — *Примеч. Ю. Энгеля.*

Справка Энгеля нуждается в уточнении: статья В. В. Стасова, в которой *первые* было брошено крылатое определение «Маленькая, но уже могучая кучка русских музыкантов», появилась в «С.-Петербургских ведомостях» 13 мая 1867 г. См. примеч. 2 на стр. 78—79.

издал, собрал или заставил написать исторических материалов, воспоминаний, писем и заметок. Им написаны биографии и собраны биографические материалы, касающиеся Глинки, Даргомыжского, Серова, Бородина, Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова, Перова, Верещагина, Крамского, Репина, Ге, Антокольского, Гартмана, Богомолова и многих других. Как ни относиться в этих трудах к освещению Стасова, но по богатству и разносторонности материалов, добытых из первоисточников, они и по сию пору имеют первоклассное значение для всякого интересующегося теми же вопросами. И когда подумаешь, как много написал на своем веку этот человек, скольких разнообразных областей коснулся он в своих работах, одушевленных, однако, одной общей идеей, сколько лихорадочного увлечения и злободневного огня вкладывал в них, приходишь к убеждению, что Стасов — явление действительно единственное в нашей литературе. Поневоле приходят на память чудные репинские портреты Стасова, так живо передающие эту мощную, живую фигуру мужика-богатыря. Много ли теперь таких богатырей, где они?! (№ 250 от 12 октября 1906 г.)

Памяти В. В. Стасова посвящена большая статья Энгеля, помещенная им в «Русской музыкальной газете», в №№ 41 и 42 за 1907 г. Выше, в комментарии к статье «Концерты в память Чайковского» («Русские ведомости» за 19 апреля 1904 г.) о ней уже говорилось.

«САДКО» РИМСКОГО-КОРСАКОВА (Большой театр)

Что за опера «Садко»! Каждый раз, когда слушаешь ее, заново подпадаешь под обаяние чего-то свежего, мощного, яркого, красивого. И это несмотря на очевидные уступки требованиям «толпы», кое-где сделанные здесь композитором, несмотря на длинноты, «божественные», пожалуй, не менее шубертовских, но требующие от человеческой природы слушателя сверхчеловеческого напряжения музыкальной восприимчивости. Римский-Корсаков нашел здесь сам себя, впрочем, не в первый и не в по-

следний раз. И не удивительно. Светлый, легендарный, красочный «Садко», — как должен был этот сюжет вдохновить композитора, характернейшими чертами творчества которого являются культ мажора, радости, солнца; способность проникаться духом русской былинно-сказочной поэзии до претворения ее в живой музыкальный эпос; поразительный дар звуковой живописи. Такт за тактом, сцена за сценой разворачивается перед слушателем бесконечная музыкальная панорама «Садка», и не знаешь, что в ней сильнее: широкие ли эпические картины былинно-вечного микрокосма, фантастика ли подводного царства, или лирические эпизоды, в которых радость, горе и даже прозаическая духовная ограниченность (Любава Буслаевна) одинаково далеки от острых акцентов реальности, одинаково подернуты сказочной дымкой, одинаково обобщены и идеализованы. Но приемы музыкального письма во всех этих случаях далеко не одинаковы.

Вся волшебная часть оперы построена на замечательных причудливых гармониях, в основу которых положены хроматизм или ходы на целые тоны; лейтмотивизм применяется здесь широко, хотя и в несколько иных, чем у Вагнера, формах; там и сям в общем духе музыки, а изредка и в ее подробностях слышится веяние творца «Нибелунгов». Основанием для картин эпически-бытового характера служит, наоборот, диатонизм, нередко вытекающий из так называемых древних («церковных») ладов; лейтмотивы играют здесь ничтожную роль; Вагнера нет и в помине. Получаются таким образом точно два стиля — «подводный» фантастический и «земной» эпический. Смешение их, при несравненном техническом мастерстве композитора, производит своеобразные эффекты (например, дуэт Садка с Морской царевной во второй картине или песни Садка в подводном царстве). Но, независимо от возможности смешения, оба стиля обладают одной общей в высшей степени характерной чертой, сближающей и объединяющей их.

Черта эта — симметрия во всевозможных видах и проявлениях, насквозь, из конца в конец, пропитывающая всего «Садка» без различия речитативов от закругленных нумеров или «подводной» музыки от «земной». В связи с этим, как мне уже приходилось указывать, находится и господство в «Садке» чисто музыкальной концепции, главным жизненным нервом которой является именно сим-

метрия, над концепцией драматической¹. Господство это до известной степени подводит всю музыку «Садка» под один знаменатель. Для оперы, построенной на реальной драме, такой прием, ослабляющий индивидуализацию декламационных акцентов, мог бы оказаться пагубным, но со сказочным сюжетом «Садка» он вполне совместим. Мало того, во многих случаях он как нельзя более подходит к полубылинному языку оперы и создает здесь новые и прекрасные эффекты. Римский-Корсаков чудесно улавливает тайну метрической схемы народного стиха, по существу симметричного, но в то же время далеко не столь арифметически соразмеренного, как стихи новой поэзии. Опираясь на эту схему, он создает и свои музыкально метрические построения, в которых соединяются свобода и симметрия, давая нередко самые оригинальные и необычные комбинации. Образцом такого рода построений может служить одиннадцатидольный тактовый размер, проходящий через всю первую картину оперы как в хоре, так и в партиях солистов. Этот «небывалый», кажется, в докорсаковской музыке и на первый взгляд искусственно хромой размер стоил немало крови многим певцам и дирижерам. Но он становится в высшей степени плавным, гибким и естественным, как только начинаешь понимать и исполнять его не как чисто музыкальную схему, а как неотделимую от слова музыкальную трансформацию текста, каждый стих которого непринужденно и разнообразно укладывается в одиннадцатичетвертной такт. Так, например, в стихе «Будет красен день в половину дня» каждый слог занимает четвертную ноту, пятый же слог «день» (цезура) занимает половинную; всего, стало быть, 11 четвертей. Само собой разумеется, что при такой «кладке» стиха однообразное выколачивание каждой доли такта или каждого стиха, и всегда-то нежелательное, особенно неуместно; наоборот, всякая точка, всякое перемещение «цезуры» или акцента в стихе должно быть отмечено и в музыкальной передаче.

Последние замечания от самого «Садка» переходят уже к его исполнению, то есть именно к тому, чем можно было бы ограничиться в настоящей заметке, в виду того, что опера эта для Москвы не новинка и о ней в свое время писалось немало. Но «Садко» — одно из тех редких

¹ См. «Русские ведомости», № 255 от 19 сентября 1905 г.

художественных произведений, в которых всегда находишь новое; и как много ни писали о нем, можно быть уверенным, что будут писать еще больше.

Поставленный в императорских театрах (в прошлом сезоне в Петербурге и теперь в Москве) «Садко» попал, наконец, в такую обстановку, на которую, собственно говоря, и рассчитаны его симфонический оркестр, обилие действующих лиц, широкие ансамбли и сложная инсценировка. И если императорский театр десять лет тому назад отвергнул эту оперу и поставил ее только теперь, после того, как она с триумфом обошла всю Россию, тем хуже для него: он оказался не во главе русских оперных сцен, а в хвосте их!

Большой театр в «Садко» дал, конечно, много такого, чего частные театры дать не могут, — главным образом по части оркестра и постановки. Партитура «Садка» требует не только огромного, но и тщательно уравновешенного, тонкого оркестра, да подобного же хора. Такими и выказали себя оркестровые силы Большого театра под управлением г. Сука. В лице последнего Большой театр приобрел дирижера опытного, дельного, умеющего соединить темперамент с самообладанием, но, по-видимому, не всегда склонного к отделке деталей, слишком много полагающегося на то, что в последнюю минуту «все само собой выйдет». Такая система, неизбежная на провинциальных сценах, может быть, и даст хорошие результаты (например, в смысле более быстрого разучивания репертуара), когда с ней больше свыкнется Большой театр. Но приучать-то к ней [...] не так легко; до сих пор на казенной сцене господствовала как раз противоположная система: там так долго и кропотливо разучивали каждую оперу, что, наконец, «переучивали» ее. Отсюда некоторые «заиканья» в ансамблях, которые наблюдались в «Садке» (например, одиннадцатичетвертной хор первой картины, развал пляски в подводном царстве).

Из двух исполнителей заглавной партии предпочтение в смысле голоса, конечно, надо отдать г. Бонавиччу, свежий, крепкий и светлый тенор которого все-таки еще недостаточно широк для Садка. Голос петербургского гастролера г. Ершова глуше, подержанней, да порой и по части интонации грешит. Оба певца поняли Садка каждый «по-своему, по-особому». Садко г. Бонавичча — экста- тический, всегда находящийся в приподнятом состоянии пе-

вец-поэт, нечто вроде русского миннезингера или барда. Садко г. Ершова — фигура гораздо более прозаическая, певец-потешник; и пред лицом чудес подводного царства, — включая сюда и Морскую царевну, — он не перестает так же улыбаться, разводить руками и приседать, как делал это на пиру новгородской братчины. Настоящий Садко, думается, должен быть создан из умелого сочетания обоих элементов, но, уж если выбирать между крайностями г. Боначича и г. Ершова, то первая, конечно, ближе к правде. Зато в смысле музыкальной декламации г. Ершов безусловно выше; чуть ли не один из всех он, между прочим, сумел легко и естественно справиться с вышеуказанным тактом в 11 четвертей. Хороша г-жа Нежданова в партии Морской царевны. Ее гибкий, хрустально чистый голос звучит здесь, как и всегда, легко, свободно, но и холодно — точно пташка в лесу. В смысле холодности артистка, кажется, переходит даже меру: ведь в конце-то концов самый теплый и трогательный образ в «Садко» это — Морская царевна! Г-жа Азерская в Любаве Буслаевне, кроме того, что старательно спела партию, ничего не дала. А задача была интересная, хотя и трудная: стилизовать «бабу», как представительницу прозы супружеской жизни.

В партии гусляра Нежаты обе исполнительницы (г-жа Синицына и г-жа Тугаринова) — на месте, поскольку, впрочем, может быть на месте женщина в мужской роли. Хороши два скомороха — гг. Лосский и Успенский. Три заморских гостя, импровизирующие столь любимый публикой интернациональный концерт (concert — буквально «состязание»), исполняются гг. Порубиновским (Варяжский гость), Смирновым (Индийский гость) и Грызуновым (Гость веденецкий). Слабее всех первый, сильнее — последний, дающий также очень эффектную фигуру. Раз спел Варяжского гостя г. Шаляпин и спел, конечно, превосходно, дав притом совершенно новое внешнее воплощение варяга, очень своеобразное и, может быть, этнографически точное, но не вполне отвечающее духу слов и музыки. Остальные партии оперы исполняются: Морской царь — гг. Петровым и Власовым (первым лучше), Старчище — г. Фигуровым, Настоятели — гг. Трезвинским и Гардениным.

Очень хороша в «Садке» обстановка часть. Декорации, с одной стороны, так же стремятся стилизовать при

помощи современных художественных средств русский народный орнамент и народный рисунок, как Римский-Корсаков стилизует народную музыку; с другой стороны (именно в подводном царстве), они создают причудливо-волшебные картины, вне народности и эпохи. Получаются два стиля, до известной степени отвечающие двум стилям партитуры. И оба в своем роде метко бьют в цель. Впервые, между прочим, удалось Большому театру создать в «Садке» настоящее подводное царство; иллюзия прозрачных, колыхающихся водяных масс, во всю вышину отделяющих сцену от зрителей, доведена здесь до небывалой степени. Чудесно также волнующееся море с отблесками заката (в 1-й картине 4-го акта). Что в подводном царстве не удастся Большому театру, так это — развал оргии, предшествующий появлению Старчища. Получается нечто мелкое, разрозненное, лишенное грандиозности, хаотичности. Пошлое впечатление получается от экстраординарного красновато-розового освещения Морской царевны при ее первом появлении. Этот грубый эффект и вообще-то редко бывает кстати, а здесь идет прямо вразрез и с партитурой, и с тем, как представлено подводное царство во всей остальной части спектакля. (№ 268 от 2 ноября 1906 г.)

Опера «Садко» впервые поставлена в Большом театре 24 октября 1906 г. с превосходными декорациями К. А. Коровина. В Мариинском театре поставлена значительно раньше (26 января 1901 г.).

[АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ Н. МЕТНЕРА]

Крупный интерес представил концерт Н. Метнера (7 ноября), среди многочисленных посетителей которого пахотилось немало представителей московского музыкального мира. Концерт этот целиком посвящен был новым, еще нигде не исполненным произведениям концертанта и имел большой успех. Из сочинений Метнера напечатано немного, всего около 40 пьес, главным образом для фортепиано (сопаты, *Stimmungsbilder*, арабески, сказки, дифирамбы и др.) и отчасти для пения с фортепиано. Но и

эти немногие opus'ы выдвигают автора на видное место среди наших молодых композиторов.

По сложности письма и технической трудности музыка Метнера напоминает Скрябина, подчас даже превосходит его; оба композитора точно рассчитывают на *scème de la scème*¹ исполнителей и слушателей; но по характеру музыки оба далеки друг от друга. Скрябин примыкает к Шопену и Вагнеру; в его музыке, субъективной прежде всего, почти всегда звучит какая-то надломленность, какой-то пафос, не всегда глубокий, но всегда пылкий, острый. Музыка Метнера отличается, наоборот, созерцательностью; дает ли автор картинки настроения, изливает ли страсть серьезным языком сонаты, повествует ли сказки или поет дифирамбы,— везде чувствуется в нем какая-то объективность, я бы даже сказал строгость, напоминающая классиков. В этом отношении Метнер ближе всего к немецкому неоклассику «серьезному» Брамсу, в нем даже есть черта сухости, столь характерная для Брамса. С другой стороны, при всей сдержанности содержания, музыка Метнера никоим образом не может быть названа сдержанной по излюбленным ею средствам выражения. Гармонии самые изысканные, ритмы самые необычайные попадают на каждом шагу. В последнем отношении музыка Метнера заслуживает особого внимания; по энергии и силе ритма, по его тонкой разработке она достойно примыкает к Шуману. Этими двумя именами — Брамсом и Шуманом — исчерпываются, кажется, основные первоисточники метнеровской музыки. Есть ли в молодом композиторе достаточно силы, чтобы, опираясь на эти первоисточники или даже отрешившись от них, создать нечто совершенно самостоятельное, новое, свое,— сказать не легко, но хочется думать, что да. На это наталкивает серьезность всего склада его музыкальной мысли, свежесть письма, черты твердой, хотя и сдержанной индивидуальности, уже и теперь заметные в его музыке. И надо надеяться, что в будущем Метнер сумеет избежать тех преувеличений в стиле и детальных нагромождений, которыми теперь порой грешат его сочинения. Из исполненных в концерте и изданных пьес укажу на три дифирамба, две сказки op. 8 (вторая особенно хороша) и *Tragödie-Frag*

¹ Избранные из избранных (*фр.*).

ment¹ a-moll. Девять немецких романсов на слова Гете, хорошо исполненные г-жой Философовой, много выше первого opus'a романсов Метнера; есть среди них и неудачные (например, «Im Vorübergehen»²), но большинство колоритны, богаты мелодией, схватывают дух текста («Elfenliedchen», «Sieh mich, Heiliger», «Gefunden»³). Аккомпанементы у Метнера большей частью так же сложны, как и фортепианные пьесы. (№ 274 от 9 ноября 1906 г.)

М. А. БАЛАКИРЕВ

Сегодня, 21 декабря, исполняется 70 лет композитору, имя которого принадлежит к числу наиболее уважаемых в современном русском музыкальном мире,— Милию Алексеевичу Балакиреву. Пятидесятилетие со дня первого его выступления в качестве артиста, исполнившееся в марте нынешнего года, прошло неотмеченным со стороны огромного большинства русской печати. И отчасти это понятно. Трудно указать на другого известного человека, который так мало заботился бы о своей известности, как Балакирев. Для «славы», о которой так усердно хлопочут многие другие, он никогда пальцем о палец не ударил. Семьдесят лет прожил на свете Балакирев, был душой «Новой русской школы» в музыке, сочинял, играл на фортепиано, дирижировал, свершил работу огромной музыкально-просветительной важности, и при этом всегда как-то так выходило, что его собственная личность, его собственные интересы отступали куда-то на задний план. Свои сочинения он предоставлял распространять другим; сведения о нем даже для справочных изданий также приходилось добывать от других. А между тем этот необыкновенно твердый и самостоятельный человек всегда «гнул свою линию», проводя в жизнь свои художественные идеалы с железной настойчивостью и последователь-

¹ Фрагмент трагедии (нем.).

² «Мимоходом» (нем.).

³ «Песенка эльфов», «Взор склони, отец святой», «Нашел» (нем.).

ностью. Помимо собственного убеждения его нельзя было пронять в этой области «ни крестом, ни пестом». Эта-то убежденность, в связи с редкими знаниями и широким музыкальным кругозором, и сделала некогда Балакирева центром, вокруг которого сгруппировался кружок «Новой русской школы». В том, что делал этот кружок, были, конечно, ошибки и крайности, но колоссальные положительные результаты его деятельности теперь ясны всем. Члены кружка впоследствии пошли каждый своей дорогой, но огромная заслуга Балакирева в том и состоит, что он сумел дать толчок внутреннему развитию каждого из членов кружка, не подавляя в то же время его индивидуальности. Рядом с тем значением, которое имел Балакирев для творчества целого ряда композиторов (включая сюда и не членов «кружка»), выдающееся значение для русской музыки имело и собственное его творчество. Столь же «скромной», далекой от всего крикливого, как личность автора «Тамары», является и его музыка. Прямая, с одной стороны, к Глинке и народной песне, с другой — к Шуману, Листу и Берлиозу, она проникнута какой-то особой благородной сдержанностью. Ее гармонические, ритмические и оркестровые приемы метки и продуманы; каждый в отдельности редко представляет собой что-либо необычайное, но в живом, органическом соединении они получают совершенно новую, концентрированную мощь, запечатленную своеобразной индивидуальностью композитора. Его «Тамара», — один из шедевров мировой симфонической литературы, — в этом отношении особенно поучительна.

В последние годы Балакирев ведет крайне замкнутый образ жизни, не появляясь ни в обществе, ни в концертах, ни даже среди старых товарищей по искусству. Но активная его художественная деятельность продолжается. Время от времени появляются еще его мелкие сочинения (восемь лет тому назад вышла даже превосходная C-dur'ная симфония); кроме того, он редактирует ко дню пятидесятилетия со дня смерти Глинки первое дешевое полное собрание сочинений автора «Руслана». Пожелаем же семидесятилетнему композитору от лица всех почитающих его талант еще долгих лет, здоровья и возможности работать на пользу родного искусства. (№ 309 от 21 декабря 1906 г.; без подписи.)

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ДАРГОМЫЖСКОГО (Большой театр)

Нет русской оперы, о которой высказано было бы столько самых противоположных мнений, как о «Каменном госте». «Это создание — громадно гениально и не имеет себе ни равного, ни подобного во всей музыке. Оно имеет право считаться великим товарищем «Руслана» Глинки», — читаем мы в IV томе (стр. 299) полного собрания сочинений Стасова. «Жалкое заблуждение смелого таланта, не руководимого трезвым пониманием эстетически развитого художника», — писал некогда о том же «Каменном госте» Чайковский в «Русских ведомостях». Были и гораздо более резкие отзывы, чем Чайковского, а сколько всего писалось о «Каменном госте» — не перечать! Для нас, людей иного поколения, отделенных от эпохи появления «Каменного гостя» целой человеческой жизнью (тридцать пять лет), истина виднее. Мы не найдем ее целиком ни у Стасова, ни у Чайковского, но можно найти ее у обоих, если только, подвергнув анализу, примирить основные точки зрения того и другого.

«Каменный гость» написан, как известно, на неизменный текст Пушкина, Даргомыжский отказался здесь (за исключением двух «вставных» песен Лауры) от законченных оперных форм. Вся опера построена из речитативов, мелодически и ритмически стилизующих изменчивые интонации речи и не оставляющих без музыкального подчеркивания ни одной сколько-нибудь выдающейся подробности текста. Драматическая концепция преобладает здесь над музыкальной, реалистическая — над чисто эстетической. В своей реакции против исключительного «ушугодия» прежней итальянской оперы и, в связи с этим, в стремлении избежать закругленных форм в опере и повысить значение речитатива Даргомыжский соприкасается с Вагнером, но средства достижения цели у обоих иные: у первого центр тяжести в пении, у второго — в оркестре. С обывательски оперной точки зрения результат как будто один и тот же: арий нет, все речитативы! Но стоит вникнуть в дело, чтобы увидеть, что разница есть, и разница огромная. Оркестр Вагнера представляет собой в высшей степени сложный, бесконечно развертывающийся из лейтмотивов симфонический организм, на-

столько живой и самодовлеющий, что сплошь и рядом целые эпизоды и почти целые акты из вагнеровских опер исполняются в концертах одним оркестром, без певцов,— причем впечатление получается художественное и цельное. Заставьте, наоборот, певцов петь Вагнера без оркестра, хотя бы и с фортепиано, результат получится самый плачевный. Совершенно обратное видим мы в «Каменном госте». Лейтмотивов здесь нет. О самостоятельной жизне-способности оркестра и речи быть не может, ибо роль его, за редкими исключениями, ограничивается поддержкой и подчеркиванием пения. Зато вполне возможно добиться художественного результата исполнением «Каменного гостя» без оркестра, с одним фортепиано. Речитативы «Гостя», кстати сказать, чуть ли не настолько же превосходящие по тонкой индивидуализации и силе выражения вагнеровское *Sprechsingen*¹, насколько оркестр Даргомыжского уступает вагнеровскому, потеряют от этого очень мало. И если про Вагнера говорили, что в его операх певцы лишние, так как мешают слушать оркестр, то относительно Даргомыжского можно пародировать эти слова наыворот: оркестр у него лишний, так как мешает слушать певцов. Это *reductio ad absurdum*² обнажает коренные недостатки как системы Вагнера, так и системы Даргомыжского,— независимо от огромного превосходства первого над вторым в смысле композиторской техники.

Даргомыжский соответственно особенностям своего дарования и отчасти сюжета создал в «Каменном госте» идеальный образец речитативной оперы, с второстепенной ролью оркестра. Но является вопрос: следует ли считать такую оперу идеалом оперы вообще? Точно таким же образом Вагнер создал идеальный образец симфонической оперы, с второстепенной ролью речитатива. Но должно ли считать самый тип такой оперы идеальным? Наконец, является ли самый речитатив — независимо от его характера и отношения к оркестру — наиболее или даже единственно нормальным и желательным типом оперного пения, во имя которого должны быть подавлены законченные вокальные формы? На все эти вопросы ответ может быть только отрицательный, и вот почему.

¹ Особенный вагнеровский речитатив, декламационное пение (нем.)

² Приведение к нелепости (лат.).

Та или иная трактовка голосовых партий и оркестра в опере есть не самоцель, а только средство для достижения возможно полного, цельного и сильного художественного воздействия на слушателя. Возможны, конечно, случаи, когда максимум такого воздействия достигим и при исключительном применении начал одной из крайних оперных систем (включая сюда и совсем отвергающую речитатив), но это случаи особые, единичные. Ведь *Wahrheit und Dichtung*¹ бесконечно разнообразны; столь же разнообразны должны быть и приемы воспроизведения их в слове, действии и звуках, что, собственно, и составляет задачу оперы. Нельзя поэтому исключать из оперы ни законченных форм, ни речитатива; нельзя умалять значения ни звука, ни слова; ни оркестра, ни пения. Надо уметь примирить все эти элементы, уравнивать их значение, но, конечно, не в том смысле, чтобы «сферы влияния» каждого в течение всей оперы были математически равны друг другу. Это невозможно, да и совершенно нежелательно. Важно только, чтобы в каждый момент господствовал тот из них, который при данном положении дает максимум выразительности. В «Каменном госте» роль оркестра слишком принижена; закругленные формы, которые всего естественнее соответствовали бы известным моментам сюжета, изгнаны, и таким образом урезаны средства достижения максимума выразительности. Уже по одному этому нельзя признать «Каменного гостя» оперой, совершенной с только что указанной точки зрения. И тем не менее «Каменный гость» — произведение замечательное, составившее эпоху в русском искусстве, в своем роде гениальное. Это — не только «этюд речитатива» (Ларош)², но высшая школа мелодической декламации, понимая под последней художественное слияние и взаимодействие логических акцентов речи с акцентами музыкальными. Во всем, что касается бережного отношения

¹ Правда и поэзия (нем.) — название, которое Гете дал книге своих воспоминаний.

² Следует сказать, что Г. А. Ларош не всегда выражался о «Каменном госте» так презрительно; в 1869 г. он отмечал в опере Даргомыжского «тончайший психический анализ, необыкновенную отчетливость и выразительность музыки» и указывал на «глубокую драматическую жизнь, которой преисполнено» «это замечательное сочинение» (Ларош. Два слова об Александре Сергеевиче Даргомыжском. «Современная летопись», № 6 от 9 февраля 1869 г.).

к слову и вообще к драматическому элементу в опере, Даргомыжский пошел здесь много дальше не только Глинки, но и почти всех своих западных современников. И с этой стороны прав Стасов, когда ставит «Каменного гостя» рядом с «Русланом», хотя последний бесконечно выше в смысле чисто музыкальной красоты. Из синтеза двух течений, наиболее ярко представленных обоими этими произведениями, и создалась вся позднейшая русская оперная музыка.

С другой стороны, прав также Чайковский, считая «Каменного гостя» «заблуждением», ибо как иначе назвать сочинение, в котором композитор, во имя своеобразно понятых требований «реализма», сознательно урезывает наиболее характерные художественные средства выражения, свойственные его искусству? Неправ только Чайковский, называя это заблуждением «жалким». Даргомыжский — талант крупный, в области музыкальной декламации поднимающийся даже до гениальности; а большой талант не может быть «жалким», даже и заблуждаясь. Не жалок и Даргомыжский в «Каменном госте» (как не жалок Вагнер в «Нибелунгах»), а только, в крайнем увлечении идеей «реализма», выдвинутой тогдашней эпохой, впадает в очевидную и с современной точки зрения непонятную односторонность. И, конечно, можно быть только благодарным дирекции Большого театра за то, что она наконец поставила эту в высшей степени интересную, «историческую» оперу. Но известный пиетет к имени автора и к его знаменитому произведению обязывал бы сделать это несколько иначе. Если дирекция 35 лет ждала, прежде чем решилась поставить «Каменного гостя», то что стоило ей подождать еще 3—4 недели, чтобы первое представление его пришлось не на предпраздничную суету, а на более нормальное время сезона?

Исполняется опера в несколько новом виде. Как известно, Даргомыжский не успел совершенно закончить «Каменного гостя». Кое-что дописал Кюи, всю инструментовку сделал Римский-Корсаков. Но сам оркестратор решил потом переделать свою работу. Желая, по-видимому, усилить действие оркестра в «Каменном госте», Римский-Корсаков недавно заново, во всеоружии теперешнего своего мастерства, инструментовал оперу. Но, как он сам глубоко справедливо замечает в предисловии к новому изданию, «задатки характерной оркестровой звучности лежат

в самых данных гармонии и голосоведения», и, само собой разумеется, новая инструментовка Римского-Корсакова, как она ни хороша, не может в корне изменить роли оркестра в «Каменном госте». Она, конечно, усилила действие таких превосходных, немых сцен, как поединок Дон Жуана с Дон Карлосом (едва ли не лучший по музыкальной образности из всех оперных поединков), сцена Дон Жуана над трупом Дон Карлоса и финал оперы (с поразительным применением гаммы целых тонов); но для речитативов оперы значение ее гораздо меньше.

Поставлен «Каменный гость» во многих отношениях так живо, как мы не привыкли видеть в Большом театре (сцена поединка, например). Необычайно тонкий и гибкий речитатив Даргомыжского далеко еще не вполне дается певцам; немало замечается преувеличений, недомолвок, неясностей, в чем кое-где виновато и слишком энергичное выделение оркестра (под управлением г. Сука), который в «Каменном госте» требует особой сдержанности. При всем том исполнители оперы, особенно г. Боначич (Дон Жуан) и отчасти г. Лосский (Лепорелло), достигли в этом отношении значительных результатов. Хорошую фигуру дал г. Грызунов. Нельзя не пожалеть все-таки, что «Каменный гость» идет без участия г. Шаляпина. Этот несравненный мастер мелодической декламации и «музыкального реализма» мог бы, думается, вызвать к жизни скрытую силу речитативов Даргомыжского и воплотить ее с такой силой и красотой, как никто другой. И, может быть, вся опера — как художественный замысел — предстала бы тогда перед нами в ином освещении. (№ 312 от 24 декабря 1906 г.)

И. В. Грызунов пел в спектакле Дон Карлоса.

1907

БЕНЕФИС Ф. ШАЛЯПИНА

Не раз уже говорилось у нас о неблагоприятном влиянии Большого театра на развитие всякого крупного таланта, и шаляпинского в особенности. Каждая способ-

ность может наилучшим образом развиваться только тогда, если ей предоставлено широкое поле для упражнения и совершенствования. Точно так же и для полного развития артистического творческого дарования необходимо прежде всего иметь возможность всесторонне «упражняться в творчестве». Такой возможности Большой театр не дает, как вследствие крайней малоподвижности своего репертуара, так и вследствие издавна присущей ему атмосферы рутины и косности. Результаты не замедлили сказаться и на таком колоссальном таланте, как Шаляпин. Если во время оно внутренний рост его опережал рост славы артиста, то со времени перехода г. Шаляпина на казенную сцену стало замечаться обратное. Одна-две новых партии в год (а то так и ни одной), — может ли при таких условиях живой родник творчества бить по-прежнему мощной, полной струей, не грозит ли ему опасность потерять наполовину божественную тайну своей неиссякаемой юности и силы!

Конечно, мы знаем отдельных артистов, даже целые труппы, которые целый год, а иногда и несколько лет подряд (Америка) выступают в одной и той же пьесе. И эти артисты в своих ролях очень интересны, эти пьесы очень эффектны; но и те и другие особого жанра. «Живой родник творчества» отходит в них далеко на задний план. Успех основан здесь главным образом на подлаживанье под вкусы массы, на умение ловко все «сделать», в конце концов на шаблоне, образец которого, в свое время живой и свежий, создан был, может быть, теми же артистическими силами. Публика, постоянно новая, быть может, и мало замечает это, но сами артисты не могут этого не чувствовать. Опасность податься в эту сторону грозит при подобных условиях всякому таланту, даже самому крупному. Можно даже сказать, что чем крупнее талант, тем заметнее топтание на месте превращается у него в невольное движение назад. И при всем преклонении перед несравненным дарованием г. Шаляпина надо признать, что подобная опасность грозит и ему. К этой мысли приводят последние годы пребывания его на императорской сцене; подтверждает ее и «Демон», данный в бенефис артиста 16 января.

Одно дело — «рекордный» сбор в 17 000 рублей, переполненный театр, «отборная» публика, задолго до спектакля раскупившая все билеты по отборным ценам, а дру-

гое дело — вдохновенное совершенство художественного исполнения. Я вовсе не хочу сказать, что г. Шаляпин оказался плох в «Демоне». Он и на этот раз был Демоном замечательным, несравненным. Те же, что и всегда, огромные достоинства и маленькие недостатки голоса; та же ширина и самостоятельность замысла и выполнения. И тем не менее прежние царапины превратились в трещины. Заметная и раньше доза актерства, позирования, почти неизбежная при воплощении загадочного, сверхчеловеческого образа Демона, теперь не только не сгладилась у г. Шаляпина, чего можно бы ждать при постоянном совершенствовании исполнения, а наоборот, по сравнению с прежним, усилилась до размеров, накладывающих отпечаток на общее впечатление. Манера кое-где начинает проглядывать сквозь живую силу творчества, стремление к эффекту — сквозь уравновешенную непосредственность мудреца-художника. Может быть, в данном случае несколько повлиял и общий, несколько небрежный, характер спектакля, но, повторяю, некоторое понижение общего «тонуса» исполнения артиста в последнее время — явление, кажется, не случайное.

Это не значит, конечно, что гений Шаляпина изнашивается, пропадает; он просто ржавеет от душной атмосферы безделья и «повторения задов». Ему нужно только окунуться в животворящий источник вечно обновляющейся артистической деятельности; нужно, не успокаиваясь на заслуженных лаврах, стремиться к вечно новым художественным горизонтам, — и вся «казенная» ржа быстро и бесследно спадет с него, и он засияет новым, еще более живительным, волшебным блеском! (№ 13 от 18 января 1907 г.)

[МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ]

[1.]

23 апреля в зале Синодального училища состоялась первая «музыкальная выставка», организаторницей которой, как сказано в афише, является М. А. Дейша-Сионцкая. Новое предприятие, начиная с самого названия, естественно, встретило со стороны московской музыкальной публики некоторое недоумение и вызвало в ней разнооб-

разные толки и ожидания. Одни думали услышать здесь новые выдающиеся произведения выдающихся авторов, другие, наоборот, надеялись познакомиться с неизвестными молодыми композиторами; одни хотели бы видеть в программе имена не только московских, но и петербургских композиторов, другим казалось, что и наличных имен слишком много, и т. д.

Задача «музыкальных выставок», насколько нам известно, — познакомить московскую музыкальную публику наиболее удобным для нее путем со всем тем новым, что за известный период времени написано московскими композиторами; предполагалось, кажется, впоследствии привлечь к делу также композиторов петербургских и иных. Окажется ли в программе много выдающихся произведений или нет — это, при правильной постановке дела, должно зависеть уже не от самых выставок, а от качества «музыкального урожая» данного сезона. С другой стороны, концерты эти открывают полную возможность выступать в свет и начинающим авторам, которые могут присылать свои произведения при желании и анонимно. Само собой разумеется, что все дело «выставок» может стать на правильную почву лишь в том случае, если составлением программ будет заведовать достаточно компетентное жюри. Некоторым подтверждением вышесказанного являются программы первых двух музыкальных выставок. Если в первой преобладали имена, более или менее известные в московском музыкальном мире и за его пределами, то во второй, назначенной на 28 апреля, большинство имен, кроме гг. Кастаньского и Н. Метнера, являются совершенно новыми. [...] (№ 96 от 28 апреля 1907 г.)

[2.]

Программа второй «музыкальной выставки» (28 апреля), собравшей еще больше слушателей, чем первая, состояла главным образом из произведений начинающих композиторов. Из «имен» фигурировал на афише один А. Д. Кастаньский, выступивший на этот раз не с духовной композицией, а с отрывками из оперы «Клара Миллч», на сюжет Тургенева¹.

¹ Первое исполнение оперы состоялось только 11 ноября 1916 г.; отзыв Энгеля напечатан в № 263 «Русских ведомостей» от 13 ноября того же года.

Законченные отрывки из первого акта (вечер у княгини ***) привлекают своей теплотой, выразительностью, сжатой определенностью стиля, в котором чувствуется нечто родственное Чайковскому. Здесь, между прочим, обращает на себя внимание мелодекламация на вставленное либреттистом (г. Кастаньским же) стихотворение в прозе «Сфинкс». Сопоставление сфинкса египетского с русским благодаря звуковой характеристике обоих получило особую рельефность и значительность. Отрывки из второго акта (объяснение Клары с Аратовым) по своему замыслу слишком тесно, даже в подробностях, связаны со сценой, чтобы могли произвести надлежащее впечатление на эстраде. Публика несколько раз вызывала автора «Клары Милич». Из крупных вещей исполнено было еще трио для фортепиано, скрипки и виолончели г. Эйгеса, давшего для выставки еще два интересных романса. Г-н Эйгес несколько лет тому назад окончил Московскую консерваторию. Его трио производит хорошее впечатление, особенно первая часть, не лишенная мелодической свежести, просто и естественно развивающаяся. Вторая и третья части менее цельны и самостоятельны. Г-н Пахульский исполнил две фортепианные пьесы Зубанова. В даровании Зубанова, скончавшегося четыре года тому назад еще молодым человеком, были симпатичные черты; еще больше, чем в исполненных фортепианных пьесах, черты эти проявились в других его сочинениях. Интересно было бы, например, услышать что-нибудь из кантаты Зубанова «Самсон», в которой есть немало оригинального и красивого. Квартет из кантаты «Самсон» Жилиева, спетый на музыкальной выставке, во всяком случае значительно уступает музыке Зубанова на те же слова. Все остальные пьесы, исполненные в этот вечер, — романсы гг. Эйгеса, Поля, Соколова, Мелких, Дмитриева (псевдоним, под которым прислал свои романсы Ю. Энгель). Г-н Поль — композитор, живущий в Ялте, где стоит во главе музыкального училища. Романсы его (на слова Шелли, Тютчева) интересны и хорошо сделаны; в каждом из них есть основное более или менее рельефное мелодическое зерно, в своем развитии придающее затем физиономию всему романсу. Впечатление чего-то свежего, прочувствованного производит романс «Три ключа» (А. Пушкин) г. Мелких, ученика Народной консерватории. С такими учениками можно только поздравить Народную консерваторию [...]

Судя по тому вниманию, с которым отнеслась к обеим музыкальным выставкам публика, и по той энергии и любви к делу, которые проявили все артисты во главе с устроительницей г-жой Дейша-Сионицкой, хочется думать, что это новое, жизненное и симпатичное по своей основной идее предприятие может привиться на московской почве. Привьется ли,— покажет будущее. (№ 98 от 1 мая 1907 г.)

Концерты под названием «Музыкальные выставки» были организованы в 1907 г. М. А. Дейша-Сионицкой при ближайшем участии Б. Л. Яворского, при содействии С. И. Танеева. В них исполнялись новые сочинения московских композиторов (по преимуществу малоизвестных) и незнакомые Москве произведения новых композиторов Запада. Концерты просуществовали до 1913 г. включительно; при почти неизбежной неравноценности исполняемого они сыграли заметную роль в продвижении на концертную эстраду новых имен. См., между других, заметку Н. Д. Кашкина в «Русском слове», № 98 от 27 апреля 1908 г., где организацию Музыкальных выставок он называет «крупным артистическим подвигом» М. А. Дейша-Сионицкой.

НОВОЕ СЛОВО В ОПЕРНОМ ДЕЛЕ («Орлеанская дева» Чайковского на сцене Нового театра)

Если судить по числу оперных театров, то в Москве любят оперу больше, чем во всех «прочих столицах», включая сюда и Петербург, и Вену, и Париж, и даже Берлин, претендующий в последнее время на роль всемирного музыкального центра. В самом деле, в Петербурге имеются три оперных сцены (императорская, попечительства о трезвости и частная), в Вене — две (придворная и «народная»), в Париже — две (обе правительственные), в Берлине — три (королевская и две частных). В Москве же в последние годы сезон начинался при наличии шести оперных театров, из коих, впрочем, в одном — казенном — опера ставилась только два раза в неделю и один — частный — не доживал обыкновенно и до половины сезона. Теперь у нас оперных театров меньше.

но все же их целых четыре и все стоят на твердых ногах — казенный, попечительства о народной трезвости и два частных: Солодовниковский и Новый. В последний переместилась теперь опера Зимина, раньше действовавшая в Интернациональном театре. Сезон начался здесь с «Орлеанской девы» Чайковского, заново поставленной и разученной. Но это возобновление старой оперы явилось целым событием в хронике нашей оперной жизни и доказало, что в Москве не только любят оперное дело, но и серьезно взялись за его обновление и усовершенствование.

А оно нуждается в этом, — ах, как нуждается! Нам не раз приходилось указывать на недостатки обычного оперного исполнения, на его вопиющую рутину, на отсутствие гармонии между всеми составляющими его моментами. Старый взгляд на оперу как на концерт в костюмах, давно поколебленный в основании, и по сию пору, однако, имеет немало сознательных и бессознательных сторонников как среди публики, так особенно за кулисами; и по сию пору живет он в тысяче пережитков, придающих нашему оперному исполнению вид какого-то стоячего болота по сравнению с пенистым потоком новых течений на драматической сцене. Отдельные яркие таланты проявляли себя, конечно, и в этой области, но то свежее, живое, что они вносили в оперное исполнение, ограничивалось обыкновенно пределами их роли, да и здесь нередко встречало противодействие привыкшей к рутине среды. Даже такому яркому, великому таланту, как Шаляпин, пришлось испытать это на себе и в конце концов уйти с поля сражения, увидев себя побежденным окружающей затхлостью...

Но тут же, в Москве, рядом с Шаляпиным, показавшим, до каких неизведанных, потрясающих высот может подняться индивидуальное вдохновение артиста-певца, развивалась и крепла деятельность театра нового типа. Этот театр — Художественный — поставил в основу своей деятельности единство ансамбля, гармонию целого, отражающегося в каждой детали, «как солнце в малой капле вод». Не имена создали этот театр, а он создал имена. Поразительные результаты, достигнутые на этом пути Художественным театром, не могли не пробить бреши и в китайской стене наших оперных традиций. А тут еще подвиги Шаляпина, пример некоторых оперных сцен За-

пада (особенно Opéra Comique в Париже), общие веяния нового искусства. И «смута», посеянная в наиболее чутких оперных кругах Художественным театром, выросла, наконец, в недовольство настоящим, в стремление реформировать его.

Но реформировать исполнение в опере, сделать его более жизненным несравненно труднее, чем в драме. Начать с того, что опера по своей природе — более условный и сложный род искусства, чем драма, от которой она отличается и многими другими существенными особенностями. «Основа современной драмы — диалог, — приходилось мне писать по этому поводу, — в опере же рядом с диалогом одинаковое или даже еще более важное значение имеют монолог (ария) и массовые сцены (хоры, ансамбли), сценическая передача которых представляет, как известно, особые специфические трудности». Оперный хор — организм гораздо более сложный, чем толпа в драме. Всякий хор, — по крайней мере, как мы привыкли его видеть до сих пор в опере, — невольно сбивается в группу по роду голосов (тенора, сопрано и т. д.), причем из-за голов друг друга хористы должны еще непрестанно следить за палочкой дирижера. Извольте при таких условиях сделать каждого члена хора носителем индивидуальной жизни, придать всему хору как целому сценическую непринужденность и свободу. Но еще труднее такая задача, когда оперный монолог исполняется в связи с ансамблем или массовыми сценами, что в опере случается очень часто, в драме же крайне редко. Как тут найти среднюю линию, в каждый данный момент умело выдвигающую на первый план то солиста, то ансамбль, то массу [...] А ведь это — только одна из нескольких подобных же специально оперных задач, имеющих гораздо меньшее значение для драмы.

Но не надо забывать, что кроме сценической стороны исполнения, о которой мы до сих пор исключительно говорили, есть еще в опере и другая, еще более важная и уже абсолютно для драмы не существующая, — чисто музыкальная. Идеальная гармония целого должна охватывать в опере не только каждую мелочь обстановки и декораций, каждое движение, каждый акцент дикции действующих лиц, но и каждый тон певцов и оркестра, каждую новую волну безбрежного моря комбинаций этих тонов.



Ю. Д. Энгель —
гимназист



Ю. Д. Энгель с женой,
А. К. Энгель



Ю. Д. Энгель и М. Луниц



Ю. Д. Энгель у себя в кабинете



Ю. Д. Энгель
С портрета работы Л. О. Пастернака (масло)



Ю. Д. Энгель у моря
С рисунка Л. О. Пастернака (карандаш)

Ю. Д. Энгель за
пианино
*Один из последних
фотоснимков*



Ю. Д. Энгель
в кругу семьи





Ю. Д. Энгель среди руководителей и учеников
детской колонии «Малаховка»



Ю. Д. Энгель в последние годы жизни

Чтобы попытаться стать на путь, ведущий к такому идеалу, нужно много, очень много. Подберите-ка состав солистов, не всецело поглощенных мыслью о рампе и bis'e, хороших оркестрантов и хористов, сносно обеспеченных и не потерявших еще способности относиться к делу с любовью и увлечением; дирижера с темпераментом, опытом и чутьем сцены; режиссера со свежей сценической фантазией и широким музыкальным кругозором, умеющего читать не только реплики автора, но и между строками либретто и партитуры, главное же — найдите руководителя, способного своим авторитетом вызвать в каждой клеточке огромного оперного механизма тахитию художественной энергии, одухотворить всю эту массу, объединить ее и повести за собою, вкупе с неупомнутыми выше, но весьма важными для дела декораторами, бутафорами, парикмахерами, статистами, балетом и т. д.! А ведь без всего этого как осуществить «художественный» оперный театр?

Взяться за такую задачу мог бы и должен был бы прежде всего Большой театр, обладающий для этого достаточными материальными средствами. Но при царящем там господстве чиновничьей бумаги над художественной инициативой многого ждать от казенного театра нечего, хотя надо сказать, что в последние годы и здесь начали замечаться новые веяния.

Еще больше — хотя и с заметными колебаниями — сказались эти веяния на частных оперных театрах, стесненных, однако, в своей деятельности ограниченностью средств. В этом отношении заслуживают внимания, между прочим, попытки Солодовниковского театра (1903—1904 г., режиссерство Арбатова, и позже), совершенно не затронувшие, впрочем, музыкальной стороны исполнения; постановка «Евгения Онегина» кружком молодых сил в театре Гирша года два тому назад и некоторые отдельные спектакли в других театрах и в другие сезоны. Но из всего, что сделано в этом направлении, самым интересным и значительным является новая постановка «Орлеанской девы» в опере Зимина.

Для того, чтобы правильнее оценить эту постановку, надо выяснить себе основные черты оперы Чайковского. Что такое «Орлеанская дева»? Новейший вариант достаточно известного типа «большой исторической» оперы, созданного еще Мейербером и по существу чуждого основ-

ному характеру дарования Чайковского, певца любви, певца печали, певца фатума. В либретто оперы — впрочем, умело сделанном — Чайковский ради нескольких лишних quasi-необходимых оперных эффектов кое-где существенно отклоняется и от исторических хроник, и от своего поэтического источника (трагедия Шиллера). Недаром только за неделю до смерти он хотел коренным образом переделать весь конец оперы¹. Влияние Мейербера сказывается отчасти и на общем характере музыки «Орлеанской девы». Разумеется, человек, написавший до того «Евгения Онегина» и «Кузнеца Вакулу», не мог соблазниться тем, что есть у Мейербера устарелого: шаблонным виртуозничаньем вокальных партий, плоским блеском финальных каденций, бесцветными речитативами. Но влияние творца «Гугенотов» заметно отразилось в «Орлеанской деве» на законченности мелодического построения отдельных нумеров, на их раздельности, на стремлении широко использовать эффекты массовых звучностей, кладя в основание больших сцен и ансамблей один господствующий мотив. По своим оперным формам «Орлеанская дева» ближе всего напоминает «Аиду» Верди, на которой, как и на опере Чайковского, скрестились влияния Мейербера и Вагнера периода «Тангейзера». Это — опера, в которой композитор, угождая вкусам большой публики, делает это в меру, почти везде сохраняя в то же время прирожденное музыкальное благородство; опера, рядом с полной вдохновения красивой и сильной музыкой, дающая нередко и *templissage*'и², словом, опера, как для публики, так и для исполнителей, среднего, привычного типа. И тем поучительнее результаты, достигнутые Новым театром именно в такой «средней опере».

¹ Об этом рассказывают М. И. Чайковский («Жизнь Петра Ильича Чайковского», т. 3, стр. 310—311) и В. П. Погожев (см. сб. «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 127—128).

² Буквально — заполнение (*фр.*); в переносном смысле — растянутость за счет включения нейтрального материала. Сам Чайковский писал: «Иногда [...] вдохновение отлетает. Приходится искать его, и подчас тщетно. Весьма часто совершенно холодный, рассудочный, технический процесс работы должен прийти на помощь. Может быть, вследствие этого и у самых великих мастеров можно проследить моменты, где недостает органического сплетения [...]» (из письма к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля 1878 г.).

[...] Начнем со сценической стороны. Я вижу, как не один читатель иронически улыбается: мол, ну ее, эту сценическую сторону, в оперу ходят не за тем, чтобы смотреть, а за тем, чтобы слушать! И я понимаю такое замечание. Тот, кто пытается ближе присмотреться к оперной сцене и действующим на ней лицам (особенно к хору), бывает за это большею частью жестоко наказан, ибо он видит перед собой только то, что способно ослабить впечатление от музыки, только ряд фигур, по очереди кем-то приводимых в движение, изнанку иллюзии, тот самый пот, который во что бы то ни стало должен быть стерт с лица искусства, раз оно хочет уловлять души. Но пожалел ли хоть один слушатель о том, что судьба наградила его хорошим зрением или хорошим биноклем, когда он слушал Шаляпина в «Псковитянке» или «Сальери»? Вряд ли! И понятно почему: то, что он видел на сцене, только углубляло впечатление от музыки, усиливало обаяние иллюзии, открывало светлые вершины искусства, а не его грязную лабораторию.

Немало подобных минут приобщения к настоящему искусству переживаешь и в Новом театре на «Орлеанской деве», особенно в первом ее акте, лучшем по музыке.

Вот перед вами хор поселян в этом первом акте. Они в тревоге сбегаются со всех сторон: вдали зарево пожара, недалеко неприятель. От отчаяния при вести о победах врагов толпа под влиянием предсказания Иоанны переходит к надежде и после молитвы расходится. Вглядитесь в любое лицо из толпы: с начала до конца оно живет своею особой, индивидуальной жизнью; сливаясь с массой, оно не теряется в ней; оно не ищет беспомощно беспокойным взором палочки дирижера или закулисного сигнала режиссера, хотя, без сомнения, чувствует их, ибо откуда иначе могли бы все вместе так безукоризненно вступать, давать такую полную жизни и гармонии внешнюю картину? Поодиночке, точно под влиянием нарастания экстаза, один за другим опускаются на колени; все взоры устремлены куда-то далеко; каждый подъем оркестра точно волной проходит по толпе. И над всем этим — надвигающийся таинственный мрак ночи и очаровательный лепет невидимого ручья, то заглушаемый морем оркестра и хора, то снова выплывающий в минуты затишья. И именно оттого, что в каждом члене этой толпы вы чувствуете «со-

суд духа», она могуче поднимает вас на высоту настроения своей единой общей души.

А музыка! Если Чайковский дал здесь одно из своих лучших вдохновений, то и все исполнители сумели проникнуться этой музыкой и — что в данном случае особенно интересно — достигнуть такой чистоты и стройности хорового звука, с какой редко приходится встречаться в опере, особенно в частной. Очевидно, стало быть, что и для масс вполне возможно одновременно преуспевать и в «звуке», и в «сцене» вопреки общераспространенному мнению, будто оперный хор может с успехом сосредоточиться только на одном из этих двух, потому что иначе «хвост вытащил — нос увяз; нос вытащил — хвост увяз». И получался ряд моментов и эпизодов, захватывающих, проникнутых той гармонией целого, трудности достижения которой были указаны выше.

Как же удалось Новому театру преодолеть эти трудности? Прежде всего необходимо было поставить перед целым хором и перед всяким из его членов в отдельности ясно сознанную, продуманную сценическую задачу каждого момента, каждой картины; нужно было добиться свободного усвоения всего указанного настолько, чтобы мысль о жесте или движении у любого хориста не отвлекала его от возможно совершенного музыкального исполнения, для чего, между прочим, оказалось необходимым в среду хора ввести ряд статистов, которые, приняв на себя главное бремя «сцены», тем самым облегчили бы хору возможность непоколебимо утвердиться в музыке; нужны были, стало быть, мысль, работа, средства и репетиции, репетиции, репетиции.

Если мы обратимся к другим массовым сценам «Орлеанской девы», то и там увидим ту же сложную, вдумчивую работу проснувшейся живой мысли. Против того или иного можно, конечно, возражать; можно находить, например, что кое-где вставные эпизоды отвлекают внимание слушателя от более важных для него моментов, что менестрели Карла VII слишком неестественно разбросаны по сцене для людей, поющих хором; что обильно населенная крестьянская повозка перед дверями Реймского собора во время коронации — не такая счастливая выдумка, как ручей в первом акте, и т. п. Но в противовес этому можно было бы указать несравненно больше удачных, прелестных эпизодов, в том числе и таких, на которые в

партитуре нет никакого прямого указания. Да дело и не в отдельных недочетах, а в общей линии целого. И эта широкая, основная линия безусловно взята свежо, жизненно, глубоко интересно.

Коснулась эта линия, видимо, и солистов, но здесь результаты получились менее заметные. Очевидно, с «меньшой братией» легче вводить новшества и бороться против отжившей старины, чем с «большими боярами», в интересах которых — ложно, впрочем, понятых — и создалась отчасти вся эта рутинная старина. Но и в этой области «Орлеанская дева» дала немало хорошего, нового. Примеры можно указать, не выходя из пределов того же первого акта. Здесь, например, в терцете Иоанны, ее отца и предлагаемого им жениха дан был превосходный образец того, как можно, сохраняя полную стройность музыкального ансамбля, придать каждому из действующих лиц индивидуальную непринужденность поз, движений, всего исполнения. Здесь же можно было убедиться, какие чудные результаты могут получаться порой, если «примадонна», почти все время находящаяся на сцене, ни разу за весь акт — *horribile dictu*¹ — не подойдет к рампе. Подобные же примеры можно было бы указать и в других актах.

Недостаток места не дает мне возможности разобрать исполнение каждого из солистов с интересующей нас точки зрения общего ансамбля. Несомненно одно, что именно с этой стороны вклады, сделанные каждым из артистов, далеко не всегда находились в соответствии с громкостью его имени. Примером может служить г-жа Петрова-Званцева. В роли Иоанны д'Арк талантливая артистка дала, как и всегда, много продуманного, красиво и сильно спетого, но настоящего образа Орлеанской девы не создала. Земные страсти, «печать дьявола» больше сродни дарованию этой артистки, чем печать божия, отметившая Иоанну; да и с внешней стороны г-жа Петрова мало подходит к этой роли... В партии Карла VII выступил новый для Москвы артист г. Пикок, удивительно как слившийся с изображаемым им жалким, но возбуждающим симпатию героем. Если это не есть только вариант

¹ Страшно сказать (лат.).

московского Федора Иоанновича ¹, если г. Пикок и в других партиях обладает такую же способностью перевоплощаться, то в лице его труппа Нового театра обогатилась не только дельным тенором, но и замечательным артистом. Из других исполнителей назовем еще хорошего Дюнуа — г. Векова, г. Осипова (Тибо), г. Трубина (Кардинал), г. Бочарова (неуклюжего Лионеля), г. Карензина (Раймонд), г-жу Петровскую (холодно спевшую Агнесу Сорель) и др.

Беглым упоминанием приходится ограничиться и о декорациях, костюмах, обстановке «Орлеанской девы». Во всем этом — и особенно в костюмах, оригинальных, стильных, со вкусом подобранных — проглядывало то же стремление дать гармонию целого, на которое указано было выше. Такой же характер носила чисто музыкальная часть исполнения, отличавшаяся редкою на частных сценах материальной красотой звука, как хорового, так и оркестрового. Дирижеру Нового театра г. Палицыну можно сделать упрек разве в излишней склонности к «среде умеренности и аккуратности» даже и там, где требуются добродетели более пламенного характера...

Что сказать еще об одном действующем лице спектакля, самом главном, самом центральном, хотя и закулисном, — о «заведующем художественной частью» г. Оленине? Все предыдущее служит достаточным ответом на этот вопрос. До сих пор Москва знала г. Оленина как интересного, даровитого оперного артиста, более сильного по части декламации и сцены, чем по части чистого пения. Теперь он блестяще дебютировал перед нами в совершенно новом амплуа, и можно только пожелать, чтобы деятельность его в этой области развивалась все шире и энергичнее, внося новую жизнь в затхлую атмосферу оперных полмостков, ставя на своем знамени стремление к идеальной гармонии оперного ансамбля.

Пусть г. Оленин и его товарищи твердо и неуклонно следуют велениям этого знамени, пусть сделают его одинаково святым для всех членов огромного оперного механизма, от самого маленького колесика до маховиков, — и они сделают большое, важное для русского искусства

¹ Критик имеет в виду классический образ безвольного и слабого, но внушающего глубокое сочувствие и полного своеобразного обаяния паря Федора, созданный на сцене Художественного театра И. М. Москвиным.

дело. Приступ к этому новому делу публика уже оценила: она валит на «Орлеанскую деву». Несомненно, поддержит она это дело и дальше, если только оно широко и последовательно будет проводиться в жизнь, если Новый театр станет новым по существу, а не только по названию. (№ 217 от 23 сентября и № 219 от 26 сентября 1907 г.)

«Орлеанская дева» поставлена антрепризой С. И. Зимина в помещении Нового театра 15 сентября 1907 г.

В статье памяти П. С. Оленина В. В. Держановский писал: «...Памятна блестящая, оригинальная по замыслу, до мельчайших деталей разработанная постановка «Орлеанской девы» Чайковского, которой Оленин официально дебютировал в новой роли режиссера [...] Здесь всем сразу бросилось в глаза, всех увлекло и захватило появление нового художественного фактора на оперной сцене: массы, хора, коллективной художественной единицы [...] Оленин создал живой, волнующийся, чувствующий, страдающий, радующийся, вообще живущий художественный организм [...] В оперном исполнении была произведена несомненная революция, колоссальный сдвиг, под знаком которого пошла дальнейшая деятельность П. С. Оленина и самым фактом которого, в сущности, предопределены ближайшие пути русского оперного искусства» (Вл. Держановский. П. С. Оленин. Журнал «Жизнь». М., 1922, № 2, стр. 129—130).

«БОРИС ГОДУНОВ» МУСОРГСКОГО

Есть книги,— и таких книг много,— которыми восторгаешься в юности, но которые кажутся совсем выдохшимися, когда вновь перечитываешь их через много лет. Но бывают и иные книги, обаяние которых с годами не улетучивается, а наоборот, становится «чем старе, тем сильней». Таких книг несравненно меньше, и из их-то авторов вербуются так называемые «классики», ибо, в сущности, что такое классик, как не автор, живой интерес к которому пережил несколько поколений.

Опасность попасть в такие классики грозит, думается, Мусоргскому с его «Борисом Годуновым»; по крайней мере, теперь, как и десять и пятнадцать лет тому назад, каждый раз, когда слушаешь эту оперу, находишь в ней, несмотря на все ее недостатки, бездну нового, сильного,

прекрасного. Я сказал «опасность», потому что как же иначе выразиться о человеке, который хотя и согрешил в молодости несколькими сочинениями в роде *Intermezzo in modo classico*, но затем всю свою жизнь стремился «к новым берегам», ни в грош не ставя классические традиции и при всяком случае издеваясь над ними! Но в том-то и состоит уравнительная месть истории, что она всякого новатора, отворачивающегося от классиков, превращает, — конечно, если только он большая величина, — также в классика. Конечно, теперь еще рано говорить о возможности такого превращения для Мусоргского: его «Борису» минуло всего каких-либо 35 лет. Но не все же музыкальному критику ограничиваться ролью летописца Пимена из «Бориса» и говорить лишь о том, «чему свидетелем господь его поставил»; хочется иногда и попророчествовать, хотя бы с риском попасть в одну графу с юродивым из того же «Бориса»...

Нет ничего труднее, чем поставить «Бориса Годунова», эту совсем особую оперу, действительно хорошо, как она того заслуживает, какой представлялась воображению автора. Ведь это — целый русский микрокосм, в котором по-шекспировски отразилась целая эпоха на рубеже двух столетий, со всеми своими трагическими и комическими сторонами, с моментами высокой исторической важности и неизбежным будничным скарбом. «Борис Годунов» назван Мусоргским «народной музыкальной драмой»¹, и действительно народу, массовым сценам отведено здесь много места, причем народ большею частью является не просто оперным хором, а живым, действующим лицом. А на фоне этих народных сцен, точно в водовороте, проходит перед нами чуть ли не вся тогданняя Русь в лице своих наиболее ярких представителей, начиная от царей, бояр, иноков и кончая приставами, бродягами, юродивыми и т. п. И для всех этих разнообразных фигур, равно как и для Марины Мнишек и иезуита Рангони с коллегами, у Мусоргского нашлись особые средства музыкальной характеристики, глубоко и образно запечатлевающиеся в памяти слушателя.

Где же найти для всех этих ответственных партий два десятка вполне способных справляться со своей задачей

¹ Мусоргский дал это наименование собственно «Хованщине», хотя имел все основания назвать так и «Бориса Годунова».

исполнителей; где собрать хор, достойный быть героем «народной музыкальной драмы»; где, кроме Шаляпина, добыть настоящего царя Бориса; где найти оркестр, имеющий достаточно сил и времени, чтобы в полном блеске воплотить красоты партитуры Мусоргского, заново переинструментованной, во всеоружии таланта, знания и любви к делу, таким чародеем оркестровки, как Римский-Корсаков! Сделать все это, даже и при наличии необходимых сил, возможно лишь после долгой и глубокой предварительной подготовки всего оперного персонала, лишь твердо и победоносно укрепившись на том трудном пути обновления оперного дела, первым этапом на котором явилась «Орлеанская дева» Нового театра. Но если и Новый театр с тех пор так и застрял на этом пути, то где же уж до победоносности Солодовниковскому театру, когда он и до первого этапа еще не добрался... Благие намерения есть, несомненно, и у него, но куда дальше отдельных деталей и, в лучшем случае, отдельных эпизодов дело усовершенствования оперного исполнения здесь не идет.

То же можно сказать и о «Борисе Годунове», полностью возобновленном в Солодовниковском театре 5 октября. Некоторые ансамбли, главным образом польские (хор у Марины, сцена полонеза и др.), поставлены здесь до тошноты шаблонно и могли бы прямо служить отрицательными образцами постановки. Более внимания уделено русским народным сценам, но и здесь не дано ничего возвышающегося над обычным уровнем. Любопытна в этом отношении 8-я, предпоследняя, картина оперы (в оригинале Мусоргского бывшая девятой, последней) «под Кромами». Это — ряд сцен, героем которых является темная «пододонная сила»; [...] все заканчивается торжественной встречей Самозванца. Картина эта, сценически несколько скомканная, почти всегда выпускается, так как очень затягивает оперу; но хорошей музыки в ней масса, хотя музыка эта и не разрастается к концу до необходимого здесь широкого, грандиозного финала. В этой трудной для постановки картине удались Солодовниковскому театру только два-три отдельных момента; общее же впечатление парализуется обычной шеренгообразной группировкой хора, просеками в нем для лучшего лицезрения солистов и, главное, вечным магнетически неестественным поворотом голов всех хористов в сторону дирижерской палочки. А между тем всего этого можно было бы избежать

(или, по крайней мере, ослабить) при ином распределении масс и солистов на сцене. К числу более удачно поставленных сцен относится картина в корчме — один из наиболее совершенных и оригинальных образцов музыкального драматизма в оперной литературе всего мира.

Царя Бориса в первый раз пел г. Сперанский. Этот даровитый артист шаляпинской школы дал, так сказать, «компилятивного» Годунова, составленного частью, и главным образом, из черт шаляпинских, частью из оленинских, частью из своих собственных, новых. Но все же эта была продуманная, характерная и порой даже яркая фигура. Слабее был г. Сперанский там, где одной игрой не обойдешься и где нужно еще наитие (например, в сцене чуранья). Хорошо звучал голос артиста, в этом году ставший заметно мягче, сочнее. О г. Донском (Самозванце) пришлось бы повторить то, что уже говорилось о нем по поводу других партий. Г-жа Каренина на месте в роли Марины Мнишек; это — певица умелая, уверенная, эмансипировавшаяся от дирижерской палочки и в то же время необыкновенно ей послушная. Заново распределены и почти все остальные партии. В благодарной партии Варлаама выступил г. Улуханов. Этот чернец-бродяга, как и его товарищ Мисаил (г. Вольский), вышел у г. Улуханова очень характерной фигурой, кое-где не лишенной, впрочем, пересола. Хороши, — в смысле голоса, — г. Гепецкий (Пимен) и г. Мозжухин (Рангони). Не сделал, против ожидания, ничего яркого из князя Шуйского г. Эрнст. Остальные исполнители (а их еще немало) мало интересны, кроме разве г-жи Томской (хозяйки корчмы). Но кто прямо радуется в Солодовниковском «Борисе Годунове», это — дирижер, г. Купер. Вдохновленный чудесной партитурой Мусоргского — Римского-Корсакова, — а она не может не воодушевить всякого истинного музыканта, — он ведет свою далеко не первоклассную армию на край доступных ей подвигов. Хотя г. Купер и вскормлен провинцией, но далек от обычных в провинции дирижерских крайностей: серой монотонности, с одной стороны, и аляповато-грубых эфффектов — с другой. В молодом дирижере, правда, заметна порой склонность к излишним подчеркиваниям, но она не настолько сильна, чтобы мешать ему живо схватывать общую перспективу оттенков и в то же время стремиться к тонкой индивидуализации каждого эпизода партитуры, каждого ее такта. И если «Борис Годунов» все-

таким слушается в Солодовниковском театре с интересом, то главная заслуга в этом,— конечно, после самой музыки,— принадлежит, думается, г. Куперу. (№ 229 от 7 октября 1907 г.).

Оценка «Бориса Годунова» отражает заметные перемены к лучшему в отношении к Мусоргскому московских музыкальных критиков консерваторского направления за десятилетие 1898—1907. Любопытно сравнить отзыв Энгеля о Мусоргском, которому, по его мнению, «грозит опасность попасть в классики», с его же рецензиями на постановки оперы в 1898 и в 1901 гг. («Русские ведомости», № 280 от 10 декабря 1898 г. и № 102 от 15 апреля 1901 г.).

1908

ГЛАЗУНОВСКИЙ КОНЦЕРТ

Из композиторов нашего времени никто с такой любовью не культивирует жанра симфонии, как Глазунов. В списке его сочинений значится восемь симфоний! Один только Брукнер, скончавшийся двенадцать лет тому назад, написал больше (восемь с половиной симфоний), но для этого ему понадобилось прожить на свете семьдесят два года, тогда как Глазунову всего сорок два. Последняя из симфоний Глазунова, Восьмая, исполнялась впервые в Москве в шестом симфоническом собрании Русского музыкального общества под управлением композитора в концерте, всецело посвященном его сочинениям¹.

По сложности и широте замысла, по мастерству и силе выполнения, это — одно из грандиознейших созданий Глазунова. Впервые, между прочим, встречаемся мы здесь у Глазунова с симфонией, заведомо имеющей отношение к так называемой «программе». «Восьмая симфония,— говорит сам автор,— вообще не связана с какой-либо оп-

¹ Концерт состоялся 29 декабря 1907 г.

ределенной программой, но при замысле скерцо («Вакханалия») композитору грезился языческий дух, финал же симфонии, как антитеза скерцо, отражает настроения христианства, пришедшего на смену языческой культуры»¹. Первые две части симфонии (*Allegro* и *Mesto*), не затронутые программой композитора, до известной степени представляют собой также антитезу. В первой чувствуется что-то стихийное, близкое к природе, но не бесстрастное, а радостно спокойное, светлое, вторая — полна страданий. Элементы основной широкой эпической темы первой части превращаются в материал для контрапунктического сопровождения второй, певучей, лирической темы. Вообще, эта первая тема обладает каким-то волшебным свойством быть вездесущей. Она проникает всю первую часть симфонии, являясь во всевозможных видах и комбинациях. Укажу, между прочим, на блестящий эпизод, где тема, во вдвое удлинённых нотах, излагается всеми медными, и она же, во вдвое укороченных нотах, дает скрипкам и деревянным материал для сопровождения самой себе. Давно, впрочем, известно, что Глазунов «в бореньях с трудностью силач необычайный»². Но Восьмая симфония является вместе с тем и одним из поразительнейших образцов той красоты формы, той органической цельности, которые так отличают творчество Глазунова. Нельзя не восторгаться, например, видя, как почти все мощное, стройное звуковое здание первой части симфонии вырастает у композитора из одного основного музыкального зерна, таящего в себе целый мир волшебных возможностей. Но чтобы вполне уловить все это, чтобы хорошенько разобраться в высшей степени сложном глазуновском письме, надо прослушать эту музыку несколько раз.

Вторая часть симфонии, глубокое, сплошь сильное *Mesto*, начинается трагически страстными акцентами

¹ Критик цитирует не вполне удачный текст пояснительной программы, выпущенной к первым исполнениям симфонии (в Петербурге — 9 декабря). «Такая программа имеет до того общий характер, — писал по этому поводу Н. Д. Кашкин, — что едва ли она могла служить для уяснения композиции...» («Русское слово», № 1 от 1 января 1908 г.).

² Своеобразная характеристика творческого облика поэта Жуковского в стихотворном послании П. А. Вяземского «К В. А. Жуковскому».

струнных на фоне мрачных аккордов меди. И это настроение, полное сдержанного пафоса, остается господствующим во всей пьесе, не лишенной, впрочем, и более светлых эпизодов. В скерцо, говорит сам Глазунов, ему грезились языческий мир. Если под языческим миром подразумевается здесь классический, то композитор дал в своем скерцо («вакханалия») только одну сторону этого мира, дионисовскую; другая же сторона, аполлоновская, полная ясной, пластической красоты, чувства меры и гармонии, оставлена им в тени. Но то, что дал Глазунов, ослепительно ярко, блестяще, образно. Здесь нет широких, чувственно осязаемых мелодических контуров. Все — в вихре движения; какая-то оргия ритма, оркестровых красок, хроматических возгласов и завываний. Флейты, скрипки, пронзительно звонкий треугольник и буйные тарелки действуют вовсю, но язычники не прочь и от рева меди, особенно в развале вакханалии.

Но вот и финал. Плавное движение мелодий, спокойные, расходящиеся диатонические гармонии, хоровые и органнне звучности оркестра вводят нас в новый мир, противоположный вакхическому скерцо. Присматриваясь к первой плавной теме финала, находим в ней родство со второй темой первой части. Точно так же несомненно родственны друг другу тема *Mesto* и вторая тема финала, убежденно энергическая, рельефная, впервые появляющаяся в красивом фугато. Что обозначает эта тематическая близость программного «христианского» финала первым, непрограммным частям симфонии? Каково бы ни было ее поэтическое значение, она еще в большем масштабе придает музыкальной структуре симфонии ту цельность и единство, о которых я уже говорил раньше и которые все шире раскрываются перед глазами, чем ближе познакомишься с симфонией. По контрапунктической сложности финал не уступает первой части, но здесь больше непосредственности, мелодической красоты, вдохновения. Если это христианство, то христианство не аскетическое и не догматическое, а свежее, жизнерадостное, даже с оттенком победной торжественности.

По природе своей Глазунов — композитор, а не дирижер, и исполнение его только «дало понятие» о симфонии, а не ярко воплотило ее. И если музыканту трудно сразу раскусить это капитальное сочинение, то тем труднее было сделать это массе публики, которая, однако, ве-

сьма сочувственно принимала композитора. Вполне понятна зато с первого раза «Торжественная увертюра», ясная, светлая, мелодичная, вся переливающая красками, запечатленная вдохновением. Официальности, академической сухости, свойственных подобного рода сочинениям «на случай», в ней нет и следа. Но сколько зато этой сухости в ловко сделанной, но скучной, тематически бесцветной фуге d-moll! Фуга эта с красивой прелюдией писана в оригинале для фортепиано, но сыграна была г. Сабаневым в собственном органном переложении, превосходно использовавшем лучшие звучности консерваторского органа.

Новый для себя жанр затронул Глазунов в скрипичном концерте, исполненном г. Шмулером. Концерт этот ясно расчленяется на части, но они непосредственно, без перерыва, примыкают друг к другу. Последняя часть — нечто вроде темы с вариациями, одинаково блестящими как в оркестре, так и в скрипке. Но в концерте много и красивой, сочной мелодии. Вообще, мало концертов в скрипичной литературе, где были бы так разносторонне использованы все современные ресурсы скрипичной виртуозности и выразительности. И все это звучит естественно красиво, ибо все «лежит» в инструменте. Г-н Шмулер исполнил концерт с тем чувством меры в выдвигании виртуозного элемента, с тем умением не терять из вида главную линию целого, которые отличают виртуоза-музыканта от виртуоза-техника. И если кое-что в концерте можно было бы сыграть более блестяще, то в смысле музыкальной одухотворенности исполнение г. Шмулера заслуживает живейших симпатий. Артисту пришлось сверх программы сыграть еще два отрывка из «Раймонды» Глазунова: Adagio и вальс (с оркестром). (№ 5 от 6 января 1908 г.)

В 1906—1908 гг. Энгель пересмотрел свое первоначально прохладное отношение к творчеству Глазунова. В 1907 г. критик посвятил ему специальную работу «Глазунов как симфонист» («Русская музыкальная газета», №№ 1—6 за 1907 г.) и большую итоговую статью «А. К. Глазунов» («Русские ведомости», № 63 от 18 марта 1907 г.).

[ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ И ВТОРАЯ СИМФОНИЯ С. РАХМАНИНОВА]

После полутора лет пребывания за границей С. В. Рахманинов вновь предстал перед московской публикой как композитор, дирижер и пианист. Он продирижировал в 5-м филармоническом концерте (2 февраля) своей новой, Второй, симфонией (е-moll) и сыграл свой Второй фортепианный концерт. Жаль, что и остальная часть программы, спетая г-жой Неждановой, не вся целиком составлена была из сочинений Рахманинова; тогда бы весь вечер приобрел более цельный характер.

А Рахманинов заслуживает такого специального «рахманиновского» концерта. Несмотря на свои тридцать четыре года, это — одна из крупнейших фигур в современном русском музыкальном мире. Достойный преемник Чайковского если не по величине таланта (о чем говорить рано), то по его сосредоточенности, искренности, субъективности, тонкому европеизму. Преемник, а не подражатель, ибо в Рахманинове живет собственная индивидуальность. Черты ее ярко, хотя несколько односторонне, сказались уже в ранних сочинениях Рахманинова. С тех пор вместе с ростом таланта композитора они все ширятся, крепнут, зреют. Об этом росте последовательно говорили «Франческа», «Весна», виолончельная соната, наконец, исполненный теперь Второй фортепианный концерт — лучший из фортепианных концертов, написанных после b-moll'ного Чайковского, имеющий все шансы сделаться в своем роде классическим. Но всего внушительнее подтвердила это новая, е-moll'ная симфония Рахманинова.

Позволю себе утверждать это, хотя слышал ее всего раз и не знаком с ней по нотам (симфония исполнялась с рукописи).

Правда, сложное письмо симфонии при первом слушании часто лишь смутно открывает перспективы деталей, сулящих много нового при ближайшем ознакомлении, но основное впечатление с первого же раза получается определенное, сильное. Прослушав с неослабевающим вниманием четыре части симфонии, с удивлением замечаешь, что стрелка часов успела передвинуться на 65 минут вперед. Для большой публики это, может быть, и немножко длинно... Но зато как свежо, как красиво!

Основное настроение симфонии — серьезная страстность, столь характерная для творчества Рахманинова. Его музыка — действительно язык духа — искренний, убежденный, без ходульности, без переливания из пустого в порожнее. Элегический тон, столь сильный в Рахманинове, сильно звучит и в симфонии, но широкий лирический размах не исключает здесь ни трагизма, ни фантастики, ни шутки, ни мужественной бодрости. В глубоко утонченных акцентах рахманиновской музыки чувствуется порой нечто прямо страдальческое, но острый болезненный минор не возводится в перл создания. Он приводит к целому ряду иных переживаний, разнообразных как жизнь, и симфония кончается мажором. Это — не изначальный, непреложный свет моцартовского или римско-корсаковского мажора, а свет, пробивающийся сквозь сумрак, просветление.

Мажор же господствует и во второй части (*Allegro molto*), заменяющей скерцо. Эта часть пленяет бесконечным богатством контрастов и в тематическом развитии, и в инструментовке, — как хамелеон, постоянно меняющей краски, но всегда прозрачной и цельной. Прелестный эпизод образует здесь фугато струнных, дающее затем фон для вновь появившейся прежней темы. Хочется сказать, что эта часть симфонии лучше всех, но, вспоминая остальные, начинаешь колебаться. Сколько силы в первой части, разносторонне полной, несмотря на то, что две ее основные темы, вопреки классическому обычаю, почти не контрастируют друг с другом. Как широко поют свою сердечную мелодию скрипки и виолончели, царящие здесь, как и в третьей части (*Adagio*), да чуть ли и не по всей симфонии! Это какая-то струнная симфония. При этом, однако, присоединением к струнным то одних, то других инструментов колорит струнной группы постоянно освежается. В оркестровке Рахманинова вообще много индивидуального, свежего, и это придает новую прелесть его симфонии, законченной по форме, зрелой по содержанию, самостоятельной, несмотря на очевидную связь источников рахманиновского творчества с музыкой Чайковского и Вагнера.

Исполнена была симфония чудесно — с той силой темперамента и в то же время уверенной самодисциплиной, которые так характеризуют всю художественную личность Рахманинова. Ни лишнего жеста у дирижера, ни

лишней суеты в оркестре; все живет и все на месте. Может быть, такое впечатление усиливалось еще тем, что Рахманинов исполнял собственную вещь. Но Москва давно знает, каким превосходным дирижером может быть Рахманинов. И, зная это, остается только недоумевать. Русское музыкальное общество пригласило для своих московских концертов целый ряд иностранных дирижеров, которые ни в смысле программы, ни в смысле традиций исполнения не могут, конечно, придать концертам Общества устойчивость и определенность. Почему не приглашает оно стать во главе дела такого крупного и признанного художника, как Рахманинов, к тому же москвича по месту своего музыкального образования? Почему не видим мы его среди профессоров Московской консерватории? Но... все это—вопросы, ответить на которые можно, лишь специально занявшись ими, а не мимоходом, по поводу филармонического концерта.

В концерте этом Рахманинов, как уже сказано, выступил и как пианист. И здесь во весь рост встала яркая, крепкая индивидуальность артиста, умеющая совместить горячий порыв с железным самообладанием. Того непосредственного очарования художественной значительности, которым так богато исполнение Рахманинова, не может заменить никакой блеск прославленнейших виртуозов. И все это несмотря на то, что артисту не раз приходилось бороться с оркестровым аккомпанементом Брандукова, вместо того чтобы опираться на него. Публика оказала Рахманинову самый сердечный прием. При выходе он был встречен горячими аплодисментами и тушем оркестра. Ему поднесено было несколько венков. После каждой части симфонии ему много аплодировали, а после фортепианного концерта заставили играть сверх программы (прелюдии № 6 и № 10 из ор. 23). Большой успех имела и г-жа Нежданова, которой также пришлось петь сверх программы. (№ 30 от 6 февраля 1908 г.)

«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ»

«Китеж» — четырнадцатая опера Римского-Корсакова. Впрочем, сам композитор называет свое детище не опе-

рой, а «сказанием». Таким образом, «Китеж» примыкает к целой серии подобных же «не опер» Римского-Корсакова: к весенней сказке «Снегурочка», были-колядке «Ночь перед Рождеством», опере-былине «Садко», «Сказке о царе Салтане», осенней сказочке «Кашей». Прибавьте сюда еще «Майскую ночь» и оперу-балет «Млада», — какая пышная, поразительно разнообразная панорама русских сказочных и полусказочных сюжетов!

Но сюжет «Китежа» оказывается совершенно новым, небывалым даже в этой богатейшей панораме, да не только в ней, а и во всей русской оперной литературе, если не считать небольшой, переделанной из кантаты оперы Василенко под тем же заглавием. Уже самый титул «сказание» указывает на особый характер «Китежа», отличный от оперы-былины или оперы-сказки. Мир «Китежа», это — мир духовных стихов, житий святых, апокрифов, «отреченных книг». Основой сюжета является известная легенда о граде Китеже, который господь спас от нашествия татар тем, что соделал его невидимым.

Либретто «Китежа» написано В. И. Бельским и привлекает оригинальным полународным-полукнижным старинным языком.

Опера открывается симфоническим введением «Похвала пустыне». Спокойно блаженная созерцательность, разлитая в этом введении, идиллические перекликания гобоя и флейты, впечатление лесного шороха, создаваемое непрерывным колыханием струнных, щебетание птиц — все это не оставляет никакого сомнения насчет того, о какой «пустыне» идет здесь речь. Похвала же ей несется из груди девы Февронии, с которой зритель знакомится при первом же поднятии занавеса.

Это — старорусский идеальный женский тип, черты которого частью заимствованы из жития св. Евфросинии, княгини Муромской, главным же образом свободно воссозданы по другим источникам. Кроткая, как голубь, с сердцем ласковым, мудрым, открытым господу и всему миру, Феврония, однако, далека от церковной догмы и монастырского аскетизма. Она живет в «пустыне» (в лесу) не ради подвижничества, а потому, что выросла здесь со своим братом бортником. В ее обращениях к пустыне, к цветикам, к птице вольной, к зверю рысучему звучат пантеистические нотки. На вопрос заблудившегося и попавшего к Февронии княжича китежского Всеволода: «Хо-

дишь ли молиться в церковь божью?», она отвечает «Нет, ходить-то мне далеко, милый. А и то: ведь бог-то не везде ли?» Она не согласна с сентенцией старых людей, преподнесенной ей княжичем: «Не зарись на радости земные,—на земле-то нам скорбеть и плакать», и этой сентенции противопоставляет совсем иное: «Милый, как без радости прожить, без веселья красного пробить?.. Верь, не та спасенная слеза, что с тоски-кручинушки течет; только та спасенная слеза, что от божьей радости росится».

И прекрасные последние слова невольно хочется сблизить с духом всего творчества Римского-Корсакова. Не сочтятся ли все его песни, по крайней мере самые яркие и вдохновенные, теми «спасенными слезами, что от божьей радости росятся»? Вся его музыка не есть ли единая грандиозная «похвала пустыне», единый светлый акафист божьему миру и всему, иже в нем?

Очарованный красотой и мудростью Февронии княжич Всеволод предлагает ей «сменяться кольцами». Феврония, принимающая его все время за княжеского ловчего, соглашается и, только распроставшись с княжичем, от подоспевших ловчих узнает, чьей невестой она сделалась.

Второй акт разыгрывается в Малом Китеже. Народ ожидает на площади торжественного въезда княжеской невесты. Тут же и другой герой «Китежа», антипод Февронии,— Гришка Кутерьма, бражник, нахал, дьявол приспешник. «Лучшие люди», недовольные тем, что княгиней становится крестьянка, подпаивают Гришку, и он при всем народе глумится над ней. Феврония кротко отвечает ему. Откуда ни возьмись, врываются татары под предводительством Бедяя и Бурундая, режут народ, бьют, забирают в полон Февронию. Убоявшись смерти, Гришка берется указать им путь на Великий Китеж. «Боже, сотвори невидим Китеж-град»,— молится Феврония.

А там, в Великом Китеже (3-й акт, 1-я картина), народ ждет гибели. Ослепленный татарами Поярок (княжеский ловчий, заведывавший свадебным поездом Февронии) ночью, при свете факелов, рассказывает об ужасах, творимых Бедяем и Бурундаем. Он сообщает также, что татар на Китеж ведет Феврония (этот поклев взвел на нее Гришка). Отрок со стены Китежа рисует страшную картину приближения врагов. Старый князь проща-

ется с миром. Княжич с дружиной уходит в последний бой. Китеж же с оставшимися женщинами и стариками погружается в золотой туман и при звоне колоколов, которые зазвучали сами собой, становится невидимым. Оркестровая интермедия, дающая чудесную симфоническую картину битвы между княжичем и татарами, переводит к новой картине.

Гришка ночью подвел татар к озеру, на другом берегу которого должен быть Великий Китеж. Татары делят добычу. Бурундай убивает Бедя из-за полоненной Февронии. Все перепиваются, засыпают. Феврония, зная, как оклеветал ее Гришка, все-таки освобождает его. Звон колоколов всюду преследует Гришку. Он хочет утопиться, но, увидев при свете зари на озерной глади отражение невидимого уже Китежа, с воплем помешанного убегает в лес. За ним и Феврония. Татары, пораженные тем же чудесным зрелищем, в страхе разбегаются.

Кутерьма и Феврония в глухом лесу (1-я картина последнего действия). Безумный Гришка то изрыгает хулу на Февронию и на весь мир, то льнет к ней, просит спасти его, научить молиться «только не Ему...», а «сырой земле». В конце концов он убегает, Феврония же «представляется». Кругом расцветают райские кринь, на деревьях зажигаются восковые свечи, поют чудные птицы милости (Алконост) и радости (Сирин). Появляется призрак убитого в бою с татарами княжича Всеволода. Начинается «Хождение в невидимый град», — полуоркестровая, полувокальная (Сирин, Алконост) интермедия, приводящая к последней картине оперы.

Великий Китеж, чудесно преображенный, осиянный светом незакатным. На площади у Успенского собора китежане, во главе с князем, в светлых одеяниях, со свечами и райскими кринями в руках, при звоне колоколов встречают княжича и Февронию. Феврония причисляется к лику райскому, но не забывает о Гришке и посылает ему на землю утешительное письмо («Дай, господь, тебе покаяться»). Свадебная песня, прерванная нашествием татар, продолжается. Жениха и невесту провожают в собор...

Не правда ли, какой новый для оперы мир, какие отчасти новые, особые лица! И на какую новую, особую музыку вдохновил этот мир Римского-Корсакова! Этим я, впрочем, не хочу сказать, чтобы музыка «Китежа» была

сплошь нова сама по себе. В ней не раз звучат отклики того, что мы уже слышали от Римского-Корсакова. И это вполне естественно, ибо всякий художник, и тем более столь объективный, как Римский-Корсаков, может в своем творчестве отойти, скорее, от самого себя, чем от основ своего стиля, своего письма.

Этот стиль, это технически безгрешное письмо, этот «неизреченный свет» звуковой красоты, лучащийся из партитур Римского-Корсакова, мы давно знаем. Знаем также, как глубоко постиг он народную песню, как широко умеет ее использовать, развить, паки творить в том же духе; какой обладает несравненной способностью претворять в музыкальные образы фигуры героев, созданных народной фантазией и преданием, придавая им, при всей жизненности и яркости, какой-то особый эпический налет сказочного *plusquamperfectum*¹. Но в то же время мы знаем, как настойчиво искал всегда Римский-Корсаков наиболее подходящих оперных форм, наилучшей, так сказать, оперной «хватки» — и как вследствие этого неодинаково подходил чуть ли не к каждой своей очередной оперной задаче. По-новому подошел он и к «Китежу».

Разверните эту оперу на любой странице, — и вы не найдете мелодии, которая в том или ином виде не повторялась бы где-либо на другой странице или даже на множестве других страниц. Вы скажете, что после вагнеровского лейтмотивизма это — прием самый обыкновенный. В том-то и дело, что нет. У Вагнера лейтмотивы сосредоточены в оркестре, причем подвергаются там сложнейшей тематической разработке. Римский-Корсаков, не довольствуясь этим, переносит в «Китеже» лейтмотив целиком в партии пения, причем развивает из него более широкие построения не столько при помощи «разработки», сколько посредством прямого повторения. Такое повторение есть, как известно, один из характернейших приемов народной песни. Народное творчество довольствуется для целой длинной песни одним напевом, отвечающим основному типу общего настроения текста. Подробности текста, как бы ни были разнообразны и противоположны, остаются, таким образом, без специального мелодического освещения, так сказать, растворяются в общем потоке среднего музыкального настроения.

¹ Давнопрошедшее время (лат.); здесь — в смысле «седа старина».

Тот же путь, столь отвечающий склонности народного творчества к общему, к типичному, избрал для «Китежа» и Римский-Корсаков. И тем сразу придал всей опере народно-песенный характер. Он уделяет, например, Февронии три-четыре темы, которыми главным образом и питается вся ее вокальная партия. Напевы эти в пении то чередуются, сливаясь в единую мелодическую линию, то повторяются (на самых различных по характеру словах), закругляясь в более широкие, песенные построения, то разбиваются на более мелкие мотивные единицы и таким образом дают материал для родственных новых мелодических образований. Не больше тем отведено и Гришке, другим же — и того меньше, иным даже по одной теме, например Поярку, Князю.

Не надо забывать, впрочем, что кроме тем лиц в «Китеже» имеются еще и темы града Китежа, колокольного звона, пустыни и т. д. Все они появляются временами, кроме оркестра, и в вокальных партиях, развиваясь иногда даже в целые арии: например, в ариозо Февронии в 1-м акте «День и ночь у нас (то есть в лесу. — Ю. З.) служба воскресная». Но и с этими темами основной мелодический материал всех вокальных партий «Китежа» сводится к весьма ограниченному числу тем-первоисточников.

Зачатки такого «вокального лейтмотивизма» мы находим уже в «Игоре» Бородина. Шире применил его Римский-Корсаков в «Кашее» и «Садко», особенно в партии Волховы. Но, кажется, нет в мире оперы, где вокальный лейтмотивизм нашел бы себе столь всестороннее, универсальное применение, как в «Китеже», где вместе с тем, в отличие от «Игоря», композитор широко пользуется и вагнеровским «симфоническим лейтмотивизмом».

Про «Садко» мне приходилось писать, что весь он, от речитативов до закругленных нумеров, насквозь пропитан симметрией во всевозможных видах и проявлениях. Еще больше можно это сказать про «Китеж». Необычайная склонность к симметрии, к повторению бросается здесь в глаза не только в обычных мелких построениях, но и в крупных разделах. Стоит вспомнить тройное повторение музыки дуэта Февронии и Княжича в 1-м акте; тройное тремя толпами народа повторение хора «Ой, беда идет, люди!» во 2-м акте перед нашествием татар; тройное, наподобие антифона, повторение вопросов наро-

да и ответов Поярка в 3-м акте; такое же антифонное построение повторяющихся вопросов Февронии и ответов народа в невидимом граде. Да всего и не перечесть!

Уже одно это господство симметрии дало бы в «Китеже» преобладание концепции чисто музыкальной — главным жизненным нервом которой является именно симметрия — над концепцией драматической. Уже оно одно имело бы неизбежным следствием ослабление индивидуализации драматически декламационных акцентов, недопустимое в опере, построенной на реальной драме. Но стоит вспомнить, из какого ограниченного, бесконечно повторяемого, «общего» тематического материала построены в «Китеже» все симметрии, и станет ясно, что в этой опере приходится говорить уже не о преобладании чисто музыкальной концепции над драматической, как, например, в «Садко», а об ее самодержавии, которое в слабой степени сглаживается лишь оркестром.

Да иначе и быть не может, когда вся музыка в опере подведена под единый знаменатель симметричного, песенного лейтмотивизма. Получается нечто совершенно особое, несомненно вытекающее из общего вагнеровского лейтмотивного принципа и в то же время абсолютно противоположное Вагнеру по стилю.

Ровной, размеренной волной льется бесконечная песня «Китежа», из такта в такт, из акта в акт. Волна эта выносит на своем хребте то одно, то другое лицо, то одну, то другую картину, — но каждое из этих лиц поставлено в один определенный, основной музыкальный ракурс, каждая картина эпически выдержана в одном основном, длительном настроении.

В этом — сила «Китежа», но в этом и его слабость. Сила — потому, что этот ровный, просветленный эпический объективизм, столь близкий существу гения Римско-Корсакова, как нельзя лучше гармонирует со всем духом «Китежа» и даже с его языком. Слабость — потому, что при значительной длине оперы (одна музыка, без антрактов, занимает около трех с четвертью часов) это называние бездейственных длительных настроений, со множеством повторений, но почти без нарастаний, эти преднамеренные стояния на одной точке в конце концов ослабляют восприимчивость и даже внимание слушателя.

А между тем какая бездна музыкальных красот во всем «Китеже», начиная от «Похвалы пустыне» и кончая ше-

ствием в собор китежан, навеки осужденных вдыхать ладонный аромат райских кринов и внимать успенскому звону! Особенно хороши 3-й и 4-й акты. Могучее, цельное впечатление соприкосновения с поэтическими тайниками наивной народной веры, выносимое из картины «Невидимого града» или, вернее, из начала этой картины, можно отнести к лучшим эстетическим наслаждениям, которые вообще способен дать театр. Кто раз это слышал и видел, тот никогда не забудет. Как просты кажутся на первый взгляд художественные средства, которыми оперирует здесь композитор, но какая глубина и сложность в этой гениальной простоте! Фанфарная тема Китежа смешивается с аккордно-гаммовыми фигурами малых и больших колоколов¹ и с чистым диатонизмом обиходных напевов, давших столько свежего материала для оперы Римского-Корсакова, — и тут же врезывается фиоритурный хроматизм Сирина и Алконоста. Очевидно, только взявшись за «Китеж», композитор уже заранее ясно представлял себе его главнейшие моменты во всем их контрапунктическом великолепии. Но надо самому во все это вникнуть, во всем разобраться, чтобы увидеть, каким безмерным, ни для кого другого из современных композиторов недоступным мастерством техники обладает Римский-Корсаков.

И тем не менее, даже эта картина «Невидимый град», чудесная по музыке, превосходная по языку и сценическому воплощению, под конец начинает томить. И понятно, почему. Один из критиков (Е. П-ский) метко замечает, что «хождение в невидимый град» (оркестровая интермедия) истолковано Римским-Корсаковым «не как вознесение души вверх, к разгорающемуся свету, в волны все большего и большего сияния, а как мерный крестный ход вокруг и около церкви»². Это хождение «вокруг»,

¹ Основной мелодический ход колоколов невольно приводит на мысль колокола «Парсифаля», в общем мистическом колорите которого вообще есть нечто, с чем хочется сблизить «Китеж». Точно также лесной шум в «Похвале пустыне» не может не напомнить «Waldweben» из «Зигфрида». Но все это — сходства, естественные в музыкальной живописи при одинаковости специфических задач. — *Примеч. Ю. Энгеля.* «Waldweben» — «Шелест леса», симфонический эпизод из оперы «Зигфрид».

² Е. М. Петровский писал об этом в статье «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» в «Русской музыкальной газете» (№№ 7, 8 и 11 за 1907 г.).

а не «вверх», характерно, в сущности, для всего «Китежа». В самом деле, не есть ли весь первый акт — сплошная «Похвала пустыне», весь третий акт (в Великом Китеже) — сплошное отпевание, весь четвертый — сплошное умиление? Но никакой ровный бездейственный экстаз не может безнаказанно длиться так долго... Неизбежно наступает реакция, а в зрителе, — потому что ведь мы говорим о театре со всеми его реальными условиями, — начинает мало-помалу внедряться то чувство, которое, наверно, испытывают все китежане на другой день после прибытия в невидимый град, — скука. А между тем задача в данном случае состояла в том, чтобы удержать впечатление именно на высоте первого, истинно-блаженного дня пребывания в нем.

Исполнение «Китежа» все время подчеркивает ту выдержанную ровность настроений, то смягчение острых, субъективных акцентов, ту повторяемость, эпическую стилизованность, которые, как мы видели, действительно характерны для оперы Римского-Корсакова. И подчеркивает иногда даже чрезмерно резко, нежелательно. Взять хотя бы народные сцены 2-го акта (медведчик, гусяр и прочее). Здесь, вопреки прямым указаниям партитуры («Каждый из исполнителей хора смеется *ad libitum*», «медведь бежит резво» и др.), народ раз навсегда замер в одной позе; толпа смеется «стилизованно», точно всех сразу пощекотали под мышкой; даже медведь стилизован. Получается уже не стилизация, а стерилизация — вытравление духа живого. Вряд ли также удачна мысль в целях «стилизации» заставить Февронию и Княжича (в 1-й картине 4-го акта) пропеть свой длинный клиросный дуэт, неизменно стоя друг за дружкой; в оригинале нет на это прямых указаний (есть даже противоположные: «Феврония, вновь полная сил, бросается к Княжичу»). Зато в «Невидимом граде» эта стилизация, — также, впрочем, несколько преувеличенная, — вполне к месту. Так и уходишь из театра, навсегда унося в благодарной памяти этот огромный, полный сияния и звона, нездешний образ, с застывшими святыми и «предстоящими»... Из исполнителей отдельных партий особенно выдвинулись г-жи Салина и Друзякина (обе — Февронии: одна — в первом спектакле, другая — в дальнейших), гг. Петров (Князь), Боначич (Кутерьма), Бакланов (Поярок). У г-жи Салиной партия Февронии тщательнее, тоньше отделана. От

обеих Февроний хотелось бы больше простоты (и в наряде), больше проникновенности. Остальные партии исполнены: г. Ростовским (Княжич — самая бледная фигура в спектакле), г. Егоровым (Гусляр), г. Толкачевым (Бедяй), г. Трезвинский (Бурундай), г-жами Азерской (Отрок), Цыбущенко (Сирин) и Синицыной (Алконост). Оркестром (какие чудные страницы в «Китеже» отводит оркестру Римский-Корсаков!) управляет г. Сук. (№ 52 от 2 марта 1908 г.)

Отзыв о первой московской постановке «Китежа» появился более чем через две недели после первого представления (15 февраля 1908 г.), что необычно для журналистской практики Энгеля. Так же необычно использование оценки, данной опере петербургским критиком Е. М. Петровским. В описании музыки «Китежа» встречаются отдельные неточности (так, музыка в дуэтах и сценах Февронии и Княжича в 1-м акте частично варьируется, ответы Поярка в 3-м акте строятся каждый раз на ином музыкальном материале; Отрок в том же акте описывает не впечатления от реального приближения татар, а посылаемые граду знамения). Характеризуя оперу в целом, критик не учел сильных сценических и психологических контрастов, в частности, связанных с линией Гришки Кутерьмы. Последнее могло зависеть и от особенностей постановки «Китежа» в Большом театре.

Можно предположить, что личные впечатления Энгеля не были вполне определены. После возобновления оперы в Большом театре в 1916 г. он писал, опираясь в какой-то мере и на свой опыт: «Полное постижение и оценка [Римского-Корсакова] — дело будущего, и, думается, тем более далекого будущего, чем сильнее отходит та или иная опера Римского-Корсакова от обычных оперных типов. «Сказание о невидимом граде Китеже» тут приходится назвать прежде всего» («Русские ведомости», № 281 от 6 декабря 1916 г.). И если «Китеж» на сцене «не дает настоящего удовлетворения, какое дает в партитуре, — писал он дальше, — то виновата здесь, очевидно, не партитура, а сцена. Композитор просто опередил здесь исполнителей, создав нечто такое, для полного сценического воплощения чего у нас не выработалось еще настоящих приемов».

«Сказание» ставил в Москве режиссер Михайлов (И. М. Лапицкий), костюмы и декорации исполнены по эскизам К. А. Коровина и А. М. Васнецова (обстановка спектакля передана в Большой театр из Мариинского театра в Петербурге, где опера

была впервые поставлена 7 февраля 1907 г.). Любопытен отклик композитора на дошедшие до него известия о постановке: «Я ни одной минуты не сомневался в том, что исполнение «Китежа» с музыкальной стороны, бывшей в Ваших руках, было прекрасное,— писал он В. И. Суку 8 марта 1908 г.— То же я знаю и по многим отзывам и искренне благодарю за него Вас. Что же касается до сценической постановки, тут дело другое: стилизация во II действии есть дело не только нежелательное, но и недопустимое, и я буду просить о полной переработке этой постановки к следующему сезону» (И. Ремезов. Вячеслав Иванович Сук. М., 1933, стр. 74—75).

[МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ]

В программу седьмой «Музыкальной выставки» (23 апреля) вошли романсы да несколько мелких фортепианных пьес. Все это — сочинения новых, неизвестных авторов. Исключением явились только Бларамберг, симпатичным дуэтом которого «Дождь» открылось первое отделение концерта, и г. Кочетов, четырьмя вокальными миниатюрами которого это отделение закончилось. Миниатюры Кочетова — прелестные вещицы, несмотря на крохотные размеры, вполне определенные по рисунку и краскам. Особенно хорошо «Солнце»; слабее других последняя миниатюра, которую, впрочем, вряд ли можно назвать «миниатюрой». Среди молодых композиторов, выступивших на «выставке», следует отметить прежде всего г. Яворского и г. Зернова. Пять романсов Яворского (на слова Бальмонта) привлекают каким-то особым незаурядным обликом. В склонных к хроматизму красивых, холодно-ватых мелодиях Яворского, в его своеобразных гармониях, в широкой трактовке красочной фортепианной партии, за которой нередко слышится оркестр, — во всем чувствуется несомненное дарование, отчасти близкое Листу (конечно, не по размерам, а по характеру). Во всяком случае эти трудные и для певца, и для аккомпаниатора романсы сразу выдвинули Яворского как зрелого и оригинального романсного композитора. Из двух романсов г. Зернова («На водах Вавилонских» Байрона и «Весна» С. Городецкого) особенно хорош второй. Прочувствованная, красивая мелодия вдохнула здесь новую жизнь в

звонкие, но манерно странные стихи, только в таком виде и приемлемые. Впрочем, «У ворот монастыря не толкаться зря» и в таком виде неприемлемо! [...] (№ 96 от 25 апреля 1908 г.)

Б. Л. Яворский — ученик С. И. Танеева, виднейший музыковед и педагог, создатель «теории ладового ритма», оказавшей значительное влияние на развитие советской музыкальной мысли. Его выступления в качестве композитора были чрезвычайно редки. С отзывом Энгеля интересно сопоставить отклик Кашкина («Русское слово», № 98 от 27 апреля 1908 г.). В том же году в издательстве Юргенсона вышел первый теоретический труд Яворского «Строение музыкальной речи», ч. 1. Д. С. Зернов — рано умерший композитор и пианист, ученик Б. Л. Яворского.

ПЕРВОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Концерт этот (18 октября) посвящен был памяти Римского-Корсакова, из сочинений которого и состояла вся программа. Что Римский-Корсаков — поразительный мастер оркестровки, один из оригинальнейших симфонистов нашего времени,—[это] давно стало общим местом. Чем же объяснить такое странное явление, что этот замечательный симфонист за последние двадцать лет своей жизни не написал ни одного специально оркестрового сочинения? А ведь эти двадцать лет вовсе не были временем упадка творчества Римского-Корсакова! Правда, одно время — в начале 90-х годов (1892 — 1893) — на него напала какая-то вялость; он стал жаловаться, что не может больше сочинять, что ему остается только «глядеть на других». Но это временное понижение *tonus'a* творческой деятельности скоро сменилось мощным и на этот раз уже непоколебимым подъемом. Достаточно назвать появившихся затем «Садко», «Кашея», «Китеж», «Золотого петушка», не говоря о ряде других превосходных опер, чтобы увидеть, как тогда глубоко ошибался Римский-Корсаков, думая что исписался. Почему же среди этих опер он не дал ни одного чисто симфонического сочинения,— он, которого в первую половину его творческой деятельности считали даже преимущественно симфо-

нистом за его симфонии, увертюры и симфонические картины?

Трудно определенно ответить на этот вопрос до опубликования биографических данных о композиторе и его писем. Но попытаться можно. Причина здесь, думается, не случайная, а органическая, вытекающая из сущности дарования Римского-Корсакова. Автор «Снегурочки» — один из объективнейших творческих талантов, когда-либо существовавших в искусстве. В своей музыке этот великий музыкальный эпик уносит в царство волшебной красоты, изображает, рисует, можно даже сказать лепит, но почти никогда не говорит о самом себе, о своих субъективных переживаниях. И оркестр был для него не столько совершеннейшим из органов, способных выразить в звуках собственное «я» композитора, как, например, для Чайковского, сколько великолепнейшим средством звукового воплощения образов, носившихся в его воображении, наилучшим мрамором для несравненной музыкальной скульптуры. Оттого беспрограммная, абсолютная музыка, непосредственное всего способная выразить субъективный элемент в творчестве художника, у Римского-Корсакова сравнительно слаба. Лучшее, что он создал для оркестра, находим в его сочинениях программно живописующего характера, и, как это ни странно, в операх. И когда после громадного успеха «Садко» Римский-Корсаков почти всецело отдался опере, симфонический гений композитора вовсе не оказался обреченным на бездействие. Именно оперные партитуры — программные по своему существу — дали ему в высокой степени сложную и благодарную работу, как нельзя более отвечающую коренным свойствам творческой индивидуальности художника. Таким образом, отдавшись опере, Римский-Корсаков шел только, так сказать, по линии «наименьшего сопротивления», наилучшего приложения своих сил.

Образцы такой оперно-программной музыки дали и отрывки из «Золотого петушка», — последней оперы Римского-Корсакова, — исполненные в концерте 18 октября. По типу сюжета и отчасти по его музыкальной трактовке «Золотой петушок» несколько приближается к стилизованно-лубочной аляповатости «Царя Салтана». Но в то же время в «Петушке» так бесконечно много нового, свежего, небывалого. Привычной рукой оперного мага очерчен здесь оригинальный волшебный круг тем, гармоний,

ритмов, приемов музыкальной характеристики. И этот новый волшебный круг, столь отличный от подобных же кругов, очерченных в других операх Римского-Корсакова, придает «Золотому петушку» совершенно особую, очаровательную, своеобразную физиономию. Только всецело вошедши в этот круг, только вполне отдавшись его чарам, можно было бы, в связи со сценой, вполне оценить всю прелесть исполненных отрывков из «Золотого петушка» — «Вступления» и «Свадебного шествия». Но и в своем фрагментарном виде они, видимо, пленили слушателей образностью, красотой звучности, неистощимым богатством фантазии шестидесятичетырехлетнего композитора. Понравился и пышный, кое-где несколько вяло исполненный «Антар» — одно из ранних и давно знакомых произведений Римского-Корсакова. Некогда симфония, затем, после коренной переделки, симфоническая сюита, сочинение это предстало ныне перед слушателями в новой, еще ненапечатанной переработке. Эта вторая переработка, кажется, не внесла в «Антар» существенных изменений и во всяком случае изменила его облик несравненно меньше, чем первая.

Солистом концерта выступил г. Собинов, слевший арии из «Садко», «Майской ночи» и «Снегурочки». Талантливый певец с прежним или, пожалуй, даже с большим против прежнего мастерством владеет своим превосходным голосом. Его тонкое, изящное, теплое исполнение грешит порой только недостатком индивидуализации, излишним, может быть, обилием сладости, не всегда отвечающим требованию момента. Последнее замечалось, между прочим, и в арии из «Садко», спетой артистом все-таки хорошо. Г-на Собинова много вызывали; его заставили петь сверх программы (романсы Римского-Корсакова). Вызывали и г. Ипполитова-Иванова, управлявшего оркестром. (№ 244 от 21 октября 1908 г.)

Смерть Н. А. Римского-Корсакова (8 июня 1908 г.) припала на глухое летнее время, когда большинство музыкантов и музыкальных критиков выезжало из города. Первым газетным откликом, если не считать телеграмм и хроникальных заметок, была рецензия В. В. Держановского на симфонический концерт памяти композитора, состоявшийся 20 июня на Сокольническом кругу («Русские ведомости», № 146 от 25 июня). В №№ 150 и 151 от 29 июня и 1 июля 1908 г. появляется обширная статья «Н. А. Рим-

ский-Корсаков» Энгеля; в № 234 от 9 октября 1908 г. — выдержки из авторского разбора оперы «Снегурочка» (под заголовком «Римский-Корсаков о своем творчестве») и далее — отзывы и заметки о концертах, концертах-лекциях и музыкальных утрах, посвященных памяти композитора, за подписью *Вл. Д.* (Держановского) или без подписи. Рецензия на концерт РМО открывает новую серию статей Энгеля о творчестве Римского-Корсакова.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Язык цифр — самый точный язык. И этот язык говорит нам; что ни одна из русских опер не пользуется такой повсеместной любовью и распространенностью, как «Евгений Онегин» Чайковского. Нет той оперной сцены в России, где бы ни ставили «Онегина» из сезона в сезон. Бабушка русских опер «Жизнь за царя» дождалась 500-го представления в Петербурге через пятьдесят шесть лет после первой постановки, в Москве — через семьдесят лет (в начале текущего сезона). Таким образом, в Москве на каждый год падало в среднем немножко больше семи представлений «Жизни за царя». А ведь это — опера полуофициальная, исполнение которой в известных случаях считается обязательным. За «Евгением Онегиным» же никакой официальной и обязательности нет. Он жив исключительно своей собственной притягательной силой. И все же за двадцать семь лет, что его ставят на сцене Большого театра, достиг уже 256 представлений, то есть в среднем ставится по 9,5 раза в год. Успех, которым не может и не могла похвалиться ни одна русская опера... Мысль «возобновить» «Онегина» можно поэтому только приветствовать. Странно только звучит по отношению к этой опере термин «возобновление». Можно ли говорить о «возобновлении» того, что и не прекращалось! Новая постановка «Евгения Онегина» тем более уместна, что приурочена к пятидесятилетию со дня смерти Чайковского; она совпадает также с тридцатилетием появления «Онегина» на свет божий.

Декорации для нового «Евгения Онегина» писаны по эскизам К. Коровина Г. Головым и бароном Клодтом. Многое в них прямо очаровательно. Почти у каждой есть своя собственная симпатичная физиономия, связанная с

условиями места и эпохи. Особенно хороши зимний пейзаж у мельницы в сцене дуэли Ленского с Онегиным и сад Лариных с липовой аллеей и просветом на деревню. Оригинальна также декорация бала у Лариных, открывающая жизнь нескольких комнат. При этом танцы происходят главным образом в глубине сцены, так что являются только фоном для действия оперы, чего и хотел, разумеется, композитор. Вся сцена бала поставлена очень удачно. Гости Лариных — на высоте тех требований, которые некогда предъявлял Чайковский, мечтая о постановке «Онегина»: они — «не стадо овец, как на казенной сцене, а люди, принимающие участие в действии». Интересные, переносящие в эпоху костюмы; характерные типы времени, начиная от девочек-подростков в высоких юбочках и низких панталончиках и кончая стариками чуть ли не екатерининских времен. Великосветский петербургский бал последнего акта ярко контрастирует с деревенским балом Лариных. Такой контраст, не исключаящий общих обеим картинам черт эпохи, по силам только огромным ресурсам Большого театра.

Вообще, в постановке «Онегина» чувствуются свежие веяния, очевидно сумевшие проникнуть и в затхлую атмосферу Большого театра. Больше всего Большой театр обязан этим, по-видимому, режиссеру г. Мельникову, обратившему на себя внимание уже своими предыдущими работами. Но рядом с вдумчивой, живой режиссерской работой, характеризующей целое, нельзя не отметить в «Онегине» и некоторых отдельных курьезов и неловкостей. Вот несколько для примера.

В первой картине, в квартете Татьяны, Ольги, Онегина и Ленского, Онегин, как известно, так выражается об Ольге: «Кругла, красна лицом она, как эта глупая луна на этом глупом небосклоне». И эти слова г. Бакланов (Онегин) поет прямо в лицо влюбленному в Ольгу Ленскому! Неужели трудно отвернуться и сказать все это про себя? Ленский (г. Собинов) в этой же картине делает признание Ольге («Я люблю вас») на ходу, как беседуют о том, о сем. Ольга поет: «Я не способна к грусти томной», точно обращаясь к толпе крестьян.

Много неудачного во второй картине (у Татьяны). Прежде всего, в комнате Татьяны нет поэзии девичьего уюта; к тому же она без окна, необходимого по ходу действия, без той смены ночи и дня, которая так ярко отме-

чена партитурой. Главное же — почти вся сцена письма проводится Татьяной Большого театра (г-жой Неждановой) точно на привязи, в постели, и эта вынужденная неподвижность совершенно не вяжется с бурей настроений и чувств, переживаемых Татьяной.

Музыкальная сторона «Онегина» далеко не стоит на такой высоте, как декорации и костюмы. Следов углубленной и тщательной «возобновленной» работы г. Сука над партитурой Чайковского не видно. Наоборот, можно сказать, что оркестр звучит здесь менее стройно, чем обычно в Большом театре; порой замечается даже небрежность в звуке и в оттенках исполнения. Из отдельных исполнителей партий выдается г. Собинов, такой же превосходный, почти идеальный Ленский, каким был Хохлов в свое время Онегиным. У теперешнего Онегина (г. Бакланов) красивый, сильный голос, но нет ничего онегинского. Сдержанность дэнди превратилась у г. Бакланова в деревянность картинки из модного журнала. Несколько живее проводится артистом заключительная сцена. У г-жи Неждановой много удачных и даже сильных отдельных моментов (особенно в последней картине), но живой, цельной Татьяны она не дала. Слишком мало родствен артистической натуре этой блестящей, по холодноватой певицы основной тон теплого лиризма, проникающий весь музыкальный образ Татьяны. Г-жа Павлова (Ольга) недурно поет, но как-то безлична. То же можно сказать и о г. Осипове (Гремин). Хороши исполнители второстепенных партий: г-жа Звягина (няня), г. Успенский (Трике), г-жа Селюк-Рознатовская (Ларина) и др. (№ 255 от 2 ноября 1908 г.)

П. И. Мельников (1870—1940) — режиссер Частной русской оперы, Большого театра, Мариинского театра; позднее работал в Риге и Милане.

[А. ГЛАЗУНОВ, А. СПЕНДИАРОВ,
Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ]

Третье симфоническое собрание Русского музыкального общества (15 ноября) под управлением А. К. Глазунова началось с Пятой симфонии Глазунова. Симфония

эта посвящена С. И. Танееву, с именем которого как нельзя более гармонирует спокойная, зрелая простота ее общего плана и мастерство его выполнения. Главная тема первой части — фанфарного характера, ясная, светлая, точно один аккорд, разлившийся на много тактов. Стремясь уязвить Вагнера, склонного к темам подобного характера, Кюи где-то договаривается до утверждения, будто такие «аккордовые» темы свидетельствуют об отсутствии у композитора настоящей мелодической изобретательности. Вероятно, его навела на эту мысль редкость аккордовых мелодий в старинных русских народных напевах. Но это уже этнографическая особенность именно русской народной песни, не повторяющаяся, например, в народных напевах шведских, французских, испанских и др. И, разумеется, как общая теория, взгляд Кюи не выдерживает критики. Аккорд есть столь же основной, нормальный тип мелодиестроения, как и гамма. Это подтверждают, между прочим, и мелодии всех великих симфонистов, начиная с Гайдна и кончая Вагнером и Чайковским. Вторая тема первого Allegro глазуновской симфонии родственна первой, точно вытекает из нее. Эта слабость тематического контраста (даже в момент одновременного сочетания тем) усиливает своеобразный характер первой части, музыка которой — здоровая, залитая спокойным светом — действует умиротворяющим образом. В прелестном, несколько мендельсоновского типа скерцо особенно эффектны мгновенно вспыхивающие на слабых временах такта и тут же потухающие огоньки быстро меняющихся гармоний. Пленительно звучит также красивая, хотя не особенно широкая мелодия Andante, в котором обращают на себя внимание богатство гармонических и ритмических контрастов и мастерские в своей простоте каноны. Энергичный, может быть, несколько слишком шумный финал блестяще завершает бодрую, цельную симфонию. Утонченный европеизм глазуновского письма здесь соединен с не менее тонким, но сдержанным применением приемов характерно русских, — черта, вообще характерная для творчества Глазунова.

Другое исполненное в этот вечер сочинение Глазунова — оркестровая фантазия ор. 53 «От мрака к свету». Фантазия эта исполнялась в Москве в первый раз. Два основных момента пьесы, мрак и свет, превосходно конт-

растируют друг с другом и по тональностям, и по мелодии, и по гармонии, и по характеру контрапункта, и по оркестровым звучностям. При этом все само по себе, независимо от яркости контраста, характерно, сильно, красиво. «Мрак» Глазунова (хроматизм) запечатлен каким-то особым характером глухой, зловещей подавленности. «Свет» (диатонизм) — в C-dur'e, к которому ряд модуляций приводит из начального h-moll'я. Интересно отметить, кстати, что путем подхода именно к C-dur'у получаются также эффекты чуть ли не всех известных музыкальных «светов» и «восходов», начиная с «Сотворения мира» Гайдна («Да будет свет!») и кончая сценой письма Татьяны в «Евгении Онегине». Симфония и фантазия были очень хорошо исполнены под управлением автора и, видимо, имели успех. Палочка Глазунова на этот раз не удовлетворялась лишь необходимым, что получала от оркестра (так бывало раньше), но добивалась — и с успехом — исполнения более тонкого и гибкого. Очень хорошо исполнена была и симфоническая картина А. Спендиарова «Три пальмы» (к стихотворению Лермонтова). Г-н Спендиаров — ученик Римского-Корсакова, несколько лет тому назад окончивший Петербургскую консерваторию. Школа Римского-Корсакова сказывается и в яркой красочности оркестра, и в типе самостоятельно восточных мелодий «Трех пальм» (в духе «Шехеразады» Римского-Корсакова). Эти мелодии и их симфоническая разработка производят очень симпатичное впечатление. Картинки звуковой живописи (журчащий родник, движение каравана и проч.) привлекают образностью, живой колоритностью; несколько слабее лирическая часть сочинения, от которой хотелось бы больше «природности», «стихийности». Другой недостаток «Трех пальм» — некоторая растянутость. Солистами выступили в концерте г-жа Нежданова, очень хорошо спевшая две арии Римского-Корсакова (из «Сервилли» и «Золотого петушка») и сверх программы несколько романсов того же композитора. В чудесной, полной томной неги и змеиной грации арии Шемаханской царицы из «Золотого петушка» поразительно соединены простота и ясность формы с оригинальностью музыкального содержания; ей, несомненно, предстоит сделаться в своем роде классической. Только для того, чтобы своеобразный характер ее выступил во всей своей силе, надо бы, думается, испол-

нить ее несколько медленнее, чем это сделала г-жа Нежданова. Другой солист концерта, также петербуржец, г. Лемба, видимо, очень симпатичный музыкант, но пианист бледноватый. Во всяком случае можно его поблагодарить за то, что он познакомил публику с редко исполняемым, но достойным лучшей участи превосходным фортепианным концертом Римского-Корсакова (на русские темы). Дьявольски трудного и хитроумного «Исламея» Балакирева надо чертовски хорошо сыграть, чтобы он «вышел». Г-ну Лембе это не удалось. Наиболее симпатичное впечатление, как пианист, произвел артист в сыгранной им сверх программы прелюдии Des-dur Шопена. (№ 269 от 19 ноября 1908 г.)

[ПЬЕСЫ А. СКРЯБИНА В ИСПОЛНЕНИИ М. МЕЙЧИКА]

Марк Мейчик, давший свой концерт 18 ноября в Малой зале Дворянского собрания, за последние годы успел выдвинуться в ряды лучших московских пианистов. Это — артист с сильным темпераментом, с большой техникой, с широким виртуозным полетом. И притом — артист, имеющий свою собственную физиономию. Все нежное, женственно мягкое находит себе в г. Мейчике сравнительно бледного исполнителя, да он, по-видимому, и избегает такого репертуара. Зато там, где требуется мужественность, энергия, мощный полет, г. Мейчик поднимается до высоты «большого» артиста. Сила у него громадная, может быть, даже слишком большая для динамической дееспособности современных инструментов или, по крайней мере, инструмента Ибаха, фигурировавшего в концерте. Не довольствуясь *taхитим*'ом силы, доступным для инструмента, г. Мейчик требовал от него еще большего... И у бедного Ибаха невольно начинали прорываться дребезжащие стоны (например, в финале сонаты Шумана и др.), что вместе с сухим стуком рук пианиста о клавиши вносило в исполнение вовсе нежелательные антимзыкальные элементы.

Финал шумановской сонаты (fis-moll) вообще как-то

меньше удался артисту, вышел слишком разбросанным, клочковатым. Прекрасно звучали зато остальные части сонаты, особенно первая, под пальцами г. Мейчика вся трепетавшая жизнью, вся полная свежих оттенков. Среднее отделение концерта посвящено было Скрябину. Сюда вошли *Роëте* op. 32, *Роëте tragique* op. 34, прелюдия (op. 48, № 2) и одно из последних его сочинений, еще не исполнявшаяся в Москве Пятая соната. Скрябин — один из наиболее оригинальных и сильных талантов, каких знает современная музыка. Выросши из Шопена, Листа и Вагнера, он в последнее время все тверже становится на совершенно новый, самостоятельный путь. Что это за путь, лучше выяснится весной, когда в Москве исполнен будет целый ряд крупных сочинений Скрябина при личном участии самого композитора. Можно любить или не любить эту новую музыку Скрябина, но нельзя не чувствовать в ней огромной, торжествующей силы. Такая сила бьет и из Пятой сонаты. Это — совсем особая, необычная соната. Вся она в одной части. Неизвестно, в какой тональности ее начало и в какой конец, да и в середине дело немногим яснее, — и все же в ней чувствуется какая-то своеобразная модуляционная руководящая нить, не исключаяющая даже некоторых внешних признаков сонатной формы (повторение «экспозиции» в конце). Во всей сонате нет ни одной каденции (заклучения) в общепринятом смысле слова, и все же нельзя сказать, чтобы это был нерасчлененный хаос. Нет в ней и ни одного консонанса, — и все же, оперируя одними диссонансами, композитор дает здесь и свет, и торжество. Впрочем, все это выясняется лишь при ближайшем знакомстве с сонатой. Сразу же разобраться в этой необычайной музыке очень трудно. При первом слушании воспринимаешь ее, скорее, как какую-то ритмически стихийную смену звуковых подъемов и опаданий, чем как сочетание мелодий и гармоний. Впрочем, многочисленная публика усердно хлопала г. Мейчику, исполнением сонаты свершившему прямо-таки подвиг. Из двух главных элементов скрябинской музыки — растерзанно-страстной стремительности и мягкой, слегка обвеянной грустью мечтательности — первый нашел себе в исполнении г. Мейчика более яркое выражение. Особенно удались артисту известный *dis-moll'*ный этюд Скрябина и отчасти «*Роëте tragique*». Много дал г. Мейчик также в последнем от-

делении концерта, посвященном Листу. Это не были обычно приберегаемые к концу вечера трескучие рапсодии или парафразы, а Лист более глубокий и сильный: «Funerailles», «Egoïca» и под конец «Mephisto-Walzer», в котором у г. Мейчика были моменты действительно дьявольские. Артисту пришлось, конечно, играть сверх программы. (№ 270 от 20 ноября 1908 г.)

Первое исполнение Пятой сонаты вошло в историю музыкальной Москвы. Написанная после «Поэмы экстаза» (еще не исполнявшейся), соната открыла слушателям позднего Скрябина, несравненно более сложного и неожиданного, чем тот, какого они знали раньше. Именно об этой сонате С. И. Танеев насмешливо заметил, что она «не оканчивается, а прекращается». Весть об успехе исполнения чрезвычайно порадовала композитора, жившего в это время в Швейцарии. Его жена, Т. Ф. Шлецер, писала М. Н. Мейчику 25 ноября 1908 г.: «Сегодня утром мы получили письмо от Марии Соломоновны с извещением о Вашем громадном успехе; оказывается, Вы играли удивительно и покорили совсем публику. Мы оба ужасно рады Вашему успеху и крепко жмем Вам руки, столь прекрасно воплотившие дорогую нам любимую Пятую сонату. Вы храбрец: выступить в первый раз в Москве с этим сочинением — настоящий подвиг [...] Воображаю, как много теперь в Москве идет разговоров и толков. Сам Энгель написал чрезвычайно хорошую критику» (А. Скрябин. Письма. М., 1965, стр. 520). Мария Соломоновна Неменова-Лунц — пианистка, ученица Скрябина и пропагандистка его творчества.

«ЖЕНИТЬБА» МУСОРСКОГО
(Кружок любителей русской музыки)
[21 декабря]

До сих пор «Каменный гость» Даргомыжского мог считаться *unicum* в русской, да и в мировой музыкальной литературе, — *unicum* как образец чисто речитативной оперы, как высшая школа мелодической декламации, понимая под последней художественное слияние и взаимодействие логических и психологических акцентов речи с акцентами музыкальными. Теперь «Каменному гостю» приходится *десторониться*. Одинаково почетное место

рядом с ним заняла «Женитьба» Мусоргского, только теперь, через четверть века после смерти композитора, впервые напечатанная и впервые исполненная.

Впрочем, в первый (и единственный) раз до теперешнего исполнения I-й акт «Женитьбы» исполнен был сорок лет тому назад, вскоре после того, как был написан, но исполнен не публично, а в кружке товарищей, музыкантов, из которого родилась так называемая «Новая русская школа». Подколесина исполнял сам композитор, Кочкарева — Даргомыжский, сваху Феклу — А. Н. Пургольд; аккомпанировала на фортепиано сестра последней Н. Н. Пургольд, позднее ставшая женой Римского-Корсакова. Даргомыжский, бывший в восторге от «Женитьбы», собственноручно переписал свою партию. В это время, уже больной, он работал над своим «Каменным гостем», которого, как известно, так и не успел вполне закончить. Таким образом, «Женитьба» по времени даже предшествовала «Каменному гостю», хотя несомненно написана под влиянием тех же идей, какие вдохновляли и Даргомыжского в его предсмертной опере.

Мусоргский сам говорит, что «Женитьба» «подказана была Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку)». «Каменный гость» написан на неизменный текст Пушкина; «Женитьба» — на неизменный текст Гоголя. Задача смелая и дотоле небывалая. Но и здесь, как во всем, Мусоргский оказался наиболее «продерзостным» (его собственное выражение), потому что действительно невероятной должна казаться попытка превращения в оперу гоголевского «совершенно невероятного события», казалось бы, на пушечный выстрел не подпускающего к себе музыку, да еще написанного прозой.

И однако, Мусоргский осуществил эту смелую попытку хотя и «начерно», эскизно, но с такой гениальной находчивостью, перед которой слабеют самые справедливые теоретические возражения... И можно только глубоко пожалеть, что Мусоргский так и не кончил «Женитьбы» (сохранился только первый акт).

Вот как определяет сам Мусоргский задачу, поставленную им себе в этом «опыте драматической музыки в прозе»: «В моей «opéra dialoguée»¹ я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, кото-

¹ Разговорная опера (фр.).

рые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора»¹. Позднее в своей автобиографии Мусоргский писал: «Исходя из убеждения, что речь человеческая строго регулируется музыкальными законами, Мусоргский (он пишет о себе в третьем лице) смотрит на задачу музыкального искусства как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и главным образом *настроения речи человеческой*» (курсив мой.— Ю. Э.) И вот это-то настроение речи человеческой прежде всего и стремится дать «Женитьба». Без слов эта странная музыка — полная бессмыслица. Она является лишь придатком к словам, но придатком важным, ибо именно благодаря ей подчеркиваются те неуловимые, изменчивые перемены интонации, которые и придают речи ее живую гибкость и выразительность.

«Женитьба», пожалуй, может заставить согласиться со Спенсером, что музыка родилась из разговорной речи, как стилизация ее естественных акцентов. В самом деле, герои Мусоргского говорят здесь почти так же, как мы с вами, и в то же время поют. И подобно мольеровскому герою, пораженному открытием, что он всю жизнь говорил прозой, слушатель «Женитьбы» с удивлением убеждается, что он всю жизнь говорит речитативами! Мусоргский точно переводит здесь на музыкальный язык всякую естественную интонацию речи человеческой, всякое ее малейшее ускорение или замедление, повышение или понижение, доводя своей стилизацией все ее характерные черты и черточки до высшей художественной яркости и отчетливости. Совершенно иначе, например, звучит «Степан», когда Подколесин лениво-спокойно зовет своего лакея (*Стéпан!*) или когда сердится на него (*Стéпáн*). Или курьезный подъем на словах Подколесина: «А не хочет ли барин *жениться*». Или озлобленно отрывистый тон Степана, когда Подколесин донимает его расспросами («*Нú-чé-гó* не говорил»)! Или захлебывающаяся болтовня Феклы, описывающей приданое и невесту («Уж будете *вó* как довольны»). Или нахальные приставания Кочкарева («*Брев-но!*» «Дрянъ, колпак,

¹ Выдержка из письма М. П. Мусоргского к Ц. А. Кюн от 3 июля 1868 г.

баба!»), тут же, впрочем, увлекающегося собственным враньем. Да разве можно все перечислить? Тысячи «тончайших черт в речи человеческой, ускользающих от хватки» (слова Мусоргского), подмечены в «Женитьбе» и придают совершенно особую, своеобразную физиономию каждому ее слову, каждой сцене.

Во всей пьесе нет не только ни одного законченного музыкального «нумера», но ни одной сколько-нибудь широкой мелодической фразы, ни одной «темы». Есть только речитативные повышения и понижения тонов и порой небольшие мотивы, из коих некоторые получают даже значение как бы лейтмотивов. Лейтмотивизм этот никоим образом, однако, не вагнеровский, ибо не имеет и подобия симфонической разработки. Да и вообще аккомпанемент (фортепианный, так как Мусоргский не оркестровал «Женитьбы») имеет здесь совершенно второстепенное значение поддержки голоса. Только в некоторых сценах («подъезжания» Феклы к Подколесину, эпизоды с Кочкаревым и др.) он приобретает сколько-нибудь самостоятельный интерес музыкальной характеристики.

Исполнена была «Женитьба» Кружком любителей русской музыки на эстраде Большой залы Дворянского собрания, превращенной как бы в сцену, в костюмах, при необходимой обстановке и даже с очень милой декорацией (без боковых кулис). Подколесина изображал г. Лосский. Этот даровитый артист Большого театра всегда хорош в характерных ролях, но Подколесин, кажется, его лучшее создание. Каждое движение, каждая интонация — живы, естественны, выразительны. И в то же время ни малейшей натяжки в музыкальном исполнении; не пение, не разговор, а что-то среднее, по-своему яркое и сильное. Только при таком исполнении и можно оценить необыкновенный стиль «Женитьбы». Лишь изредка подымаясь до художественного претворения этого стиля, довольно успешно старались приспособиться к нему г. Эрнст (Кочкарев) и г-жа Селюк-Рознатовская (Фекла). Степана исполнял г. Толкачев. Хорошо аккомпанировал г. Вейс. Представление «Женитьбы» сопровождалось постоянными сдержанными взрывами хохота; видимо, эта гениальная шутка очень понравилась публике, переполнившей залу Дворянского собрания. (№ 298 от 24 декабря 1908 г.)

МУЗЫКА

[обзор за 1908 год]

1908-й год памятен будет в летописях русского искусства. Этот год унес в могилу Римского-Корсакова и таким образом как бы завершил второй период в истории художественной русской музыки. Период, отмеченный именами Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, подобно тому, как первый период отмечен именами Глинки и Даргомыжского.

Римский-Корсаков умер в пору полного расцвета творческих сил. Ни единой крупинцы своего великого таланта не зарыл он в землю, чего нельзя сказать об его товарищах по «Новой русской школе». Всю жизнь шел он вперед собственным путем, мудрый и в своих дерзаниях, и в своих самоограничениях. Во влиянии на русское музыкальное творчество последних десятилетий Римский-Корсаков делил гегемонию с Чайковским, хотя по характеру дарования был во многом его антиподом. Это был спокойный, объективный, моцартовски-солнечный и притом коренной русский талант. Глубоко, как никто другой в наше время, проник он в тайники народного творчества и в создания высшей красоты претворил народную сказку, песню, шутку. И пусть не кажется странным, что этот художник, выдвинутый эпохой 60-х годов, — эпохой реализма и отрицания эстетики, — главные свои силы отдал миру мечты и сказки, миру чистой красоты. Римский-Корсаков — представитель не только своей эпохи, своего общественного круга; он — сын всей земли русской, всего ее тысячелетнего бытия. В его творениях великая народная душа познает сама себя, находит свое собственное просветленно художественное отражение...

Плохо, однако, приходилось этим творениям от музыкальных и иных властей предрежающих при жизни Римского-Корсакова, да плохо приходится и после его смерти... Последняя опера композитора — прелестный «Золотой петушок» — так до сих пор нигде и не нашла себе приюта... Не разрешили ее ставить на императорской сцене, да не разрешают и на частной (Зиминской), чего так горячо ждали все и что, конечно, было бы музыкаль-

ным «Гвоздем» 1908 года... И все же лучшее, что дал нам истекший год в области оперы, связано с именем Римско-го-Корсакова... Это — величаво-мистический «Китеж»; весь — озаренный «неизреченным светом» звуковой красоты, весь — художественное проникновение в поэтические тайники наивной народной веры. Впрочем, «Китеж» явился новинкой лишь для Москвы, где его поставили на сцене Большого театра. В Петербурге он шел уже раньше.

Там главным оперным событием истекшего года была постановка полного цикла «Кольца Нибелунгов» на Мариинской сцене. Первое, наконец, исполнение всего цикла на русском языке! Вряд ли скоро мы дождемся чего-либо подобного в Москве. В Большом театре имя Вагнера в последние годы было совсем забыто и только недавно его вспомнили, возобновив «Лоэнгрина». А «Мейстерзингеры», а «Тристан», а «Парсифаль», не говоря уже о «Нибелунгах»!

Интересными новинками истекшего года были еще «Демон» и «Скоморох» Бларамберга. «Демон» (поставленный вдовой композитора в зале консерватории) своеобразен по замыслу, сочетает элементы как симфонического сочинения, так оперы и кантаты. «Скоморох» (Новый театр) — первая и покуда, кажется, единственная русская комическая опера на русский сюжет. Самому композитору не удалось видеть этих произведений на сцене, а между тем в них обоих, особенно в «Скоморохе», проглядывает талант если и не первоклассный, то симпатичный, интересный.

Познакомилась также Москва впервые и с двумя операми Кюи: совершенно неудачным «Маттео Фальконе» (Большой театр) и «Флибустьером» («У моря» — консерваторский спектакль), изобилующим интересными деталями, но слишком монотонным как целое. Наконец, надо еще упомянуть об оригинальной новинке, впервые вышедшей в свет и исполненной в истекшем году, но написанной 40 лет тому назад, — «Женитьбе» Мусоргского (Кружок любителей русской музыки).

Пожар Солодовниковского театра вывел из строя целое оперное предприятие, не возродившееся даже и тогда, когда театр был отстроен. В него перешла опера Зимина, и таким образом Москва, как и Петербург, закончила год все-таки при трех оперных сценах, не считая

нескольких оперных спектаклей в неделю в Новом театре, Введенском народном доме и др. Если в Большом театре замечаются в последнее время признаки некоторого оживления, то опера Зимина, по-видимому, начала застывать. Отсутствие ли конкуренции тут причиной или что другое, но только насчет приближения ее к типу Художественной оперы (наподобие Художественного театра) приходится, по-видимому, «отложить всякое попечение»... Как ни жалуемся мы, однако, на ансамбль наших оперных сцен, французские сцены во многом отстали и от наших. По крайней мере русские оперные спектакли в Париже весной истекшего года поразили французов, и не только музыкой («Борис Годунов»), но и исполнением солистов и особенно хоров.

Еще энергичнее, чем в опере, бился в истекшем году пульс музыкальной жизни в концертах. Их было столько, как, кажется, никогда, раньше, даже и в дореволюционную эпоху. В разгар сезона в обеих столицах бывало чуть ли не ежедневно по несколько концертов. Меньше, чем в Берлине, где один критик насчитал там как-то 49 присланных ему на неделю билетов в концерты, но достаточно, чтобы заговорить о концертном перепроизводстве.

В Петербурге симфонические концерты Русского музыкального общества (с начала текущего сезона снова организуемые под фирмой Общества, а до этого переданные Шредеру), Зилоти, Шереметева, «Русские» (Беляевские), придворного оркестра... Камерные концерты Мекленбургского квартета, Камерного общества, «Вечера современной музыки» и др. В Москве симфонические концерты Русского музыкального общества (обыкновенные и исторические), филармонические, Кружка любителей русской музыки, летние и др.; камерные концерты исторические (Московского трио), Русского музыкального общества, филармонические, Сибора и Букиника, Кружка любителей русской музыки, «Вечера иностранной музыки», «Музыкальные выставки», вечера «Симфонической капеллы» (музыка XV — XVII вв.), наконец, «Дом песни», впервые в истекшем году раскрывший свои двери и уже успевший дать шесть вечеров (концерты и концертные лекции). А бесчисленные частные концерты, особенно умножившиеся в последнее время... Надобно отметить также деятельность твердо ставшей на ноги Народной консерватории в Москве, по образцу которой от-

крылись подобные же учреждения в Петербурге (1908) и в провинции.

Плодовитым надо признать истекший год и по части музыкального творчества... Далеко не все здесь заслуживает внимания, но лучшее вряд ли может заставить присоединиться к опасениям Римского-Корсакова, смотревшего довольно пессимистически на будущее музыки вообще и русской музыки в частности. Симфонические и камерные произведения Рахманинова и Скрябина, 8-я симфония Глазунова, камерные сочинения Танеева и кое-что другое, появившееся в прошлом году, заставляют бодрее смотреть вперед, в этот новый, третий период эволюции русской музыки.. Нельзя, конечно, предугадать характер этого нового периода, но, судя по некоторым признакам, вряд ли он будет запечатлен в такой же мере специфически русскими музыкальными чертами, как первые два периода. Во всяком случае, таланты у нас не переводятся... И, конечно, их станет еще больше, когда России, наконец, дана будет возможность свободно развернуть все свои духовные силы. (*№ 1 от 1 января 1909 г.*)

Обычай давать в новогоднем номере газеты обзор важнейших общественных и культурных явлений за год минувший установился в «Русских ведомостях» давно. Но музыка такой чести удостоилась впервые в 1909 г. В отличие от весенних итогов сезона, дававших в основном полезную статистическую сводку, новогодний обзор останавливался на общих тенденциях развития и наиболее значительных событиях музыкальной жизни. Особенно должна быть выделена мысль о том, что Римский-Корсаков отразил и воплотил в своем творчестве не только эпоху, в какую складывалось и росло его дарование, не только демократические идеи близкого ему общественного круга, но и громадные нравственные, душевные, эстетические ценности, накопленные русским народом за многие века его истории. Такое обобщение, развитое отчасти в дальнейшем Б. В. Асафьевым, могло возникнуть только тогда, когда смерть композитора подвела итоговую черту его деятельности. Упомянутый в обзоре «Дом песни» — одно из музыкально-творческих и просветительных начинаний М. А. Олениной-д'Альгейм, не имевшая полного успеха и с самого начала проникнутая несколько «сектантским», кружковым духом попытка создать в Москве своего рода центр пропаганды народной и камерной музыки всех народов.

[С. РАХМАНИНОВ]
(Концерты 3 и 4 января)

Два последние концерта Русского музыкального общества — симфонический и камерный — можно назвать рахманиновскими. В программу их, правда, входили сочинения и других композиторов, но главное внимание и интерес публики сосредоточены были на Рахманинове, выступившем как композитор, дирижер и пианист. Последние годы Рахманинов живет за границей, откуда изредка наезжает в Россию только для концертов. Там, в тиши уединения, вероятно, лучше пишется. И это может только радовать всех, кто ценит рахманиновский талант, один из самых сильных в современной русской музыке, много давший и еще больше обещающий. Но не слишком ли рано в тридцать три года уйти «от мира», от непосредственного активного воздействия на развитие родной музыкальной жизни. Сколько доброго мог бы сделать в этом направлении молодой композитор, вся художественная личность которого, уже теперь пользующаяся крупным авторитетом, характеризуется серьезной сосредоточенностью, сочетанием мощного порыва с самодисциплиной!

На этот раз Рахманинов не привез с собой ничего нового. Все, с чем он теперь выступил, уже исполнялось в Москве: Вторая симфония, посвященная С. И. Таневу, в прошлом году, в концерте Филармонического общества, под управлением автора; Второй фортепианный концерт там же, и не раз кроме того; фортепианная соната — осенью, в концерте Игумнова. Обо всем этом я уже писал. И теперь, проверив прежние впечатления, еще более готов утверждать, что Второй фортепианный концерт Рахманинова — один из лучших концертов в музыкальной литературе, вполне достойный стать рядом с *b-moll'*ным Чайковского; что Вторая симфония Рахманинова — одна из лучших симфоний, написанных после Чайковского, достойная стать рядом с Восьмой симфонией Глазунова.

Свою Первую симфонию Рахманинов написал давно. В первый и единственный раз она исполнена была лет десять тому назад в Петербурге и с той поры припрятана была автором — вероятно, потому, что не имела успеха

в Петербурге. Кюи писал тогда о ней приблизительно следующее: «Если бы в аду была консерватория и самый талантливый ученик этой дьявольской консерватории написал бы симфонию, — то эта мучительная адская симфония была бы, вероятно, как две капли воды похожа на рахманиновскую»¹. Не зная Первой симфонии Рахманинова, трудно судить об этом приговоре. Но насколько непохожа Вторая симфония на то, что нарисовано Кюи! Вместо ученика — здесь пред нами мастер оркестра, симфонические формы которого ясны, законченно стройны, и, даже выходя из русла и заполняя берега, не могут быть названы «растянутыми», а разве слишком широкими, мало считающимися с обычным уровнем восприимчивости большой публики. Вместо ада — здесь пред нами жизнь человеческая, с мучениями, может быть, но и с блаженством, со всей многогранной полнотой ощущений бытия. В одном только Вторая симфония сходится со словами Кюи о Первой: из нее, как из той, брызжет талант. Талант, имеющий что сказать в музыке и умеющий по-своему сказать.

Этот талант сквозит и в сонате Рахманинова, но в ней как-то меньше непосредственности, свежести фантазии. Сам композитор играет страшно трудную и сложную сонату во многом иначе, чем ее исполнял Игумнов². Гораздо свободнее, рапсодичнее, страстнее, так что ярко бросается в глаза программный характер сочинения, у Игумнова только намеченный³. А программная композиция без программы всегда рискует показаться несколько сухой, надуманной, — особенно если она написана для фортепиано, не обладающего красноречивыми красками оркестра. Но как играет Рахманинов! Какая энергия ритма, какая самоуравновешенная сила темперамента, какое своеобразное очарование точно развертывающегося

¹ Рецензия Ц. Кюи на третий Русский симфонический концерт, где под управлением А. К. Глазунова была исполнена симфония Рахманинова, появилась 17 марта 1897 г. в № 75 «Новостей и Биржевой газеты».

² Исполнение Первой фортепианной сонаты (в концерте К. Н. Игумнова) Энгель рецензировал в «Русских ведомостях», в № 243 от 19 октября 1908 г.; композитор с раздражением отзывался об этой рецензии в письме к Игумнову от 23 октября того же года.

³ Скрытый программный замысел сонаты, о котором упоминает критик, связан с «Фаустом» Гете.

на ваших глазах процесса творчества! Три собственные прелюдии (из ор. 23), поразительно сыгранных композитором сверх программы, имели особый успех [...]

Да и вообще Рахманинов не может пожаловаться на московскую публику. Горячие единодушные овации многочисленных слушателей ясно показали, как ценят они автора Второго концерта и Второй симфонии. Кроме своей симфонии Рахманинов с той же пластической ясностью, огнем и чувством меры исполнил «Дон Жуана» Рихарда Штрауса. И, видя эту мощь рахманиновской палочки, ее способность всесторонне владеть оркестром и вести его к высшим целям, снова и снова возникала мысль: неужто нет в Москве для этой палочки постоянного, достойного ее дела?! (№ 4 от 6 января 1909 г.)

[Н. МЕТНЕР]
(Концерт 27 января)

Третье камерное собрание Русского музыкального общества открылось с-полл'ным квартетом Брамса (ор. 51). Это сочинение, превосходное во всех частях (что не так часто у Брамса), было живо исполнено новым составом квартета музыкального общества, быстро конструирующимся в хороший ансамбль¹. Вся остальная часть программы отдана новым сочинениям Н. Метнера, большинство которых еще не напечатано. Этот автор, уже первыми своими произведениями обративший на себя общее внимание, в последнее время выдвигается в первые ряды среди наших молодых композиторов. Правда, он пишет немного и покуда ограничивается романсами и пьесами для фортепиано, для скрипки с фортепиано. Но то, что им написано, запечатлено физиономией своеобразной, говорит о таланте истинном, идущим своей собственной тропой. От путей Шумана и Брамса ответвилась эта скромная тропа и, ответвившись, повела по новым, свежим местам... Трудненько порой бывает для непривычного путника (исполнителя, как и слушателя) пробираться

¹ Б. О. Сибор, М. И. Цирельштейн, В. Р. Бакалейников и С. М. Козолупов.

по такой нови; не раз он с первого раза и споткнется, и направление потеряет. Но зато он будет идти не по измятой траве и отдыхать будет не на скамейках, изукрашенных вензелями тысячи прохожих...

Музыка Метнера характеризуется прежде всего какой-то особой, редкой в наше время, уравновешенностью духа. Не то, чтобы у него не было порывов страсти, страдания, ликования. Они есть, но никогда не обостряются до воплей, до экстаза. В их звуковом отображении, как и вообще во всей музыке Метнера, есть нечто эллинское, гетевское. Недаром большинство романсов Метнера написаны на тексты Гете. Но этот «старый» дух выражается у Метнера новыми средствами выражения, — сложными, как сложно и все современное искусство. Лишь изредка эта сложность производит впечатление надуманности, боязни быть простым, но в основе она несомненно вытекает из самого существа дарования Метнера, непринужденна, «искрення». Оригинальны порожденные причудливой полифонией гармонии Метнера (не страстного вагнеровского типа, а, скорее, строгого, холодноватого бахо-брамсовского), но еще своеобразнее его энергичная, свежая ритмика, впоенная шумановскими родниками. Все вместе образует затейливо сложную многоголосную ткань, в которой гомофонически индивидуальный мелодический рисунок далеко не всегда является сильнейшим моментом. Ярост и рельефен этот рисунок в колоритных, полных настроения фортепианных сказках Метнера, из коих в программу вошли *f-moll'*ная и *e-moll'*ная (из *op. 14*).

Это — настоящие «сказки», в которых, однако, на первый план выступает не столько элемент фантастический, сколько эпический. Они прекрасно исполнены были Метнером, игра которого, помимо достоинств тонкого музыканта и пианиста, привлекала еще той особой одухотворенной значительностью, которая свойственна всякому автентичному авторскому толкованию. Особенно пленяет в этом композиторском самоистолковании кипучая жизнь ритма. Очень хорошо сыграны были композитором также две интересные новеллы (*op. 17*) и сонаты *d-moll* и *C-dur*. Обе сонаты — одночастные и представляют как бы первые части обычного типа сонат. Вместе с третьей на этот раз не исполненной *As-dur'*ной сонатой они образуют «сонатную триаду» (*op. 11*), но каждая имеет и свое собственное, независимое значение. Обе содержательны,

сложны, трудны. Первая — элегического характера; от второй, идиллически светлой, веет свежестью полей и глубокого неба. Она особенно типична для Метнера. Наименьшее впечатление произвели три нокturna Метнера для скрипки с фортепиано, что зависело, может быть, и от бесцветного исполнения скрипача А. Метнера. Пьесы эти, кстати сказать, совсем не совпадают по характеру музыки с тем, что со времен Фильда и Шопена подразумевается под именем нокturnов. Да и скрипичная партия в них как-то бедна, — точно голос, выделенный из общей симфонической ткани и развитой до самостоятельного значения, а не вполне независимый, изначала противопоставленный фортепиано член ансамбля. Многочисленная публика очень тепло принимала Н. Метнера, которому пришлось сыграть сверх программы (свои же пьесы). (№ 24 от 30 января 1909 г.)

[БАЛАКИРЕВ И СТРАВИНСКИЙ]

Симфонический концерт Кружка любителей русской музыки (2 февраля) открылся Первой (C-dur'ной) симфонией Балакирева. Маститый, 73-летний композитор в тиши уединения не перестает творить и поныне: только на днях вышла из печати его новая, Вторая симфония. Превосходная C-dur'ная симфония, не везде достаточно цельная, но изобилующая красотами первоклассными, была замечательно хорошо исполнена под управлением г. Купера, — как в смысле звучности, так и по общей концепции целого и деталей. Это — один из лучших художественных подвигов г. Купера на поприще симфонического дирижера. В первый раз в Москве исполнено было затем фантастическое скерцо г. Стравинского, молодого петербургского композитора, сына известного оперного артиста. В этом скерцо, прототипом которого является известное скерцо Берлиоза «Фея Маб», очень мало «музыки» и очень много «оркестра». Последнее вовсе не значит, что скерцо густо оркестровано. Наоборот, странно даже слушать, как такая масса музыкантов производит так мало звуков. И почти все эти звуки притом захватывают только одну половину доступных человеческому

уху регистров — высокую. Из струнных, из духовых, из арфы, из ударных Стравинский извлекает особые эффекты; все в скерцо (кроме трио) у него стрекочет, свистит, жужжит, звенит, порхает. Любопытная, блестящая и в своем роде мастерская пьеса! Скерцо местами звучало все-таки тяжеловато, что зависело отчасти и от исполнения. В концерте сыграна была еще красивая симфоническая поэма Глиэра «Сирены» [...] (№ 39 от 7 февраля 1909 г.; без подписи.)

[СКРЯБИНСКИЙ КОНЦЕРТ]

Вчерашний симфонический концерт, программа которого состояла исключительно из сочинений Скрябина, собрал множество публики. Отношение слушателей к замечательной музыке Скрябина далеко не было единодушным. Меньшинство восторженно аплодировало и без конца вызывало автора (были и подношения: венки, цветы); большинство недоумевало. Но и последнее является уже шагом вперед по пути признания Скрябина «большой публикой», потому что его Второй симфонии в свое время даже шикали. Теперь же ни после 3-й симфонии, ни после «Поэмы экстаза», ни даже после 5-й фортепианной сонаты шиканья не было, хотя кое-где и слышались возгласы негодования. Во всяком случае Скрябин так встряхнул московскую музыкальную публику, как уже давно никто ее не встряхивал. (№ 43 от 22 февраля 1909 г.; без подписи.)

Краткий отклик Энгеля отмечает одно из самых волнующих событий в музыкальной жизни Москвы конца 1900-х годов. Позднее сам Энгель в очерке жизни и творчества Скрябина вспоминал: «Чем ближе к концерту, тем напряженнее становилось на репетициях и настроение публики, все более многочисленной (для подготовки программы понадобилось шесть репетиций вместо обычных двух-трех). Тут можно было видеть чуть ли не всех музыкантов Москвы (многих — со скрябинскими партитурами), но также немало лиц, обычно не бывающих на репетициях, — настолько всеобщий, горячий интерес возбудила музыка Скрябина еще до «официального» своего исполнения. Трудно описать то

возбуждение, которое царило на этих репетициях. Незнакомые люди, случалось, заговаривали друг с другом, яростно спорили или же восторженно пожимали друг другу руки; бывали и еще более экспансивные сцены волнения и энтузиазма. То же происходило в вечер самого концерта [...] но в еще большем масштабе, так как Большой зал консерватории был переполнен публикой [...]. Одно было для всех ясно,— что талант композитора грандиозно развернулся за время отсутствия из Москвы, что перед ним раскрываются какие-то неведомые дали, новые миры, где до него еще никто не бывал» («Музыкальный современник», кн. 4—5, декабрь 1915 г.— январь 1916 г. П., 1916, стр. 75).

Интересные дополнительные штрихи вносит другой современник события: «Скрябин сидел во время исполнения в боковой ложе [...]. Его облик был очень юн для его действительного возраста,— ведь ему было почти сорок лет, но он был подвижен, как мальчик [...]. Слушая свою музыку, он иногда как-то странно замирал лицом [...], а в моменты напряжения музыки он дышал порывисто и нервно, иногда хватался обеими руками за свой стул [...]. Был, кажется, гром аплодисментов, были приветствия оркестра, хлопавшего по пультам смычками, Скрябин был предметом овации [...]. Зал обратился в музыкальный митинг, всюду обсуждались впечатления [...]. Оркестр, всегда самый сдержанный в оценках, был, казалось, покорен массивной мощностью звучности. Я помню фигуру А. Ф. Гедике, неожиданно для меня впавшего «в экстаз» и почти кричавшего: «Это гениально, гениально» (Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине. М., [1925], стр. 29—30 и 31).

МУЗЫКА СКРЯБИНА

I

Всюду, где исполняются последние произведения Скрябина,— у нас, как и за границей,— они вызывают в музыкальном мире глубокое волнение. Одни восторгаются ими, другие негодуют, третьи недоумевают, но никто не остается спокойным. Уже это одно говорит об их необычайности. И действительно, в лице Скрябина перед нами один из замечательнейших талантов в современном искусстве. Талант болезненный, как и подобает нашему

времени, но мощный, сам в себе цельный и единый, оригинальный. И притом оригинальный совершенно независимо от связи своего творчества с философией. Связь эта и не может иметь в музыке такого коренного значения, как в других искусствах. Правда, и философия, и музыка суть обобщения, но оперируют они в различных плоскостях: одна дает обобщенную мысль, другая — обобщенное чувство. Музыка, таким образом, может воплотить только основные типы настроения, а не логические умозаключения, хотя бы и приводящие к известному настроению, как к выводу.

Важно, конечно, знать и эту подземную работу мысли композитора, пробивающуюся в мире звуков ключом душевных переживаний и эмоций, ибо она многое может объяснить в его творчестве; но не может она ни усилить, ни ослабить чисто художественную значительность музыкального воплощения этих переживаний и эмоций. Прекрасная философия может породить прескверную музыку и наоборот. Оттого, говоря о музыке Скрябина, я буду исходить прежде всего из его композиций, а не из его философии, изложенной, между прочим, в интересной статье г. Шлецера (в № 42 «Русских ведомостей»), хотя и смотрю на эту статью как на автентичную самодекларацию композитора¹.

Скрябин до сих пор писал или для оркестра («Rêverie», три симфонии, «Поэма экстаза»), или для фортепиано (больше 50 opus'ов: этюды, прелюдии, вальсы, мазурки, поэмы, сонаты и др.). Сочинения эти не дают ровной линии творчества, какая наблюдалась, например, у Шопена или Шумана, ярко определившихся почти с первых же своих произведений. Они говорят, наоборот, об эволюции, непрестанно развертывающейся и, конечно, не достигшей своего последнего этапа еще и ныне. Теперешний Скрябин («Поэма экстаза», Пятая фортепианная соната, последние прелюдии и др.) иной, чем прежний. Но нельзя понять этого нового Скрябина, не зная старого,

¹ В том же духе сделан и анализ исполненных в концерте сочинений Скрябина, напечатанный в программе. — *Примеч. Ю. Ангеля.*

Статья Б. Ф. Шлецера «А. Н. Скрябин и его музыка» напечатана в газете от 21 февраля 1909 г.

ибо первый глубоко связан со вторым, из него вылился. Я позволю себе поэтому повторить кое-что из того, что писал о Скрябине лет семь-восемь тому назад¹ [...]

Таков прежний Скрябин. Хотите из него получить нового? Сгустите сеть переплетающихся голосов так, чтобы каждая лиана обвилась вокруг другой до непроходимости девственного леса; изгоните консонанс и дайте диссонансу всевластно воцариться в мириадах старых и новых сочетаний; доведите хроматическую оргию пряных гармоний до кошмарных границ неуловимости, неведомых и Вагнеру; заставьте море оркестра переливать все новыми оттенками звучностей, от страстных, нежных вздохов до потрясающего, прямо оглушающего массового рева; уничтожьте каденции; смешайте тысячу ритмов и дайте парить над ними задыхающейся спазматической синкопе. Но этого мало. Подчините весь этот хаос какому-то железному закону, который трудно формулировать, но который чувствуется и несомненно существует; облеките это творчество, полное полубредовых сновидений, в реальные художественные формы; утончите и усложните исконную растерзанность экстатических скрябинских настроений; теснее сомкните четыре стены; от «верхних десяти тысяч» поднимитесь до самых верхних десяти десятков или десяти сотен, — и тогда понемногу перед вами начнет вырисовываться творческая физиономия нынешнего Скрябина, нового, ни на кого уже не похожего.

Слушая Пятую фортепианную сонату этого нового Скрябина, которую в *pendant* к «Поэме экстаза» можно бы назвать «сонатой экстаза», уже не скажешь, как сказал Кюи про его первые, ранние сочинения: «Прекрасно! Но ведь это — сундук с украденными шопеновскими (или вагнеровскими) рукописями!» Во-первых, потому, что такого сундука во всем мире [нет] и украсть негде, как только у Скрябина, а во-вторых, потому, что это вовсе и не прекрасно... Небывало смело, оригинально, может быть сильно, — да, но не прекрасно. Да и не может быть прекрасно искусство, в экстазе обнаженного надрыва так безоглядно нарушающее равновесие между своим содержанием и формой. Содержание (эмоции) раздавило здесь

¹ Критик приводит далее большую выдержку из своей статьи в «Русских ведомостях» (№ 65 от 7 марта 1902 г.), где он впервые дал общую характеристику творческой личности Скрябина.

форму и соната, несмотря на всю свою сложность, воспринимается больше как судорожная смена элементарных ритмических и динамических подъемов и опаданий, чем как художественное сочетание высших музыкальных элементов: мелодии и гармонии. Станный результат, невольно приводящий на память нечто подобное и в современной драме, поэзии и живописи (эффекты упрощенной до элементарности стилизации). Может быть, в конце концов такое впечатление зависело отчасти и от несоответствия между огромной залой консерватории и глубоко камерным, интимнейшим духом сонаты. Должен, однако, признаться, что и в Малой зале, где мне пришлось слышать эту необычайную сонату от Мейчика, и в частном доме, где ее играл сам Скрябин, сущность впечатления была та же.

Совершенно иное действие производит оркестровая «Поэма экстаза», к которой Пятая соната относится как сук к дереву или обертон к основному тону. Соната даже написана на отрывок из стихотворной «Поэмы экстаза» Скрябина же, которая сочинялась одновременно с музыкальной «Поэмой экстаза»... Но о «Поэме экстаза» и о Третьей симфонии в следующий раз.

II

Партитура «Поэмы экстаза» писалась одновременно со стихотворной «Поэмой экстаза», в которой Скрябин-поэт, по его собственному признанию, пытался дать адекватное выражение в слове тому, что Скрябин-композитор создавал одновременно в звуках. Эта стихотворная поэма немножко длинновата для *экстаза* (15 страниц), чем, может быть, грешен и ее близнец-партитура. Белые стихи Скрябина, иногда сильные и образные, порой напыщенные и водянистые, дают поэтический пересказ той философии «играющего» Духа, с которой читатель знаком по статье Шлецера. В противоположность Вагнеру, который в конце концов «пополз ко Христу», этот фихтен-ницшевский Дух Скрябина сам себе довлеет. «В дивном величии чистой бесцельности и в сочетании противустремлений Дух познает природу божественной своей сущности». И дальше: «Подняв вас, легионы чувств, я создаю тебя, сложное, единое, всех вас охватившее чувство блаженства. Я — миг, излучающий вечность, я утверждение, я экстаз!»

Партитура «Поэмы экстаза» построена из дюжины тем, соответствующих основным моментам поэмы. Есть, например, тема «полета» («на высоты отрицанья!»), тема «томления», «воли», «наслаждения», «тревожных ритмов», «самоутверждения» («Я есмь») и т. д.

С темами этими композитор оперирует подобно тому, как Вагнер оперирует в своих операх с лейтмотивами. С той, однако, разницей, что у Вагнера на помощь композитору приходят слово и сцена, и лишь в некоторых случаях можно говорить о голом договоре между композитором и слушателем насчет значения той или иной темы. У Скрябина же на таком договоре построено все. Вы слышите, допустим, сочетание трех тем, и это сочетание воспринимаете как нечто экстатическое, весьма сложное, красивое. Но автор, очевидно, хочет дать здесь психологию творчества: он соединил темы «созданного», «наслаждения» и над всем доминирующей «воли». И куда вы не дойдете до того, что будете представлять себе эти темы такими же индивидуальными носителями отвлеченных идей, какими они, я готов верить, живут в сознании композитора, вы не можете сказать, что постигли философскую подкладку музыки Скрябина. А разве до этого можно дойти?!

Темы «Поэмы экстаза» все короткие. Все, вместе взятые, они запечатлены своей собственной, скрябинской физиономией, но друг с другом имеют много общего, недостаточно индивидуальны. Во всех, например, есть большая или меньшая доля хроматизма. Но сила скрябинских тем не столько в каждой, взятой отдельно, сколько в ее развитии, в соединении с другими, часто достигающем сложности необычайной.

Это вечное «сочетание противустремлений», то разновременное, то одновременное, — характернейшая черта музыки Скрябина. В первой части Третьей симфонии о тяготении к нему свидетельствует и необычайно обильное количество надписей (свыше 40): *mysterieux, tragique, triomphant, joyeux essor, oppressé, écroulement formidable, sérieux, orageux, grandiose*¹ и т. д. В «Поэме экстаза» ассортимент надписей меньше (зато есть такая нео-

¹ Таинственно, трагично, торжествующе, радостный взлет, угнетенно, чудовищный обвал, серьезно, бурно, грандиозно (*фр.*).

бычайная, как *très parfumé*¹⁾, но сущность та же. Одно настроение быстро сменяет еще не вырисовавшееся определенно другое, чтобы уступить место такому же третьему или смешаться с ним и с четвертым; все—*im Werden*²⁾; все — достижение, а не достижение, созидание, а не создание, обнаженный хаос процесса творчества, выливающегося, однако в какие-то особые и для него нерушимо твердые формы.

Нет, я чувствую, что блуждаю в определениях, не нахожу настоящих слов и выражений. И не удивительно. Так всегда бывает, когда не вполне уяснишь себе самую сущность предмета. А схватить сущность «Поэмы экстаза» не так-то легко. Ведь это — квинтэссенция нарождающегося или народившегося нового Скрябина; вместе с Пятой сонатой — самое оригинальное, самое «скрябинское» из всего, что доселе им написано.

Вы спросите, почему же тогда «Поэма экстаза» производит совершенно иного рода впечатление, чем Пятая соната, несравненно более действенное, сильное, потрясающее? Главным образом из-за того, что там фортепиано, а здесь оркестр. Представьте себе «Поэму экстаза» для флейты. Это было бы нечто совершенно нелепое, ибо прежде всего флейта не способна ни к гармонии, ни к сочетанию различных ритмов, мелодий, тембров. Если вы хотите всего этого, пишите для фортепиано, ибо ему все это доступно,— до известных, впрочем, границ. И вот вы пишете «Поэму экстаза» для фортепиано; пишете и, идя все дальше по новому пути, быстро доходите до этих границ. Ибо ваши сложные сочетания гармоний, мелодий, ритмов, тембров, контрапунктов теряют на фортепиано свою определенность и силу; все смешивается, путается, становится серым, элементарным. Получается тот эффект, о котором я уже говорил по поводу Пятой сонаты. Вы, стало быть, ударились в стену лбом; дальше идти некуда. Но вы хотите идти дальше. Тогда берите оркестр. Он все распутает, свяжет, выделит, выразит.

Так поступил и Скрябин. Но ему не хватает уже и обыкновенного, даже большого оркестра. В «Поэме экстаза» ему понадобился,— и не столько для массы звука,

¹ Благоуханно (фр.).

² В становлении (нем.).

сколько для богатства звуковых сочетаний,— оркестр колоссальный, с четырьмя инструментами в каждой группе духовых, с органом, двумя арфами, с умноженной армией ударных и медных (восемь валторн) и т. д. Можно ли идти еще дальше? И если идти, то куда в конце концов можно прийти? Не к такому ли результату, к какому привела и Пятая соната: к превращению сложнейшей оркестровой полифонии, полиритмии и политембрии в одну вязкую, серую, элементарную массу?

Тени такой возможности витают кое-где и над «Поэмой экстаза». Она берет вас, эта «Поэма экстаза», уносит с собой, особенно если вы забудете об ее философии, но наслаждение, которое она дает, какое-то особое, ядовитое, временами прямо гнетущее. И когда в конце «поэмы» отзвучит эта неслышанная вакханалия звуков, долженствующая воплотить апогей экстаза, этот рев меди, обращенной жерлами вверх и среди грохота остального оркестра звучащей как труба архангела Михаила среди светопреставления, этот гул органа, цементирующего всю оркестровую массу и дающего иллюзию человеческих голосов,— когда все это смолкнет, чувствуешь себя подавленным, разбитым. Огромная, новая, потрясающая музыка, но и проклятая. Да, проклятая, потому что на ее страданиях и на радостях, и на всем ее сверхдионисиевском экстазе лежит страшная, больная печать какого-то конца... Мы идем к этому концу и мы неизбежно придем к нему, потому что всякая трещина в искусстве, чтобы перестать быть трещиной, должна превратиться в пропасть. Но, дойдя до конца, мы разобьемся об него... И, разбившись, не видя выхода, изнемогая под бременем этого сверхчеловеческого, ходульного искусства, возопим: «Прочь отсюда! Иного, нового, более простого и здорового!» (из «Поэмы экстаза»).

Если «Поэма экстаза» — самое оригинальное из всего, что написал до сих пор Скрябин, то Третья симфония («Божественная поэма») — самое красивое, самое привлекательное. В смысле формы она представляет свободный вариант классического типа симфонии, подобно тому, как «Поэма экстаза» дает вариант позднейшего типа симфонической поэмы. Только в скрябинской симфонии отдельные части симфонии вливаются одна в другую, исполняются без перерыва. Части эти: вступление («Я есмь»), «Борьба» (*allegro*), «Наслаждения» (*lento*), «Бо-

жественная игра» (allegro). В одном их перечислении не трудно проследить все ту же философию эволюции Духа, который, поборов пережитки прошлого и пройдя сквозь искус настоящего, видит смысл существования в «божественной игре», в «дивном величии чистой безцельности». Но опять-таки не этой философией сильна Третья симфония. Она сильна прежде всего значительностью и рельефностью своих мелодий, ясной законченностью их развития и сочетания, свежестью гармоний, красками оркестра, словом, всем тем художественным обаянием чисто музыкальной красоты, которое гораздо призрачнее в «Поэме экстаза» и без которого в искусстве звуков обречены на гибель какие бы то ни было добавочные философские, идейные стремления. Благодаря именно этой красоте Третьей симфонии ее идейное содержание получает особую глубину и силу; каждый слушатель может черпать из этого источника то, что ему ближе и что зачастую может быть вовсе не похоже на вложенное туда — по «официальному путеводителю» — самим автором¹.

Скрябински сложна и Третья симфония, но эта сложность не может и в сравнение идти с «Поэмой экстаза». Пожалуй, она меньше даже, чем во Второй симфонии, от которой Третья симфония выгодно отличается также отсутствием — или, правильнее сказать, наименьшим для Скрябина присутствием — приподнятости, напыщенности. Во всяком случае, эта сложность нигде в Третьей симфонии не затемняет основных моментов развития музыкальной мысли. Только в первой части нити этого развития порой теряются, не столько вследствие одновременного «сочетания противустремлений», сколько вследствие их быстрой, стремительной смены, о которой я говорил уже раньше. И все-таки как много здесь свежей прелести, но уже безупречно стройной и законченной, во второй части, *lento*. Это *lento*, то исходящее глубокими, страстными мелодиями, то щебечущее всеми весенними голосами, — лучшее вдохновение Скрябина... Вот настоящая музыка, столь же сильная, как и прекрасная, не давящая

¹ Вряд ли кто-нибудь, например, поймет превосходную главную тему первого *allegro* как тему «мистицизма», а «официальный» путеводитель именно так ее называет. — *Примеч. Ю. Энгеля.*

и не гнетущая, дающая чистое, неомраченное наслаждение.

Что сказать об исполнении Третьей симфонии и «Экстаза»? Сыграть их просто чисто и порядочно — уже подвиг. Но сыграть с таким подъемом, с таким богатством живых оттенков, так глубоко вникая в причудливые изгибы необычайной фантазии композитора, как они были сыграны, — подвиг сугубый. И со стороны оркестра, которому пришлось вместо обычных трех репетиций дать шесть, и особенно со стороны дирижера г. Купера. Этим подвигом г. Купер закрепил за собою право на высокий титул настоящего, большого симфонического дирижера. *(№№ 44 и 45 от 24 и 25 февраля 1909 г.)*

Статья «Музыка Скрябина» — одно из наиболее значительных и содержательных выступлений Энгеля и в то же время одна из самых ранних попыток проанализировать, расшифровать и осмыслить качественную новизну скрябинской музыки. Любопытна связь этого анализа со статьей 1902 г. о новой гармонии «Нащеп бессмертного». Любопытно и то, что, приводя выдержку из своей более ранней рецензии, критик делает теперь дополнения к месту, где шла речь о гармонии, полифонии и полиритмии Скрябина: «Еще ближе Скрябин (и именно в своих оркестровых произведениях) к Вагнеру, которого напоминает переплетающимся многоголосием своих партитур; хроматически ползущими внетональными гармониями; непрерывной тягучестью движения, зависящей от того, что одновременно сочетается и таким образом взаимно стирает острые углы друг друга множество различных ритмов, причем музыкальные знаки препинания (каденции) избегаются или замаскировываются; сочностью и густотой оркестровых красок, словом, — всем тем, чем так гениально пользовался творец «Парсифаля», чтобы унести слушателя в особый, неведомый до него мир «вне времени и пространства». В рецензии 1902 г. речь шла еще о «как бы внетональных гармониях», к 1909 г. выход Скрябина за пределы классической гармонии стал очевидным. Выдающуюся роль в осознании «новой гармонии» сыграл Б. Л. Яворский. Дальнейшая разработка темы велась А. А. Альшвангом (см. его работы о Скрябине, вошедшие в «Избранные труды», т. I, М., 1964), С. С. Скребковым и другими исследователями; последние работы: В. П. Дернава. Гармония Скрябина. С вступит. статьей Ю. Н. Тюлина (Л., 1968); С. Павчинский. Произведения Скрябина позднего периода (М., 1969).

[ЗАВЕРШЕНИЕ «СКРЯБИНСКОЙ НЕДЕЛИ»]

[1.]

[...] Камерное собрание (24 февраля) явилось вместе с тем как бы завершением «скрябинской недели» в Москве. Скрябин выступил здесь со своими фортепианными вещами. Опять 5-я¹ соната,— и опять то же впечатление какого-то промаха: бомбы, страшно начиненной, но не попавшей в цель. Чувство неудовлетворенности, недоумения вызывает и большинство последних фортепианных сочинений Скрябина (50-е opus'ы), как *Désir*, *Caresse dansée*, *Enigme*², прелюдии и др. Все это любопытно, но напоминает нарочитые золоторунные вычурности³; какие-то блики, намеки, которые художник поторопился вынести на показ раньше, чем они сколько-нибудь созрели и оформились. Настоящие *Enigmes*. Все действительно сильное и прекрасное, что Скрябин сыграл в этот вечер, написано им давно... Во всяком случае, до того, как он стал «новым Скрябиным», по словам Шлецера, достигшим вершин своего творчества. Патетически-мощный *dis-moll'*ный этюд, две поэмы op. 32 (особенно первая,— мягкая, ласковая, нежная), ряд прелестных мазурок и прелюдий из старых opus'ов (не говоря уж о таком шедевре, как Третья соната),— разве каждая из этих пьес не перевешивает по своей художественной значительности всего нового фортепианного Скрябина?! Играл Скрябин чудесно, как только он один может играть свои вещи, точно тут же создавая их. Публика горячо принимала артиста (главным образом за его старые пьесы) и заставила его много играть сверх программы. (*№ 47 от 27 февраля 1909 г.*)

[2.]

А. Н. Скрябин должен быть доволен своим нынешним приездом в Москву. Нигде,— ни за границей, ни в Рос-

¹ В газетном тексте ошибочно указана Вторая соната.

² «Желание», «Ласка в танце», «Загадка» (*фр.*).

³ Шутливое определение от названия роскошно издававшегося, но не безупречного по вкусу журнала «Золотое руно», выходившего в Москве и знакомявшего читателей с произведениями «нового стиля» в живописи, графике и литературе.

сии,— сочинения его не привлекали столь напряженного общего внимания, как у нас. После первой скрябинской недели теперь идет нечто вроде второй. 12 марта состоится собственный концерт Скрябина, а 8 марта в пользу фонда вдов и сирот артистов-музыкантов повторен был симфонический концерт из его сочинений (Третья симфония, «Поэма экстаза», фортепианные пьесы). Состав публики,— очень многочисленной,— на этот раз был в значительной доле иной, чем в первый раз,— менее специальный; но прием музыке Скрябина оказан был приблизительно такой же. Несомненный успех имела Третья симфония; частичные рукоплескания вызвала «Поэма экстаза». Со стороны большинства — глубокий интерес и некоторое недоумение. Вместо Пятой сонаты Скрябин на этот раз сыграл несколько своих прелюдий, в том числе прелюдию *cis-moll*, написанную для одной левой руки, но звучащую и в мелодии и в аккомпанементе удивительно полно и сочно (при помощи педали). Элемент фокуса, внесенный «одной левой рукой» в эту прелестную прелюдию, мало ослабил, впрочем, впечатление от ее превосходного исполнения. (*№ 56 от 10 марта 1909 г.; без подписи.*)

Характерен элемент недоверчивости к композитору, ожидание от него «фокуса», намерения изумить и поразить слушателя, мешавшие музыкантам другого поколения или иного склада непосредственно воспринять музыку Скрябина. На самом деле прелюдия для одной левой руки написана в год, когда Скрябин переломил правую руку и был в глубоком отчаянии.

[СКРЯБИН И РЕБИКОВ]

Второй вечер современной музыки (11 марта) отдан был русским композиторам. Под современной музыкой организаторы подразумевают, очевидно, не просто хорошую новую музыку нашего времени, а нечто прежде всего сенсационно-модернистское,— то, что французы называют *dernier cri*¹.

¹ «Последний крик» (*фр.*); имеется в виду последнее веяние моды.

И конечно, первое место здесь принадлежит Скрябину, произведениями которого закончился вечер. Капитальнейшим из них явилась Пятая соната в превосходном исполнении г. Мейчика. Сонате этой в нынешнем сезоне посчастливилось. Ее играли несколько раз, тогда как лучшие скрябинские сонаты — Третья и Четвертая — вовсе не исполняются.

Второе место среди модернистов вечера современной музыки принадлежит Ребикову. Имена Скрябина и Ребикова некоторые произносят одним духом, как родственные по характеру творчества и чуть ли даже не по силе дарования. Это, конечно, ошибка. Скрябин — поэт экстаза; Ребиков — нытик. Скрябина тянет к музыкальной философии, Ребикова — к «музыкальной психологии». Главное же, Скрябин — крупная сила, талант широкого полета, огромного размаха; Ребиков — дарование гораздо более узкое, ограниченное, эпизодическое. В программке вечера напечатано profession de foi¹ Ребикова. Рядом с самовосхвалениями здесь имеется несколько строк, которыми композитор хочет оправдать свои гармонические и иные экстравагантности, не нуждающиеся, в сущности, ни в каком оправдании. «Я пишу, — говорит Ребиков, — под диктант *лишь одного чувства* (курсив автора). А чувство имеет ли определенную форму? Имеет ли определенную тональность и неизменную каденцию? Я этого не замечал в моих *записях* чувств».

Да и никто этого не замечал. И понятно почему: чувство не имеет не только определенной, но и никакой тональности. Но ведь чувство не имеет также ни мелодии, ни гармонии, — однако же из-за этого Ребиков не объявляет против них крестового похода. Музыка — искусство звуков прежде всего, и об этом не следует забывать, не отрицая, конечно, и той старой истины, которую Ребиков повторяет с видом Колумба, открывшего Америку: «Музыка — язык чувств». Вне звуковых сочетаний нет музыки (что, кстати, вовсе не значит, что достаточно одних звуковых сочетаний, чтобы была музыка, как в этом можно было убедиться и в данном концерте). А звуковые сочетания подчиняются собственным, музыкальным законам. Законы эти могут, конечно, эволюционировать, но подменить их специфически музыкальную природу не

¹ «Исповедание веры» (фр.).

удастся, конечно, никаким quasi-«психологическим» разглагольствованием. К счастью, Ребиков изъясняется звуками лучше, чем словами. Его романсы или, как он их титулует, «вокальные сцены» на слова Брюсова и Апухтина, исполненные в этот вечер, выразительны, дают настроение, имеют собственную физиономию. Мелодии в них почти нет, ритм прозябает, суть же в декламации на фоне бестональных гармоний. Несколько таких своеобразных гармоний, — вот, в сущности, все новое, что пока есть у Ребикова. Да еще некоторая склонность к экзотизму, как и кое-что другое, сближающее Ребикова с Дебюсси. Экзотизм этот сказался, между прочим, и в «Китайянке», премилой песенке, построенной на пятитонной китайской гамме.

О струнном квинтете Катуара с его многоголосно загроможденным стилем трудно высказаться, прослушав его лишь раз. И если нельзя сказать, чтобы первое слушание квинтета доставляло слушателю одни приятные минуты, то все же получалось впечатление, что это сочинение интересное, частью красивое, требующее, чтобы к нему прислушались, и тогда обещающее дать больше. Исполнен был квинтет гг. Сараджевым, Цирельштейном, Бакалейниковым, Зиссерманном и Тучиным добросовестно, но не совсем по-камерному, с несколько оркестровым пошибом. [...]

Романсы А. Крейна и Ребикова очень хорошо спела г-жа Копосова. Из каждой пьесы артистка стремится создать нечто индивидуальное, и большей частью с успехом. Скрипичные пьесы А. Крейна, простенькие, но милые, превосходно сыграл Д. Крейн. Ему пришлось даже повторить «Роёте liriqne», это странное сочетание модернистских «увеличенных» гармоний с итальянскими терциями, благозвучие которых успешно балансирует на краю банальности. Слушателей было меньше, чем в первый раз, и такие концерты, как этот, вряд ли особенно увеличат аппетит публики к вечерам современной музыки. (№ 59 от 13 марта 1909 г.)

«Вечера современной музыки» были организованы в Москве (отчасти, по образцу более ранних «Вечеров современной музыки» в Петербурге) по инициативе В. В. Держановского, дирижера и скрипача К. С. Сараджева и певицы Е. В. Копосовой-Держановской в 1909 г.; просуществовали по 1917 г., ознакомив слушате-

лей со многими новыми произведениями и композиторами, по преимуществу «левых», новаторских направлений. Иные из них оказались пустоцветами, однако, в числе впервые исполненных композиторов были С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Кое-что о московских «Вечерах современной музыки» есть в статье Г. Г. Тиранова, предпосланной сб. «К. С. Сараджев». Статьи, воспоминания (М., 1962). Первый вечер (из произведений Равеля, Дебюсси и др.) состоялся 19 января 1909 г.

[ВТОРАЯ СИМФОНИЯ БАЛАКИРЕВА, БЛАРАМБЕРГ, ГЛАЗУНОВ]

Последний концерт Клуба любителей русской музыки состоялся 17 марта. Это был так называемый «платный» концерт, публика которого, уплатив весьма солидную сумму за билет, получала вместе с тем право на посещение в будущем году так называемых «бесплатных» концертов клуба. В программу вечера вошли исключительно симфонические сочинения, во главе которых стояла Вторая, впервые исполнявшаяся симфония Балакирева.

Симфония эта посвящена «драгоценной памяти А. Д. Улыбышева» — автора известной французской книги о Моцарте, вышедшей в свет шестьдесят шесть лет тому назад. И как-то трогательно-странно вспомнить, что этот самый художник, который выпускает теперь в свет новую симфонию, был в близких личных отношениях с деятелями эпохи, отделенной от нас добрыми двумя поколениями... Такие же отношения связывали Балакирева и с Глинкой, который высоко ценил талант молодого тогда композитора и даже называл его своим преемником.

И правда, творчество Балакирева во многом примыкает к Глинке. То же стремление к чистоте стиля, до мельчайших подробностей тщательно отделанного; то же отсутствие всего преувеличенного, хаотического; та же связь творчества с народными напевами — то русскими, то чешскими, то испанскими, то восточными; тот же монографический стиль оркестровки. Нет только глинкавской непосредственности, глинкавской мощи и цельности. С другой стороны, на более сложных и особенно на «программных» элементах музыки Балакирева сказалось влияние

Берлиоза, а также Шумана и симфонического Листа, которых Глинка не знал вовсе. Да Балакирев и не писал опер, как Глинка, а все свои силы отдал оркестру, фортепиано, романсу.

Новая симфония долго вынашивающего свои произведения семидесятитрехлетнего композитора очень для него характерна. Как и всюду у Балакирева, темы ее большей частью коротки, но рельефны и значительны. Развиваются эти темы разнообразно и свежо, причем, в смысле формы, сила композитора сказывается не столько в грандиозной цельности широких построений, сколько в деталях вариационного стиля. Гармонические, ритмические и оркестровые приемы метки и действительны. Каждый из них в отдельности редко представляет что-либо необычайное, но в живом органическом соединении они получают совершенно новую, комбинированную силу, очень характерную для своеобразной индивидуальности композитора, чуждой пламенного порыва, склонной к кабинетной выхоленности.

Первая часть симфонии, оригинальная по модуляционному плану, имеет несколько восточный характер, несколько напоминающий балакиревскую же «Тамару», с которой здесь есть немало точек соприкосновения и в темах, и в характере их разработки. Вторая часть — интересное, живое «Scherzo alla cosacca»¹, в котором, однако, мало чего-либо специфически «казацкого», да и вообще скерцообразного. Трио скерцо — царство духовых — построено на русской теме. Третья часть — романс, где царят струнные; мелодия певучая, стройная, красивая, но с балакиревским холодком. В блестящем финале с ясно выраженным характером полонеза лучше всего эпизоды, основанные на разработке народного напева, не раз уже использованного в русской музыке. Бледнее те эпизоды финала, которые связаны с темой, заимствованной из романса. В целом симфония — сочинение очень красивое, не всегда сильное, но сплошь интересное. Хорошо исполненная под управлением г. Купера, она, по-видимому, понравилась публике.

То же можно сказать о следовавших за ней «Мечтах» Бларамберга — двух музыкальных картинах на стихотворения в прозе Тургенева «Лазурное царство» и «Как хо-

¹ Скерцо в духе «Казачка» (ит.).

роши, как свежи были розы». Обе пьесы появились в свете уже после смерти композитора и исполнены были впервые в концерте, устроенном в его память два года тому назад. Это — музыка симпатичная, искренняя, хотя и не запечатленная яркой оригинальностью. В «Лазурном царстве» очень хороша основная однообразно вздымающаяся светлая мелодическая фраза (главным образом у валторн), дающая живое впечатление плавного, мерного, куда-то уносящего колыхания. Да и в остальных эпизодах пьесы много изящного, поэтического; но она не захватывает обаянием волшебной красоты, всепроникающей блаженной любви, и оттого нельзя сказать, чтобы она музыкально исчерпала чудное тургеневское стихотворение в прозе. Подобное же впечатление производит и другая пьеса Бларамберга «Как хороши, как свежи были розы», привлекающая прочувзованностью и теплотой своей музыки.

Концерт закончили потрясающая «Франческа» Чайковского и музыка Глазунова к «Саломее» Оскара Уайльда: знакомое уже Москве замечательное «вступление» и не менее замечательная восточно-дикая, постепенно доходящая до ядовитого апогея страсти «пляска Саломеи», тематически связанная со «вступлением». Все это было превосходно исполнено под управлением г. Купера. (*№ 66 от 21 марта 1909 г.*)

[ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ СКРЯБИНА ПОД УПРАВЛЕНИЕМ С. РАХМАНИНОВА]

Когда еще ждали Никиша к последним филармоническим концертам, в московском музыкальном мире собирались подписи под заявлением, которое предполагалось представить знаменитому дирижеру. В этом заявлении подписавшиеся (а их была масса) просили Никиша освежить программу концертов внесением в нее сочинений Скрябина и Рахманинова. Никиш, как известно, не приехал; но симфонии Скрябина и Рахманинова все-таки попали в программу филармонических концертов, куда их внес внезапно приглашенный дирижировать Рахманинов. Это приглашение выручило застигнутую врасплох филар-

монию, но самого Рахманинова поставило в не особенно благодарную позицию: ему пришлось как бы заменить собой всех знаменитостей-дирижеров, которые в нынешнем сезоне у абонентов филармонии «по усам текли, а в рот не попали»: Мука, Рихарда Штрауса, Никиша.

И, независимо от всяких сравнений, Рахманинов прекрасно справляется с трудной задачей, неожиданно выпавшей на его долю. Первую симфонию Скрябина, стоявшую во главе концерта 15 апреля, он провел прекрасно, с той внешней отчетливостью и внутренней сосредоточенностью, которые так характерны для этого превосходного дирижера. Финал симфонии — с хоровой фугой «Слава искусству» — был на этот раз выброшен, очевидно, с благословения самого композитора. И этот пропуск — к лучшему. Мне приходилось уже говорить, что генделевски-благообразная музыка финала, уводящая слушателя на два века назад, совсем не вяжется с остальными ультрасовременными частями симфонии.

И — когда, бывало, финал еще исполнялся — странно было слушать, как композитор славит искусство на таком старинном языке, на каком в других случаях пикогда не изъясняется. В новой редакции симфонии эта странность исчезла, но зато получилась новая: симфония оказалась вовсе без финала, отсутствие которого не может быть возмещено непредназначенным для финальной роли *allegro*. Это последнее *allegro* (пятая часть симфонии) является во многом как бы двойником первого *allegro* (2-я часть симфонии). В них сходны не только тональность, тактовый размер, ритмика, но и основное настроение (порывистый драматизм), столь характерное для Скрябина, особенно юного. Прелестно звучит изящно инструментованное *vivace*, исправляющее в симфонии обязанности скерцо. Хороши и оба *lento*, первое — чуть ли не моцартовски прозрачное, другое — более густое по краскам, более тяжелое и глубокое по настроению. Все, вместе взятое, производит впечатление чего-то ответвляющегося от Вагнера, но свежего, своеобразно сильного, красивого. Ярко выражены здесь два главных элемента скрябинской музыки: растерзанно-страстная стремительность и мягкая, слегка обвеянная мечтательностью грусть; по еще нет захлебывающегося подъема экстаза, характерного для позднейшего Скрябина... (№ 87 от 17 апреля 1909 г.)

Шестым и последним в этом году симфоническим концертом филармонического общества управлял С. В. Рахманинов. Исполнив в пятом концерте Первую симфонию Скрябина, Рахманинов во главе шестого поставил свою собственную Вторую симфонию и таким образом сочетал два имени, которые вместе с более старым именем Глазунова приходят в голову первыми, раз речь заходит о современной русской симфонической музыке.

В творчестве обоих композиторов чувствуется трепетный ток современной, близкой нам жизни; оба сыновья одного века и вышли из одной школы. Но как много в них и несходного! Рахманинов — сосредоточенность, серьезная страстность, широкие, выдержанные линии; Скрябин — порыв, экстаз, зигзаги. Рахманинов — земля, человек. Скрябин — бредит надземным, сверхчеловеческим. Как и Скрябин, Рахманинов тоже начал с надломленности, с минора («уменьшенная кварта»); но чем дальше, не становясь, может быть, мажорнее, он делается все здоровее, проще, уравновешеннее. Наоборот, Скрябин становится все более мажорным, но вместе с тем и более загроможденным, болезненно изысканным («très parfumé»¹). Рахманинов вырос прежде всего из Вагнера и Чайковского, но тяготеет ко второму, продолжателем которого и является; Скрябин вырос из Вагнера же и Шопена, но тяготеет к первому, преемником которого — в области симфонической музыки — его и можно считать. Но вместе с тем в творчестве Рахманинова сильна и объективная жилка; Скрябин же — чистейшей воды субъективист. Творчество обоих чуждо связи с народной русской песнью, чуждо так называемого «русского склада», столь характерного для целой эпохи в родном искусстве. Но все же в музыке Рахманинова, как и в музыке Чайковского, сильнее чувствуется связь с родной страной, с ее общим обликом, духом, переживаниями; Скрябин же стремится куда-то не только вне времени и пространства, но и вне национальности, — и достигает этого; разумеется, постоль-

¹ Обозначение, связанное с замыслом Скрябина создать художественный синтез ощущений от звука, света, ароматов и т. д., не раз шутливо обыгрываемое Энгелем в качестве примера причудливости и разрыва со здравым смыслом.

ку, поскольку это вообще возможно. Оба прошли период юношеских колебаний и исканий и, кажется, нашли себя; оба много дали русскому искусству и, надо надеяться, еще более дадут.

О превосходной симфонии Рахманинова мне не раз приходилось писать даже в текущем сезоне, когда она исполнялась под управлением автора же в концерте Русского музыкального общества. На этот раз она сыграна была с некоторым изменением: так называемая реприза в первой части не была повторена. Об этом можно только пожалеть, ибо симфонические формы здесь ясны, законченно-стройны и даже, выходя из русла и затопляя берега, не могут быть названы растянутыми, а разве слишком широкими, мало считающимися с обычным уровнем восприимчивости большой публики, в интересах которой, очевидно, и сделано вышеупомянутое сокращение.

Кроме Второй симфонии Рахманинов исполнил еще свое повое сочинение: «Остров мертвых», симфоническую картину к известной картине Бёклина («Die Todteninsel»¹). Бёклин любил музыку, и она его любила. Неслышимо струится она со многих его полотен, вдохновивших уже не одного композитора. Проникнут музыкой и бёклиновский «Остров мертвых» — эти тихие заводи, эти загадочные стены-скалы, к которым медленно подплывает ладья с тенью усопшего, эти колоссальные кипарисы, верхушки которых, чуть склонившиеся от слабого дыхания ветра, чернеют на фоне бледной зари, мерцающей над обителью мертвых. И музыка Рахманинова (однообразная смена поступенных мелодических ходов на меняющемся фоне выразительных гармоний) прекрасно вводит нас в это таинственное, маняще жуткое царство. Но затем фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать, в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону бёклиновских стен; не в преддверие, а в самую обитель мертвых. И, заглянув, видит там не сумерки жизни бёклиновского античного элизнума, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, отчаянием, скрежетом зубовным. Об этом говорят беспокойные, ползучие хроматизмы средней части «Острова мертвых» Рахманинова, ее страстно извивающиеся мелодии; ее тяжкие, широкие, до-

¹ «Остров мертвых» (нем.).

ходящие до мощных, трагических взрывов подъема. Конец опять приближает слушателя к Бёклину и достойно заканчивает эту сильную, но довольно далекую от своего заглавия пьесу. Концерт закончился яркой музыкальной картиной Мусоргского «Ночь на Лысой горе», которой Рахманинов сумел придать особый свежий колорит новыми вариантами оригинальной нюансировки, свободными и в то же время естественно вытекающими из характера инструментовки и развития музыкальной мысли. (№ 90 от 21 апреля 1909 г.)

«МАЙСКАЯ НОЧЬ»

Большой театр закончил сезон «Майской ночью» Римского-Корсакова, впервые поставленной в день открытия памятника Гоголю. Таким образом, только гоголевские юбилейные празднества подвинули, наконец, нашу казенную сцену поставить прелестную оперу одного из величайших русских оперных композиторов. И случилось это через тридцать лет после появления этой оперы на свете, когда она уже обошла все частные (и даже некоторые заграничные) оперные сцены!

Да! Немало пришлось перенести покойному автору «Снегурочки» от императорских театров. Недаром после «Садко» он вовсе отказался посылать туда свои оперы... А между тем многое в «Майской ночи» (и именно большие ансамбли, особенно в третьем акте) вполне по силам только казенным театрам с их огромными средствами.

В последнем можно было убедиться и на представлении «Майской ночи» в Большом театре. Здесь удались именно те фантастические сцены русалок с Левком и с Панночкой, которые при исполнении в Солодовниковском театре проходили вяло и по звучности, и по картинности. Раньше, в Солодовниковском и в других частных театрах, где мне приходилось слышать «Майскую ночь», впечатление от ее фантастической части отступало на задний план перед действием ее лиризма и комизма. Теперь, в Большом театре, «Майская ночь» как-то уравнилась. Одинаково восхищают в ней и лирические перлы (вроде чудесной арии Левка «Ой ты, месяц ясный», и др.), и комические (вроде прекурьезного и в высшей степени совре-

менного фугато Головы, Писаря и Винокура «Пусть узнают, что значит власть» и т. п.), и фантастические, к числу которых надо отнести чуть ли не всю сцену с русалками и Панночкой. При всех этих красотах «Майская ночь» не во всем, однако, удовлетворяет как малорусская опера. Чувствуется, что опера эта написана композитором, родина которого не в Малоруссии. Римский-Корсаков, правда, пользуется народными малорусскими напевами, со своим обычным мастерством развивает их, но напевы эти при развитии нередко получают несколько великорусский оттенок, подобно тому, как такой же оттенок получило у него имя героя «Майской ночи», превратившееся из хохлацкого Левка в великорусского Левку. Но Малороссия еще не выдвинула талантов, равных по типу и по силе дарования Римскому-Корсакову, и куда этого нет, его малорусских опер не заменят никакие другие, хотя бы и написанные такими настоящими малороссами и знатоками малорусской песни, как, например, Лысенко.

Г-н Сук очень много работал над подготовкой «Майской ночи», но добился зато и хороших результатов. Оркестр выровнен, мягок, тонок; прекрасно звучат и хоры. Много красивого в постановке, декорациях. Из главных исполнителей хорош г. Смирнов, голос которого очень подходит к партии Левка, но сценическое исполнение которого несколько страдает общеперной трафаретностью. На месте г-жа Балановская (Ганна), у которой некоторые отдельные моменты звучат даже превосходно. Г-н Лосский (Писарь) дал по обыкновению характерную фигуру, что до известной степени удалось также г. Успенскому (Винокур), но совершенно не удалось ни г. Чистякову (Каленик), ни г. Толкачеву (Голова), который слишком мямлит. Панночку пела г-жа Цыбущенко, Свояченицу — г-жа Селюк-Рознатовская. (№ 99 от 1 мая 1909 г.)

[ПРЕМЬЕРА «ЗОЛОТОГО ПЕТУШКА» У ЗИМИНА]

Вчерашний спектакль в Солодовниковском театре привлёк всю музыкальную Москву, жаждавшую увидеть, наконец, на сцене последнее, предсмертное произведение Римского-Корсакова. И «Золотой петушок» превзошел

ожидания. Свежая по замыслу и выполнению, эта прекрасная опера заставляет особенно горячо чувствовать всю безвременность горькой утраты. Сколько чудесного мог еще создать ее гениальный автор! Исполняется «Золотой петушок» хорошо; кое-что еще не вполне налажено, но главное и на сцене, и в оркестре — живо, стильно, ярко. Опера имела крупный успех, — и, по-видимому, успех настоящий, а не так называемый «почетный». Публика, переполнявшая театр, бесчисленное число раз вызывала всех главных исполнителей: гг. Добровольскую, Сперанского, Пикокка, Ростовцеву и др., а также г. Купера, дирижировавшего оперой; Оленина, заведывавшего постановкой; Билибина, давшего декорации, и приехавшего из Петербурга Бельского, автора либретто. Особенно понравился второй акт (у Шемаханской царицы). В театре присутствовали вдова композитора, Н. Н. Римская-Корсакова, и его дочь. (№ 219 от 25 сентября 1909 г.; без подписи.)

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

(Оперный театр Зимина)

«Золотой петушок» — последнее звено в неожиданно оборвавшейся золотой цепи из пятнадцати опер, оставленных Римским-Корсаковым. Пятнадцать опер! Плодовитость в наши дни прямо беспримерная и особенно поразительная, если принять во внимание всю глубокую сложность оперного письма Римского-Корсакова. Такая плодовитость под силу только великому мастеру, освободившему в себе великого художника, — мастеру, для которого «хотеть» сделалось, наконец, равнозначим «мочь», чего — увы! — нельзя сказать о бывших товарищах Римского-Корсакова по «Новой русской школе».

Конечно, не все звенья в этой золотой цепи равноценны, но ни одно из них не является копией другого; каждое, даже в периоды творческой заминки композитора, свидетельствует о неустанных художественных исканиях, о новой стадии эволюции созидającego духа, одинаково смелого как в стремлении «к новым берегам», так и в воскрешении полузабытых оперных идеалов. И лебединая песня Римского-Корсакова говорит о том же. В кругу его

опер «Золотому петушку» принадлежит место совершенно особое, самостоятельное и притом выдающееся.

Сюжет «Золотого петушка»,—как и большинства лучших произведений Римского-Корсакова,— сказочный. «Небылица в лицах» — таков титул этой оперы, либретто которой написано по пушкинскому «Золотому петушку» г. Бельским. Г-н Бельский — давнишний сотрудник Римского-Корсакова,— и сотрудник незаменимый по сочетанию любовного знания русской старины и народной поэзии с метким и звучным стихом, чутьем сцены и музыкальной подготовкой. Не будь его, оперная деятельность Римского-Корсакова за последние годы вряд ли могла сложиться так широко. С этой стороны Бельский, несомненно, займет место в истории русской музыки.

Удался ему и «Золотой петушок». «Художественный образец русской лубочной сказки» — так либреттист в своем предисловии совершенно справедливо определяет пушкинский оригинал «Петушка». И дальше: «Несмотря на восточное происхождение многих мотивов и итальянские имена (Dodone, Guidone), во всех бытовых подробностях этих сказок («Петушка» и «Салтана») глядят крутые нравы и неуклюжая обстановка древнерусского жизненного уклада».

Все эти характерные пушкинские черты г. Бельский в своей сценической переделке «Петушка» сумел сохранить и приумножить, как раньше сумел сделать то же в «Салтане».

В опере три акта. Первый — у царя Додона, в русском тексте ближе не определенного, но во французском названного *maître de steppes meridionales*¹. Он совещается с боярами, двумя царевичами и воеводой Полканом, как ему «отдохнуть от ратных дел и покой себе устроить». Один царевич предлагает «убрать рать с границы и поставить вокруг столицы», другой дает такой совет: «Наше доблестное войско распустить пока совсем, а за месяц перед тем, как напасть на нас соседям, мы навстречу им поедем». Спасает царя внезапно явившийся Звездочет; он подносит Додону вещего золотого петушка, который будет выкликать с теремной спицы, когда надо ждать войны («берегись, будь начеку!») и когда не надо («царствуй, лежа на боку!»). Додон в восторге и обещает Звез-

¹ «Повелитель южных степей» (*фр.*).

дочету: «волю первую твою я исполню, как мою». Распустив бояр, он ложится спать. Внезапно петушок поднимает тревогу. Додон отправляет в поход сыновей. Ключница Амелфа снова взбивает постель. Снова сладкий сон и снова тревога. Приходится самому царю с Полканом и со стариками идти выручать детей.

Второй акт — перед шатром Шемаханской царицы. Ночь. Додон и его рать с ужасом наталкиваются на трупы царевичей. Где же враг? Уж не в шатре ли? И при свете загорающегося утра Полкан велит палить в шатер из пушки. Но из шатра показывается Шемаханская царица. Красавица поет песню восходящему солнцу; слово за словом очаровывает Додона; заставляет его петь, плясать и, когда тот, наконец, бьет ей челом на царстве («все твое и сам я твой»), принимает его предложение.

Третий акт — перед палатами Додона. Народ ждет царя и новой царицы. Торжественный въезд Додона, Шемаханской царицы и их свадебного поезда с ратниками, арапами, рабынями, великанами, «пыжиками» (карликами), людьми рогатыми, с одним глазом, с песьими головами и т. п. Появляется Звездочет и требует от Додона обещанной расплаты: «Подари же мне девицу, Шемаханскую царицу». Царь свирепеет и ударом жезла приказывает Звездочета. Царица одобряет: «Нам на то и дан холоп: не понравился — и хлоп!». Но когда Додон собирается ее поцеловать, петушок слетает со спицы, клюет царя в темя, и тот падает мертвый. Царица и Звездочет исчезают. Народ оплакивает царя. Опускается занавес, но из-за него внезапно показывается Звездочет. Он успокаивает зрителей: «Вот чем кончилась сказка; но кровавая развязка волновать вас не должна. Разве я лишь да царица¹ были здесь живые лица, остальные — бред, мечта».

Этот оригинальный эпилог является стройным противовесом сходному же прологу «Петушка». В прологе, еще до начала действия, Звездочет так же неожиданно появляется из-за занавеса, чтобы ввести слушателей в сказку. В уста ему при этом вложены резюмирующие сказку пушкинские слова: «Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

«Намек», конечно, надо понимать здесь в самом общем

¹ То есть как раз оба фантастических лица «Петушка». — *Примеч. Ю. Энгеля.*

смысле, соответствующем прекрасно выраженной формуле знатока народной поэзии Потебни: «Роль поэтического образа — быть постоянным сказуемым к переменному подлежащему». Но театральная цензура, как известно, посмотрела на дело иначе. С первого же выступления Римского-Корсакова на оперное поприще («Псковитянка») она обратила на него свое благосклонно-мертвящее внимание и его последней опере не отказала в том же. Какой «намеки» увидела она в «Золотом петушке», какое «переменное подлежащее» умудрилась приставить к «постоянному сказуемому», — неизвестно; но свою тяжелую руку на «Петушка» наложила.

Два вышеприведенных пушкинских стиха о значении сказки (написанные семьдесят пять лет тому назад) либреттисту пришлось выбросить совсем и заменить следующими: «Показать, какую власть над людьми имеет страсть». Героев «Петушка» цензура понизила титулом: из царя Додона сделала воеводу, из воеводы Полкана — полковника. Но, беспокоясь об «уроке добрым молодцам», не ограничилась и этим.

В ответ на просьбу Звездочета: «Дай мне запись по законам, чтоб стояло тверже скал, то что царь мне обещал», царь Додон (по печатному клавираусцугу) отвечает: «По законам? Что за слово? Я не слыхивал такого. Моя прихоть, мой приказ — вот закон на каждый раз». Вместо этого Додон-воевода (на сцене) отвечает: «Что такое? Это ново! Ты обдумал ли то слово?» Накладывая по случаю войны подымную подать на своих подданных, царь Додон говорит: «Только слушайте, народы! Если сами воеводы или там под ними кто взять захочет лишку что, не перечьте: их уж дело!» У Додона-воеводы это выходит немножко иначе: «Коль из вас захочет кто принести и лишку что, пусть дает: его уж дело». Над трупом царя Додона народ поет: «Он премудрый: руки сложа, он народом правил лежа»; а над воеводой Додоном: «Он премудрый и со славой суд творил над нами правый».

Но всего не перечтешь. Как ни ловко сделаны злополучным либреттистом все эти подчистки и замазки, они не могут не возмущать по существу и, конечно, когда-нибудь попадут на страницы истории русской культуры, как образец темного, тупого безвременья. Курьезнее всего то, что для мало-мальски наблюдательного слушателя такой тактикой только подчеркиваются те «жупелы», от

которых его хотели уберечь... Косвенным образом эти изменения могут, пожалуй, несколько повлиять и на впечатление от музыки, делая ее кое-где не вполне соответствующей новой сценической перспективе, но самой-то музыки цензура, слава богу, не коснулась! Она осталась такой же сильной и прекрасной, какой вышла из-под неутомимого пера Римского-Корсакова.

Привычной рукой всемогущего мага очерчен здесь оригинальный волшебный круг мелодий, гармоний, звучностей, приемов музыкальной характеристики. И этот новый волшебный круг глубоко отличен от кругов, очерченных в других операх Римского-Корсакова. Он иногда пересекается с ними («Салтан», «Садко») и тем образует как бы общие отрезки, но никогда не совпадает с ними концентрически. Главное же — вся небывалая новизна «Золотого петушка» проникнута какой-то стихийной непосредственностью, здоровым, свежим вдохновением. Прямо не верится, что все это написано стариком. Но и этого мало. «Красна песня ладом, а сказка складом», — гласит старинная поговорка. И лад «Золотого петушка» удивительно отвечает его складу.

Пышное и стройное музыкальное здание «Золотого петушка» создано бесконечно разнообразным развитием определенной группы характерных тем. Но этот вытекающий из Вагнера лейтмотивизм далек, однако, от вагнеровской исключительности, избегает вагнеровской нагроможденности и, не как у Вагнера, проводится в голосах с такой же последовательностью, как в оркестре.

Рядом с строго лейтмотивными построениями имеются в «Петушке» в зависимости от сгущения лиризма и широкие мелодические образования, совершенно свободные или полусвободные от связи с лейтмотивной группой. Образцом первого может служить красивый, с чисто народным голосоведением хор народа в третьем акте «Верные твои холопы»; впрочем, в оркестре и здесь проводится фигура, связывающая его с остальным мелодическим материалом оперы. Образцом второго является чудесная ария Шемаханской царицы «Ответь мне, зоркое светило», написанная в куплетной форме со все обогащающимся оркестровым аккомпанементом. Новые, независимые фразы органически срастаются здесь с хроматически змеящимися извивами главной темы Шемаханской царицы и в результате дают необычайно оригинальную ме-

лодию; этой чудесной мелодии со временем суждено, без сомнения, сделаться классической, подобно лучшим ариям Глинки, к которым она примыкает по своей пластической красоте и яркости контуров.

Раз показавшись, лейтмотивы «Золотого петушка» обыкновенно стремятся определиться до четких контуров закругленной фразы или хотя бы простого повторения и этим как нельзя более отвечают отчетливо аляповатому рисунку пушкинской сказки и даже ее резко отчеканенному парному стиху, отлично усвоенному г. Бельским. Все они рельефны, характерны каждый в своем роде и легко западают в память слушателя, как звучащие символы. Часто они связаны с гармониями поразительной новизны и силы, получающими порой и самостоятельное значение «лейтгармоний». Есть, наконец, в «Петушке» и «лейттемы» (например, у Звездочета комбинация арфы, колокольчиков, челюсты).

В темах Додона, его сыновей и Амелфы преобладает диатонизм народнопесенного склада; в темах Звездочета и Шемаханской царицы — хроматизм. Кое-где в мелодических оборотах Звездочета и Царицы улавливается даже родство, указывающее, может быть, на некоторую внутреннюю связь между этими двумя фантастическими героями «Золотого петушка», — связь несомненную уже у Пушкина, хотя и загадочную, скрытую. Очень характерен лающий хроматизм Полкана, который всегда «говорит, точно ругается». Боярам не дано ничего самостоятельного; они униженно довольствуются обрывками додоновских тем.

Еще остроумнее трактован лейтмотив Золотого петушка. Он — двуликий, имеется в двух видах. № 1 — «Царствуй, лежа на боку» (им начинается вступление к опере); № 2 — «Берегись, будь начеку» (им кончается опера). Оба вида образованы совершенно одинаковыми по интервалам шагами мелодии, но каждому мелодическому шагу вниз первого нумера соответствует шаг вверх второго нумера и наоборот. Первым номером («на боку») пропитаны, например, обе очаровательные по звучности картины сна в 1-м действии¹. Второй номер («начеку») пронизы-

¹ Как метко (посредством хроматических гармоний и обрывков темы Шемаханской царицы) проведена разница между первым сном Додона и вторым, в котором он уже отчетливо видит Шемаханскую царицу! — *Примеч. Ю. Энгеля.*

вает широко развитые картины военной тревоги в первом акте, народного беспокойства — в третьем.

Не менее поразительны трансформации темы похода. Каким лубочно плясовым блеском полон этот мажорный полународный полусолдатский напев, когда народ провожает Додона в поход и встречает с похода! Как он съезживается до трусливого минора, когда Додиново войско натывается на павших царевичей! Как жалобно звучит в хоре над трупом царя, причем ему оригинально контрапунктируют воющие причитания народа!..

Но больше всего внимания и вдохновения отдал Римский-Корсаков Шемаханской царице. Фигура ее, у Пушкина лишь слабо намеченная, получила в опере широкое, разностороннее развитие. И именно все, что связано с Шемаханской царицей да отчасти с Звездочетом, больше всего и отличает «Золотого петушка» от «Салтана». Прямой, наивный, прянично сусальный «Салтан» весь как на ладони; это — чистый тип стилизованно лубочной оперы-сказки. То же есть и в «Золотом петушке»; но в нем есть и нечто иное, гораздо более сильное, глубокое и, несмотря на свою недосказанность, — или, может, благодаря именно ей, — полное особого неотразимого обаяния.

Главным носителем этого таинственного обаяния в «Золотом петушке» является созданный Римским-Корсаковым образ Шемаханской царицы. Образ этот — новый, небывалый в нашей музыкальной литературе. В нем и яд сарказма, и первобытно соблазнительная грация сказочного Востока, и острая чуть ли не до реальности трагедия одинокой женской души, ищущей достойного покровителя, и какой-то хищный, то выпускающий, то прячущий когти демонизм. Все это, разрозненное и как будто противоречивое в чтении, чарами музыки спаяно в нечто цельное, живое, яркое, загадочно-прекрасное. Мелодии, почти всегда обвеянные восточным хроматизмом, одна другой краше, бесконечно сменяются в устах Шемаханской царицы, и нет конца этому морю песен, переливающемуся тысячами оттенков страсти, мечты, игры, насмешки.

Особенную яркость приобретают эти песни благодаря контрасту со всем тем, что поет Додон, начиная с картины ночных страхов (тоже замечательной по музыке!) и кончая долгой сценой подпадения под башмак Шема-

ханской царицы¹. Конечно, чуткая красавица могла бы раскусить и пленить немудреного Додона гораздо скорее,— но... тогда бы она не подарила нас столькими чудными песнями.

Эти песни вместе с остальной превосходной музыкой и живой оригинальностью сценического замысла делают второй («шемаханский») акт центром всей оперы. Своеобразным же центром является он и с архитектурной стороны: по бокам его — два «додоновских» акта, а еще дальше, по краям,— пролог и эпилог Звездочета. И эта чисто архитектурная симметрия, конечно, не случайна. Она является только наиболее грандиозным воплощением того начала стройности, соразмерности, согласованности, которым проникнута вся музыка «Петушка», от крупных до мельчайших построений.

Мощартовски стройная и благозвучная, музыка эта является в то же время последним словом гармонической и оркестровой изощренности! Какие новые возможности открываются здесь для художественного использования уменьшенного септаккорда (особенно в развитии главной темы царицы), малого трезвучия с большой септимой, увеличенных аккордов (между прочим, в «ки-ри-ку-ку» петушка, где на одном увеличенном трезвучии строятся одна за другой фанфары трех разных больших трезвучий). Диссонанс увеличенного трезвучия Корсаков готов, по-видимому, трактовать как консонанс; он даже кончает им оперу,— и надо сознаться, производит этим впечатление настоящего конца... Так же смело и без промаха бьет в цель и оркестр «Золотого петушка», свежий, пышный, бесконечно богатый и в то же время прозрачный, остроумный, монографически тонкий.

Да, много хорошего оставил миру Римский-Корсаков, но и среди его перлов «Золотой петушок» — один из первых. Как и все счастливо уравновешенные гениальные произведения, он обладает к тому же одинаковой способностью восхищать музыкантов и дилетантов, знатоков и большую публику. И думается, последнюю оперу Римско-

¹ Великолепно, между прочим, музыкально-комическое действие ответа Додона на захватывающе страстный вопрос царицы: «Что ты пел, когда любил?» Громко и грубо, на тупых гармониях и оркестровых звучностях он поет на общеизвестный мотив «Чижик-пыжик, где ты был?» частушку: «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть». — *Примеч. Ю. Энгеля.*

го-Корсакова ждет такой же широкий и заслуженный успех, какой выпал на долю его прежних «Снегурочки» и «Садко».

Для исполнения «Золотой петушок» представляет много своеобразных трудностей. Партия Шемаханской царицы — одна из труднейших в оперной литературе по сумме требований, предъявляемых и к голосу певицы (хроматическая колоратура, высокие ноты, неутомимость), и к ее музыкальности, и к сценическому дарованию. Партия эта оказалась, однако, по плечу г-же Добровольской. Не звучат у артистки только две-три самые высокие ноты. Все остальное привлекает красотой звука, богатством выразительности, блеском исполнения. Артистке порой удается даже схватить неуловимое: черты загадочного демонизма в сложном образе Шемаханской царицы, которому, несомненно, суждено стать пробным камнем для грядущих поколений певиц... Трудна также страшно высокая партия Звездочета, написанная, собственно, для редко встречающегося голоса тенора-альтино. Но и для нее нашелся в Солодовниковском театре подходящий исполнитель, г. Пикок; артист кое-где еще не вполне отделал ее (например, характерные контрасты между отрывистым и связным пением), но и теперь уже дает много хорошего, между прочим, и в сценическом отношении (странная смесь смешного со страшным).

Остальные партии не представляют особых вокальных трудностей. Но создать царя Додона — задача не из легких. Черты общечеловеческие смешались в нем с исконными русскими в один глубокий, коренной тип, живо воплотить который было бы выдающимся художественным подвигом. Свершить этот подвиг г. Сперанскому пока не удастся, хотя многие отдельные эпизоды у него хороши. Его Додон забавен, но слишком мелок; это — не вековой символ, а почти будничная фигура. Но с каждым спектаклем артист все больше выдвигается на верный путь, и со временем, может быть, выбьется и совсем. Не вполне отчетлива временами и дикция артиста. То же следует сказать о вялом Полкане, г. Запорожце, и о Золотом петушке, г-же Клопотовской. Из двух царевичей сколько-нибудь на месте только г. Эрнст; г. Диков бледен донельзя. Хорошая Амелфа г-жа Ростовцева.

Декорации Билибина выдержаны в его известном стилизованно-лубочном стиле и прекрасно подходят ко все-

му складу «Золотого петушка». Особенно хороши царские палаты первого акта. Во втором акте электрический шатер плохо вяжется с окружающим лубочным пейзажем. В третьем акте хотелось бы более живописной перспективы, намеченной и у автора («со всех сторон надвинулись затейливые терема обывателей»). Да и Золотой петушок похож здесь, скорее, на мокрую курицу. Превосходны оригинальные костюмы, русские и восточные (кроме, впрочем, чудищ третьего акта). Хорошо звучат хоры, в которые, как и во весь сценический ансамбль, сумел влить жизнь г. Оленин.

Наконец, *last not least*¹, живейшей похвалы заслуживает и оркестр под управлением г. Э. Купера. Блестящая партитура «Золотого петушка» была сыграна им с такой чистотой и тонкостью, каких помнится, во время оно не знавали первые представления корсаковских опер в частных театрах. (№ 221 от 27 сентября 1909 г.)

[ПЯТАЯ СИМФОНИЯ ЧАЙКОВСКОГО ПОД УПРАВЛЕНИЕМ КУСЕВИЦКОГО]

Второй симфонический концерт С. Кусевицкого (4 ноября) укрепил благоприятное впечатление, составившееся о новом дирижере после его первого концерта. Семья русских симфонических дирижеров растет, и это особенно бросается в глаза, если сравнить настоящее с недавним прошлым. Двадцать лет тому назад, когда нужно было заменить уехавшего Эрдмансдерфера, в Москве не оказалось ни одного сколько-нибудь достойного его преемника. За дирижерскую палочку взялся тогда Сафонов, но нельзя и сравнить тогдашнего, ощупью бродившего дирижера Сафонова с тем мастером своего дела, каким он стал через много лет. Совсем не то теперь, когда в Москве можно указать целый ряд симфонических дирижеров разной силы и опыта, но с несомненным правом на палочку. Соответственно с этим и вообще с поднятием музыкального уровня публики возросли и требования, предъявляемые ныне к дирижеру. И если при всех этих

¹ Последнее по счету, но не по значению (англ.).

повышенных требованиях, при сравнении с другими наличными дирижерскими силами г. Кусевицкий как дирижер сумел все-таки сразу заслужить общее признание музыкального мира Москвы, тем больше его заслуга. Капитальной пьесой программы 4 ноября явилась Пятая симфония Чайковского. Симфонию эту, как известно, сам Чайковский, дирижируя ею, провалил. «Открыл» же ее миру Никиш. Гениальным чутьем он понял всю силу и красоту этой музыки, по-своему передал ее, и с тех пор Пятая симфония сделалась одним из любимейших сочинений Чайковского. Не удивительно, что от влияния Никиша не ушел ни один исполнитель этой симфонии. Не ушел от него и г. Кусевицкий, у которого первые три части симфонии прозвучали ясно и живо, но, видимо, «под Никиша». Зато финалу симфонии г. Кусевицкий дал весьма оригинальное истолкование. В таком быстром темпе, с таким натиском и стремительностью никто его до сих пор не исполнял. И если кое-какие детали оказались при этом скомканы, то в общем финал приобрел новую, интересную, а главное — цельную физиономию, отвечающую его бодрой и энергичной сущности. Хорошо исполнены были также музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова, вся целиком использованная впоследствии композитором для оперы «Садко», и красивый, блестящий антракт из «Орестеи» С. Танеева. Меньше дал г. Кусевицкий в «Арагонской хоте», проведенной без достаточной отделки деталей. Солистом концерта выступил г. Собинов. Артист пел с обычной сладостью и приятностью, но пьесы, выбранные им, мало интересны. Это были полинявшая ария из «Кавказского пленника» Кюи и два романса г. Конюса с аккомпанементом оркестра. Лучший из них — второй; он мило звучит в оркестре («Колокольчики»), но мелодически бледен и вычурен. Конечно, г. Собинову пришлось петь много сверх программы. (№ 255 от 6 ноября 1909 г.)

Первый симфонический концерт С. А. Кусевицкого состоялся 21 октября 1909 г. Этим концертом открылась деятельность основанного им постоянного симфонического оркестра (1909—1918 гг.). Концертное предприятие Кусевицкого вскоре заняло заметное место в музыкальной жизни Москвы; предпринимаются также небывалые раньше гастрольные поездки оркестра под его управлением (Петербург, города Поволжья). За его деятельностью (при мину-

сах, связанных с совмещением в его лице даровитого музыканта, самолюбивого мецената и не страдающего излишней деликатностью дельца) остаются крупные заслуги, в частности энергичная пропаганда творчества Скрябина. Другую его заслугу отмечает статья Энгеля «Первый специально симфонический оркестр в Москве» («Русские ведомости», № 217 от 22 сентября 1911 г.).

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»
(Большой театр, 6 ноября)

По отношению к операм Римского-Корсакова императорская сцена давно уже идет в хвосте частных театров. Начиная с «Садко», честь первых постановок произведений величайшего оперного композитора нашего времени перепадала ей только в виде исключения. А между тем для большинства опер Римского-Корсакова с их сказочно-фантастическими сюжетами, с их необычайно тонким и сложным оркестровым письмом богатые художественные средства казенных театров особенно необходимы. Все мы, например, давно восхищались «Садко» и на частных сценах, но разве под силу было им поставить «Садко» так, как он идет теперь в Большом театре, хотя бы и с десятилетним опозданием! Та же история повторилась теперь и с «Золотым петушком». Против появления оперы в свет (еще при жизни композитора) Большой театр опоздал на два года, против первого ее исполнения (в Солодовниковском театре) — на два месяца.

И, прежде чем войти в это царство небесное, сколько мытарств пришлось претерпеть бедной опере Римского-Корсакова! Оказалось, что и петушку не легче, чем верблюду, пролезть сквозь игольное ушко... театральной цензуры. Сколько перьев у него при этом выщипали, сколько красок стерли! [...]¹

¹ Опущены сопоставления разрешенного театральной цензурой текста с подлинным текстом либретто оперы, изданном ранее. В основном эти сопоставления были сделаны еще в статье о постановке «Золотого петушка» в опере Зимина (Солодовниковский театр); привлекая внимание зрителя к неискраженному тексту, критик практически сводил на нет неуклюжие усилия цензуры.

Но сама по себе музыка «Петушка» осталась той же девственно свежей и прекрасной, какой вышла из-под пера своего творца. Эта волшебная, играющая всеми цветами радуги музыка полна небывалой и у Римского-Корсакова прелести и новизны. Ее можно было бы назвать венцом музыкального импрессионизма, если бы притягательнейшая игра красок не сочеталась в ней с классической четкостью контуров и строгой стройностью архитектуроники.

Благодаря превосходному оркестру и хору Большого театра партитура «Петушка» раскрылась в такой чарующей красоте звуковых красок и светотеней, каких, конечно, не мог дать Солодовниковский театр. Многое, что там было только намечено, здесь засверкало. И конечно, большая заслуга в этом принадлежит музыкальному руководителю Большого театра г. Суку. Надо, однако, сказать, что, принимая во внимание силы, предоставленные в распоряжение обоих театров, первое представление «Петушка» в Большом театре оказалось менее тщательно слаженным, чем в Солодовниковском. Кое-где замечались шатания (например, в ариозо Звездочета в 1-м действии, в сцене Амелфы с народом в 3-м акте, в заключительном хоре). Кроме того, с некоторыми темпами г. Сука решительно нельзя согласиться. Если прежний дирижер Большого театра г. Альтани склонен был к излишнему затягиванию темпов, то теперешний страдает обратным. Благодаря этой аллегромании несравненные сцены сна Додона и всего его царства в 1-м акте потеряли дремотную тягучесть, а вой царя Додона и его войска во 2-м акте — ноющую жалобность...

Замечательно красивы и оригинальны декорации и костюмы «Золотого петушка». Они совсем в ином стиле, чем в Солодовниковском театре. Там, у Билибина, нарочито-схематическая плоскость рисунка и красок, идеализация лубочных примитивов; здесь, у Коровина, фантастический, — если можно так выразиться, — реализм, оргия импрессионизма. Каждый из этих двух сказочных стилей по-своему оригинален и целен, но, разумеется, Большой театр мог несравненно более блестяще осуществить свою задачу. С одним только здесь нельзя согласиться. Занавес, на фоне которого Звездочет поет пролог и эпилог оперы, очень красив сам по себе, но изображает какие-то цветы, к самому Звездочету не имеющие никакого отно-

шения. В театре Солодовникова этот занавес представляет темно-синее небо, усыпанное звездами. И это гораздо больше отвечает музыке, в которой во все время пролога и эпилога чудесно искрятся и падают звезды (щипки высоких нот арфы и струнных, челеста).

Да и сам Звездочет (г. Боначич) в Большом театре непохож на звездочета; это — скорее, деревенский знахарь финского типа, вроде Финна из «Руслана». Впрочем, фигура в своем роде замечательно характерная и любопытная. Больше безобидно смешная, чем значительная. А здесь надо было подчеркнуть значительность. Недаром сам Римский-Корсаков как-то пошутил: «Собственно, Звездочета следовало бы загримировать мною». Этим он, очевидно, сопоставлял волшебника-звездочета с чародеем-художником, творческой воле которого подвластны все образы, созданные его фантазией (намек на такое сопоставление есть и в предисловии к опере). Г-н Боначич очень хорошо спел свою партию, придав ей изящную вокальную чеканку. И все же Звездочет г. Пикока ярче и, думается, ближе к «Петушку».

Очень хороший Додон — г. Осипов. У артиста не пропадает ни словечка, что не всегда можно сказать о Додоне Солодовниковского театра г. Сперанском. Додон Осипова добродушен, топорен, туп, словом, смахивает на безобидного Салтана, которого г. Осипов некогда прекрасно изображал. Но Додон — вместе с тем и вековой символ целого строя жизни. В нем должно быть и нечто варварски-грозное; последнее неоднократно отмечено в «Петушке», где имеется даже специальная тема «грозности» (она звучит, между прочим, в прощальном хоре народа при словах: «Правда, как был царь в сердцах — словно громы в небесах; ударял в кого попало, всем объявлена опала»). Этого у г. Осипова нет; его Додон проще и оттого цельнее, но и беднее, уже, чем Додон г. Сперанского.

Довольно бледны оба царевича (г. Гарденин и г. Чистяков). Почему-то оба они резко набелены и с ярко-красными кругами на щеках. Такой лубочный схематизм под стать был бы разве билибинской постановке, а не коровинской. Великолепен зато вид Полкана, грубость и бестолковость которого отлично передаются г. Толкачевым.

Шемаханская царица — г-жа Нежданова. Это — одна из труднейших партий в мире по многосторонней оригинальности предъявляемых к артистке вокальных и сцениче-

ских требований. Г-жа Нежданова, однако, прекрасно спела ее. Изящно и отчетливо звучит у артистки колоратура, красиво сверкают верхние ноты,— как раз то, что меньше удастся Шемаханской царице Солодовниковского театра г-же Добровольской, у которой зато гораздо яснее дикция. Г-жа Нежданова дала также интересный сценический образ. В нем не нашла себе яркого отражения вся загадочная сложность существа Шемаханской царицы, особенно ее демоническая сторона,— в этом отношении горячее исполнение г-жи Добровольской богаче красками, ярче,— но ему нельзя отказать в определенности и цельности (впрочем, в сцене, где царица вспоминает свое привольное прошлое, у г-жи Неждановой как-то теряется нить и нет необходимого подъема). Словом, каждая из артисток в своем роде хороша. Но, даже и сочетав их лучшее, наподобие того, как Агафья Тихоновна хотела приставить губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича, мы не получили бы идеального воплощения всех художественных возможностей, таящихся в этой чудной, несравненной партии. Создать такую идеальную Шемаханскую царицу, очевидно, предстоит еще будущему. Амелфа Большого театра г-жа Синицына гораздо бледнее Амелфы Солодовниковского г-жи Ростовцевой. Золотой петушок (г-жа Попелло-Давыдова) недурен, но от его голоса хотелось бы более острого, звонкого тембра.

Сценическая постановка (г. Шкафера) «Золотого петушка» неровна. Немало моментов красивых, живых, иногда даже чересчур «живых» (например, форменная драка Полкана и бояр на глазах царя), но немало и вялого, небрежного. Главный же недостаток — неточное соответствие между тем, что происходит на сцене и в оркестре. По оркестру, например, Звездочет уже должен появиться на сцене (в 1-м акте), а на сцене его нет. В оркестре уже зашагали великаны (грузные шаги басов на септиму), а на сцене их еще нет. И таких примеров немало. Несоответствие это особенно неприятно в такой полной чисто «живописующих» деталей партитуре, как «Золотой петушок». На солодовниковской сцене все это продумано тщательнее.

Общее впечатление от новой постановки «Золотого петушка» смешанное. Многие удалось прекрасно (особенно декоративная часть), есть и большие недочеты; полный художественный ансамбль во всяком случае не достигнут,

да вряд ли при наличных силах и сможет быть достигнут.
(№ 257 от 8 ноября 1909 г.)

Той же теме посвящена более распространенная статья «Золотой петушок», опера Римского-Корсакова», помещенная Энгелем в петербургском издании Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 1.

1910

МУЗЫКА

[обзор за 1909 год]

Бывало, до революции, тонешь во вздувшихся волнах нашей музыкальной жизни и думаешь: это оттого у нас такая музыкальная гипертрофия, что пути к иным духовным интересам заказаны; просто некуда людям деться. Потом разразилась гроза. На мгновение открылись манящие перспективы. Казалось, всем будет куда деться и музыкальная жизнь войдет, наконец в свое нормальное русло, может быть, не столь распухшее, зато более глубокое и чистое. Но прошло всего несколько лет и... мы опять у старого разбитого корыта. Опять как будто людям некуда деваться; опять как будто музыкальная гипертрофия. Да такая, какой раньше и не видывали!

Тому свидетель 1909 год, особенно его вторая половина. Никогда раньше у нас не «производилось» (выражаясь по-старинному) столько музыки сценической, симфонической, камерной, романсной и всяческой иной. Но когда ближе присмотришься к отдельным слагаемым этой огромной, гипертрофической суммы, видишь, что характер ее несколько изменился против прежнего. Ведь всякая гипертрофия является либо следствием расширения уже существующих клеточных элементов (гипертрофия в тесном смысле слова), либо следствием прибавления элементов новых. Первому соответствует в выше сделанной музыкальной аналогии перенасыщение музыкой одних и тех

же кругов публики; второму — появление новых кругов «музыкальных потребителей». И как это второе, — увеличение числа клеточных элементов, — составляет условие развития всякого растущего организма, так и умножение кругов музыкальной публики является условием (и признаком) развития музыкальной культуры в стране.

В самом деле, Исторические симфонические концерты, организованные сначала московским отделением Русского музыкального общества, а с 1909 года и петербургским отделением того же общества; общедоступные концерты этого же общества в Петербурге; всевозможные лекции по музыке в столицах и провинции; кафедры по истории музыки, открытые в Петербурге и Москве (с 1909 года); народные консерватории и многое другое в том же роде, — разве все это не говорит о росте нашей музыкальной культуры, о захвате ею все более широких слоев общества? Очевидно, основной общий лозунг нашего времени, — «просвещения, просвещения, просвещения!», — находит себе отклик и в области музыки, где иногда наталкивается даже на те же общие препятствия (заккрытие в 1909 году Народной консерватории в Саратове).

Рядом с захватом новых кадров слушателей значительно увеличилось в истекшем году потребление музыки старыми кадрами публики. Русское музыкальное общество, петербургские концерты которого раньше прозябали в чужом ведении, снова взяло их в собственные руки и в 1909 году объявило кроме упомянутых уже исторических и общедоступных концертов серию обычных симфонических концертов. Для этого общество даже организовало свой собственный оркестр и таким образом осуществило, наконец, заветную мечту своего основателя А. Рубинштейна. Если только оркестр этот — первый в России специальный симфонический оркестр — утвердится и на будущее время, то основанием его будет достойно ознаменовано истекшее в 1909 году пятидесятилетие со дня основания Русского музыкального общества. Этот пятидесятилетний юбилей, кстати сказать, совпал с пятидесятилетним же юбилеем композиторской деятельности Ц. А. Кюи, впервые выступившего полвека назад со своим Скерцо в одном из первых концертов Русского музыкального общества. Рядом с концертами последнего в истекшем году давались в Петербурге симфонические концерты Зилоти, успевшие занять в Петербурге видное место, гр. Ше-

реметева, «Русские» (Беляевские) и придворного оркестра. В Москве параллельно с обычными сериями симфонических собраний Русского музыкального общества, Филармонии и Клуба любителей русской музыки с 1909 года открылись новые симфонические концерты С. Кусевицкого, для начала хорошо поставленные. Тот же г. Кусевицкий основал в истекшем году «Российское музыкальное издательство» на началах, сходных с известным нотоиздательством Беляева (отсутствие расчета на коммерческую выгоду). Такое умножение симфонических концертов связано с увеличением числа русских симфонических дирижеров; на все это последних теперь хватает, не так, как в старину, — раз-два, да и обчелся. Не стану перечислять всевозможных других концертов истекшего года, среди которых были очень оригинальные и интересные; достаточно сказать, что никогда еще, кажется, в столицах, да и в провинции, не давалось и не посещалось их такое множество.

Интенсивна была в 1909 году и русская оперная жизнь. Она перешагнула даже за пределы России. Весной в огромном театре Châtelet в Париже дан был целый ряд (больше двадцати) русских оперных и балетных спектаклей, организованных г. Дягилевым. Много было в них существенных пробелов, но они прошли с крупным успехом, и лучшие из них сыграли немалую роль в деле пропаганды русского искусства за границей. В Петербурге в 1909 году действовали Мариинский театр и частная опера Народного дома. Интересным событием оперного года были на Мариинской сцене постановки вагнеровской тетралогии «Нибелунгов» и его же «Тристана и Изольды». Посчастливилось Вагнеру в последнее время и в Москве, где еще недавно его совершенно было забросили. Кроме порядочного исполнения «Лоэнгрина» (Большой театр) и плохого — «Тангейзера» (Солодовниковский театр) Москве в 1909 году выпало на долю услышать впервые в России поставленных «Нюрнбергских мейстерзингеров». За тщательное исполнение этой превосходной комической оперы, рисующей Вагнера с новой стороны, Солодовниковскому театру простится немало прошлых его грехов.

Еще в большую заслугу можно поставить ему постановку «Золотого петушка» Римского-Корсакова, которому так и не удалось дожить до сценического воплощения

своей последней оперы. Вслед за Солодовниковским театром поставил «Золотого петушка» и Большой театр, совсем уже искромсав бедное «неблагонадежное» либретто оперы, немало испорченное по воле цензуры и у Зимина. «Золотой петушок» Большого театра оказался, конечно, пышнее и звучнее «Золотого петушка» Солодовниковского театра, но нельзя сказать, чтобы во всем интереснее. Публика не обижает ни того, ни другого. За первую половину сезона опера шла больше двадцати раз в одном только Солодовниковском театре, для которого «Золотой петушок» превратился таким образом в курицу, несущую золотые яйца... Но и совершенно независимо от этого успеха «Золотой петушок» является крупнейшим музыкальным событием прошлого года. В этой лебединой песне радостный, мощный гений Римского-Корсакова сказался со своих самых ярких, привлекательных и частью совершенно новых сторон. В своей пятнадцатой опере композитор сумел дать нечто большое и новое не только для него самого, но и для всей русской музыки, для всего мирового искусства. И не нужно, кажется, большой смелости, чтобы предсказать, что «Золотой петушок» станет со временем оперой классической, прежде всего, конечно, по музыке, но, думается, и по сюжету.

Гораздо больше надо смелости, чтобы попытаться угадать будущее русской оперы, осиротевшей со смертью Римского-Корсакова. Творец «Золотого петушка» не оставил в излюбленной им области творчества достойных преемников. Столпы современной русской музыки или вовсе чужды опере (Глазунов, Скрябин, Лядов), или отдают ей свое вдохновение мимоходом и не в ее области создали свое лучшее (Рахманинов, Танеев). Новейшее русское музыкальное творчество, видимо, начинает тяготеть к чистой инструментальной музыке вместо вокальной и, кроме того, видимо, разрывает глинкаинскую связь с народной песней. И в том, и в другом отношении оно идет вразрез с традициями всей предшествующей грандиозной музыкальной эпохи. Здесь, несомненно, отразились общие веяния современного искусства: поворот от национально-бытового к общечеловеческому, от реального к символически-идеальному.

Именно к этой области,— то есть к области музыки инструментальной и притом лишенной специфически русской окраски,— относится важнейшее вслед за «Золотым

петушком» музыкальное событие истекшего года. Речь идет, конечно, о первом исполнении в Москве и Петербурге Третьей симфонии Скрябина и его симфонической поэмы «Экстаз». Впервые мощный, цельный, оригинальный, хотя и болезненный, талант Скрябина стал во весь свой рост перед большой публикой, невольно почувствовавшей его силу. О глубоком волнении, вызванном произведениями Скрябина в музыкальных кругах, и говорить нечего. Но в то время как одни видели в «Экстазе» высшее создание Скрябина и чуть ли не всей современной музыки, другие (часть петербургской критики) считали его, как и Третью симфонию, чем то вроде бреда безумного; третьи же, признавая «Экстаз» сочинением замечательным, смотрели на него как на шаг Скрябина больше в сторону, чем вперед. Кто прав, решит будущее. (№ 1 от 1 января 1910 г.)

В Петербурге Третья симфония исполнена впервые 23 февраля 1906 г., под управлением Ф. М. Блуменфельда, «Поэма экстаза» — 19 января 1909 г., под управлением Г. Варлиха.

[СИМФОНИЯ С-MOLL С. ТАНЕЕВА И «НОКТЮРНЫ» ДЕБЮССИ]

Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества (2 января) открылось симфонией с-moll С. Танеева. Симфония не впервые исполняется в Москве; она чрезвычайно характерна для этого замечательно-го композитора, занимающего совершенно особое место в современном русском искусстве. Что-то глубококлассическое чувствуется в этой музыке, далекой по духу и от Чайковского, и от Римского-Корсакова, и от Вагнера, но современной по средствам выражения. И какой мастерской контрапунктический замысел целого, все части которого оказываются к концу тематически объединенными! Главная сила симфонии — в игре форм, в интересе чисто музыкального замысла. Недаром она посвящена Глазунову — жрецу формы, жрецу материальной красоты в искусстве звуков. Временами, впрочем, танеевский неоклассицизм впадает здесь в педантическую сухость (особенно в области оркестровой звучности), но иногда поднимается до величавой строгости, приводящей на память Бетхове-

на (Adagio симфонии). Г-н Купер хорошо исполнил симфонию, все части которой сумел достаточно уравновесить.

Хорошо исполнены были также под его управлением две оркестровые картинки Дебюсси из серии «Ноктюрнов»: «Nuages» и «Fêtes»¹. Русское музыкальное общество, очевидно, придает пропаганде Дебюсси особо важное значение, ибо посвятило ему статейку в столь восторженном стиле, к какому читатели концертных программ Общества вовсе не привыкли. И для французов значение Дебюсси действительно велико. Они увидели в нем спасителя от вагнеровской тирании, грозившей одно время задушить оригинальное французское музыкальное творчество. Но освободиться от Вагнера Дебюсси удалось, только напичтавшись русской музыкой (особенно Мусоргским и Бородиным). Да и вообще в этом ярком, экзотически причудливом, странно интересном даровании не чувствуется той коренной ширины и самобытности, которые давали бы возможность видеть в нем гения, отмечающего эпоху. Его исполненные в этот вечер «Облака» монотонно ласкают ухо прихотливой безформенностью мягких красочных переливов и полутонов. Это какой-то музыкальный перламутр, в противоположность которому «Празднества» можно бы назвать музыкальным калейдоскопом. Впрочем, оба характеризуются мозаичностью стиля, свойственной Дебюсси, у которого все точно нанизано из кусочков. В этих красивых «Празднествах» есть как будто что-то фантастическое, полуночное, лунное, но программы к ним никакой не приложено [...] (№ 3 от 5 января 1910 г.)

Цельность музыкальной формы у Дебюсси, отличающейся от привычных построений, в те годы мало кем воспринималась.

С. Н. КРУГЛИКОВ (Некролог)

В ночь на 9 февраля скончался Семен Николаевич Кругликов. Покойный не был еще стариком: он умер пятидесяти восьми лет, но болезнь давно уже подтачивала

¹ «Облака» и «Празднества» (фр.).

его силы, и в последнее время, осложнившись, почти совсем лишила возможности работать. А покойный много поработал на своем веку. Тридцать лет стоял он в самой гуще московской музыкальной жизни, отзываясь, как музыкальный критик, на все ее сколько-нибудь выдающиеся явления. Кто в московском музыкальном мире не знал этой крупной, оригинальной фигуры, с легкой усмешкой на лице и шуткой, — большей частью добродушной, но подчас и едкой, — на устах? Он говорил как писал и писал как говорил, — своим особым, отрывистым, разговорным языком.

Почти до конца дней своих Семен Николаевич не выпускал пера из рук, но расцвет его музыкально-писательской деятельности относится к 80-м и особенно 90-м годам — ко временам доброй памяти «Артиста»¹. Сколько людей (в том числе и пишущий эти строки) обязаны статьям покойного расширением своего художественного кругозора, пробуждением сознательного интереса к великим музыкальным произведениям и особенно к русским композиторам, тогда еще далеко не находившим такого общего признания, как ныне! И в летописях музыкального развития Москвы и России имя покойного, даже и помимо его педагогической деятельности, не будет забыто...

С. Н. Кругликов был коренным москвичом. В Москве он родился (в 1851 г.) и учился в гимназии — 3-й московской, которую окончил в 1868 году. После гимназии слушал лекции в Московском университете (по математическому факультету) и в нескольких петербургских институтах — инженеров путей сообщения, горном и лесном. В конце концов, однако, Семен Николаевич всецело отдался музыке. Первой его учительницей и руководительницей на этом пути была мать — очень одаренная музыкантша, ученица Виотти по пению и Виллуана (учителя Рубинштейнов) по фортепиано. Под ее влиянием сын к концу гимназического курса сделался классиком в области инструментальной музыки и итальянском — в области оперы. Но художественные симпатии молодого му-

¹ Лучший русский театрально-музыкальный журнал второй половины XIX в. Издавался в 1889—1895 гг. В числе его сотрудников, кроме руководившего музыкальным отделом Кругликова, были Кашкин и Кюж.

зыканта, несколько односторонние даже и для того времени, приняли иное направление, когда он попал в Петербург. Здесь Семен Николаевич сошелся с кружком «Новой русской школы» — Балакиревым, Кюи, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым — и навсегда сделался горячим поборником их произведений и русской музыки вообще. Особенно сблизился Семен Николаевич с Римским-Корсаковым, под руководством которого некоторое время серьезно занимался теорией композиции. Связь эта не порвалась до самой смерти автора «Золотого петушка». После Семена Николаевича должно сохраниться около двухсот писем Римского-Корсакова — по крайней мере покойный говорил мне о них¹.

В Москву Семен Николаевич вернулся (в 1879 г.) уже не столько инженером, сколько специалистом-музыкантом. Здесь П. А. Шостаковский как раз основывал тогда музыкальное училище, впоследствии преобразованное в филармоническое, и пригласил Семена Николаевича читать теорию музыки. В том же году Семен Николаевич выступил и как музыкальный критик — в «Современных известиях», под псевдонимами «Старый музыкант» и позднее «Молодой музыкант». Статьи его сразу обратили на себя внимание как живостью изложения, так и горячей пропагандой «Могучей кучки», к которой тогда в Москве относились еще очень недоверчиво. Он работал затем и в разных других изданиях, между прочим в «Искусстве» (1883—1884) и «Театре и жизни» Грядина (1885—1890), «Музыкальном обозрении» Бесселя (1885—1888) и «Артисте» (1889—1895). В последнем за все время его существования Семен Николаевич был редактором музыкального отдела и поднял этот отдел на высоту, дотоле в России небывалую. Здесь, между прочим, напечатано и большинство лучших статей покойного. После «Артиста» Семен Николаевич работал в «Новостях дня», «Русском слове» и краткое время в «Голосе Москвы».

¹ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с С. Н. Кругликовым, представляющая выдающийся интерес, все еще ждет своего опубликования; известна только по отдельным письмам и выдержкам из писем, опубликованным главным образом в кн.: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. II—V. М., 1935—1946.

В то же время Семен Николаевич больше четверти века состоял преподавателем Филармонического училища, а одно время (в 1898—1901 гг.) и его директором. Два года тому назад, после смерти В. С. Орлова, Семен Николаевич сделался директором московского Синодального училища церковного пения, к которому и раньше имел близкое отношение как член наблюдательного совета. Но здесь болезни, одна за другой, стали уже сильно приступать к Семёну Николаевичу и, наконец, подкосили его...
(№ 32 от 10 февраля 1910 г.)

КОНЦЕРТ Н. В. ПЛЕВИЦКОЙ (21 апреля)

Масса публики, переполнившей Большую залу консерватории, несмотря на почти летнюю жару и повышенные цены. Бесконечные вызовы, аплодисменты, требования повторений. Словом, успех настоящий, большой, какого не создать одной рекламой. Надо иметь нечто, чтобы мода и реклама возымели претензию сделать из этого все; из ничего и реклама не создаст ничего. Есть это нечто и у г-жи Плевицкой, сразу ставшей знаменитостью из вчера еще неведомой опереточной артистки.

«Русская народная певица» — так титулует себя г-жа Плевицкая и этим как бы подчеркивает тот жанр, который создал ее быстро разбухшую славу, грозящую затмить — *horribile dictu!* — даже славу самой Вяльцевой! Не думайте, однако, что г-жа Плевицкая воскрешает из забвения неподражаемые сокровища старинного народно-песенного творчества. Нет, она далека от этого коренного, векового народного искусства, да оно, вероятно, было бы ей и не под силу.

То, что г-жа Плевицкая называет «русскими народными песнями», в большинстве случаев не имеет права даже называться этим именем, а если называется, то подложно. В самом деле, какие песни величаем мы народными? Или создания так называемого «коллективного» народного творчества, — вышедшие из народа, — или песни хотя и точно известных авторов, но воспринятые

массой,— вошедшие в народ. Огромное большинство репертуара г-жи Плевицкой не подходит ни под ту, ни под другую категорию. Песни эти не вышли из народа и еще не вошли в него, если когда-либо им это и суждено. Это все — продукты сегодняшнего дня, музыкальные мухи-поденки, сделанные «по специальному заказу» для г-жи Плевицкой особыми сих дел мастерами.

До старинной деревенской русской народной песни, до ее поэтической и особенно музыкальной души этим мастерам нет дела. Они вдохновляются прежде всего новой городской русской песней — фабричной, казарменной, трактирной. Их идеалы — идеалы «Полнейших российских песенников»: «Под вечер осени ненастной», «Вдоль по Питерской», «Вот гремит слава трубой» — эти нераздельные от гитары, балалайки и гармоники воплощения мещанской сентиментальности, купеческого ухарства, солдатски-мастеровой разухабистости. Легкий угар похмелья («баба пьяная, шельма хмельная») носится над большинством quasi-народных русских песен г-жи Плевицкой, и это сближает их с quasi-цыганскими песнями г-жи Вьяльцевой,— с той разницей, что в последних он сгущается до специфически удушливого чада ужинов в отдельных кабинетах...

Отчасти сходна у обеих этуалей и самая манера исполнения: и Плевицкая уснащает свое пение вскрикиваниями, придыханиями, обилием «э» («бэдэна» вместо «бедна») и т. п.

Голоса,— или того, что называют голосом, выравненным, развитым,— у г-жи Плевицкой нет, или почти нет. Да и зачем он ей? Голос нужен для мелодии, мелодии же — не только «русской», но и какой бы то ни было — в большинстве песен г-жи Плевицкой очень мало. Все это — новые пережевывания старой, наивной куплетно-речитативной жвачки в духе песен блаженной памяти Шашиной, Гурилева, Титовых и т. п. Такие песни можно, конечно, и спеть, но можно и сказать. И г-жа Плевицкая именно «говорит» их. Но говорит не безучастно, не формально, а вкладывая в них всю искренность человека, верующего в свое дело, весь пыл своего несомненного артистического дарования.

И в этой самоуверенности, в этой искре божией — главная сила исполнения г-жи Плевицкой. Оно живет в противоположность, например, бездушному, хотя и пре-

парированному *lege artis*¹ колоратурному щебетанию г-жи Лукьяновой, участвовавшей в том же концерте, или балалаечному треньканью г. Берлявского, еще более бездушному, хотя и успешно воспроизводившему вой мартовских котов. Оно живет и придает новую жизнь убогим словам, которые в песнях г-жи Плевицкой всегда на первом плане и во всяком случае интересней напевов.

И благодаря ему открывается уголок как будто какого-то нового искусства. Это, конечно, не «большое» искусство; не художественное преобразование фабрично-мещанской народной песни; не «Бабы» Малявина в музыке. Нет, это искусство маленькое, первобытное, подчас вульгарно грубое, прямо отталкивающее («Ухарь-купец» — конек г-жи Плевицкой), подчас бутафорски пустое («Хаз-булат» — якобы «кавказская песня»), но подчас и непосредственно свежее, привлекательное, примыкающее к лучшим заветам кольцовско-альябьевской песни («Наша улица»).

А главное, — искусство элементарное, немудреное, всем по плечу. И эта общедоступность, — увы, столь редкая в наше время, — еще один из секретов успеха г-жи Плевицкой. Та же история, что и с г-жой Вяльцевой, которая ведь тоже талант, и в своем роде даже больший, чем г-жа Плевицкая.

Людам с элементарным, однобоким художественным кругозором это маленькое, единственно доступное им искусство дает иллюзию, суррогат искусства большого, настоящего. А ведь сколько их, таких людей, на белом свете! И все они в восторге от этого суррогата и искренно возводят его в перл создания. Возмущаться этим бессмысленно, но и радоваться нечему. Так было и так будет, пока не поднимется общий уровень музыкально-художественной культуры большой публики. (*№ 92 от 23 апреля 1910 г.*)

О Н. В. Плевицкой написал И. В. Нестьев в кн. «Звезды русской эстрады (Панина, Вяльцева, Плевицкая)». М., 1970.

¹ По всем правилам искусства (*лат.*).

[РОМАНСЫ БАЛАКИРЕВА]

(Концерт в Большой зале
Благородного собрания)

Памяти Балакирева посвящено было последнее камерное утро (10 октября) Кружка любителей русской музыки и посвящен будет его ближайший симфонический концерт. В программу утра кроме фортепианной сонаты Балакирева вошли чуть ли не все его романсы — 39 номеров, из коих, впрочем, некоторые были выпущены. В области романса Балакирев, пожалуй, наиболее силен. Здесь больше всего кстати тот мозаически-мелкий стиль письма, то тонкое смакование деталей, которые так характерны для музыки Балакирева. По своему глубокому вниманию к тексту, тесная связь с которым сохраняется несмотря на свободу музыкального развития, по стройности формы и богатству фортепианного сопровождения романсы Балакирева одни из лучших в русской литературе. Всегда отчетлива в них также и нить мелодии — все равно закругленной или речитативной. В последнем сказывается школа Глинки, прямым продолжателем которого — и не только в области романса — является Балакирев. Интересно по этому поводу вспомнить слова, сказанные Глинкой незадолго до смерти сестре своей Л. И. Шестаковой: «Балакирев пойдет по моим стопам. Я тебе скажу, что со временем он будет второй Глинка». Про некоторые из первых романсов Балакирева (например, «Взошел на небо месяц») можно было бы даже подумать, что они написаны самим Глинкой, — так близки они ему по стилю и приемам. Но сколько и нового, самостоятельного создано Балакиревым как в романсах первого периода, так и в более поздних, серия которых начала появляться на свет после долгой паузы в тридцать—тридцать пять лет. Достаточно назвать «Песнь рыбки», «Не пенится море», «Песня Селима», «Nachtstück»¹ (слова Хомякова) и др. По своему содержанию романсы Балакирева преимущественно лирические или созерцательно лирические. И вот тут-то порой дает себя чувствовать тот перевес музыкального интеллекта над непосредственным языком чувства, который так характерен для творчества Балаки-

¹ Ноктюрн (нем.).

рева. Его музыка всегда интересна, но далеко не всегда трогает, захватывает. В исполнении романсов принимали участие: Дикий, Крылова, Левицкий, Азерская, Лосский, Грызунов, Балановская, Собинов, Богданович, Секар-Рожанский, Антарова, Добровольская.

Г-н Вейс сыграл редко исполняемую фортепианную сонату Балакирева. На стиле сонаты сказывается влияние Шопена и Листа, двух любимых фортепианных композиторов Балакирева. Но вместе с тем чувствуется и замечательная оригинальная фортепианная изобретательность, особенно в вариационной разработке финала (несколько в русском духе). Впрочем, как и большинство крупных сочинений г. Балакирева, соната воспринимается, скорее, как серия отдельных счастливых эпизодов, чем как органически единое художественное целое. Публики, как всегда на утрах кружка, было чрезмерно много, и аплодисментами отмечала она не столько музыку, сколько любимых исполнителей. Эстрада была украшена большим бюстом Балакирева работы М. Керзина. (*№ 235 от 13 октября 1910 г.*)

М. А. Балакирев умер 16 мая 1910 г. Ввиду окончания сезона концертные организации смогли отметить это печальное событие только осенью. Некрологическая статья Энгеля появилась в «Русских ведомостях», № 117 от 23 мая 1910 г.

[СИМФОНИЧЕСКИЕ КАРТИНКИ ЛЯДОВА]

Третье симфоническое собрание Русского музыкального общества (13 ноября) открылось Седьмой симфонией Брукнера [...]

В первый раз исполнен был также отрывок (любовная сцена) из комической оперы Рихарда Штрауса «Feuersnot»¹. Грузная, вязкая музыка, полная какого-то искусственного, пряного аромата. Сначала эти любовные

¹ Название одноактной оперы (или поэмы для пения в одном акте, как ее назвал автор) Р. Штрауса трудно поддается переводу; в нашей литературе встречаются переводы: «Без огня», «Нужда в огне», «Потухший огонь». По содержанию самой оперы последнее название, пожалуй, удачнее других.

пряности как будто и приятны, но скоро от них начинает делаться нечто вроде зубного нитья. Как очаровательны зато две вещицы Лядова — «Волшебное озеро» и «Кикимора»! Обе симфонические картинки дышат сказкой, но в то же время ярко контрастируют друг с другом. Одна вся выдержана в тонах густых, сочных, другая — в острых, жестких; в одной все мягко, полудремотно колышется, в другой — ерзает, копошится; от одной веет таинственной, тихой прохладой, другая полна вскрикиваний, визга, ядовитых укулов. Чудесен конец «Кикиморы», рассыпающийся, точно пыльный гриб по ветру. И какая все время волшебная прелесть звучности, какая поразительная индивидуализация красок, — именно индивидуализация, тонкое их «монографическое» использование, а не наваливание кучками, как у Р. Штрауса, например, и отчасти у Брукнера. Г-н Купер очень хорошо исполнил обе пьесы Лядова, как и всю остальную часть программы. «Кикимору» по горячим требованиям публики пришлось повторить. (№ 264 от 16 ноября 1910 г.)

«ПИКОВАЯ ДАМА» ЧАЙКОВСКОГО (Опера Зимина)

«Фатум; бесстрастный, беспощадный рок — вот излюбленная тема Чайковского. Чем более созревал композитор, тем большее значение идея фатума приобретала в его творчестве, и именно те произведения, где она ярче всего выражена, наиболее сильны и оригинальны у Чайковского». Так писал я семь лет тому назад в фельетоне о Чайковском.

Покойный В. В. Стасов тогда обрушился на меня за эту статью горячим, укорительным письмом. «FATUM! — восклицал он в этом письме. — Да в чем же была для Чайковского возможность трактовать такой громадный сюжет?! Его натура была благородная, милая, во многом интересная, но во многом и нет; элегическая, слабоватая; психологическая — лишь до известной степени и способная лишь к трактованию в (часто прекрасных) музыкальных формах вопросов личных, частных, и только. До

трактования вопросов мировых он еще не дорос; тут ему еще не хватало слишком многого»¹.

И в словах Стасова есть доля истины, которая, однако, является только коррективом к высказанной мной мысли, но по существу вряд ли может ее опровергнуть. Натура Чайковского действительно прежде всего была лирической, глубоко субъективной, обращенной в себя. Но разве грозная проблема фатума не таким же сфинксом стоит перед личностью, как и перед миром, перед микрокосмом, как и перед макрокосмом? Разве нельзя по-своему постигнуть и воплотить ее процессом творчества лирического, «центростремительного»? Конечно, эта центростремительность уже, укромнее мирового, центробежного размаха гениев объективных, эпических, но тем острее ее сжатая концентрированная сила, глубина которой не становится меньше от недостатка ширины.

Прекрасно подтверждает это, думается, «Пиковая дама» Чайковского, или по крайней мере, ее наиболее вдохновенные страницы. Как известно, она написана на сюжет одноименной пушкинской повести, существо которого осталось в опере почти неизменным, несмотря на множество удачных и неудачных добавлений, сделанных либреттистом М. Чайковским. В «Пиковой даме» Пушкина Белинский видит только мастерски рассказанный анекдот. Но сомаситься с ним невозможно. Это противоречило бы и всему зрелому складу пушкинского творчества последнего периода, и очевидной значительности самого сочинения. «Пиковая дама» — нечто большее, чем анекдот; это — «частная, личная» (употребляя выражение Стасова) трагедия фатума. И притом фатума, не внезапно разящего извне, а давно расправляющего свои когти «там внутри», в душе своей жертвы. С этой стороны сущность «Пиковой дамы» глубже раскрывается в интересной статье М. Гершензона (в брокгаузовском полном собрании сочинений Пушкина, вып. XII).

«Вся грядущая драма Германа, — говорится там, — его безумие и гибель, уже до начала действия заложена в его душе потенциально, но для того, чтобы она разразилась, нужен толчок извне, хотя бы самый незначительный» (рассказ Томского). Одно «соприкосновение души, определенно настроенной, с соответствующим этому настро-

¹ В письме от 4 мая 1904 г. (см. приложения к сборнику).

нию элементом действительности» — и фатальный толчок готов; зараза, хотя в микроскопической дозе, привита, и «навязчивая идея» неотвратимо начинает развивать свой яд до неотвратимого рокового исхода.

Назовите даже Германа маниаком; судьба его не лишается от этого психологической значительности. «Пушкин как бы хочет сказать: мы все ходим, ежеминутно готовые для драмы; наша насыщенная страстью душа жадно ищет в мире пищи для своей страсти. Так жадно, что даже тень вещи способна соблазнить ее, и тогда она мгновенно вспыхивает вся и сгорает в мучительном счастье; одна медленнее, другая сразу, как этот Герман. Таков закон человеческого духа. Таков, между прочим, — это все знают, — закон любви. Так, Таня уже до встречи с Онегиным была готова для любви: «Душа ждала... кого-нибудь».

Вся повесть Пушкина отличается крайней сжатостью, да и к тому же, по языку и приемам, это — не столько «картина красками» (как, например, позднейшие тургеневские повести), сколько «рисунок пером». «Нет мазков, передающих полутоны, — все сухие, четкие линии, рисующие как бы остов события, обстановки или характера».

И вот тут-то, ко всему этому как нельзя больше кстати музыка! Ведь ей от всего внешнего и нужен только остов, в который она сама уже вдохнет внутреннюю жизнь! Ее мелодии, ритмы, гармонии, колориты создадут ту сочность красок, ту воздушную глубину перспективы, которых не хватает гравюре Пушкина! Она ярче вскроет перед нами душевную жизнь героев «Пиковой дамы», скажет в звуках то, что не по силам было слову; тайное сотворит явным.

И все это мы находим в «Пиковой даме» Чайковского. Правда, не на всем протяжении оперы (тогда она была бы чудом искусства), а в виде золотых пластов, перемежающихся с менее ценными и даже совсем простыми породами. Но как драгоценно и то, что есть!

Посмотрите, как раскрыт в опере скрытый процесс зарождения и всесокрушающего развития *idée fixe*¹ Германа. Конечно, прием для этого употреблен вагнеровский — лейтмотив. Но у Вагнера тот или иной мотив приобретает исключительное значение лейтмотива только благода-

¹ Навязчивая идея (*фр.*).

ря как бы формальному договору композитора с самим собой и со слушателем. В «Пиковой даме» совсем нето. Мотив старой графини или, если хотите, ее тайны («трех карт») становится центральным в опере сам собой, неизбежно, ибо он олицетворяет центральный нерв действия, *idée fixe* Германа. И как глубоко верно с психологической точки зрения это объединение в одном лейтмотиве трех совершенно различных факторов действия «Пиковой дамы»: старой графини, ее тайны и Германа! Ведь в центре действия — Герман со своей навязчивой идеей, а в центре этой «идеи» — графиня со своей воображаемой или действительной тайной. Назойливые три ноты лейтмотива этой тайны — тоже нечто вроде вакцины, привитой Герману. Они сразу западают в ухо слушателю, даже не особенно музыкальному, как только начинают сверлить музыку Германа, подобно тому, как мысль о трех картах сверлит его душу. Они говорят о том, что преследует его, даже когда все кругом об этом молчит. И потому совершенно излишними, даже противохудожественными являются преследующие Германа выкрики спрятавшихся приятелей, которые он принимает за голоса каких-то видений; они только внешне грубо подчеркивают то состояние «насыщенной страстью» души Германа, которое гораздо тоньше и сильнее уже выражено музыкой.

Душа эта неотвратимо влечется к роковой гибели, и мало можно найти в мировой оперной литературе произведений, где бы так непосредственно жутко воссоздана была в звуках эта таинственно цепкая власть надвигающегося фатума, как в сцене в спальне графини. О красоте музыки в этой поразительной сцене, как и во многих других сценах «Пиковой дамы», не стану говорить. Кто ее не знает, кто не восхищался ею, забывая из-за нее о том слабом, что есть в опере? Мне хотелось только хоть немного осветить «Пиковую даму» с новой, до сих пор мало затронутой стороны. И пусть простит читатель, если это освещение, из-за недостатка места, вышло беглым, летучим.

Что сказать о возобновлении «Пиковой дамы» в Солодовниковском театре? Центр оперы — Герман, и Герман «одержимый», отмеченный печатью фатума. Именно такого рокового Германа чувствует в нем и графиня, когда восклицает: «Какой он страшный!» Ибо по наружности Герман не страшен, наоборот, даже красив и, по Пушки-

н у, походит на Наполеона. Такого Германа г. Дамаев не дает. Да и трудно его дать, раз в существе таланта артиста нет трагического нерва или он еще не развит. И как ни однотонно блестяще звучит голос г. Дамаева, его Герман — только суррогат настоящего, к которому несколько приближается разве в прекрасной сцене с Лизой в конце 1-го действия. Несколько ярче выражен основной колорит фатальности (здесь уже пассивной) в старой графине, как ее изобразила г-жа Ростовцева, но и здесь чувствуется больше вдумчивой артистической работы, чем силы непосредственного перевоплощения. Да графиня г-жи Ростовцевой и слишком молода для «восьмидесятилетней карги». Хорошо в общепринятом смысле представлены все остальные, менее индивидуально яркие и от того более легко исполняемые партии оперы, с Лизой (г-жой Друзякиной) во главе. Дирижирует оперой г. Плотников, теперь больше считающийся с певцами, чем раньше.

Немало удачного в декорациях «Пиковой дамы», и — как почти всегда в Солодовниковском театре с его тесной сценой — именно в «малых» интимных картинах (например, у Лизы), а не в сценах больших, размашистых (например, на балу). Интересны костюмы екатерининской эпохи; слишком только отдает от них театром. Сценическая постановка «Пиковой дамы» стоит, так сказать, «на среднем уровне». Этот уровень выше того, что давало обычное оперное исполнение лет пять тому назад, но в последнее время как-то опять стал застывать на одном месте. Постановка на такой «средний» вкус не лишена «средней» художественной вдумчивости, но стоит присмотреться ближе, чтобы увидеть в ней и «средние» пустые места и совсем уже не средние сценические недосолы и пересолы.

Здесь негде останавливаться на подробностях, но, чтобы не быть голословным, приведу два примера. Недосол: Герман входит в комнату графини и трижды или четырежды проходит мимо огромного портрета графини, прежде чем замечает его. Это, не говоря уже о внешней несуразности, противоречит внутреннему смыслу всего положения. Германа неотразимо тянет к источнику его гибели и он, рядом с портретом, не может не заметить его. Стало быть, или портрет, или движения Германа надо перенести на другую сторону. Пересол: Лиза и Полина поют известный дуэт, удивительно воскрешающий целую

отжитую эпоху сентиментальных Хлой и Дафнисов. Это — чисто лирический момент, действие которого еще усиливается всей окружающей обстановкой во вкусе Борисова-Мусатова. Здесь все должно слиться в цельном аккорде одного застывшего настроения... И вдруг — комические гримасы и жесты гувернантки, своим неуместным «оживлением действия» разбивающие очарование этого настроения! (№ 279 от 3 декабря 1910 г.)

Статья М. О. Гершензона, дающая крайне абстрагированную трактовку замысла Пушкина, вошла в т. IV издания «Пушкин» (СПб., 1910), см. стр. 329 и 334.

КОНЦЕРТ А. Н. СКРЯБИНА (14 декабря)

Если появление за инструментом всякого композитора, исполняющего собственные сочинения, пленяет незаменимой прелестью чего-то автентического, коренного, властно-творческого, то больше всего можно сказать это про Скрябина. Слушая его, особенно убеждаешься, как совершенно наше нотное письмо и как необходимы традиции подлинного авторского толкования для живого уразумения и воспроизведения всякой новой музыки, особенно же такой своеобразной, как скрябинские последниеopus'ы.

Rubato (то есть свободно, не считаясь строго с указанным темпом и ритмикой) проходит красной нитью через всю музыку Скрябина. В большинстве его пьес эта «художественная индульгенция» (*testimonium paupertatis*¹ нашей нотной системы) прописана черным по белому, но даже там, где этого нет, она почти всегда требуется духом самой музыки Скрябина, изменчивой, напряженно нервной, полной капризных подъемов и опаданий. Не только пьесы вроде Роёте op. 52, где что ни такт, то новый размер, новый ритм, но и более невинные с внешней стороны вещи Скрябина часто с первого раза производят впечатление чего-то смутного, загадки. Этим именем («Enigme» — «Загадка») озаглавлена, между прочим, вторая пьеса opus'a 52 Скрябина, но для многих оно мо-

¹ Свидетельство о бедности (лат.).

гло бы служить эмблемой чуть ли не половины его сочинений, главным образом последних. И не только для большой публики, но нередко и для музыкантов, даже тех, которые играют и любят Скрябина. Иным из этих музыкантов на моих глазах удавалось даже «облить мертвой водой» какую-нибудь причудливую скрябинскую пьесу вроде «*Énigme*», заставить сrostись в единое целое все ее прихотливо разбросанные члены, но облить ее еще и «живой водой», пробудить в этом едином, сросшемся теле всю волшебную полноту неповторяемо личной жизни им было не под силу.

Эту магическую операцию бесподобно производит сам Скрябин, воссоздавая прежде всего дух «*Énigme*», а не только букву. Он раскрывает душу «*Énigme*», маленькую, маленькую, но миленькую, и прежде всего индивидуально-живую. Она становится для вас *énigme* не потому, что непонятна, а именно потому, что стала понятной, потому что вы почувствовали в ней отзвучавший и безответно застывший в воздухе вопрос. И такие отгадки своим же загадкам дает Скрябин во всем, что играет.

Это не значит, разумеется, что тем самым он привлекает сердце слушателя ко всему, что так прелестно играет. Какой-нибудь «*Feuillet d'Album*», ор. 45, «*Quasi valse*», ор. 47 или прелюдии вроде ор. 22 № 1, даже и прекрасно исполненные автором, по-прежнему кажутся бледными, и это еще более убеждает в их незначительности.

Зато какая высокая отрада слушать Скрябина, когда его вдохновенное толкование (а на этот раз он играл так прекрасно, как редко) сочетается и с музыкой действительно вдохновенной! Из двух главных элементов этой музыки, — растерзанно страстной стремительности и женственно мягкой грезы, в конце концов объединяющихся в светлом экстастическом подъеме, — Скрябину-пианисту совершеннее удастся выразить второй. Несказанно очаровательно звучат у него такие изящные, тающие, полные сладкой истомы («*avec languueur*») или мечтательного покоя пьесы, как прелестные мазурки (ор. 40 № 2, сверх программы), прелюдии ор. 11 № 5, ор. 16 № 1, ор. 48 № 2 и др. Для торжественного блеска (*Polonaise*, ор. 21), мощного порыва (прелюдии ор. 11 № 14, сверх программы) или всепоглощающего экстаза (Четвертая соната) у Скрябина временами просто не хватает силы. По крайней мере такое впечатление получилось в Большой зале Дво-

рянского собрания [...] Но даже и здесь, не всегда будучи в силах дать то, чего, очевидно, сам хотел бы, Скрябин всегда дает исполнение, поразительно одухотворяющее пьесу и несмотря даже иногда на пропуски нескольких тактов указующее путь к ее идеальному исполнению. Особенно можно сказать последнее про капитальнейшую пьесу программы, Четвертую сонату, являющуюся как бы пограничным столбом между прежним и новым Скрябиным. Кипучей жизнью загорелась эта замечательная соната под пальцами композитора, и все же оставалось впечатление, что в ее финале (*Focosamento*¹) к фортепиано предъявляются требования звучности, которым оно по природе своей не в состоянии удовлетворить. Тот ослепительный блеск экстаза, которого хочет здесь автор, мог бы быть достигнут средствами оркестра; фортепиано же, несмотря на все выколачивания, дает только суррогат, не достигающий намеченной художественной цели и оттого в конце концов неудовлетворяющий. (№ 290 от 16 декабря 1910 г.)

{МЕТНЕР — ПИАНИСТ}

Четвертый симфонический концерт С. Кусевицкого (15 декабря) посвящен был Бетховену и прежде всего его «девятой»... До сих пор ее можно было услышать в Москве приблизительно раз в три года (главным образом в концертах Русского музыкального общества). С. Кусевицкий решил, по-видимому, исполнять ее ежегодно, даже дважды в год, ибо и генеральные репетиции «девятой» у него открыты и платны (с благотворительной целью). Если принять во внимание сравнительно скромные размеры этой платы, как и платы за часть концертных мест, то ясно станет, как много делают концерты С. Кусевицкого для широкой пропаганды великого создания Бетховена. В интересах торжества истинного искусства этому можно только радоваться. Беда только, что всякий праздник, часто повторяясь, перестает быть праздником. То же может быть и с «девятой». Она, конечно, навсегда останется громадной, единственной, но при частом исполнении может потерять теперешний свой праздничный оре-

¹ Пламенно (ит.).

од чрезвычайности, исключительности. Но... когда-то еще это будет. Покуда же «девятая» по-прежнему радостно и торжественно подымает, особенно ее ликующий финал,— истинный тип великого всенародного искусства, призывающего к светлому подвигу жизни.

Солистом вечера выступил Н. К. Метнер. Один из наиболее выдающихся наших молодых композиторов, г. Метнер редко выступает как пианист, особенно не со своими сочинениями. Классическая (в широком смысле слова) жилка, характерная для Метнера-композитора, сказалась и в выборе Метнером-пианистом бетховенского концерта G-dur [№ 4]. Да не только в выборе, но и в самом исполнении его. В этом исполнении виртуоз всюду отступает на задний план перед музыкантом. Нигде нет преувеличений, крика, бравуры; все проникнуто любовью к исполняемому, чувством меры, пониманием стиля. Можно играть Бетховена с большей силой и блеском, более совершенно в смысле шлифовки деталей, но трудно исполнить его более музыкально. Г-н Метнер играл с большим успехом; сверх программы он превосходно исполнил еще рондо их бетховенской сонаты op. 10 № 3. (№ 291 от 17 декабря 1910 г.)

1911

[СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ А. ГЛАЗУНОВА И ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ (ES-MOLL) С. ЛЯПУНОВА]

Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества (2 января) отдано было главным образом произведениям Глазунова, лично управлявшего концертом. Во главе программы стояла его Седьмая симфония, не только по тональности (F-dur), но и по преобладающему «пасторальному» характеру музыки соответствующая Шестой симфонии Бетховена. Но пасторальность Глазунова отличается от бетховенской, помимо, разумеется,

инного общего стиля еще особой, русской складкой. Больше всего это чувствуется в первой части симфонии и особенно в скерцо, от весеннего щебетания которого веет чем-то близким по духу к «Снегурочке» Римского-Корсакова.

Вместе с тем вся симфония представляет поразительный образец (а в некоторых отношениях прямо *unicum*) контрапунктического мастерства и затейливости. Невозможно даже, слушая впервые серьезное, но никоим образом не сухое *Andante* симфонии, сразу уловить весь его сложный полифонический замысел. Тут всевозможные комбинации и «вертикально подвижного контрапункта» (то есть допускающего перестановку голосов вверх или вниз против первоначального их сочетания), и «горизонтально подвижного контрапункта» (то есть допускающего вступления голосов, более поздние или более ранние, чем в первоначальном сочетании). Мастерами последнего были средневековые контрапунктисты, новейшие же композиторы почти забыли об его существовании, если не считать Танеева, прекрасно разработавшего его теоретические основы в своей капитальной книге о контрапункте¹. Но партитура Глазунова представляет нечто большее, чем только поразительную *Augenmusik*².

Благодаря своему контрапунктическому богатству она насыщена особой значительностью, которая чувствуется, даже когда детали контрапункта и не доходят до сознания слушателя. Каждое новое восприятие этой музыки открывает в ней интересное, свежее, новое. Финал симфонии — также контрапунктический кунстштюк, но в ином роде, — больше эффектный, чем глубокий. Здесь кроме нового тематического материала перед слушателем дефилируют то поодиночке, то в разных сочетаниях все темы всех предыдущих частей симфонии. Получается нечто крайне пестрое, — непредусмотренная никакой теорией форма рондо с десятком тем. Впрочем, кто внимательно прослушал первые три части симфонии и уловит темы их в четвертой, тот и эту последнюю воспримет как нечто цельное.

Обо всем этом, конечно, лучше было бы предупредить

¹ Книга «Подвижной контрапункт строгого письма», над которой С. И. Танеев работал много лет, вышла в 1909 г. и ко времени написания статьи еще была новинкой.

² Музыка для глаз (нем.).

слушателя в программе, чего, однако, совсем не было сделано. Вообще надо сказать, что программки всех наших симфонических концертов (кроме концертов С. Кусевицкого да отчасти Исторических) ведутся спустя рукава. Симфония очень хорошо исполнена была под управлением композитора, который в последние годы все больше овладевает искусством живого осуществления своих же партитур.

Хорошо сыграна была и сюита «Из средних веков» — ряд блестящих симфонических картинок, декоративная яркость которых невольно напоминает о сцене. Не все они одинаково значительны по музыке, но все в своем роде красивы, образны. Лучше всех, думается, вторая — «Пляска смерти». Напев католического «Dies irae» оригинально и блестяще проведен здесь сквозь сутолоку ярмарочной площади и визгливые звуки балагана (один из мотивов средневековья: смерть, наигрывающая на скрипке и приглашающая проплясать с нею последний танец).

Солисткой концерта была В. И. Скрябина. Даровитая пианистка впервые за много лет выступила не с сочинениями Скрябина, которого до сих пор исключительно пропагандировала. Не столько блестяще, сколько с большим вкусом сыграла она es-moll'ный концерт Ляпунова, в котором сумела выдвинуть много свежего, красивого, фортепианно и музыкально благодарного. Г-жа Скрябина имела большой успех и трижды играла сверх программы (очень удавшийся ей прелестный гавот Глазунова, мазурку Ляпунова и прелюд Скрябина для левой руки). (№ 2 от 4 января 1911 г.)

[ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И АЛЕКСАНДР КРЕЙН]

(Вторая музыкальная выставка, 15 февраля)

[...] [Из исполненного] больше всего обратили на себя внимание фортепианные вещи петербургского композитора И. Стравинского и кое-что у москвичей А. Крейна и Е. Гунста. Г-н Стравинский (сын известного некогда певца Мариинской оперы) в последнее время выдвинулся в первые ряды петербургской музыкальной молодежи. В нем чувствуется нечто свежее, как будто готовое даже пойти

своим особым путем, особенно в области звукового колорита, который уже и теперь у Стравинского зачастую оригинален, хотя иногда слишком уже сосредоточивает на себе внимание композитора, являясь как бы самоцелью. Из трех фортепианных этюдов оп. 7, исполненных на выставке, выдается третий, бодрый, полный ритмического движения, пикантный мелодически и гармонически. Удивительно изящно исполненный, он прозвучал прямо очаровательно. Из фортепианных вещей А. Крейна более ранние привлекают определенной выразительностью мелодии. В позднейших произведениях молодого композитора гораздо меньше и этой определенности, и выразительности; они сложнее, но и как будто разрозненнее. Центр тяжести здесь в гармониях скрябинского типа. Трудно, впрочем, судить о фортепианной музыке А. Крейна, ибо характер исполнения ее был таков, что каждая пьеса точно разрывалась на клочья, из которых каждый, может быть, сам по себе и жил своей отдельной, издерганной жизнью, но все вместе никак не складывались в нечто единое, цельное. Романсы А. Крейна не свободны от декламационных погрешностей. В них есть кое-какие черты интересные, но сколько-нибудь значительным можно назвать разве третий «Я ласк твоих». Виолончельная поэма А. Крейна не могла понравиться ни своим водянистым патетизмом, ни монотонной виолончельной звучностью (а ведь автор сам — виолончелист!), ни исполнением, на которое, может быть, падает часть вины и в неблагоприятном впечатлении от самой вещи. В фортепианных пьесах г. Гунста есть кое-что симпатичное («Neckertahl», отчасти «Schloss»¹) [...] (№ 38 от 17 февраля 1911 г.)

Оценка сочинений А. А. Крейна здесь, как и раньше, относится к весьма раннему периоду его творчества (композитор окончил Московскую консерваторию в 1908 г.). Формирование творческой индивидуальности А. А. Крейна протекало замедленно; зрелость пришла только в годы после Октября. Об этом см. в кн.: Ю. Крейн и Н. Рогожина. Александр Крейн. М., 1964. Весьма любопытны суждения Б. В. Асафьева, связавшего камерно-инструментальное творчество А. А. Крейна и по-иному протекавшее развитие дарования Гр. А. Крейна с процессом глубоких изменений, охватившим в XX веке русское музыкальное сознание

¹ «Долина Неккера», «Замок» (нем.).

(см. его «Русскую музыку». Л., 1968, стр. 253—254). Значительное и заслуживающее систематической поддержки явление видел в поисках и находках А. А. и Гр. А. Крейнов Н. Я. Мясковский (см. его статьи, собранные в двухтомнике).

УТРО НАРОДНОЙ ВЕЛИКОРУССКОЙ ПЕСНИ (Концерт М. Е. Пятницкого, 17 февраля)

Подлинные старинные народные песни в подлинно народном исполнении — такова была выдающаяся по интересу программа этого утра, устроенного М. Е. Пятницким в пользу дамского благотворительного комитета (для устройства детской сельскохозяйственной колонии). К участию в утре г. Пятницкий пригласил несколько групп крестьян-певцов и певиц (главным образом Воронежской губернии), с которыми познакомился во время своих поездок «за песнями». Таким образом, публика могла стать лицом к лицу с настоящими народными певцами, теми самыми деревенскими артистами и артистками, живыми художественными традициями которых и доселе держится еще на Руси старинное песенное искусство. Эстрада Малой залы Дворянского собрания для этого случая превращена была декорациями в избу. Женщины пели в оригинальных старинных нарядах, которые на местах стали уже редкостью и для концерта собраны были поодиночке в разных селах. За все это и прежде всего за самую идею «крестьянского концерта» нельзя не быть благодарным г. Пятницкому и поддержавшему его комитету.

Но г. Пятницкий не во всем сумел остаться на высоте этой основной идеи. Не ограничившись несколькими необходимыми вступительными словами, он своим постоянным вмешательством в исполнение певцов пошел вразрез с собственными словами, что «песни будут петься совершенно так, как они поются в народе». Он обрывал песни на втором или третьем куплете; выстраивал певших в ряд, когда те хотели стать группой, как им удобнее; останавливал баб, когда те только начинали расплясываться (в плясовых песнях); в некоторых песнях дирижировал и т. п. А между тем в народе всякая песня считается конченной лишь тогда, когда пришел конец словам,—

и только в непрерывном течении песни, в постоянном нарастании воодушевления, а в связи с этим и в новых вариантах способна выявиться вся ее живая сила; никто в народном хоре не выстраивается в шеренгу; никто не тянет за полы пляшущих; никто не «дирижирует». Все это г. Пятницкий, любящий народную песню и много поработавший над ее собиранием, конечно, прекрасно знает и сам. Но зачем же тогда он соответственно этому и не ведет концерта? Не совсем кстати было также в утре данного типа и собственное выступление г. Пятницкого с песнями из сборника Римского-Корсакова.

Песни, исполняемые крестьянами, очень интересны и по словам, и по напевам; среди них есть прямо жемчужины. Но особенную окраску и значение получают они в народном исполнении. Певцы пели группами земляков: большая мужская группа, группа восьмидесятилетней (!) старухи Аринушки с двумя дочерьми, еще группа трех женщин и др. Аринушка с дочерьми несколько простудились в дороге, и все-таки их пение было самым мягким среди женщин. У остальных певцов голоса звучали резче, открытее, но и это, впрочем, зависело от песни. Например, в грустной «Полосе» те самые певицы, которые перед тем «голосили», давали звук сдержанный, мягкий. Мужские голоса (особенно у запевалы-тенора) сами по себе приятнее. Но всюду подкупает не столько вокальный звук, сколько живое выявление свободно раскрывающейся души песни, безыскусственная, порой аляповатая, но порой удивительно тонкая художественность как в передаче отдельных певцов, так и в своеобразно-контрапунктическом ансамбле. Некоторые песни сопровождалась игрой на жалейках и плясками; показан был и хоровод в движении. Особенно интересно было второе отделение, потому что здесь г. Пятницкий, по настояниям публики, давал возможность певцам доводить песни до конца. И живая, цельная картина увлекательного исполнения «Звонов» или «Не будите меня молодую», столько же дававшая уху, сколько глазу, думается, глубоко запечатлелась в памяти слушателей. Превосходно играл гуслир (в интеллигентском костюме) — на гуслиях, — этом поистине «камерном» инструменте. Особенно хороша была песня с вариациями «Выйду ль я на реченьку» и на bis какая-то плясовая. Исполнены были также причитания по рекруте и по умершей матери. Одна женщина причитывала с

плачем, другая утешала. Потом они переменились ролями и по окончании улыбались, хотя перед этим как будто по-настоящему плакали. Это было уже нечто вроде форменного представления. И потому, может быть, те же самые причитания производят гораздо более непосредственное и сильное впечатление, когда слушаешь их в фонограф, не считая за «представление».

Во всяком случае, утро оказалось в высокой степени художественно интересным и этнографически поучительным. Сегодня оно повторится и, надо думать, без тех упущений, которые были допущены вчера. (№ 39 от 18 февраля 1911 г.)

[АЛ. КРЕЙН И Н. МЕТНЕР]

Второе утро современной камерной музыки (концерты С. Кусевицкого) открылось поэмой для струнного квартета А. Крейна. «Поэма» эта дорисовывает черты молодого композитора, намеченные последней «Музыкальной выставкой», где был исполнен ряд его сочинений, и дорисовывает с более симпатичной стороны. По манере письма и отчасти духу самой музыки А. Крейн тесно принадлежит к скрябинской школе, но примыкает не как копировщик только, а в силу внутреннего тяготения. Трудно пока судить о размерах и характере дарования г. Крейна, но дарование это налицо, и притом способное к совершенствованию. Последнее заметно и на «Поэме». Она не совсем складна в смысле формы; в ней нет основных пунктов апогея, и заменяющие их постоянные чередования более мелких подъемов и опаданий *en masse*¹ производят впечатление некоторого однообразия; наконец, волна квартетной звучности в ней слишком однородна. Но в страстных порывах музыки Крейна чувствуется искренность, теплота; инструменты не только восклицают, но и поют; живо льется мелодия; свежа гармония.

Вся остальная часть программы отдана была сочинениям Н. Метнера. Вот композитор среди нашей музы-

¹ В целом (фр.).

кальной молодежи наиболее определившийся, зрелый, самостоятельный. Если между ним и Скрябиным и есть что-либо общее, то разве свойственная почти всей нашей новой музыке черта — отсутствие так называемого «русского склада», прямо или посредственно связанного с русской народной песнью. Но Скрябин нашел себя, пройдя через Шопена, Листа, Вагнера, которым больше всего и обязан в своем творчестве; Метнер же идет совсем иными путями — от Бетховена, Шумана, Брамса. И идет твердо, смело, каждым новым сочинением привлекая новых друзей своей бодрой и строгой музыке. Дать общую характеристику этой музыке поможет предстоящий в недалеком будущем собственный концерт Н. Метнера. Теперь же скажу только несколько слов о пьесах, исполненных в концерте 20 февраля. Среди них нет ни одной слабой, незначительной. Капитальнейшая — соната для фортепиано и скрипки, ор. 21. Все три части этой сонаты — канцона, пляска, дифирамб — пленяют здоровой ясностью настроения, сложно-простой красотой мелодии в гармонии, особенно же столь характерной для Метнера кипучей жизнью ритма. Лучшая из частей — вторая («Danza»¹). В этой пляске прелестна и основная размеренная мелодия, в двух-трех поворотах которой есть нечто от лучших вальсов Иоганна Штрауса, и контрастирующее с ней среднее бурное *allegro*. Ее изящные мелодические акценты и оригинальная ритмика, столь многообразная по существу, несмотря на внешне однообразные рамки такта, ждут своей Дункан. В тяжелом ликовании «Дифирамба» чувствуется оркестровый замысел; скрипке (хотя бы и с фортепиано) оно как будто не совсем по силам. Да и вообще, надо сказать, что скрипка в сонате трактована как не совсем равноправный с фортепиано по значению и самостоятельности член ансамбля. Здесь, правда, этот грех замечен гораздо меньше, чем в прежних ноктюрнах Н. Метнера для скрипки и фортепиано, но все же кое-где замечен. Соната очень хорошо исполнена была автором и г. Могилевским. «Danza» по требованию публики была повторена. В фортепианную программу вечера вошли 4 пьесы. Одночастная серьезно-радостная соната *C-dur* отличается, между прочим, определенной мелодичностью, в сторону которой вообще замечается у тепереш-

¹ Танец (ит.).

него Метнера поворот. Очаровательна мелодия новеллы C-dur, обвеянная шопеновским духом, обыкновенно чуждым Метнеру. Прелестна таинственной гармонией ритмов сказка e-moll; хороша и более грузная сказка h-moll.

Играл г. Метнер как художник-пианист и еще лучше. Так может играть только художник-творец, пламенным дыханием вновь создаваемой жизни наполняющий каждую фразу, выливающуюся из-под его пальцев. И нигде — как в самой музыке, так и в ее исполнении — ни тени празднословия и рисовки. А как это редко теперь! Н. Метнер имел, конечно, огромный успех и играл сверх программы. (№ 42 от 22 февраля 1911 г.)

[ПРЕМЬЕРА «ПРОМЕТЕЯ»]

Из двух произведений, вошедших в программу вчерашнего концерта С. Кусевицкого, публика с особенным нетерпением ждала «Прометея» — последнего слова скрябинского творчества¹. И своей необычайностью «Прометей», можно сказать, ошеломил публику. Одни шикали, чем нельзя не возмущаться, ибо после всего прекрасного, что дал Скрябин, грешно шикавать ему, даже когда перестаешь понимать его; другие с тем большим жаром аплодировали. И те, и другие были сравнительно немногочисленны; вторых было все-таки больше. Композитор сам исполнил фортепианную партию в «Прометее». Его несколько раз вызвали, как и дирижировавшего концертом Кусевицкого. (№ 50 от 3 марта 1911 г.; без подписи.)

СКРЯБИНСКИЙ КОНЦЕРТ

I

Снова, как два года тому назад, музыкальная Москва переживает напряженные скрябинские дни, снова в центре всеобщего внимания последнее произведение Скряби-

¹ Другим произведением Скрябина была его Вторая симфония.

на. Тогда этим произведением была «Поэма экстаза», теперь — «Прометей». «Поэма огня» — таков подзаголовок «Прометее». Но, верный себе, композитор дал здесь не музыкальную иллюстрацию известного мифа о Прометее, а совершенно новую, своеобразную художественную концепцию его. «Для него Прометей есть олицетворение творческого духа человека, олицетворение идеи свободного творчества, самодовлеющего в отсутствии цели»¹.

Таким образом, и здесь мы стоим лицом к лицу с тем «дивным величием чистой бесцельности», которое уже знакомо нам как философское обоснование Третьей симфонии и «Экстаза». Но к осуществлению своей идеи композитор подходит в «Прометее» иным путем, теснее связанным с его общими взглядами на искусство.

В своей конечной идее искусство, по Скрябину, есть «некоторое мистическое действие, служащее для получения экстатического переживания, экстаза, прозрения на высших планах (?) природы. Симфоническое творчество Скрябина дает как бы последовательную эволюцию этой идеи. Первая его симфония — гимн искусству как религии; Третья симфония — освобождение духа от оков, самоутверждение личности; «Поэма экстаза» — радость свободного действия, творческий экстаз. Все это различные этапы одной идеи, полное воплощение которой предположено Скрябиным в его «Мистерии», грандиозном священнодействии, где для целей экстатического подъема будут использованы все средства возбуждения, все «ласки ощущений» от музыки до танца и от игры света до симфонии ароматов включительно». Нечто подобное существовало уже некогда в древних религиозных мистериях, да в измененном виде существует отчасти и в теперешнем богослужении, где также соединились световая симфония (свечи, лампы), симфония звуков (пение, орган, звон), симфония запахов (ладан, курения), слово, живопись, пластика (ритуал священнодействия, коленопреклонение). Цель всего этого синтеза — религиозный подъем, который и получается, несмотря на примитивность употребляемых средств.

¹ Эта и следующие далее выдержки заимствованы из статей Л. Сабанеева о «Прометее» в «Музыке». Статьи эти по существу являются откликом мнений и взглядов самого Скрябина и в этом смысле особенно интересны. — *Примеч. Ю. Энгеля.*

См. журнал «Музыка», 1910, № 1 и 1911, № 13.

Но какой колоссальный подъем дало бы соединение этих средств, если бы каждое из них достигло высшего развития! В соединении этом, однако, не все искусства будут равноправны. Господствовать будут те из них, которые способны выражать волю непосредственно: музыка, слово, пластика; те же искусства, материал которых (свет, запах) не повинуетя непосредственно импульсам воли, окажутся лишь вспомогательными, подчиненными.

Мысль о полном осуществлении этой идеи в виде грандиозной «Мистерии» давно родилась у композитора. Мне пришлось слышать о ней от Скрябина уже лет семь тому назад. С тех пор для «Мистерии» много материала уже подготовлено.

Таковы грандиозные мечты и стремления Скрябина. Трудно говорить теперь о возможной конечной реальной форме их осуществления,— «Мистерии», в которой, по Скрябину, не будет уже ни исполнителей, ни публики, а будет только один общий экстаз, коллективное творчество. Одно только бросается в глаза. Корень религиозного подъема при богослужении — вовсе не в «синтезе искусств» и вообще не в том, что человек находит в храме, а в том, что приносит в храм с собой,— в пламени веры. И конечно, в молениях первых христиан, совершавшихся где-либо на задворках, в обстановке, почти исключавшей всякий, хотя бы и примитивнейший синтез искусств, было безгранично больше истинного подъема и экстаза, чем в теперешних пышных храмах, гораздо дальше ушедших в смысле синтеза искусств. Ибо там было бесконечно больше чистой, цельной веры. И вот этот-то основной, определяющий момент религиозного экстаза при теоретическом конструировании идеала «Мистерии» оставлен без внимания, а на первое место выдвинут момент хотя и важный, но в данном случае вспомогательный: синтез искусств.

Этот синтез, идеалом которого является «соединенное произведение всех искусств», провозглашен был уже Вагнером. Вагнеру удалось даже увидеть то, о чем Скрябин пока только мечтает: создание специального «храма», предназначенного для соединения искусств. Храм этот (в Байрейте) на деле оказался, однако, не чем иным, как образцовой — не во всех, впрочем, отношениях — вагнеровской оперной сценой, давшей очень много искусству. В деле синтеза искусств Скрябин, однако, не просто пов-

торяет мысли Вагнера, а собирается идти в этом направлении дальше, своим путем. Об этом можно судить и по «Прометею», который является как бы осколком будущей «Мистерии». Но о «Прометее» — в следующей статье.

II

Много лет уже пишу я о музыке, но никогда еще не казалось мне это таким трудным, как теперь, когда приходится говорить о «Прометее». И смущает меня не абсолютная противоположность слышащихся вокруг мнений о «Прометее» — от самых восторженных, видящих в последнем произведении Скрябина зарю новой светлой эры в эволюции искусства, до самых отрицательных, считающих откровения «Прометея» чем-то вроде андерсеновской «рубашки короля», которой, как известно, на самом деле не было, хотя все ею и восхищались. Смущает меня мое собственное, внутреннее недоумение. И оттого не могу присоединиться ни к восхищенным, ни к возмущенным.

Разум подсказывает мне, что громадный талант Скрябина, создавший доселе прекрасные симфонии, фортепианные сонаты и многое другое, не мог в новом произведении сразу исказиться, провалиться в трясину, обездуметь; ухо улавливает в «Прометее» моменты поразительной красоты и оригинальности; все существо чувствует близость какой-то огромной, небывало-напряженной силы. Но в то же время от «Прометея» веет на меня каким-то чрезвычайным сочетанием полета и потуг, экстаза и комфорта, новизны и монотонности. Даже его пленительные моменты и эпизоды остаются для меня какими-то отдельными блестками, клочками; не складываются в единый, так или иначе цельный художественный организм. Да и самое восприятие их далеко не всегда связано с тем, что понимается под «эстетическим наслаждением», которое ведь и по Скрябину необходимо, как первая ступень к экстазу.

Слушая «Прометея», точно присутствуешь при каком-то грандиозном чуждом обряде. Что-то говорят, восклицают, перекликаются; слышатся странные, временами привлекательные звуки каких-то глухих инструментов и гортанных человеческих голосов; какие-то ламы с передышками, но без конца, все яростнее бьют в барабаны,

тамтамы, гонги, тарелки,— во что только можно. И вдруг все сливается в каком-то исступленном экзальтированно-судорожном тысячеголосом крике. Этот вопль заражает, может быть, и вас, заставляет и ваше сердце трепетать каким-то особым, небывалым трепетом... Но проходит несколько мгновений,— и вы опоминаетесь, чувствуете, как далеко все это вашему духовному существу, и уж, конечно, не рветесь в сторонники этого шаманского культа, которому, однако, обязаны новыми и сильными ощущениями.

Не надо, разумеется, забывать, что «Прометей» исполнялся не в таком виде, как задуман, и оттого, может быть, несколько искажен в своем действии. Покуда Скрябину не удалось еще своей идеи,— соединения всех искусств в «Мистерии»,— осуществить целиком; он сделал в «Прометее» опыт частичного ее применения. Музыка должна быть соединена здесь с игрой света; симфония звуков — с симфонией цветов. Обе задуманы и выполнены нераздельно, так, чтобы «каждой тональности соответствовал известный цвет, каждой смене гармоний — смена цветов». Для обозначения цветовой симфонии в партитуре «Прометей» появилась, таким образом, небывалая раньше строка *luxe* (свет), а для выполнения этой строки пришлось придумать особый аппарат («*clavier à lumières*» — «световая клавиатура»). Аппарат этот оказался, однако, настолько еще технически несовершенным, что от действия его на первом представлении «Прометей» пришлось отказаться. Таким образом, от «Поэмы огня» оказался оторванным элемент важный, органически связанный со всем остальным и, может быть, способный придать всему впечатлению иной характер. Но раз сам композитор счел возможным демонстрировать «Прометей» без света, он тем самым дал право и слушателю судить о нем как о чисто музыкальном произведении.

Я лично, как уже сказал, от такого «Прометей» вынес мучительно-раздвоенное впечатление. Да не я один, а и многие другие, подобно мне, высоко ставящие талант Скрябина и хотящие понять его. Разобраться в этом сложном впечатлении мне пока трудно. Дело тут не во визне самого музыкального языка Скрябина, или по крайней мере не только в ней. Правда, гармонии «Прометей» совершенно необычны, открывают новый мир

звуковых сочетаний. Сочетания эти почти сплошь диссонансирующего характера, употребляя этот термин в общепринятом смысле слова. Сам Скрябин считает их, однако, консонпрующими, придавая, очевидно, слову консонанс свое особое, новое значение. Он даже теоретически конструирует их как консонансы, выводя все их многообразие из одного звукового принципа, из одной синтетической гармонии. Гармония эта, как излагает ее по Скрябину Л. Сабанеев в «Музыке», есть не что иное, как сочетание данного нам природой ряда обертонов (то есть частичных, более слабых призвуков, сопутствующих каждому музыкальному тону). На этот ряд обертонов ссылалась и «досельная» гармония. Но только она для этого брала первые из них, самые определенные и отчетливые, причем оказывалось, что они образуют консонансирующее трезвучие, то есть фундамент всей старой гармонии. Скрябин же как раз эти первые, доселе главные обертоны (то есть трезвучие) отбрасывает и в основу своей гармонии кладет следующую за ними группу обертонов, обыкновенно ясно различимую лишь при помощи специальных приспособлений (резонаторов). Из группы этой Скрябин образует особое шестизвучное сочетание, которое во всех видах и трактует как консонанс. Теоретически все это весьма интересно, хотя и вызывает существенные возражения. Сам Скрябин, очевидно, еще не вполне усвоил себе новую точку зрения, ибо все-таки счел нужным окончить «Прометей» обыкновеннейшим старомодно консонансирующим трезвучием (со странным, впрочем, трелевым призвуком). Но, в сущности, разве не все равно, называть ли то или иное созвучие консонансом или диссонансом? Ведь и до сих пор немало было пьес, где царили диссонансы, и это, однако, не мешало всем сразу чувствовать их силу и красоту.

То же самое можно бы сказать и о «темах» «Прометей», тесно связанных с особенностью гармонического звукоосозерцания Скрябина, и об его контрапункте, и об оркестровке, менее покуда, чем все остальное, «единственной», но все же изобилующей самыми необычайными звучностями, от неуловимо воздушных и прозрачных до шипящих, хрипящих, грохочущих и оглушительно-ослепительных. Ведь кроме усиленного состава струнных и духовых в партитуру введены всевозможные существующие виды ударных, челеста, фортепиано, орган и хор,

поющий без слов,— частью с закрытыми ртами, частью на какие-то гласные.

Повторяю, однако, как ни много нового во всех приемах музыкального выражения Скрябина, в его музыкальном языке,— не в этом ищу я главную причину двойственного впечатления от «Прометея», по крайней мере для себя лично. В конце концов, важен не язык, которому, вероятно, можно бы со временем и выучиться,— важно, что и как на этом языке говорится. И вот, не лежит у меня сердце к самому духу «Прометея» (насколько я мог его уловить, прослушав «Поэму огня» только три раза, да еще от оркестра, который только девять раз ее репетировал). Не лежит сердце к этим теософическим претензиям стать сверхчеловеком, к вечным симфоническим судорогам, к истерически-мистерическому великому шаманству,— словом, ко всем дебрям того тупика идеи и формы, куда, думается, заводит Скрябина «Прометей».

Несравненно ближе и дороже мне исполненная в тот же вечер [Вторая] симфония Скрябина. За одно ее *Andante* я готов отдать всего «Прометея», по крайней мере такого, каким сейчас его воспринимаю и понимаю. Каким чистым блаженством, каким сладостным томлением веет от этого чудного *Andante*, в котором все прекрасно: и бесконечно льющиеся мелодии, и поддерживающие их колыхания гармонии, и пышно-нежные краски оркестра. Скрябин дал здесь,— конечно, в совершенно иной концепции,— нечто напоминающее «Сцену у ручья» из бетховенской «Пасторальной симфонии». Есть даже и соловей со своими трелями,— и какими очаровательными! Я не знаю другой пьесы в мировой литературе, где бы соловьиное пение воссоздано было так одухотворенно и в то же время близко к природе (особенно со стороны вечноприхотливого ритма). В этом *Andante* есть немало родственного *Voluptés*¹ из «Божественной поэмы» Скрябина; но оно светлее, чище, чем *Voluptés*. Да и в других частях симфонии можно найти черты, напоминающие «Божественную поэму» и ее как бы подготовляющие. Любопытны также очевидные следы влияния Вагнера («Парсифаль», «Мейстерзингеры») в блестящем гимне-

¹ Наслаждения (*фр.*) — одно из тех необычных, но органически связанных с философским замыслом пьесы обозначений, какие постоянно встречаются в сочинениях Скрябина. В Третьей симфонии оно служит наименованием второй части.

марше финала симфонии. Все это не лишает, конечно, Вторую симфонию самостоятельного художественного значения. В ней есть красоты первоклассные, хотя как целое и она несвободна от нередко свойственной Скрябину взвинченности. К сожалению, недостаток места не дает возможности подробнее остановиться на разборе симфонии.

Исполнена была симфония очень хорошо, если и не везде совершенно в смысле отделки, то с уверенностью и огнем, которые чем дальше, тем все больше привлекают в дирижировании г. Кусевицкого. Об исполнении «Прометея» после всего вышесказанного говорить трудно. Чего стоило хотя бы приблизительно точно только разучить эту пьесу, в которой ни одно ухо, кроме, может быть, композиторского, не в состоянии решить вопрос, сделана ли ошибка, или нет! И все же «Прометей» был г. Кусевицким разучен и представлен публике, по-видимому, в достаточно точном, хотя, как мы видели, и неполном виде. Огромное большинство публики встретило «Прометея» с недоумением; часть аплодировала; еще меньшая часть шикала. Шиканье это при решении вопроса о значении «Прометея», разумеется, ничего не значит. Сколько раз освистывали, бывало, великое новое! Да не отходя от Скрябина, — шикали восемь лет тому назад и его Второй симфонии, а теперь как ей аплодируют! Кто знает, может быть, доживет до таких общих аплодисментов и «Прометей». Может быть, и я когда-либо уразумею, что своей «Поэмой огня» Скрябин сделал шаг вперед, а не в сторону, как я теперь думаю... Но, пока что, я думаю именно последнее, сторонюсь от «Прометея» и говорю об этом прямо, рискуя даже вотировать... против избранного меньшинства. (№№ 50 и 51 от 3 и 4 марта 1911 г.)

КОНЦЕРТ С. ВАСИЛЕНКО (6 марта)

Десять лет тому назад С. Н. Василенко впервые выступил на композиторское поприще. И первое же его выступление — кантата «Китеж» — обратило на него

внимание музыкального мира. Очевидно связанный с русской школой (Бородин и особенно Римский-Корсаков), «Китеж» привлекал в то же время своеобразными чертами музыкальной мысли и рисунка, отчасти вытекавшими из оригинального, нового материала, разработанного в кантате: старообрядческих преданий и старинных крюковых напевов. Тем же духом, хотя и иного оттенка, запечатлена была и «Эпическая поэма» Василенко. Но его симфония *g-moll* носила уже смешанный, переходный характер. И здесь отголоски того же народнического стиля, но тут же рядом — именно в эпизодах лирического характера — несомненная связь с Чайковским (тоже, впрочем, глубоко национальным если не по русскому «пошибу» своей музыки, то по ее общему внутреннему облику), а также тяга (особенно в скерцо) к тому модернистско-романтическому импрессионизму, к которому с тех пор больше всего и лежит душа композитора. Первым крупным сочинением на этом новом пути явился мрачный «Сад смерти» — симфоническая поэма, полная сладкой, холодной жути, вдохновленная символической мистикой Оскара Уайльда. «*Nurgus nocturnus*» (на тему из «Воскресших богов» Мережковского) уже менее значителен, хотя и свеж по краскам. Уродливо-дикий средневековый *Nurgus* со всей своей нечистой силой удался здесь больше, чем превращенный из него античный Дионис; от этого прекрасного бога древности, — как я писал тогда, — «хотелось больше солнца, больше Эллады». И вот теперь, в своем последнем произведении — оркестровой сюите «*Au soleil*»¹ Василенко точно хочет обернуться лицом к этому солнцу, этой ясной, светлой, радостно принимающей мир и весь его обожествляющей Элладе.

Как ни различны во многом перечисленные сочинения, но во всех проглядывает немало черт общих, характерных для дарования композитора. Дарование это не проявило себя покуда творением глубоко самобытным, но оно интересно, своеобразно, растет. В основе своей оно объективного типа. В нем гораздо меньше теплоты, сердечности, лиризма, чем образности, красоты, остроумия! Больше всего сродни ему эпос, особенно живописующий, с холодноватым символическим оттепком. В связи

¹ «В солнечных лучах» (*фр.*).

с этим яркость симфонической палитры Василенко. Уже в ранних сочинениях его заметно было особое чутье оркестровых красок. Чем дальше, тем сильнее оно крепло и развивалось,— в последние годы особенно, благодаря постоянному непосредственно-практическому общению с оркестром композитора, ставшего во главе исторических симфонических концертов.

Той же роскошью колорита отличается и новая сюита Василенко «*Au soleil*». Дремотно-сладкая истома жаркого полудня; звон цикад; дрипада, нежащаяся на бархате травки, под сеткой солнечных лучей, пробивающихся сквозь листву; рой лесных гномов; ликующий воздушный хоровод — вот светлые картины царства великого Пана, воссозданные здесь композитором. И соответственно этому в сюите отброшен густой, пышно-грузный вагнеровский оркестровый стиль, не раз применявшийся в прежних сочинениях Василенко, и царит прозрачно-ясный, «монографический» оркестр типа Римского-Корсакова или Дебюсси («Фавн»). Действие,— и действие художественно-верное, тонкое,— достигается здесь не массовыми звучностями, а выступлением отдельных групп оркестра и отдельных инструментов. Партитура полна так называемых «соло», постоянно сменяющихся, перекликающихся, образующих новые комбинации. Почти все виды ударных имеются в сюите, но они не трещат, а дают лишь пикантные акценты, в своем роде столь же легкие, как трели флейт, сурдины скрипок, *pizzicato* виолончелей, переливы арф или звон челесты. Все части сюиты красивы. Но особенно милы звонко-прозрачные «Цикады», характерно-миниатюрные «Гномы» и заключительный «Хоровод», полный движения, жизнерадостности, заражающего ликования. Если бы этому хороводу еще больше сверкания, блеска! Но и теперь сюита оставляет впечатление, достойное своего названия: бодрое, освежающее, светлое. Она имела большой успех.

Не без успеха прошли и новые, спетые г-жой Петровой-Званцовой «Заклинания» Василенко: шаманское, средних веков, раскольничье и хлыстовское. Во всех чувствуется какая-то надуманность, деланность, хотя в живописующем оркестре их, да частью и в мелодии, есть эпизоды красивые. Приятнее других — «средневековое заклинание», стоящее и по тексту (Брюсова) выше «радений» Бальмонта. Старый «Тар» Василенко, спетый на

бис, куда ярче и интереснее «Заклинаний». Из прежних его сочинений в программу концерта (6 марта, в Большой зале консерватории) вошли «Сад смерти» и симфония g-moll. Оба очень хорошо исполнены были под управлением композитора, постоянно идущего вперед в искусстве владеть оркестром не только с пером, но и с палочкой в руках. (№ 55 от 9 марта 1911 г.)

Творчеству С. Н. Василенко, имя которого на дальнейших страницах сборника не встретится, посвящена сжатая, но содержательная статья В. В. Яковлева «Очерк личной и творческой жизни» в юбилейном сб. статей: Сергей Василенко. XXV лет музыкальной деятельности (М.—Л., 1927); там же — статья М. В. Иванова-Борецкого о сценических произведениях Василенко и список его сочинений. Разнообразная композиторская и дирижерская работа С. Н. Василенко после Октября охарактеризована в очерке Г. Поляновского «С. Н. Василенко» (М.—Л., 1947).

МУЗЫКА Н. МЕТНЕРА

За Скрябиным — Метнер. Два имени, которые в числе первых приходят в голову, когда думаешь о лучшем настоящем русской музыки, мечтаешь об ее будущем. Скрябин, конечно, крупнее; откуда больше раскрылся и больше обещает в своей загадочной эволюции; создал вокруг себя уже нечто вроде школы. Но и талант более молодого Метнера вполне окреп, созрел и, надо думать, также вызовет школу.

Оба совершенно чужды так называемого «русского склада», прямо или посредственно связанного с народной песнью, — склада, которому так или иначе отдали дань все композиторы предшествующей эпохи, даже такие, как Чайковский или Кюи. Оба в противоположность той же эпохе больше тяготеют к инструментальной музыке, чем к вокальной (песни Метнера, в сущности, столько же пьесы для фортепиано, как и для пения, — если еще не более). Оба, наконец, в основе жизнерадостны, мажорны. Но на этом и кончается сходство. Дальше начинаются уже черты различия, быстро переходящие в пропасть. И эта пропасть радуется. Ибо как многообразно плодоносны

должны быть недра молодого русского искусства, если одновременно порождают таланты, даже при сходных чертах столь антиподные!

Скрябин нашел себя, пройдя сквозь Шопена, Листа, Вагнера; Метнер идет от классиков — Генделя, Бетховена, Шумана, Брамса. Скрябин хотел бы вовсе оторваться от прошлого, даже перевернуть вверх дном старые основы гармонии. Метнер всегда опирается на прошлое, из семян которого умеет, однако, выращивать свежие, новые цветы. Скрябин жаждет оргии звуков и красок, ему уже мало и оркестра, к которому он стремится прибавить свет и даже запахи! Метнер довольствуется покуда фортепиано и голосом, да еще скрипкой. Скрябин — колорист-импрессионист, умеющий быть не только оглушительно-ослепительным, но и неуловимо-легким, воздушным. У Метнера колорит — на втором плане. Строгий, выдержанный, даже несколько тяжеловатый стиль Метнера можно уподобить дорийской колонне; скрябинский *très parfumé* стиль, в противовес ему, уподобится тогда колонне коринфской. Скрябин рвется куда-то в надземные, «сверхчеловеческие» сферы; Метнер — на земле. Экстаз Скрябина приводит к какому-то гашишному *vegetigé*'у¹ («вертежу»), от которого веет мистикой средневековья и хлыстовских радений; подъем Метнера выливается в светлый, размеренный дифирамб, в котором есть нечто родственное стройной строгости античного мира и неоклассицизму Гете.

Из сказанного ясно, что у Метнера не может быть ни таких ярых противников, ни таких исключительных поклонников, как у Скрябина. Вокруг его трезвого модернизма шума никогда не было и, вероятно, не будет. Но он твердо идет своим путем, в стороне от сенсации, каждым новым сочинением приобретая горячих друзей своей бодрой и строгой музыке.

Самый фортепианный стиль Метнера, впрочем, не из тех, которые легко даются заурядному пианисту. Он очень сложен и по утонченной игре ритмов, и по своеобразным приемам фигурации, и по особой настойчиво полнозвучной полифонии, порой слишком даже грузной. Далекий от всяческой рисовки и празднословия, он требует от исполнителя внимательного проникновения в свои

¹ Головокружение (фр.).

технические особенности, вытекающие из духа метнеровской музыки,— и тогда даже то, что на первый взгляд могло показаться сухим и слишком «отвлеченным», оказывается значительным, живым.

Дифирамб и сказка — вот два названия, излюбленные Метнером для своих сочинений. Названия эти до известной степени определяют и самый характер музыки, ее эмоциональную сущность. Наоборот, название сонаты указывает только на тип формы, а не на самый дух музыки. И сонаты Метнера (большой частью одночастные) — только новые вместилища прежде всего той же чистой лирики дифирамбов и созерцательного пафоса сказок. Таковы его новые сонаты: изящная скрипичная ор. 21; богатая глубокими красотами фортепианная ор. 22 и фортепианная же сказка-соната (!) с-moll с дифирамбическим *Andantino* (рукопись). Хороши каждая в своем роде обе фортепианные сказки ор. 20. Первая (b-moll) — гораздо легче второй, что не мешает ей быть в высшей степени выразительной, красивой, совершенной по форме.

Очень трудна фортепианная партия и в большинстве песен Метнера. Упрекать за это композитора вряд ли возможно (даже когда его аккомпанементы стоят доброго фортепианного этюда: «*Im Vorübergehen*», «*Glückliche Fahrt*»¹). Так, стало быть, пишется. Но нельзя не пожалеть, что все эти трудности сильно затрудняют доступ к свежей, глубокой песенной лирике Метнера. Впрочем, и от певца эти маленькие лирические поэмы для фортепиано и голоса требуют чрезвычайной музыкальной интеллигентности и чуткости. Любопытно, что почти все они написаны на немецкие тексты с русскими переводами. Сюда вошли главным образом Гете, а также Гейне и Ницше, выглядящий, впрочем, в этих стихотворениях никак не *Übermensch*'ем², а мечтателем и даже несколько сентиментальным. Здесь, думается, сказалось столько же немецкое происхождение Метнера, сколько духовная близость его к старой немецкой культуре слова и звука.

¹ «Мимоходом», «Счастливое плавание» (нем.) — названия романсов Метнера на тексты Гете.

² Сверхчеловек (нем.) — изобретенное Ницше слово, означающее сильного волей и духом человека, стоящего по ту сторону понятий «добро» и «зло», сверхиндивидуалиста; употреблялось нередко с иронической окраской.

Пела песни Метнера очень хорошая и притом именно камерная певица, г-жа Ян-Рубан. Но и ей кое-где не удалось вполне совладать с их трудным стилем. Зато некоторые пьесы, более близкие артистке по духу, исполнены были очаровательно. Такова прежде всего неподражаемо прелестная по музыке «Песенка эльфов». Многочисленная пуолика горячо и неутомимо приветствовала Метнера, который аккомпанировал и играл свои произведения, как может пока только он один. (№ 57 от 11 марта 1911 г.)

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» И «ПАЯЦЫ»

Какая глубокая, бездонно глубокая пропасть между этими двумя операми, втиснутыми Солодовниковским театром бок о бок в рамки одного вечера. Текстом для «Моцарта и Сальери» послужили бессмертные драматические сцены Пушкина, целиком, со всеми сокровищами мысли и слова, положенные на музыку; текст «Паяцев» — ходовое либретто, специально отпрепарированное по оперному заказу. «Моцарт и Сальери» — создание высшего художественного реализма, к которому плоский веризм леонкавалловских «картинок прямо из жизни» относится как открыточная рыночно размалеванная фотография к проникновенному портрету, писанному кистью художника. Декламационный стиль «Моцарта и Сальери» отличается оригинальной тонкостью, камерностью, соответственно интимности сюжета требующими и интимного исполнения на интимной сцене; мелодический стиль «Паяцев» — криклив, аляповат, гораздо ближе по духу обычному типу оперных исполнителей и слушателей. «Моцарт и Сальери» — творение гения, ради особенностей данной художественной задачи ограничившего свою палитру (между прочим, и оркестровую), но в этом самоограничении удивительно цельного, свежего, сильного; «Паяцы» — создание таланта второстепенного, готового вытряхнуть в партитуру все и вся, но несмотря на это или, может быть, именно поэтому дающего рядом с горячей, непосредственно действующей музыкой и столько банального, пошлого.

Словом, поставить обе оперы рядом можно было, только забыв об их душах и думая только о телах; вроде того, как расставляют солдат в строю: по ранжиру. Вышло это, думается, так. Хотели возобновить популярных «Паяцев», но ведь целого вечера «Паяцы» не заполняют, и вот, на затычку, пустили в ход «Моцарта и Сальери». Говорю «на затычку», потому что при данной конъюнктуре театр наполняется в огромном большинстве публикой, пришедшей исключительно ради «Паяцев», и даже не столько ради «Паяцев», сколько ради Дамаева в Канию, Бочарова в Тонио и т. д. А настроение такой публики настолько чуждо духу и стилю «Моцарта и Сальери», что заранее обрекает его на полную или частичную непонятость. Другое дело, если бы «Моцарт» шел вместе с оперой, более ему родственной, близкой. Тогда обе пьесы не мешали бы друг другу, а помогали; большинство публики было бы тогда также иное, более отзывчивое к тонким, камерным красотам сцен Римского-Корсакова, и настроение большинства помогло бы и меньшинству вникнуть в эти красоты, поскольку, впрочем, они вообще способны проявиться в не совсем подходящей для них обстановке не специально интимного оперного театра.

Об исполнении «Моцарта и Сальери» нельзя сказать, чтобы оно было плохо, но оно и не поднимается на ту особую высоту, которая только и может подобным произведениям дать власть над массой. Ему (как у Сперанского — Сальери, так и у Пиккока — Моцарта) не хватает прежде всего полной свободы мелодического речитатива, то есть того, чтобы каждое слово так же непринужденно выливалось в пении, как произносится в разговоре. А между тем в этом мелодическом речитативе — суть стиля «Моцарта». Вот что говорит о последнем сам композитор в своей «Летописи»: «После ряда романсов я принялся (лето 1897 года) за пушкинского «Моцарта и Сальери», в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым. Мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после... Я был доволен. Выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в «Каменном госте», причем, однако, форма и модуляционный план в «Моцарте» не были столь случайными, как в опере Даргомыжского».

Это взаимопроникновение ариозности и речитатива в совершенстве постиг Шаляпин. Впрочем, в остальных отношениях я вовсе не думаю сравнивать с его идеальным Сальери теперешнее исполнение, во всяком случае говорящее о даровитости, вдумчивости и даже некоторой самостоятельности г. Сперанского.

Успех возобновленного «Мozарта и Сальери», как и следовало ждать, был очень скромн. Многие прямо недоумевали, и интересно было наблюдать ток облегчения и оживления, пробежавший по зале, когда слышались, наконец, всем хорошо знакомые звуки пролога к «Паяцам»: «Вот это так музыка!» Исполняются «Паяцы» недурно, кроме г. Хохлова — Сильвио, который обладает свежим, красивым голосом, но решительно не знает, что делать на сцене с собой да отчасти и со своим голосом. Хороши г. Дамаев (Канио) и г. Бочаров (Тонио); у первого, впрочем, нет необходимого здесь горячего первобытно-непосредственного темперамента, у второго (в прологе) — мало итальянской чисто вокальной сладости. И то, и другое можно бы сказать и про г-жу Степанову-Шевченко, вполне, впрочем, приличную Недду. (*№ 60 от 15 марта 1911 г.*)

КОНЦЕРТ К. ИГУМНОВА (Малый зал консерватории, 21 марта)

Всякая художественная натура складывается из двух основных элементов — интеллекта и эмоции, «ума (холодных) наблюдений и сердца (горестных) замет». Конечно, «сколько голов — столько умов», столько и сердец. Но как ни различны между собой все эти умы и сердца, как безгранично разнообразно ни комбинируются они в каждом виртуозе с музыкально-техническими данными, порождая таким образом бесчисленное число художественных индивидуальностей или по крайней мере оттенков художественных индивидуальностей, — все же почти всех артистов, соответственно преобладанию в их натуре того или другого из этих двух элементов, можно разделить на «интеллектуальных» и «эмоциональных». Даже в универсальных, способных подыматься до выс-

шей гармонической уравновешенности художниках можно уловить более сильное биение той или иной жилки.

Чистые типы той или иной категории редки. Почти чистого «эмоционалиста» Москва имела в лице исчезнувшего за границу талантливого Ламбрино, исполнение которого являло живой пример «диктатуры сердца». Образцом «интеллектуалиста» может служить К. Игумнов. Правда, его далеко нельзя назвать столь крайним в своей области, как Ламбрино в своей. Исполнение г. Игумнова — не сплошная «диктатура ума» (и уж никоим образом не «диктатура пальцев», как, например, у М. Розенталя). Но ярко заметен в нем перевес музыкального мышления над темпераментом, продуманности над порывом. Тем больше чести артисту, что и при таком складе художественной натуры он сумел быть интересным в кипучей f-moll'ной сонате Бетховена («Appassionata»)... Хорошо прозвучала E-dur'ная соната Бетховена, глубокая одухотворенность которой нашла себе, однако, в исполнении г. Игумнова лишь частичное выявление.

Вторая половина программы отдана была сочинениям Шопена, от большой b-moll'ной сонаты до маленького «Feuillet d'Album», исполненного в первые. По отношению к Шопену последнее кажется странным. Разве не все, что есть у Шопена, давно известно и исполняется? Очевидно, не все. «Feuillet d'Album», оказывается, вписан был рукой самого Шопена в альбом графини Шереметевой в Париже и позднее напечатан на правах рукописи. Один экземпляр «Feuillet» был подарен покойному профессору консерватории Пабсту, а от него попал к его ученику г. Игумнову...

В передаче большинства пьес Шопена г. Игумнов дал на этот раз свое лучшее: певучесть кантилены, тонкость удара, изящную осмысленность общей концепции. Кое-где хотелось, может быть, больше огня, поэзии, но в целом это было исполнение живое и сильное, без спатаний и ломаний. Особенно удалась артисту соната. Слабее сыграна была Баркарола. — как-то угловато, без необходимой закругленности линий. Многочисленная публика тепло принимала г. Игумнова и заставила его много играть сверх программы.

Следует отметить симпатичное нововведение в концерте г. Игумнова: полутьму в зале во время исполнения. Как это «нейтрализует» развлекающее действие обычной

концертной обстановки и помогает сосредоточиться на слушании! В театре к этому пришли давно. Придут, думается, и в концертах,— поскорее бы! (№ 68 от 24 марта 1911 г.)

Пианист Телемак Ламбрино — уроженец России. См. отзывы о нем Энгеля в «Русских ведомостях», 1908, № 57 от 8 марта и № 250 от 28 октября.

«СНЕГУРОЧКА»

За «Гибелью богов» Большой театр поставил «Снегурочку». Вагнер и Римский-Корсаков,— какое знаменательное сопоставление! Оба — величайшие оперные художники своего времени. Но один давно нашел всемирное признание, еще при жизни увидел «театр-храм» для образцового исполнения своих произведений, стал предметом колоссальной, неисчерпаемой литературы, со всех сторон его объясняющей и освещающей, или по крайней мере стремящейся объяснить и осветить. Другой только начал находить общее признание у себя на родине, за пределами же ее пока известен очень мало; не только не дождался особого театра для своих произведений, но зачастую бывал отвергаем и искажаем существующими «образцовыми» театрами; вызвал пока только ряд статей и небольших исследований, кажушихся каплей в море по сравнению с необъятной вагнеровской литературой. Конечно, Римский-Корсаков скончался на четверть века позже Вагнера и создал свой первый шедевр «Снегурочку» в то самое время, когда тот кончал свой последний — «Парсифаля». Но, даже если принять все это во внимание, как различна судьба обоих и при жизни, и, пока что, после смерти!

А между тем разве Римский-Корсаков не столь же глубок, прекрасен, но только совсем по-иному, как и Вагнер? Мне лично, да и многим другим, он как художник-творец (как человек и подавно) даже роднее, ближе, попросту симпатичнее, чем Вагнер. И не только потому, что герои его нам ближе и понятнее, а прежде всего потому, что, давая глубочайшие художественные постижения тайн

природы и духа человеческого, создатель «Снегурочки» всегда остается тем истинно «святым простецом», на которого так молился Вагнер («Парсифаль»), но которым сам он не был, да и не мог быть. Не мог оттого, что быть им можно, только принимая жизнь во всей ее извечной целостности, как это делает Римский-Корсаков, а не отвергая ее или подчиняя идее страдания, как Вагнер. И свой глубокий стихийный оптимизм Римский-Корсаков сумел воплотить в звуках с такой же стихийной красотой и силой, как Вагнер свой пессимизм.

Но нигде, может быть, величие и святая простота римско-корсаковского приятия мира не нашла себе такого яркого выражения, как в «Снегурочке» и «Китеже». «Снегурочка» раскрывает перед нами изначальную, вечную красоту обновляющегося любовью космоса, «Китеж» — вечную красоту духовного подвига. Господи, сколько фолиантов исписано было бы уже об этих двух операх, если бы они были немецкими! Сколько экскурсий было бы при этом сделано в тысячу других областей, начиная от философии и поэзии и кончая естествознанием, вегетарианством и чем угодно! Но таких фолиантов у нас нет. Нет даже специальной работы, посвященной хотя бы общему обзору всех опер Римского-Корсакова со стороны их «сюжета», духа, языка. А какая бы это была благодарная и интересная задача, особенно если принять во внимание, что Римский-Корсаков не раз целиком или частично сам писал для себя либретто.

«Снегурочка», как известно, написана по пьесе Островского. Но прекрасная весенняя сказка Островского только через гениальную музыку Римского-Корсакова освятилась, получила свое теперешнее высшее значение. Ибо именно таинственному искусству звука больше всего подвластна сущность «Снегурочки»: эта мистическая глубина восторженно-созерцательного любования жизнью, это пантеистическое чувство растворения в вечно обновляющейся красоте вселенной. И когда превосходные бытовые комедии Островского отойдут в область исторического изучения, его еще долго будут любить живой любовью, как соавтора «Снегурочки» Римского-Корсакова. Потому что солнце Римского-Корсакова только вступает на уготованный ему светлый путь восхождения к вершинам мирового влияния и признания; и нельзя даже предвидеть теперь, где и когда этот путь, свершив свое

благодатное назначение, начнет склоняться от зенита к надиру.

И если будет у нас когда-нибудь свой Байрейт,— конечно, не такой узенький, как сейчас, а широкий, каким некогда представлялся он в мечтах Вагнеру, и даже еще шире, всечеловечнее,— то, конечно, одним из столпов этого русского Байрейта будет Римский-Корсаков. Покуда, однако, у нас такого идеального театра нет! О вдохновенно-цельном, любовно-мудром воссоздании прекрасной души «Снегурочки» и ее не менее прекрасного тела приходится пока только мечтать. Но чем выше поднимается обычный уровень наших оперных представлений, тем больше приближаемся, мы к этой мечте. А он, несомненно, поднимается. Даже в Большом театре, казавшемся не так уж давно каким-то стоячим болотом. Тому свидетель «Снегурочка», исполнение которой на казенной сцене далеко не будучи образцовым дало все же немало хорошего.

«Только утро любви хорошо». А что такое вся «Снегурочка», как не «утро любви», не сплошная весна? С весной она рождается и вместе с ней умирает. И залить всю «Снегурочку» весной — одна из первых задач постановки, выполнить которую должны прежде всего декорации. В Большом театре стремятся достигнуть ее между прочим обилием зелени. Зеленъ здесь решительно всюду, даже в тех картинах, где на нее нет прямых указаний в партитуре. И эта сплошная зеленая рамка очень к лицу «Снегурочке». Но если от количества перейти к качеству, то окажется, что эта малостильная «весна для глаз» далеко не поднимается до воспроизведения той радостной пышноцветности, которую звучит у Корсакова «весна для уха». Например, разве гармонирует натуралистически-суровый хвойный лес со светлым гимном богу Яриле, для поклонения которому собрался весь народ Берендеев? А сам Ярило-солнце! Ведь это — ось, вокруг которой вертится все в «Снегурочке». Почему же так скупаются на солнце в Большом театре?

За словом «весенняя» в подзаголовке «Снегурочки» сказано еще «сказка». И эта огромной важности сторона оперы не достаточно ярко выявлена в Большом театре. Мало колорита фантастики как в декорациях, так и в общем характере исполнения. Много прозы и прозы рутинной. Ведь даже на сравнительно реальных фигурах «Снегурочки» должен чувствоваться налет этой блаженной

весенней сказочности, точно легкой дымкой заволакивающий (но не скрывающий!) все острые акценты противоречия действительной жизни. Бобыль (г. Эрнст), например, не должен бы быть таким оборванцем; Мороз (г. Петров) — таким юрким; даже царь Берендей, прекрасно исполняемый г. Собиновым, мог бы чуточку меньше горячиться.

Оркестром управлял г. Сук, дирижер очень опытный и умеющий добиться от оркестра прекрасного звука. Иногда, однако, г. Сук страдает недугом, обратным тому, каким страдал его предшественник, г. Альтани, отличавшийся склонностью к чрезмерным замедлениям. И точно стремясь поквитаться за все допущенные некогда Большим театром недосолы в темпах, г. Сук теперь охотно допускает в них пересолы; слишком гонит. Из множества примеров укажу хотя бы на трио Леля, Купавы и Снегурочки в конце третьего акта, где из-за излишней торопливости ни слова нельзя разобрать, на подобный же эффект в средней части хора гусяров («Что мне звучит»), на некоторые эпизоды великолепного масленичного хора и др.

Из отдельных исполнителей прежде всех нужно назвать г. Собинова. Истинный художник, который живет в этом артисте (и интенсивнее всего именно на сцене), сказался и здесь. Он не только пленительно по звуку спел прелестную арию и прелестные речитативы премудрого царя Берендеев, но и каждой фразе своей, каждому слову сумел придать характерность и выразительность. Превосходно спела и г-жа Нежданова заглавную партию; еще лучше, очевидно, она будет ее петь впоследствии. Некоторые моменты в передаче артистки глубоко трогают (сцена таяния), но еще не все, в противоположность, например, г. Собинову, одинаково отделано. Хороший Мизгирь — г. Грызунов. Г-жа Южина не дает того необходимого сочетания резвости, страстности, кокетливого лукавства, которое делает Купаву типом, во всем противоположным Снегурочке. Да и голос артистки на этот раз звучал менее ярко, чем обыкновенно. Поневоле вспоминается прежняя Купава Большого театра — М. Дейша-Сионицкая — лучшая из Купав, которую мне пришлось слышать. У г-жи Правдиной хороший голос, и в исполнении Леля она дает необходимое, но только элементарно необходимое. От ее песен хотелось бы больше на-

стоящей песни, что, впрочем, можно сказать и о некоторых других исполнителях в «Снегурочке», частью даже о г-же Неждановой. Хорошо кое-что звучало у г-жи Павловой (Весна), интонация которой на этот раз была не везде безгрешной. То же следует сказать и о г. Петрове (Мороз). Хор, в бенефис которого шел спектакль, кое-где шатался, но все же дал в «Снегурочке» много хорошего. (№ 260 от 11 ноября 1911 г.)

Ставил оперу Р. В. Василевский, декорации К. А. Коровина. Сопоставление двух опер и двух композиторских обликов Энгель сделал в расширенном виде в статье «Гибель богов» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова», помещенной в Ежегоднике императорских театров, 1912 г., вып. 1.

В заметке без подписи в № 259 от 10 ноября 1911 г. оценка Собинова еще выше: «его прелестный царь Берендей годился бы и для [...] идеального спектакля».

РАХМАНИНОВСКИЙ КОНЦЕРТ

Рахманинов — виртуоз-художник в своем роде единственный, неподражаемый и во всяком случае один из лучших современных пианистов (да и дирижеров). Но именно как пианист он (по крайней мере в Москве) выступает редко, своих же собственных концертов вовсе не дает. Тем более благодарным нужно быть Филармоническому обществу, залучившему Рахманинова на целый вечер, да еще из его собственных фортепианных сочинений. В программу этого вечера вошли как некоторые ранние произведения Рахманинова, так и более поздние (прелюдии ор. 23, вариации на тему Шопена) и новейшие (прелюдии из ор. 32 и неизданные еще «Etudes — tableaux»¹ ор. 33).

Концерт открылся известной, можно даже сказать, знаменитой *cis-moll'*ной прелюдией (из ор. 3), впервые создавшей славу Рахманинова за границей. И действительно, какая это, несмотря на некоторую наивность средней части, сильная и оригинальная вещь, как много

¹ «Этюды-картины» (фр.).

в ней настоящего музыкального зерна! Довольно известна красивая «Мелодия» из того же опуса, но крайне редко можно услышать трудного «Полишинеля» (оттуда же), а между тем по характерности и яркости эта музыкальная картинка достойна лучших страниц шумановского «Карнавала», от которого, впрочем, совсем независима по музыке. Из сравнительно ранних пьес композитора надо еще отметить нередко исполняемую, очаровательную по мелодии, полную особой, столь характерной для Рахманинова меланхолической грации, Баркаролу из ор. 10. Менее симпатичны вариации ор. 22, исполненные теперь в несколько переработанном против печатного оригинала виде. Частью это настоящие вариации, частью же пьесы, скорее только навеянные темой (cismoll'ной прелюдией Шопена) и от нее далекие. Все они отлично сделаны (первая вариация теперь начинается подходящей фразой из c-moll'ного шопеновского же ноктюрна), иные прекрасно звучат, но ни одна по своей значительности не поднимается до шопеновского оригинала. Впечатление, таким образом, не утончается, а разжижается, и размен маленького, но полноценного шопеновского золотого на грудку мелкой монеты остается художественно неоправданным.

Среди последних пьес Рахманинова большинство — прелюдии. Тип современных прелюдий создан, как известно, Шопеном, у прелюдий которого с прежними общее только название. Это не подчиненные вступления к чему-либо последующему, главному (Бах), а цельные, самодовлеющие маленькие пьесы. Музыкальная мысль в них, однако, является как бы в виде эмбриона, который лишь изредка разворачивается в пышный цветок (как, например, в прелюдии Des-dur), большей же частью так и остается в виде полураспустившегося, но тем не менее (а иногда и тем более) прелестного бутона. Так же, очевидно, смотрит на дело и Скрябин, прелюдии которого почти всегда именно такие бутоны или даже лепестки. Рахманиновские прелюдии — иного типа. Большой частью они склонны к основательной, нередко полифонической разработке, широкому построению, а то и к отчетливо проведенному противопоставлению самостоятельных по музыкальному содержанию частей; словом, в смысле формы приближаются к шопеновским исключениям вроде Des-dur'ной прелюдии. Вместо страницы, двух (а то и

полстраницы), как обычно у Шопена, рахманиновская прелюдия, таким образом, вырастает до четырех, шести, даже восьми страниц. Этот рост можно только радостно приветствовать, когда он вытекает из естественного стремления по существу музыкальной мысли выявиться в возможно большей полноте, как, например, в прекрасной прелюдии-марше g-moll (op. 23). Но когда до несоответственной важности тщится вырасти тематический эмбрион, который только в виде сжатого наброска и мог бы представлять интерес (как, например, в длинной h-moll'ной прелюдии), то жаль становится и самой пьесы, и композитора, не выпускающего пера из рук даже и тогда, когда уже «не требует поэта к священной жертве Аполлон». И Аполлон мстит за это преобладанием формального, хотя бы и блестящего, развития над неотразимой силой стихийно бьющего ключом духа. Это преобладание не раз замечается в двух последних opus'ax Рахманинова (32 и 33). Большая часть пьес здесь очень трудна с технической стороны (причем пианистическая их виртуозность несколько нового для Рахманинова, более внешнего характера). Но музыкального зерна здесь, кажется, куда меньше, чем в прежних вещах композитора. Больше всего его в легко певучей gis-moll'ной, да, пожалуй, в G-dur'ной прелюдиях из op. 32 и буйном, патетическом cis-moll'ном этюде-картине из op. 33. Очень красивы также изящно порхающий этюд es-moll и блестящая по звуку Des-dur'ная прелюдия.

Как играл Рахманинов, трудно рассказать. Этим можно только восхищаться, даже допуская, что артист в данный вечер не во всем давал свое лучшее. Мощь горячего порыва и железное самообладание, блеск техники и зрелая законченность мысли — все гармонически сочеталось здесь в исполнении, насквозь озаренном еще тем особым, несравненным обаянием, которое свойственно непреложному самоистолкованию всякого истинного художника и тем более такого крупного мастера, как Рахманинов. Публика, переполнившая все места, горячо принимала своего любимца, встреченного при выходе дождем из цветов, и, конечно, заставила его играть сверх программы. (№ 288 от 15 декабря 1911 г.)

Концерт Шаляпина в пользу голодающих (26 декабря) очень удался. Несмотря на то, что устроен он был внезапно, всего в несколько дней (пришедшихся к тому же на неудобное предпраздничное время), несмотря на вдвое повышенные цены, Большая зала Дворянского собрания была переполнена елико возможно, а если принять во внимание боковые залы,— то и елико невозможно. Но не только сплошным морем голов, по краям высоко захлестывавшим стены, напоминал этот концерт старые добрые шаляпинские концерты. Напоминал он их и подъемом, в конце концов охватившим публику. Разница может быть только в том, что некогда, в те времена, когда Шаляпина, как все гениальное — юное, светло восходящее, масса любила «без размышлений, без тоски, без думы роковой», этот подъем был безогляднее, стихийнее. С тех пор пластинки артиста приобрели мировую славу грамофонного ликера, но сдвинуть с места публику, по крайней мере московскую, ему теперь по разным причинам уже не так легко, как раньше. И все же своим концертом Шаляпин сдвинул ее.

Концерт этот никоим образом не походил на обычный тип концертов [...] Шаляпин взывал им к московской публике: «Хочу с тобой я примириться!» И публика, по крайней мере бывшая на концерте, как будто откликнулась на этот зов: без конца аплодировала артисту и вызывала его, частью даже стонала, ревела, грохотала. Да и как было не аплодировать! Ведь в Шаляпине, несмотря на его всяческую знаменитость, и сейчас живет колоссальная художественная сила; и силу эту,— более отточенную, хотя и менее непосредственную, чем во время оно,— артист, видимо, хотел на этот раз показать «вовсю». Голос его звучал теперь свободно, мощно,— правда, не так полно, как бывало, но и несравнимо с тем как на последнем симфоническом собрании. И как покорен этот голос певцу, как богат оттенками выразительности, тембра, силы (кроме, впрочем, некоторых эпизодов *mezzo voce*)!

Шаляпин пел с величайшей готовностью, втрое или вчетверо больше того, что было обещано программой. Сюда вошли и новые пьесы, и старые, впервые создавшие некогда концертную славу артиста. И именно эти послед-

ние («старый друг лучше новых двух») дали лучшие моменты вечера. Таковы, например, «В двенадцать часов по ночам», «Старый капрал», «Два гренадера» и др. Здесь можно, пожалуй, многое иначе понимать, чем Шаляпин (так Оленина-д'Альгейм совсем в ином духе, — более реальном и более трогательном, — чудесно исполняет «Двух гренадеров»), но дать что-нибудь более совершенное в том же направлении вряд ли возможно. При этом Шаляпин многое старое и даже как бы канонизированное его собственными граммофонными «XII таблицами» пел теперь по-иному. Образцом могла служить «Блоха» Мусоргского, — пьеса до Шаляпина публике совсем неизвестная, ныне же и в его популярном репертуаре, кажется, самая популярная. Никакой граммофон не передаст вполне последнего смеха артиста в «Блохе», — этой красивой усмешки и над историей блохи, и над собой, и над публикой... А неподражаемый «Семинарист» Мусоргского, или восьмистрочный пустячок Даргомыжского «Титулярный советник», вырастающий в передаче Шаляпина до трагикомизма незабвенного, — как много было здесь нового (и тонкого) по сравнению с прежним!

«Новые» пьесы, менее яркие сами по себе, и исполнены были артистом далеко не так любовно и проникновенно, как старые. Среди них можно отметить прекрасный лирический монолог Римского-Корсакова «Ненастный день потух»; два романса Рахманинова, экспромтом усаженного за аккомпанемент («Есть много песен» и «Вчера мы встретились»); «Вакхическую песнь» Глазунова, передача которой (особенно в фортепиано) была недостаточно вакхической; эффектный романс Сахновского «Ой, честь ли то молодцу» и др. Сладкая музыка «Алладина» Кёнемана мало отвечает смыслу текста. Более удачен его другой романс, заключительные строки которого Шаляпин спел, казалось, с особенной значительностью: «Гордись! Таков (то есть как ветер, орел и сердце девы) и ты, поэт: и для тебя закона нет!» (№ 298 от 28 декабря 1911 г.)

Необычный характер отзыва, намеки на «всяческую» (а не только артистическую) знаменитость Шаляпина, на его жажду «примириться» с московской публикой требуют пояснения. Отношение к Шаляпину менялось по мере огласки огорчительных случаев грубости и самодурства, жертвой которых оказывались его

товарищи по работе, но решительно отвернулось от артиста общественное мнение после эпизода на первом представлении «Бориса Годунова», возобновленного в Мариинском театре в январе того же 1911 г. Здесь, в присутствии царя и царской семьи разыгралась трагикомедия, непредусмотренная режиссурой: хористы, добивавшиеся повышения своего скудного заработка, неожиданно, перед началом одной из сцен запели гимн и опустили на колени. Ф. И. Шаляпин после мгновения растерянности опустился на колени вслед за ними. Происшедшее вызвало широкий отклик и крайне неблагоприятные для Шаляпина толки. По-видимому, искательства и раболепия тут не было, но без слабодушия не обошлось. Об этом эпизоде писал В. А. Теляковский в кн. «Мой сослуживец Шаляпин» (Л., 1927), включенной в издание его «Воспоминаний» 1965 г.; есть дополнительные материалы и в двухтомнике «Федор Иванович Шаляпин».

1912

[ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ С. И. ТАНЕЕВА]

3-й камерный вечер Русского музыкального общества (20 января) принес с собой вместе со струнными квартетами Гайдна и Шуберта также новый фортепианный квинтет С. И. Танеева. Квинтет этот исполнялся уже Чешским квартетом и автором во время их недавней заграничной концертной поездки. В Москве его слышали теперь впервые (в том же составе исполнителей). В квинтете обычные четыре части. Вторая тема первой части разрабатывается и в финале; в остальном тематический материал всех частей самостоятелен. Эта вторая тема — одно из счастливейших мелодических вдохновений квинтета: проста, выразительна, красива, гибка. Еще большей гибкостью отличается менее яркая первая тема, неожиданный последний поворот которой всегда точно толкает на далекие модуляции. И эти модуляции придают всей первой части господствующий характер чего-то неустойчивого, беспокойного. Разработка здесь удивительно

искусна и богата, но мало чисто звуковой, материальной красоты,— может быть, вследствие постоянной модуляционной напряженности, отражающейся на господствующей массовой звучности струнных. Зато какая красота звука в скерцо! Фортепиано дает звонкий, точно трубный, сигнал,— и от него разлетаются легкие, ежемгновенно меняющиеся аккорды струнных. Все струнные играют при этом особым воздушным, точно рикошетным смычком, от которого скерцо все время точно вздрагивает и рассыпается мелкой стеклянной дробью. Темп исполнители взяли бешеный, прямо дух захватывало. Тем больший успех имела эта прелестная часть — одно из лучших скерцо в новой камерной литературе. Третья часть Largo почти вся звучит на выдержанной в басу мелодической фигуре (*basso ostinato*), переходящей иногда и в верхние голоса. Это — тоже очень красиво звучащая часть, в строгом, несколько баховском духе, с баховски раздробленной мелодией и интересными возникающими на *basso ostinato* гармониями. Хорош и финал, энергичный, бурный, прекрасно разработанный, развивающий под конец замечательно мощную звучность с каким-то подобием трезвона в фортепиано. Как целое, квинтет, даже при первом слушании, привлекает не только редким мастерством «работы», но и богатством мысли и выразительности. Сыгран он был прекрасно, несмотря на остановки вследствие несчастий, постигших квартетистов во время исполнения (у одного сломался смычок, у другого подставка). Публика тепло принимала исполнителей, Танееву же устроила горячую, единодушную овацию. (№ 18 от 22 января 1912 г.)

ВЕЧЕР РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

М. Е. Пятницкий, с успехом устроивший в прошлом году два крестьянских концерта, повторил теперь свой опыт, но в ином, еще более удачном виде. Местом демонстрации явилась теперь зала Литературно-художественного кружка. Декорации, меняющиеся соответственно циклу исполняемых песен («За околицей», «У колодца», «В избе»); самая эта группировка по более или менее связным циклам («Песни протяжные, хороводные и др.»,

«Былины и духовные стихи», «Песни свадебные, величальные, плясовые»); исполнение ряда песен (в том числе всех свадебных) в связи с обрядами, причетами, прибаутками, плясками. Наконец, народные костюмы, частью обычные, частью выходящие уже из употребления и с трудом собранные, — все это, пожалуй, ближе к сценическому представлению, чем к тому, что обычно называется «концертом». Если прибавить что теперь не видно (или почти не видно) на сцене г. Пятницкого, постоянное вмешательство которого так расхолаживало в прошлогодних крестьянских концертах, ясно будет, насколько целны и интересны нынешние выступления крестьянских певцов и певиц.

Это почти живые картинки быта, в которых песня предстает перед слушателем не в оторванном от действительности, отвлеченном виде, а в связи со всей той реальной художественно-жизненной атмосферой, одним из элементов которой она является. Ведь настоящая народная песня — всегда «действие», прямое ли (рабочие песни, плясовые), символическое (хороводы, обрядовые песни) или только душевное (погружение в мир песенных переживаний). И чем привычнее обстановка, в которой поют деревенские певцы, тем легче им войти в «действие», даже чувствуя на себе взоры чужих людей (публики). Впрочем, и теперь, как и в прошлом году, крестьяне выучили группироваться не по обычному, а по классическим или, вернее, ложноклассическим сценическим традициям (то есть всегда лицом к публике), и теперь большинство песен обрывалось в самом начале или середине, тогда как только в непрерывном течении песни и, — в связи с этим, — в постоянном нарастании одушевления певцов и новых вариантах песни способна выявиться вся ее живая сила. И если второе можно еще объяснить желанием не затянуть вечера, то первое, думается, совсем излишне.

Певцы и певицы, — по крайней мере главные, — те же, что и в прошлом году (Воронежской, Рязанской, Смоленской губ.). Наиболее почетное место среди них принадлежит глубокой старухе Аринушке, поющей всегда вместе со своими двумя дочерьми. От них г. Пятницкий записал ряд превосходных песен, духовных стихов и даже вымирающих в Воронежской губернии былин (об Илье Муромце, стих об Иосифе Прекрасном). Любопытно ви-

деть в действии этот живой очаг старой певческой традиции. Аринушка стоит посредине, обе дочери — по сторонам, полуобернувшись к ней; часто, особенно перед вступлением, старуха вскидывается на них строгим взглядом, они точно отвечают; во время пения все мерно покачиваются; словом, даже и в самых, казалось бы, бездейственных песнях чувствуется то особое песенное «действие». Сами по себе голоса деревенских певиц менее приятны, чем у певцов, которые и в смысле оттенков поют тоньше, не так крикливо «голосят». Аринушка является, пожалуй, исключением, но ее жалобный, ровный, точно инструментального характера голос от старости очень уж слаб.

Не стану отмечать выдающиеся отдельные песни. Почти все они интересны, если не по музыке, то по исполнению, словам или обрядам. Даже убого элементарный по мелодии стих о Василии «Кесаремском», исполненный двумя слепыми женщинами и девочкой-поводырем, оказался в этом смысле любопытным. Несколько песен спето было с сопровождением жалейки и малороссийской «лиры» («рыле» — обычный инструмент слепцов в Малороссии). Из хороводных песен особенно интересна «На горе-то калина», где повесть вольной любви изображена в лицах с поистине стихийной простотой. Наиболее цельное впечатление производит картина свадьбы (3-е отделение). На улице слышно пение девушек, невеста причитает, входит жених с родными, его встречают песней, ведут к нему невесту, сваха угощает стариков все с новыми шутками и т. д. Кончается дело, конечно, плясовыми песнями: тут и бойкий напев, и синкопирующие залихватские вскрикивания подголосков, и всевозможные ритмы притаптываний, и жалейка, и хлопанье в ладоши, и водоворот пляски — все сливается в одно живое, кипучее целое, — «дым коромыслом»; больше всего захватывает это и публику и под конец самих исполнителей, даже стариков.

С этнографической точки зрения интерес вечера, устроенного и сегодня повторяемого г. Пятницким, можно, таким образом, назвать крупным. Но он значителен и с художественной стороны, несмотря на то, что на наш, городской, взгляд исполнение песен далеко не всегда поднимается до высоты их чисто музыкальных достоинств. (№ 24 от 29 января 1912 г.).

О концерте 27 января 1912 г., оказавшем решающее влияние на признание московскими музыкантами творческого направления М. Е. Пятницкого и плодотворности его неустанных поисков, писал В. В. Пасхалов: «В зрительном зале сидела чуть ли не вся артистическая Москва. Присутствовали и такие корифеи, как С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, В. И. Сук и др. [...] Бросалось в глаза их взволнованное состояние, которое обычно охватывает артистов, когда они сталкиваются с явлениями подлинного искусства» (В. Пасхалов. М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора. В сб. втором «Советская музыка». М., 1944, стр. 79). Статья В. Пасхалова (как и кн. П. С. Казьмина «Страницы из жизни М. Е. Пятницкого». М., 1961) дает ощутить атмосферу времени и непосредственное восприятие концерта.

КОНЦЕРТ А. Н. СКРЯБИНА

Филармоническое общество, так сказать, монополизировавшее С. В. Рахманинова, теперь взяло под свое крыло и А. Н. Скрябина, после того как тот разошелся с концертами С. А. Кусевицкого. 21 февраля оно дало в Большой зале Дворянского собрания экстренный концерт, вся программа которого отдана была фортепианным сочинениям Скрябина в исполнении композитора. Если появление за инструментом всякого композитора, исполняющего собственные сочинения, пленяет незаменимой прелестью чего-то автентического, коренного, властно-творческого, то больше всего это можно бы сказать про Скрябина. И именно вследствие *rubato* (то есть свободно, не считаясь с буквой), красной нитью проходящего через всю его музыку — напряженно-нервную, колеблющуюся в очертаниях, полную новых ритмов и гармоний, капризных приемов и опаданий. Особенно бросается это в глаза в последних сочинениях Скрябина, с которыми никто не решается выступать, раньше чем не пробьет дорогу сам автор.

И как пианист Скрябин, может быть, не менее огромный талант, чем как композитор... но не для больших зал, не для большой публики. История музыки, даже новая, может указать немало таких интимных, «салонных», в лучшем смысле слова, пианистов — великих солнц ма-

лого круга. Славнейшее из этих солнц — Шопен, столь много давший Скрябину. Но Шопен умел «познать самого себя» и, чтобы не насиловать своего таланта, никогда не играл в больших концертных залах, перед большой публикой. Скрябин же, по-видимому, до такого самосознания еще не дошел. Или, может быть, дошел, но вынужден склониться перед силой обстоятельств. Ведь капиталистические понятия производства и сбыта en gros все шире пробивают себе дорогу и в мире искусства, и музыкальные общества в конкуренции друг с другом скоро дойдут, кажется, до устройства «Lieder»- и «Clavierabend»-ов в манеже. Так или иначе, но все это очень печально. Потому что, если кто-нибудь при сем и остается в выигрыше, то, конечно, не искусство. Оно только теряет, и как много теряет!

Нежный, утонченно-мягкий фортепианный дар Скрябина, изливающийся в таких млеющих, еле слышных, полных сладкого самозабвения, светло-грустных звуках, в большой зале, под неотразимым бичом всякой интимности — враждебной силой пространства — распыляется и блекнет. Это — одна потеря, для большой публики умаляющая Скрябина как пианиста. Другая потеря умаляет его как композитора. Потому что композитор этот — поэт не только тающей грезы, а и бурного порыва, страстной стремительности. Но когда Скрябин-пианист хочет передать этот порыв, эту силу, запечатленную в звуках Скрябиным-композитором, у него не хватает власти над звуком, по крайней мере в большой зале. У настоящего большого (в смысле созданного для большой публики) пианиста, сколько бы он ни давал мощи и подъема, никогда не чувствуется «дна»; всегда кажется, что «еще есть порох в пороховницах!». У Скрябина же порой, очевидно, не хватает пороха (физического, по крайней мере); получается усилие, а не сила; комканье, а не стремительность. А иной слушатель, не знающий самых сочинений Скрябина, может подумать, что это их вина, что это в них нет пороха, силы. И, конечно, будет не прав, потому что все это в них есть.

Так что получается странное впечатление. Сколько бы ни слушать Рахманинова или Метнера, исполняющих самих себя, кажется, что лучше не сыграть этого никому. Про Скрябина же это можно сказать не во всем. Чудесную Третью сонату, например, или известный *dis-moll*'ный

этюд Москва слышала в гораздо более могучем (не только в смысле силы!), более законченном исполнении. Но, конечно, и здесь сказывается незаменимое обаяние художественного первоисточника, и здесь Скрябин дает блики поразительной силы и яркости, особенно в моменты поворотные, как бы намечающие этапы развития музыкальной мысли. И эти блики могут чуткого пианиста, знакомого с пьесой, научить многому. О таких же нежных, мечтательных, изощренно-грациозных вещицах, как прелюдии *cis-moll*, *e-moll*, *Fis-dur* из *op. 11*, этюд в шопеновском духе *As-dur* (из *op. 8*), «*Danse languide*», «*Enigme*», поэма *Fis-dur*, и говорить нечего. Все это было сыграно «по-скрябински», хотя, конечно, частью не могло не теряться в большой зале (как, впрочем, и кипучие прелюдии *es-moll*, *op. 11*, или поэма *D-dur*). Но лучше всего, вдохновеннее всего играл Скрябин на *bis* (прелюдии из *op. 22* и *16*, мазурка *op. 40 № 2*), после того как освободился, наконец, от последней пьесы программы — своей новой (Седьмой) сонаты. Соната эта, впервые исполненная перед большой публикой (и еще не напечатанная), с этой стороны явилась гвоздем вечера. Сказать о ней что-нибудь определенное по первому впечатлению я не решаюсь.

После всего прекрасного, что создал до сих пор Скрябин, хочется верить, что нечто от прекрасного есть и в том, в чем с первого раза его почти не видишь, не чувствуешь. Но «вера без дел мертва», — и живого, непосредственного восприятия такой силы и красоты (а не только оригинальности и сложности) Седьмая соната не дает, — по крайней мере с первого раза. (*№ 44 от 23 февраля 1912 г.*)

[СИМФОНИЯ Р. ГЛИЭРА
И БАЛЕТНАЯ СЮИТА «ЖАР-ПТИЦА»
И. СТРАВИНСКОГО]

Десятое симфоническое собрание Русского музыкального общества (10 марта) познакомило слушателей с новой русской симфонией, «Ильей Муромцем» Р. Глиэра. Требования «сюжета» оказались в «Илье Муромце» со-

вместимы с формами классической симфонии, и, таким образом, по примеру «Манфреда» Чайковского или «Ан-тара» Римского-Корсакова, создалась «программная симфония». Как это ни странно, но любимый герой русского народного эпоса до сих пор оставался в русской музыке без воплощения, если не считать неудачной оперы В. С. Серовой «Илья Муромец», единственный раз поставленной лет двенадцать тому назад... Тем больший интерес вызывает симфония Глиэра. Композитор выбрал для нее, разумеется, только главные моменты былин об Илье — крестьянине-богатыре, непобедимо сильном дарами неба, но гибнущем, как только восстает против неба.

Музыкальным символом этих небесных сил является в симфонии старинный церковный напев (стихира малого знаменного распева) [...]. Из этого характерного напева вырастают и калики переходящие, пробуждающие дремлющего Илью Муромца (во вступлении к симфонии), и небесные силы, в борьбе с которыми гибнет Илья (в финале симфонии). Другая важнейшая тема симфонии — тема Ильи Муромца, на больших, размашистых мелодических скачках («размахнись плечо, раззудись рука»). Из элементов этой же темы рождается и скачущий ритм богатырского коня, играющий большую роль в симфонии. Наконец, третья важная тема в первой части — тема Святогора, богатырского дядьки Ильи Муромца; богатырским играм обоих посвящена разработка этой части.

Вторая часть симфонии переносит нас в дремучий лес. Илья, ставший преемником Святогора, сумел, не без борьбы с искушением устоять и против сладкого, заманивающего пения Соловья-Разбойника и против его страшного звериного рева. Третья часть — веселый пир у Владимира Красного Солнышка, только на минуту смущаемый появлением на тороку у Ильи страшного Соловья, которого богатырь тут же и приканчивает. В финале симфонии — новые подвиги Ильи Муромца: битва с татарской ратью, бой с Поленицей Удалой. Всех победив, Илья зазнается, шлет вызов небесным силам и в борьбе с ними гибнет — окаменеет. В последнюю минуту перед ним как бы разворачивается свиток всей его жизни, от ближайшего прошлого и все глубже, в даль воспоминаний. Музыкально это изображено, разумеется, появлением тем Поленицы, татарской рати, Владимира

Красного Солнышка и т. д., до калик перехожих, то есть до той самой силы небесной, от которой Илья теперь гибнет. Конец симфонии приводит, таким образом, к ее началу, и окаменение Ильи музыкально соответствует той бессильной его дреме, которой симфония открывается.

Во всем плане симфонии есть, таким образом, связность, стройность. Той же продуманностью и тщательностью разработки отличается и самая партитура симфонии, посвященная А. К. Глазунову, с которым немало есть родственного у г. Глиэра в самом характере дарования, холодноватого, но капитального в смысле формы и техники. Почти все темы здесь красивы, характерны и тщательно, до мельчайших клеточек оркестровой ткани разработаны. Меньше других сильны темы самого Ильи Муромца и особенно Святогора, и, может быть, в связи с этим первая часть симфонии кажется слабее других. Очень хороша вторая часть, особенно жуткий шелест страшного леса с его страхами и прелестями (немножко в скрябинском роде); может быть, она только немножко растянута. Прекрасно звучит почестен пир у князя Владимира, более, впрочем, красивый, чем свежий. Великолепно разработан финал, особенно в своей характерной татарской части и в битве с небесными силами. В этой битве с татарами есть отклики «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова, к которому (как к Бородину и Глазунову) приближается в «Илье» г. Глиэр. Как целое, симфония страдает общей болезнью современных партитур — звуковой перегруженностью, шумливостью. Но здесь автор может сослаться на требования сюжета. Подумайте только: чего стоит внушительно изобразить один свист и рев Соловья-Разбойника! А богатырские игры Святогора и Ильи, а бесчисленные бои и битвы! И в противовес этому «вечно мужественному» в симфонии нет женского образа, в котором могло бы воплотиться «вечно женственное». Такова уж воля народного эпоса — и отсюда, отчасти, некоторое невольное однообразие симфонии. Единственная женская фигура в ней — Полепичица, то есть опять-таки богатырь в юбке. И свое мягкое, нежное композитору пришлось отдать сладкопевцу Соловью-Разбойнику, превратившемуся, таким образом, в несколько искусственную фигуру. Во всяком случае, в симфонии много красивого, сильного: она мастерски на-

писана, в ней есть нечто от былины — «здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Из всего, что написано до сих пор г. Глиэром, «Илья Муромец» — несомненно самое значительное, хотя опять-таки не дающее чего-либо ярко индивидуального. Симфония была очень хорошо исполнена под управлением г. Купера и очень сочувственно принята; автора несколько раз вызывали.

Другой новинкой вечера была сюита из балета «Жар-птица» И. Стравинского. Балет этот два года тому назад поставлен был с большим успехом в Париже при участии русских артистов. Автор его (сын известного певца Ф. Стравинского) — одна из наиболее ярких звезд среди современных молодых русских композиторов. Ученик Римского-Корсакова, он примыкает к нему и в своем творчестве, но совсем с иной стороны, чем, например, г. Глиэр. Стравинский ближе к модернистской импрессионистской струе в Римском-Корсакове, к «Кашею», «Золотому петушку»; Глиэр — к струе «классически-русской» — к «Псковитянке», «Младе», «Садко». В то же время в музыке Стравинского есть нечто французское — от Дебюсси и Равеля. Дар оркестровых красок у Стравинского исключительный и в этом отношении, — но только в этом, — в нем можно, пожалуй, угадать преемника Римского-Корсакова. Его музыка порой прямо «шибает» в уши пряностью своих изысканных тембров и гармоний, но ей нельзя отказать ни в образности, ни в свежей колоритности. С мелодической стороны она несравненно беднее. Да и вообще, что-то в ней есть поверхностное, неглубокое в смысле индивидуальности. Из исполненных отрывков лучшее впечатление произвели «Игра царевен» (преlestное скерцо), «Хоровод царевен» (редкий пример красивой мелодии у Стравинского). Ярок «Погапный пляс Кашеева царства» со своими хрипами, визгами, воями и стопами, из-за которых, однако, совсем не слышать музыки. Труднейшая партитура Стравинского была хорошо исполнена.

Солисткой концерта выступила г-жа Нежданова, с обычным мастерством звука и экспрессии исполнившая прекрасную арию «Цветы мои» из «Сервиллии» Римского-Корсакова, за которой сверх программы последовало бесчисленное множество романсов. (*№ 60 от 13 марта 1912 г.*)

КОНЦЕРТ Е. Д. ДЕНИСОВОЙ

Вечер русской народной песни (29 марта, в Большой аудитории Политехнического музея) устроен был музыкальными силами Народной консерватории, в пользу которой, пополам с Народным университетом, пошел и сбор с концерта. С самого основания Народной консерватории преподавательницей в ней состоит известная собирательница народных песен Е. Э. Линева. Поклонница народного песенного творчества, г-жа Линева и в своих учениках стремится развить вкус к нему, понимание его. В текущем году ею были даже устроены на старшем курсе хоровых классов специальные практически-теоретические занятия по изучению русской народной песни. И эта единственная в своем роде школа, как бы ни был скромнен масштаб ее деятельности, заслуживает самой горячей симпатии по своей идее и духу. Этот старший курс под управлением г-жи Линевой явился исполнителем хоровых песен и на вечере 29 марта. Но главная часть программы выполнена была Е. Д. Денисовой, года два тому назад окончившей Народную консерваторию по классу той же г-жи Линевой. В программу эту вошли, с одной стороны, подлинные народные песни в записях Балакирева, Прокунина, Римского-Корсакова, Мельгунова и Линевой; с другой — песни в народном духе Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова. И это сопоставление, несмотря на свою беглость, обусловленную тесными пределами одного вечера, оказалось очень интересным. Оно еще раз подтвердило ту мысль, что старая, вымирающая на местах народная песня вполне способна к новой жизни, к воскрешению, если не в буквально первобытном своем виде, то прошедши сквозь горнило новой музыкальной (главным образом «гармонической») культуры, постепенно проникающей во все более широкие массы. И такие концерты, стремящиеся сочетать художественно совершенные типы народности и культуры, заслуживают особого сочувствия в наши дни, когда в моде «народные концерты» в духе Плевицкой и К^о, где также треплются высокие понятия «национальности» и «культуры», но уже в наиболее опустившемся, трактирно-подоночном виде, вполне соответствующем теперешнему модному «национализму» в ка-вычках.

Но вечер народной песни производил хорошее впечатление не только продуманностью и художественной выдержанностью своей программы, но в значительной степени и ее исполнением. У г-жи Денисовой, как артистки, есть большое достоинство, особенно ценное при передаче народных песен: простота, искренность. И эта естественность декламации и музыкальной фразировки в связи с несомненным вкусом г-жи Денисовой привлекают в исполнении певицы даже тогда, когда оно бледно с чисто вокальной стороны (отдельные ноты иногда не звучат полно, шатаются). Народные песни г-жа Денисова исполняет без подчеркивания деревенского «экзотизма», но тепло, любовно, просто. Для веселых песен у нее мало бойкости, — впрочем, они и представлены были весьма слабо. Среди огромной программы, с достоинством вынесенной молодой певицей на своих плечах, как на лучше всего исполненные пьесы можно указать на «Ты пчела ли», «Подле реки», «Летал, летал соловьюшек», «У людей-то в доме» и др.

Очень интересны по своей народной полифонии три песни (особенно «Как у нас на святой Руси»), фонографически записанные г-жой Линевой и точно воспроизведенные г-жами Денисовой, Д. и К. Весьма любопытны две песни («Уж ты сад ли» и «Не будите меня молодую»), записанные г-жой Линевой от владимирских рожечников, то есть от чисто инструментального ансамбля. К этой записи г-жа Линева приписала затем слова песни, и таким образом получился своеобразный хор, в котором общие черты народного вокального ансамбля сочетались с некоторыми необычными характерно инструментальными ходами. Публики собралось много, и она в высшей степени сочувственно принимала как г-жу Денисову, так и хор под управлением г-жи Линевой. (№ 76 от 1 апреля 1912 г.).

«ЦИКЛ ЧАЙКОВСКОГО»

{1.}

Первый симфонический концерт С. Кусевицкого из произведений Чайковского привлек вчера огромное количество слушателей и прошел с успехом. Очевидно,

модное в некоторых кружках в последнее время будирование против Чайковского и даже стремление вовсе «упразднить» его не захватило сколько-нибудь широких слоев публики. Масса «все еще» питается Чайковским. И, послушав лучшего Чайковского, особенно «Ромео и Джульетту», глубоко сочувствуешь ей и думаешь, что это «все еще» переживает не одно поколение. (№ 215 от 19 сентября 1912 г.; без подписи.)

[2.]

Снова, как и в прошлом году, С. Кусевицкий начинает сезон циклом концертов, посвященных одному композитору. Тогда это был Бетховен, великое имя которого, естественно, оказалось начертано во главе нового для Москвы дела концертных циклов. Теперь это — Чайковский, имя которого так же естественно приходит в голову первым, раз речь заходит о русских симфонических циклах. Первым не потому только, что именно Чайковский прорубил Европе окно в русскую музыку и, таким образом, впервые *de facto*¹ осуществил то равноправие русского искусства звуков с западным, которое *de jure*² установлено было еще Глинкой. Но потому, прежде всего, что Чайковский — прирожденный великий симфонист, сделавший для симфонии больше, чем кто бы то ни было из русских композиторов.

Да и из русских ли только (если взять эпоху после Бетховена)? Взглядывая на свет из окошка своей музыкальной драмы, Вагнер объявил, что в творениях Бетховена чистая симфония исчерпала себя и ждать от нее больше нечего, ибо дышит она на ладан. Пословица об окошке оправдалась, как известно, и на этот раз. Вот уже почти столетие, как Бетховен умер, а симфония вовсе не хочет умирать. И среди тех, кем она жива, Чайковский занимает совершенно особое, исключительное место.

«Тесные» рамки симфонии, этой сложнейшей, веками созданной формы музыкального воплощения «многообразия в единстве», в его руках оказались необычно гибкими, способными к новым могучим вмещениям духа живого. Гениальный лирик прежде всего, Чайковский и

¹ На деле (лат.).

² По праву (лат.).

симфонию подчинил индивидуальному существу своего дарования. При этом, однако, ни симфония не потеряла в своей монументальности и значительности, ни лиризм «певца печали» в своей глубине, искренности, интимности. Создалась, таким образом, «лирическая симфония», наиболее яркий образец которой — «Патетическая».

Чайковский из тех гениев¹, которые опережают свой век, которых вполне постигают только следующие поколения. Не великая воля, не великий новатор. Подобно Чехову, он отразил в своих созданиях целую полосу жизни, и именно русской жизни. Пусть это произошло бессознательно для самого художника, пусть это трудно доказать, но оно так. Недаром так остро чувствуют иностранцы в музыке Чайковского специфически русскую или, как они говорят, славянскую складку. И не удивительно, что ближе и родней всего Чайковский своим современникам и ближайшему поколению. Но это отнюдь не значит, что тут Чайковскому и конец, как это в последнее время можно услышать от некоторых слишком горячих модернистов.

У Сколько бы слабого и преходящего ни было в творчестве Чайковского, в нем есть и элементы бессмертные, вечные. Доказать этого, конечно, нельзя, как нельзя доказать и противоположного, ибо единственный судья в таком споре — время. Но вечно будет извиваться человек под пятой у Фатума, вечно, хотя и раздавленный, будет тянуться к недостижимому идеалу света и счастья. И, стало быть, вечно жив будет Чайковский, сумевший в своих, идущих от сердца к сердцу, творениях выразить эту жуть жизни с гениально интуитивной силой, доступной только немногим избранныкам. И притом своим собственным, индивидуальным языком, который со второго слова так легко распознать и отличить.

Но жизнь идет вперед, и момент реакции против псключительного господства Чайковского должен был наступить. Это — естественно. Таков удел и величайших. Возмущаться здесь нечем, разве частностями. Например, развязпо пренебрежительным тоном некоторых чрезмерно ярых фанатиков нового искусства. Подобный тон во всяком случае недопустим по отношению к такой бес-

¹ По-видимому, опечатка: по смыслу следовало бы «не из тех гениев».

спорной силы таланту, как Чайковский, и унижает, разумеется, не его, а тех, кто на сие отваживается.

Но пройдет черед и этой полосы реакции против Чайковского, чрезмерного его умаления. Исчерпав себя, она уступит место новой эпохе. Эпохе синтеза, когда утверждение и отрицание примирятся и создадут окончательное, проверенное опытом разночувствующих поколений отношение к Чайковскому. И можно ли сомневаться, что автор «Онегина» выйдет победителем из этого испытания, что он «восстанет в славе своей». Конечно, не все, чем восхищались в Чайковском современники, будет находить отклик и в душе той эпохи: многое поблекнет, увянет. Но сколько останется еще такого, что сохранит свою непосредственную силу и в ту эпоху, чем будут художественно жить и питаться и грядущие поколения!

А пока что усердно питается Чайковским современное поколение, массы которого, очевидно, по-прежнему чувствуют к нему самую горячую симпатию. Чем иначе объяснить такой чрезвычайный наплыв публики на устроенный С. Кусевицким «цикл Чайковского»? Но об этом цикле и об исполнении г. Кусевицкого и его оркестра в другой раз. (*№ 217 от 21 сентября 1912 г.; без подписи*).

[3.]

Вчерашним симфоническим концертом закончилась «неделя о Чайковском», встретившая со стороны публики такой горячий отклик, какого, кажется, не ожидал и сам энергичный устроитель ее г. Кусевицкий. Слушатели аплодировали как дирижеру (особенно после «Франчески»), так и солисту г. Коханскому, экспромтом, без репетиции выступившему с виолончельными вариациями на тему «рококо». (*№ 219 от 23 сентября 1912 г.; без подписи*.)

[4.]

«Цикл Чайковского», устроенный С. Кусевицким, — не первый в Москве, каким явился, например, устроенный им же в прошлом году бетховенский цикл. Девять лет тому назад Москва уже прослушала подобный же «цикл Чайковского». Тогда он организован был в ознаменование десятилетия со дня смерти композитора братом последнего М. И. Чайковским при участии А. Никиша и его берлинского филармонического оркестра. Не-

смотря на тревожные военные события и позднее время сезона (весна), концерты того цикла были переполнены публикой. Горячо откликнулись массы на имя Чайковского и теперь.

Но, разумеется, того исключительного впечатления, какое дали тогдашние концерты, теперь повториться не могло. И даже независимо от сравнения обоих дирижеров и их оркестров, — сравнения, при всех достоинствах москвичей, для них невыгодного. То был расцвет влияния Чайковского, его бесспорной симфонической гегемонии. И вот в эту пору апогея гениальный венгерец и его несравненный оркестр точно впервые подвели наглядные итоги великому симфоническому наследию творца «Патетической». Подъем созданся, конечно, необычайный, потрясающий. Теперь *andere Zeite*¹. Масса, так сказать, уже освоилась с теми итогами. За пылким апогеем влюбленности припла пора крепкой, но спокойной привязанности, а кое-где — со стороны приверженцев народившихся тем временем *andere Lieder*² — даже и охлаждения. И зажечь публику теперешнего цикла, ставшую к тому же более требовательной к самому исполнению, г. Кусевицкому и его оркестру труднее.

До сих пор оркестр этот вместе со своим дирижером подымались и совершенствовались, с каждым разом давая повод возлагать на себя все большие и большие надежды. Концерты «цикла Чайковского» не во всем, однако, оправдали эти надежды. Точно что-то «попритчилось» с оркестром. Меньше стало легкости, стройности, особенно по сравнению с «циклом Бетховена». Следы некоторой неряшливости можно было уловить в разных группах оркестра, чему наглядным примером могло служить, между прочим, прелестное скерцо Четвертой симфонии, где точно устраивается по очереди смотр инструментам, то струнным (*pizzicato*), то деревянным духовым, то медным. Слишком нервничал порой и дирижер, — может быть, оттого, что сам чувствовал это. Только таким нервничаньем и можно объяснить некоторые недопустимые ускорения (вроде, например, первого маршеобразного *allegro* Третьей симфонии, потерявшего в суетливой

¹ Другие времена (нем.).

² Другие песни (нем.).

спешке свою энергию и силу) и другие, менее значительные lapsus'ы.

Указание на все эти недочеты, — надо надеяться, временные, преходящие, — не должно умалять репутации молодого, но уже столь много сделавшего оркестра С. Кусевицкого. Но он сам приучил нас к исполнению более совершенному, порой образцовому, и пусть пеняет на себя, если мы теперь, «поевши сладкого, не хотим горького». Впрочем, о буквально «горьком» в данном случае и речи быть не может. Художественная правоспособность оркестра и тем более его дирижера, по существу, осталась, разумеется, непоколебленной, и со своей трудной задачей они, несомненно, справились. Много в их исполнении было и прямо хорошего, порой превосходного, особенно там, где требовались прежде всего не тонкая острота чеканки, а натиск, горячность, увлечение. Достаточно сказать, что к числу наиболее удавшегося относятся такие капитальные вершины творчества Чайковского, как «Патетическая» и «Франческа». В последней прекрасно звучали и «монографические» эпизоды средней, вариационной части.

Кроме шести симфоний, «Манфреда» (из которого впоследствии будут исполнять, вероятно, только первую, вполне самодовлеющую часть), «Ромео» и «Франчески», в программу четырех концертов цикла вошли и сольные пьесы. Г-н Игумнов хорошо исполнил b-moll'ный фортепианный концерт. Это великолепное сочинение постепенно обрастает таким количеством изменений и дополнений, что и по отношению к нему возникает выдвинутый ныне на Западе вопрос о восстановлении музыкального Urtext'a¹ классиков. Даже мне, не пианисту, кое-что здесь бросалось в глаза, — например, в первых же вступительных аккордах фортепиано, исполняемых теперь в ином положении и иначе (à la Liszt, чрез всю клавиатуру), чем у Чайковского. Такой же знаток дела и живой кладезь традиций Чайковского, как С. И. Танеев, насчитывает немало других изменений, даже искажений, — и не только в b-moll'ном концерте². Скрипич-

¹ Авторского текста (нем.).

² На следующий день после концерта 19 сентября С. И. Танеев написал К. Н. Игумнову большое письмо, аргументированно оспаривая существенные детали исполнения Первого фортепиан-

ный концерт исполнен был г. Могилевским. Сила и красота тона у этого скрипача поразительные, и, например, канцонетту он сыграл так очаровательно, как вряд ли сыграть кому-либо другому в Москве. Но не все безупречно было у артиста в эпизодах, требующих смычка воздушного, элегантно виртуозного. Вариации для виолончели сыграл экспромптом заменявший г. Пресса г. Коханский (из Варшавы); артист произвел довольно симпатичное впечатление, хотя играть ему пришлось без репетиции. Дуэт из «Ромео и Джульетты» хорошо спели г-жа Кристиан и Алчевский; жаль только, что голоса артистов не вполне подходят друг к другу.

Во всяком случае успех первых циклов, устроенных г. Кусевицким, должен ободрить его на дальнейшие шаги в том же направлении, как в области иностранной, так и русской музыки. (№ 220 от 25 сентября 1912 г.)

Упомянутый здесь концертный цикл из симфоний Чайковского, формально приуроченный к десятилетию смерти композитора, был проведен в апреле 1904 г., за восемь (а не девять, как сказано в статье) лет до цикла, осуществленного С. Кусевицким. Отзыв об этих концертах, проходивших в первые месяцы русско-японской войны, вошел в настоящий сборник.

«ТРАВИАТА» И А. В. НЕЖДАНОВА

Во время оно делили все оперы на две категории: одни, высшего сорта, питают шарманки, другие, похуже, питаются шарманками. «Травиата», конечно, — один из наиболее блестящих образцов первой категории. И тем не менее когда-то, при первой постановке в Венеции, публика освистала эту оперу и тем оказала ей честь, которая так часто выпадает на долю нового в искусстве. И действительно, в историю оперы «Травиата» внесла немало нового. В параллель к «мещанской драме» эта интимная история «дамы с камелиями» открыла путь к

ного концерта и выражая пожелание о возвращении к Urtext'y. Письмо с интересными комментариями К. Н. Игумнова было опубликовано в «Советской музыке», 1946, № 1, стр. 87—89.

созданию «мещанской оперы», а затем и оперы из современной жизни. Тот путь, который косвенно привел к созданию «Кармен», «Вертера», «Онегина», не говоря уж о детищах новейшего итальянского и неитальянского веризма.

С тех пор, однако, утекло много воды. Шарманки — механические и живые — давно прожужжали «Травиатой» уши. И когда теперь промелькнет в голове что-нибудь «из Травиаты», то даже еще не сознав, что это, предчувствуешь нечто полученное от шарманки, то есть опошленное. А нет ничего легче, как опошленное приравнять к пошлomu. Вот отчего таким двусмысленным впечатлением грозят теперь оперы вроде «Травиаты». Но стоит послушать ту же «Травиату» в исполнении настоящего, призванного к тому художника, как эта двусмысленность исчезает, и вы начинаете чувствовать то хорошее, что есть в «Травиате», так же непосредственно, как полвека тому назад участники ее первых триумфов.

Такой именно художник — А. В. Нежданова. Мало того, что голос певицы способен чаровать одним звуком, независимо от того, что этот бесценный природный алмаз блещет всей красотой игры, которую дает драгоценному камню шлифовка искусной и все совершенствующейся техники. В «Травиате» г-жа Нежданова дает нечто большее. Она подымается здесь до той высоты артистического творчества, при которой разница между идеальным замыслом художественного образа и его реальным воплощением сводится до *minimum*'а. Временами казалось даже, что они покрывают друг друга. Такое творчество немислимо без всепоглощающей «веры» в то, что делаешь, — в данном случае в «Травиату». И эта вера здесь, как и всюду, творила чудеса. Она разжигала ярким пламенем огонь увлечения, обыкновенно только тлеющий в исполнении г-жи Неждановой; она раскрывала путь к истинному стилю исполнения и таким образом расцветивала живыми красками выцветшие было тона музыкального полотна Верди. Красота открывалась там, где ее уже отвыкли чувствовать. Рождалась даже мысль: а что, если бы поставить «Травиату» с такими исполнителями, и совсем заново, по-иному, интимно, мягко, выдвигая на первый план только вокальную мелодическую линию и вокальные драматические акценты, без этого треска оркестра кстати и некстати, без глупой толчеи на сцене, без

нелепой смеси в постановке веков XVI, XVII и XVIII вместо необходимого здесь XIX. Ведь могло бы получиться нечто в своем роде действительно новое, привлекательное, интересное!

Говоря о «таких» исполнителях, я в гораздо меньшей мере имею в виду славного соратника г-жи Неждановой г. Собинова, чем ее самое. Г-н Собинов, конечно, и здесь остается большой силой, знает, как петь Альфреда, и поет его если не в совершенстве, то превосходно. Но той заражающей веры в «Травиату» у него, должно быть, несравненно меньше, чем у г-жи Неждановой. Правда, и роль его гораздо меньше может внушить такой веры. Но факт остается фактом: в то время как у г-жи Неждановой все — сама естественность, непринужденность, теплота, по травиатному стилю г. Собинова нет-нет да и проглянут швы, свидетельствующие о том, что он не органически вырос, а сшит, хотя, правда, мастерски. Об исполнении партии Жермона и последнего нельзя сказать, хотя г. Павловский, как всегда, остается здесь хорошим, толковым артистом. Тут под стать г-же Неждановой был бы разве Баттистини, и то, скорее, в смысле вокальном. В сценическом же отношении, и именно в трогательной теплоте и проникновенности исполнения, московская Травиата недосытаема. Г-жа Нежданова воочию демонстрировала здесь, что она больше, чем только первоклассная певица, какой раньше ее обыкновенно считали, — но может быть и первоклассной артисткой. Будем же надеяться, что по тому же пути пойдет «соловей Большого театра» и дальше и даст нам радость быть свидетелями еще многих подобных же «демонстраций». (№ 222 от 27 сентября 1912 г.)

ПАМЯТИ И. САЦА

Бедный Сац! Умереть в тридцать восемь лет, в расцвете дарования, посреди любимой, находящей признание работы, внезапно даже для семьи, оставшейся необеспеченной! Но вся жизнь покойного шла как-то зигзагами; да нечто от зигзага было и в самом характере и даровании покойного. Музыке — и именно игре на виолон-

чели — Сац учился сначала в Киевском музыкальном училище. Из училища, не кончив его, он перебрался в Московскую консерваторию, где, кроме виолончельного класса, учился еще контрапункту, по классу профессора Танеева. Я помню его еще с той поры. Он производил тогда впечатление человека безусловно даровитого, но блуждающего. Подошел голод, и Сац, бросив консерваторию, поехал на помощь голодающим. Там, по подозрению, кажется, в толстовской пропаганде, его извлекли из обращения и на несколько лет сослали. Года два жил покойный в Иркутске, где, между прочим, работал в «Восточном обозрении». Из Сибири ему удалось, впрочем, вернуться раньше срока. Снова взялся Сац за изучение композиции, на этот раз уже не в консерватории, а в филармоническом училище. Но и здесь диплома не получил, так как хотя и вполне успешно сдал необходимые экзаменационные работы по композиции, но не хотел додерживать экзамена по каким-то другим обязательным предметам.

В это время завязались его сношения с Художественным театром. Работа здесь выдвинула молодого композитора и была ему как раз по сердцу. Он организовал при Художественном театре надежный хор и оркестр. Помню свой разговор с покойным по поводу драматической музыки, — не оперной, а «музыки к драме», — то есть именно того, что и делал Сац в Художественном театре. «Здесь надо кроме того, чтобы быть музыкантом, еще и уметь забыть, что ты музыкант», — сказал Сац, подчеркивая всю трудность той задачи, которая стоит перед композитором, когда он пишет «музыку к драме» не в старинном роде, — то есть не в виде самодовлеющих музыкальных «номеров», — а так, чтобы музыка входила в драму в виде такого же невыделимо-слитного ингредиента, как слово, сцена, постановка. И эту трудность Сац умел побеждать. У него не было большого дара самостоятельного музыкального изобретения, но на «прикладную» музыку он был действительно мастер. Она была в цель, сливаясь со сценой и давая необходимое впечатление в пьесах такого различного характера, как «Синяя птица» или «Miserere»¹, «Анатома»² или «Гамлет». И везде, — что

¹ Пьеса С. Юшкевича.

² Пьеса Л. Андреева.

очень важно, — музыка эта более или менее умела подойти к стилю пьесы. В этом отношении заключительные фанфары «Гамлета», полька «Жизни человека», песенки «Синей птицы» или еврейские народные напевы «Misege» стоят друг друга.

По отзывам некоторых знающих лиц, чуть ли не лучшее, что дал в Художественном театре Сац, это — музыка к драме «У жизни в лапах»¹. Но мне ее не пришлось слышать. Очень удавался Сацу жанр музыкальной пародии, причем он сам часто являлся и автором текста. В его опере-пародии «Не хвались, идучи на рать» не везде соблюдена мера, но в чисто музыкальном смысле эта вещь, пожалуй, талантливее «Вампуки». В последнее время Сац работал над музыкой для «Мнимого больного» Мольера, заказанной для Художественного театра. Имелась в виду и другая работа, по заказу Макса Рейнгардта, для Берлина. Но смерть все оборвала. Бедный Сац! (№ 235 от 12 октября 1912 г.)

Памяти И. А. Саца посвящен уже упоминавшийся сб. «Илья Сац» (1923; новое изд. М., 1968). Отрывочные воспоминания имеются также в кн. его дочери, Н. И. Сац, «Всегда с тобой. Страницы воспоминаний» (М., 1965).

ЮБИЛЕЙНЫЙ КОНЦЕРТ ГЛАЗУНОВА

[...]В программу концерта вошли два ранних сочинения Глазунова (Вторая симфония, ор. 16, фантазия «Лес», ор. 19) и два позднейших («Финская фантазия», ор. 88 и фортепианный концерт). Через все части Второй симфонии проведена одна тема, подобно тому, как мы видим в Четвертой или Пятой симфониях Чайковского. Но у Чайковского основная тема точно клином врезывается в каждую часть симфонии, противопоставляется ей; да и понятно почему: ведь это — фатум, налагающий свою тяжелую десницу на все, чем живет человек. Глазунов стоит на иной точке зрения. Для него тема прежде всего — музыкальное тело, из первичных элементов (мотивов)

¹ Пьеса К. Гамсуна.

которого путем особых процессов можно получить целый ряд новых, частью вполне самостоятельных музыкальных тел, вроде того, как из одного химического соединения путем перемещения молекул можно получить другие химические соединения. И в этих музыкально-химических метаморфозах Глазунов — мастер необычайный, так что Вторую симфонию с ее отдельными частями, то католически-религиозного, то восточного, то русского оттенка можно бы назвать чем-то вроде грандиозных, своеобразных вариаций. Это тяготение к чисто музыкальной точке зрения, к смыслу и красоте звука ради них самих, в высшей степени характерно для творческой индивидуальности Глазунова. Оттого музыка его вместе со звуковой прелестью отличается нередко и некоторой холодностью.

Но есть у Глазунова шедевры, в которых ему удалось сочетать Аполлона с Дионисом, чары как будто самодовлеющей архитектурной красоты звука с обаянием бьющей сквозь все это сердечности. Одним из таких шедевров, и притом наиболее выдающихся, является и новый фортепианный концерт Глазунова. Во всем концерте нет ни одного «пустого», только формально обоснованного такта, что так редко можно сказать про огромное большинство концертов, даже выдающихся. Первая часть — целое море яркой, сильной, благородной мелодии, вздымающиеся волны которой напоминают лучшего Чайковского, но только горячностью напора (секвенции!), а не самым существом своим. Глубокая и местами очень сложная контрапунктическая разработка соединяется здесь с редкой ясностью, придающей этой музыке чуть ли не моцартовскую доступность. Вторая часть концерта (в нем только две части) — тема с вариациями. Тема (ее излагает один оркестр) очень характерна для Глазунова. Точно видишь перед собой чьи-то подернутые дымкой созерцания, несколько расплывчатые, но обаятельно милые, черты. И затем «ряд волшебных изменений милого лица»¹, девять вариаций («хроматическая», «героическая», «лирическая», «мазурка», «скерцо и т. д.». Одни вариации ближе держатся темы, другие — свободнее; одни пленяют больше грацией, другие силой чувства, но во всех кипит жизнь, изо всех брызжет прелесть мелоса. Менее других ярка девятая

¹ Из стихотворения А. Фета «Шопот, робкое дыханье».

вариация, и то, что она как раз последняя,— единственное пятнышко на концерте. Фортепиано всюду трактовано Глазуновым мастерски; об оркестре и говорить нечего. Особенно выдвинут в концерте прием диалога между фортепиано и оркестром, разработанный необычайно разнообразно и всегда с прекрасным эффектом. Словом, новинка Глазунова—истинный Meisterwerk¹, достойный стоять наряду с лучшими произведениями в своей области. Кто к тридцатилетнему юбилею творит такую музыку, от того можно ждать еще много прекрасного. И мы с радостью ждем его.

Концерт превосходно исполнен был г. Орловым. Твердость, отчетливость, широкий виртуозный размах, наконец, теплота исполнения сами по себе привлекали симпатии к юному артисту, сумевшему проникнуться чудесной музыкой Глазунова. Но симпатии эти еще возросли и смешались с глубоким удивлением, когда оказалось, что г. Орлов играл почти экспромтом. Концерт должен был исполнить Годовский, но под конец отказался, и заменившему его г. Орлову пришлось меньше чем в две недели разучить труднейший, совершенно неизвестный ему раньше концерт. От такого пианиста тоже можно ждать многого! (№ 283 от 16 октября 1912 г.)

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

(Бенефис оркестра Большого театра, 6 ноября)

Как ни запет «Евгений Онегин», но стоит послушать его в хорошем исполнении, чтобы снова свежо почувствовать всю его несравненную лирическую силу и красоту. Исполнение этой популярнейшей оперы обросло у нас целым ворохом традиций, частью, может быть, и имевших свой смысл, но никоим образом не непреложных. Подвергнуть эти традиции пересмотру и создать иное толкование «Онегина», свободное, новое и в то же время органически связанное с прекрасной старой партитурой Чайковского,— вот одна из первых задач, которая предстояла бы «художественной опере», если бы таковая, наконец, у нас появилась.

¹ Шедевр (м.ж.).

Такого идеального «Онегина» для бенефиса оркестра Большой театр не дал, да, конечно, и не мог дать. Это был только что называется блестящий спектакль с gala-составом.

Во главе оркестра — Никиш. Но роль знаменитого дирижера на этот раз оказалась гораздо более скромной, чем, например, на прошлом бенефисе оркестра, в «Лоэнгрине». Там Никиш был «в своей тарелке»; там он дал не только свое имя, но и то, чем это имя создано: самостоятельность художественного замысла, железную волю к ее осуществлению, способность подчинить этой воле все окружающее. Теперь же Никишу пришлось дирижировать оперой не немецкой, а русской, притом такой, которой он раньше не знал (и, кажется, не слышал), да к тому же еще с каких-нибудь полутора репетиций. Не удивительно, что ни особенной самобытности замысла (кроме разве отдельных мелочей), ни, стало быть, железной воли к его воплощению Никиш проявить не мог. Он не пробивал чуждой, мало знакомой ему волне нового русла, а благоразумно неся вместе с ней (конечно, на ее гребне) по старому. Художественным подвигом этого, конечно, назвать нельзя. Но обаяние имени и здесь сказывалось. Каждый артист в оркестре настораживался, каждый загорался, стремился дать свое лучшее, — и в результате получилось превосходное, хотя и не открывающее новых горизонтов исполнение.

Среди певцов на первом месте надо поставить, конечно, г. Собинова. Его Ленский, — пожалуй, идеальный Ленский. Кто видел и слышал артиста в «Онегине», давно это знает. На спектакле мне пришлось слышать подтверждение того же из уст М. И. Чайковского, брата композитора и его биографа. «Как жаль, — сказал М. И., — что брат не дожил до такого Ленского. Это как раз то, о чем он в разговорах со мной не раз мечтал, но в возможность чего не верил». Татьяну пела г-жа Нежданова и пела очень хорошо. Но артистка — не идеальная Татьяна (как, например, идеальная Травиата) уже в силу особенностей своего голоса, которому не хватает здесь кое-где силы, драматизма. Еще менее совершенным можно назвать Онегина, г. Грызунова; в смысле вокального исполнения артист дает здесь немало удачного, играет «как полагается», но яркого, глубоко разработанного, бесспорно живого образа не дает.

Остальные партии были обставлены лучшими или по крайней мере видными силами, как г-жа Балановская, очень мило спевшая Ольгу, г. Боначич (Трике), г. Петров (князь Гремин), г. Павловский (очень хороший Ротный), г. Пирогов (Зарецкий), г-жа Правдина (Няня) и др.

Даже Гельцер приняла участие в спектакле и исполнила вместе с г. Свободой русскую пляску с хором крестьян в первой картине. Проплясала она блестяще (танец был повторен), но именно то, что этот номер так усиленно смаковали и на сцене, и в публике, конечно, явилось искажением «Онегина». Деталь, таким образом, «выперла» на первый план, а это всегда влечет за собой потускнение того, что должно было бы быть на первом плане,— явление нередкое именно на таких gala-спектаклях. (№ 258 от 8 ноября 1912 г.; полная подпись.)

«ХОВАНЩИНА» МУСОРГСКОГО (Большой театр, 12 декабря)

При первом появлении «Хованщины» в печати (через два года после смерти Мусоргского, скончавшегося в 1881 году) императорская опера в Петербурге забрала ее. Римский-Корсаков и Кюи из-за этого демонстративно вышли тогда из состава оперного комитета. С тех пор опера Мусоргского не раз ставилась на разных частных сценах, так что «имеющие уши» директора императорских театров могли слышать, какое в ней море музыкальных красот и прежде всего самой настоящей вдохновенной мелодии; имя Мусоргского широко с тех пор прославилось и за пределами России; его «Борис Годунов» стал даже переходить на положение чуть ли не классической оперы. Но только теперь, через тридцать лет, одумалась, наконец, наша казенная сцена и поставила «Хованщину». Да и то вряд ли собралась бы [это] сделать, если бы не Шаляпин. В прошлом году «Хованщина» шла в Петербурге под его режиссерством, причем он пел также Досифея; теперь в том же виде ее перенесли к нам в Москву.

О самой опере мне уже приходилось говорить довольно подробно не особенно давно по поводу постановки ее

в Солодовниковском театре¹. С тех пор появились в печати (в «Русской музыкальной газете») интересные письма Мусоргского к В. Стасову, относящиеся к начальной эпохе создания «Хованщины» и частью касающиеся последней. «Хованщина», как известно, посвящена В. Стасову, который подал композитору и первую мысль о ней. Как усердно работал Мусоргский над тем, чтобы ознакомиться с эпохой царевны Софьи Алексеевны, видно из письма, относящегося еще к июлю 1872 года.

«Купаюсь в сведениях; голова, как котел, знай — подкладывай. Желябужского, Крекшина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семеvского уже высосал. Теперь посасываю Тихонравова, а там за Аввакума — на закуску. На днях нырнул в самую глыбь и обрел жемчужину, — повествование Мышецкого (Досифея)».

По поводу «Хованщины» были, между прочим, написаны Мусоргским ставшие знаменитыми слова:

«К новым берегам!.. Человек — животное общественное и не может быть иным. В человеческих массах, как и в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки; черты, никем не тронутые. Подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать их и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали, — вот задача-то! Восторг и присно восторг! В нашей «Хованщине» попытаемся, — не правда ли, мой дорогой вещун!».

Мусоргский при этом был очень требователен или по крайней мере хотел быть требователен к себе. Вот что пишет он в августе [...] 1873 года по поводу начала работы над «Хованщиной», доведенной тогда до сцены Шакловитого и Подъячего (в первом акте):

«Выработка идет изрядная: шесть раз отмеришь, а один раз отрежешь. Нельзя иначе; таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость. Подчас рванешься, ан, нет, стой! Внутренний повар говорит, что суп кипит, а на стол подавать рано, — жидок будет; может, придется еще какой корешок или соли подкинуть. Ну, повар лучше меня свое дело знает; жду. Зато уж попади только суп на стол, — з у б ы с ъ е м!».

¹ Вероятно, Энгель имеет в виду свою статью в «Русских ведомостях», № 213 от 17 сентября 1910 г.

Но готового либретто и даже разработанного сюжета у Мусоргского, когда он приступил к «Хованщине», не было. Ему приходилось начинать прямо с музыки, сочиняя в то же время драму из совсем разрозненных материалов. Ни в одном письме (переписка доведена до 1875 года) Мусоргский не говорит о развитии общего плана оперы (такой план,—стасовский, кажется,—имелся, но, по словам Римского-Корсакова, остался в стороне); везде речь идет только о той или иной отдельной сцене, эпизоде или даже словце, которыми в данный момент увлекался композитор.

Позже дело пошло еще хуже. Мусоргский временами надолго вовсе бросал работу. Казенная служба не только отнимала лучшее время, но и угнетала духовно. А между тем не стало ни прежних сил, ни прежнего здоровья; обычная же слабость русских людей, приведшая Мусоргского к преждевременной могиле, все усиливалась...

И он умер, не только оставив «Хованщину» недописанной и почти неоркестрованной, но и не приведя к единству того, что было уже написано. Все это пришлось сделать Римскому-Корсакову; но, разумеется, первое ему легче было выполнить, чем последнее. Так и осталось в «Хованщине» рядом со сценами сильными и великолепными много драматически несвязного, непродуманного до конца, подчас прямо «вампукистого».

Взять хотя бы то самое начало «Хованщины», о котором речь шла выше. Мусоргский хотел здесь «семь раз отмерить, раз отрезать», а что в конце концов получилось? Грубейшая мелодрама: скрещение (на площади!) кинжалов Андрея и Марфы из-за Эммы, один *deus ex machina* за другим (Марфа, старик Хованский, Досифей), и в результате — какое-то непонятное смешение лиц и событий (вряд ли можно поэтому особенно удивляться такому, например, казусу: на спектакле 12 декабря одна дама, внимательно следившая за оперой, осталась после этой сцены в убеждении, что Досифей, приказав Марфе «свести лютерку домой», имел в виду свой дом и свои подозрительные виды на Эмму!).

Эта несвязность, запутанность «Хованщины» очень затрудняет ее художественную постановку. И, взявшись за последнюю, Шаляпин возложил на себя задачу, зело не легкую, но тем более достойную его имени. Чего-либо исключительно нового, делающего эпоху от шаляпинского

опыта нельзя было и ждать. Новую эпоху в этой области, правда, давно пора создать, но достигнуть этого, даже при наличии вполне доросшего до такого подвига режиссера, мыслимо не сразу, а только долгим, систематически проведенным трудом. Так, например, как создавался Художественный театр. Может быть, впоследствии, когда Шаляпин выбудет из строя певцов (будем надеяться, что это произойдет не скоро), он даст и в этом направлении что-нибудь действительно большое. Талант, выдумка и чутье для этого у него есть: побольше бы только... такта (не музыкального, — этого у Шаляпина на всех хватит!).

Но и теперь режиссерство Шаляпина сказывается в ряде отдельных счастливых эпизодов и мыслей. Он больше заставляет вникать в музыку и считаться с ритмом (также в немых сценах). И не по далькрозовской букве (на шестнадцатые ноты — быстрые движения, на половинные — медленные), от чего боже упаси, — а в духе общего согласования ритмов музыки и действия. Это можно заметить и на мелочах, и на крупных построениях, — таких, например, как большая сцена первого акта, обрамленная встречей и проходами батьки Хованского, где нарастание и убывание масс да и вообще все (или почти все) сценическое движение развивается в прямом соответствии с музыкальным. В рамках той же сцены можно указать на примеры того, как решительное нападение молодого Хованского на Эмму перенесено с открытой площади в будку Подъячего; появление *deus'ов ex machina* производится не сразу, а несколько подготавливается, видимо для зрителя и т. п. Навстречу замыслам режиссера шли, очевидно, и художники (Коровин, Голов), давшие прекрасные картины и реалистические — соответственно духу «Хованщины» — декорации. Так, настоящее воспроизведение холма, на котором стоит Василий Блаженный, очень украсило и облегчило постановку всего акта. Словом, постановку «Хованщины» по сравнению с обычным оперным уровнем надо признать во многом очень интересной, но никоим образом не исключительной.

В ней рядом с более счастливыми моментами немало и старой «татарской ржавчины» шаблона, повторяю, неискоренимой сразу. Хор — все-таки толпа не живая, а вымуштрованная (правда, более тщательно); средняя кривая исполнения все-таки слишком, хотя и в меньшей мере против обычного, тяготеет «к рампе» (примеры чего

дает, между прочим, и сам Шаляпин); некоторые эпизоды рвут иногда основную линию целого (например, пляска персидок, поставленная слишком по балетному трафарету) и т. п.

Но главное, что трудно простить Шаляпину-режиссеру, это — ненужные и к тому же неумелые купюры. Выброшена вторая картина 4-го действия: ссылка Голицына, где особенно жаль великолепного траурного марша, построенного на прекрасной теме осуществившегося гаданья Марфы, хор стрельцов на плахе, сцена Марфы и Досифея, Марфы и Андрея. Марфа рассказывает здесь Досифею о гибели, по воле Петра грозящей всему дому верных: велено губить всех раскольников без сожаления. Эта весть вызывает решение Досифея: «приспело время в огне и пламени приять венец славы вечные». Самый же «венец славы» принимается только (в следующей, последней картине) в глухом лесном скиту. Эту последнюю картину Шаляпин, разумеется, сохранил, но перенес в нее ту беседу с Марфой. Сценические несуразности «Хованщины» вследствие этого оказываются приумноженными: грандиозный костер в лесу воздвигнут раньше, чем явилась мысль о самосожжении; все моментально готовы к нему; тут же, неизвестно откуда, и Андрей Хованский.

Из отдельных исполнителей первый и единственный, конечно, Шаляпин. Я еще несколько помню его в Досифее лет двенадцать тому назад, на частной сцене. Какое сочетание ласки с суровостью, какая страстная убежденность в пылких акцентах, внимая которым только и можно понять обаяние и силу над массами бывшего князя Мышецкого; какой будто обыденно серый, но коренной, насквозь характерный внешний облик! Вредило артисту, — как, впрочем, и всему спектаклю, — то, что он одновременно был и режиссером. Оперный артист больше, чем всякий другой, не должен принимать участие в спектакле, которым режиссирует. Помимо общего ущерба для спектакля (страдает перспектива целого из-за собственной персоны или наоборот), утомление и волнение режиссера отражаются на самом голосе певца. Так было, — особенно сначала, — и на этот раз. Не сделав других Шаляпинскими, Шаляпин моментами как будто сам переставал быть им.

Очень хороша в Марфе г-жа Збруева, несказанно выросшая с давних московских времен, и как актриса и,

особенно, как певица. Из остальных исполнителей выделялись г. Боначич (князь Голицын), г. Успенский (Подъячий) и г-жа Подольская (Сусанна). Князя Хованского (Тараруя) пел г. Запорожец, Шакловитого — г. Павловский, от голоса которого хотелось большей ширины, певучести в его известной арии, князя Хованского (Андрея) — г. Лабинский...

Оркестром дирижировал г. Похитонов, внезапно, с одной репетиции, ставший во главе оркестра, но раньше дирижировавший «Хованщиной» в Петербурге. Он вел оперу в хороших темпах; давал простор голосам певцов (а это очень важно в «Хованщине», несмотря на весь свой радикализм, все-таки прежде всего опере ярко мелодического типа); вообще, высказал себя очень толковым, твердым дирижером. И если не все концы всегда гладко сходились и в хорах, и в ансамблях, и в сольных эпизодах с оркестром, то винить в этом надо прежде всего те обстоятельства, в которых г. Похитонову пришлось дирижировать.

Обстоятельства эти, между прочим, выяснили следующий заслуживающий серьезного внимания факт. В Петербурге «Хованщина» пошла (под управлением гг. Коутса и Похитонова) с семи оркестровых репетиций и шла, по общему отзыву, очень хорошо. У нас же для нее потребовалось 23 оркестровые репетиции, то есть больше в три раза с лишком. Между тем московский оркестр никоим образом не хуже петербургского; говорят, даже лучше. Зачем же, спрашивается, такая масса репетиций? Ну, пусть бы для большей тщательности несколько репетиций, — но зачем столько? Ведь, перейдя меру необходимости, репетиции становятся для оркестра мучением, вредным и для дела, не говоря уже о том, что задерживают естественное обновление репертуара. (*№ 288 от 14 декабря 1912 г.; полная подпись.*)

Среди отзывов о «Хованщине» в постановке Шаляпина, получившей в печати оценку, в общем гораздо более благоприятную, чем та, какую дал ей Энгель, выделялась статья Н. Д. Кашкина «Праздник русского искусства (По поводу постановки «Хованщины» Мусоргского на сцене Мариинского театра 7 ноября)» — «Русские ведомости», № 261 от 12 ноября 1911 г. На отзыв Энгеля повлияли, возможно, кроме индивидуального восприятия критика, также «те обстоятельства, в которых г. Похитонову пришлось ди-

рижировать». Это был очередной острый конфликт знаменитого певца с дирижером, разыгравшийся на этот раз на генеральной репетиции 10 декабря. В. И. Сук отказался дирижировать «Хованщиной». Вместо пользовавшегося в Москве уважением и любовью Сука спешно приглашен из Петербурга молодой дирижер Д. И. Похитонов (в дальнейшем «Хованщиной» дирижировал Э. Купер). Сам Ф. И. Шаляпин вспоминал: «Когда я вышел на сцену, публика сердито молчала. Нужно было победить это настроение [...]. Однако когда я, под удары великолепного колокола, спел заключительную фразу: — «Отче, сердце открыто тебе», — публика, очевидно, забыв мой «очередной скандал», наградила меня пламенными рукоплесканиями. Я убежал в уборную и разревелся там» (Ф. И. Шаляпин. Страницы из моей жизни. В двухтомнике «Федор Иванович Шаляпин», т. I, стр. 198). Постановка «Хованщины» вошла в историю русского оперного театра XX в.

[СКРЯБИН В ИСПОЛНЕНИИ Е. БЕКМАН-ЩЕРБИНЫ]

Г-жа Бекман-Щербина, давшая концерт 11 декабря в Малой зале консерватории, — пианистка безусловно со «своим лицом», и с лицом очень свежим, интересным, привлекательным. Она играет или, думается, могла бы взяться играть решительно все: современную музыку и старую, рукописную и печатную, много раз исполняющуюся и никогда не слыханную. Не все, конечно, одинаково удастся артистке, но иногда¹ ее исполнение не производит впечатления «покушения с негодными средствами». Все, что Бекман-Щербина играет, она умеет художественно впитать в себя и так же заставить впитать и слушателя. И все играет играя — ясно, просто, с особой легкостью, непринужденностью, чуть ли не беспечностью, от которых веет чем-то пленительно детским. Подобная мнимая nonchalance², связанная, конечно, с особенностями артистического темперамента, настоящую художественную ценность получает, однако, лишь при наличии большой и разносторонней техники, сильной настолько, что становится почти незаметной. Так оно и в

¹ По-видимому, опечатка: по смыслу следовало бы обратное — «никогда».

² Небрежность (*φρ.*).

данном случае. Оттого, что бы ни играла г-жа Бекман-Щербина, ее всегда легко и приятно слушать.

На этот раз артистка дала строго модернистскую программу: Скрябина, Равеля, Дебюсси. Самый содержательный и сильный из всех, Скрябин, обильнее представлен был и в программе.

При последней отделке пьес Скрябина же Бекман-Щербина пользовалась указаниями композитора, что и заметно порой в приемах исполнения, в оттенках *rubato*, темпах, иногда даже противоречащих букве печатного текста. Этот специфический скрябинский налет, превосходно перенятый благодаря необычайной переимчивости артистической натуры г-жой Бекман-Щербиной, нисколько не лишает ее исполнения той оригинальности, основные черты которой частью отмечены выше. Где эти черты всецело сливаются с устремлениями композитора, там результаты получаются сугубо счастливые (изящно-томный вальс, ор. 38, воздушное «*Enigme*», этюды). Прекрасно прозвучала и *Fis-dur*'ная *Roème* Скрябина, одна из действительно «поэтичнейших» пьес всей новой фортепианной литературы. Но в передаче прекрасной *fistoll'*ной сонаты не все было на высоте композиторского замысла. И здесь все звучало удивительно четко, красиво (подчас даже лучше в этих отношениях, чем в исполнении самого Скрябина). Но чувствовалось, что не сродни душе артистки эти стоны тоски и отчаяния (в первой части сонаты), эти стихийно-мощные порывы к недостижимому (в финале)... Ближе ей, очевидно, грустно-задумчивое *Andante* и особенно буйное *Allegretto*, прозвучавшее чудесно.

В новой французской музыке артистке приходилось уже давать *créations*¹ исключительно собственными силами. Очень хорошо сыграна была «Сонатина» Равеля, пустота которой с лихвой была вознаграждена его же прелестным «*Menuet antique*»², который выиграл бы при немного более медленном исполнении. Но свое самое лучшее г-жа Бекман-Щербина дала в этот вечер в пьесах Дебюсси, особенно в тонкой «*Serénade intèrrompue*»³, где подчас слышатся отзвуки Мусоргского, в яр-

¹ Буквально — «создания» (*фр.*); по смыслу — первые истолкования.

² «Старинный менуэт» (*фр.*).

³ «Прерванная серенада» (*фр.*).

ких, пышных «Masques»¹, в жемчужно-грациозных переливах «Jeu d'eau»². Последняя пьеса была сыграна сверх программы (так же, как симпатичный «Nocturne» А. Крейна и его же «Arabesques»). Все это звучало так красочно, так грациозно и, главное, так очаровательно легко-легко, как может звучать только у пианистки настоящей, отмеченной свыше. (№ 290 от 16 декабря 1912 г.)

Знакомство и артистическая дружба пианистки с А. Н. Скрябиным, ее участие в Музыкальных выставках, в Вечерах современной музыки и других музыкально-общественных начинаниях, ее роль в пропаганде музыки Равеля, Дебюсси, молодых композиторов-москвичей, наконец, характерные черты музыкальной жизни и быта Москвы первых десятилетий XX в. нашли живое отражение в кн.: Е. А. Бекман-Щербина. Мои воспоминания. М., 1962.

1913

[«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» В ОПЕРЕ ЗИМИНА]

«Царская невеста», поставленная 17 января в Солодовниковском театре, в бенефис г. Осипова, среди опер Римского-Корсакова занимает особое место. Предшествовавшего ей «Моцарта и Сальери» Римский-Корсаков посвятил памяти Даргомыжского, и с полным основанием, ибо этот прекрасный этюд музыкально-драматического речитатива ближе всего примыкает к классической русской речитативной опере — «Каменному гостю» Даргомыжского. С еще большим основанием мог бы посвятить Римский-Корсаков «Царскую невесту» памяти Глинки, ибо эта опера является плотью от плоти и кровью от

¹ «Маски» (фр.).

² «Игра воды» (фр.).

крови «Жизни за царя» и «Руслана». Не только в общем, широком смысле, как это можно было бы сказать, в сущности, о всей русской оперной музыке, выросшей из Глинки, «как дуб из жёлудя». И не только в более узком, специальном смысле оперной архитектоники, то есть по обилию закругленных арий, по склонности к столь же формально законченным ансамблям, по мелодическому характеру речитативов и т. п. Но даже многие технические приемы, особенно же необыкновенно тщательное «чистое» голосоведение и у певцов, и в каждом из оркестровых инструментов, а в связи с этим и необыкновенная прозрачность полифонии и оркестровой, и вокальной,— все это удивительно напоминает Глинку, «письмо» которого кажется здесь вступившим только в новую, более современную нам фазу развития. Кажется, живи Глинка в эпоху, более близкую к нам, он писал бы именно в таком стиле. Все это не мешало Римскому-Корсакову использовать в «Царской невесте» и новейшие оперные завоевания, главным образом в оркестровке и применении лейтмотивов. Но они пущены в ход рукой, хотя уверенной, но осторожной, и никоим образом не нарушают основного типа этой прекрасной оперы старинного мелодического, и именно вокально-мелодического склада.

Оттого красота самого звука, мастерство кантилены имеют при исполнении «Царской невесты» значение особое. Марфу поет г-жа Люце. Голос даровитой артистки слишком легок для этой партии, требующей большой ширины, размашистости (именно размашистости, а не силы) в самом тембре голоса, большей «запечатленности» в исполнении. Но были у г-жи Люце и удачные моменты, особенно в последнем акте. Почти все хорошо звучало у г-жи Петровой-Званцевой, давшей сильный драматический образ Любаши и певшей на этот раз мягче, почти без форсирования звука и экспрессии, от чего артистка не всегда свободна. Известную песню Любаши (на пиру у Грязного) надо бы, думается, петь еще шире, по-народному «протяжней». Среди женских партий надо еще упомянуть о Домне Сабуровой, живо спетой г-жой Гусевой. Отца царской невесты, старого Собакина, хорошо спел бенефициант г. Осипов, артист безусловно симпатичной складки и по голосовым данным, и по характеру исполнения. Полезным, дельным он умеет быть всегда,

иногда же способен подниматься и до яркого, сильного. Г-н Бочаров с обычным умением провел партию Грязного, драматическая сторона которой выдвинулась в его исполнении больше вокальной. Г-н Скуба дал в небольшой партии Лыкова меньше того, что можно было дать. То же, и еще в большей степени, можно повторить про г. Пиккока, артиста обычно чуткого и вдумчивого; на этот раз в его исполнении маленькая, но характерная роль Бомелия значительно обезличилась. Общий дух исполнения «Царской невесты» грешит некоторой вялостью, между прочим и в темпах. Декоратору г. Маторину предстояла трудная задача, ибо приходилось изображать отчасти ту же обстановку и эпоху, как в «Купце Калашникове», идущем на той же сцене. И надо сказать, что там, в «Калашникове», эта задача была выполнена куда оригинальней, свежее, хотя и здесь, в «Царской невесте», все на месте. (№ 16 от 19 января 1913 г.).

КОНЦЕРТ Н. МЕТНЕРА

Свой ежегодный «композиторский» концерт Н. Метнер дал в этом сезоне (9 февраля, в Малой зале Дворянского собрания) под эгидой Филармонического общества. В программу концерта вошли исключительно фортепианные сочинения Метнера, как ранние, так и новейшие, исполнявшиеся в первый раз: Соната-баллада ор. 27, «Четыре сказки», ор. 26, несколько «Лирических фрагментов», ор. 23.

И это сопоставление первых произведений, еще так недавно, кажется, возвестивших рождение нового, неизвестного композитора, с его последними сочинениями, которых теперь с таким глубоким интересом ждет музыкальный мир, было очень интересно. Оно лишний раз подчеркнуло, насколько определенным и зрелым с первых же шагов (уже в «Stimmungsbilder», ор. 1) обрисовался свежий талант Метнера, с тех пор идущий тем же путем, только углубляя и расширяя его. Столь раннюю зрелость и затем постоянство курса нельзя, думается, вменять художнику ни в достоинство, ни в недостаток, как делают некоторые. Мендельсон, Шуман, Шопен сразу же ярко и навсегда определились в своих первых произ-

ведениях, Бетховен и Глинка гораздо менее, а Вагнер или Римский-Корсаков только постепенно раскрывались сами себе и миру. Все зависит здесь, думается, от особенностей эволюции дарования, нисколько не предопределяющих ни его силы, ни значительности.

Важно, есть ли в художественном произведении индивидуальная жизнь и красота. И если есть, то самоценность его нисколько не теряется от того, что оно является только звеном в ряду других более или менее сходных произведений того же творца. Тридцать вторая соната Бетховена нисколько не проигрывает от того, что она тридцать вторая, и нисколько не выиграла бы, если бы была единственной. А в этих двух основных чаяниях — жизни и красоты — метнеровская музыка почти никогда не обманывает, не разочаровывает.

Но ее жизнь и красота не из тех, которые открываются сразу во всем. Надо уметь пойти им навстречу, чтобы в этой замкнутости духа уловить проникновенную теплоту и отзывчивость, в строгой сложности формы — благородный ток свободы и простоты. И раз уловивши, нельзя не полюбить этой, совсем особой, идущей «против течения» музыки.

Говорю «против течения», потому что в наше время в центре средств художественной выразительности — краски, колорит, тогда как у Метнера как раз это на втором плане, а на первом — полиморфия линий, многообразная жизнь ритма¹. В наше время форме в музыке стремятся отвести последнее, наименее заметное место; есть даже смельчаки, мечтающие о полной «дематериализации» (?) звука. А у Метнера форма материализована с тяжелой твердостью железа, с ясностью мрамора. Его своеобразный трезвый модернизм плоть от плоти и кровь от крови лучших заветов немецкого классицизма. И, может быть, среди всех знаменитых композиторов, выдвинутых со времен Брамса Германией, включая сюда и таких прославленных, как Рихард Штраус и Макс Регер, нет ни одного, в котором святое пламя этих наследственных за-

¹ Сходную мысль широко развил Н. Я. Мясковский в своем превосходном критическом этюде «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика» (журнал «Музыка», № 119 от 2 марта 1913 г.). Статья Мясковского перепечатана в кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, изд. 2. М., 1964.

ветов горело бы так ярко и так чисто, как в Метнере, родина которого — Москва.

Из прежних своих сочинений Метнер сделал прекрасный подбор для концерта. Надо, впрочем, сказать, что когда сам он играет свои вещи, все они оказываются превосходными, даже те, которые раньше, когда вы знакомились с ними у себя за фортепиано, казались вам несколько загроможденными или не совсем плавно развивающимися. Сила вдохновенного автентического толкования и прежде всего кипучая энергия ритма зажигает новую полноту жизни в этих сонатах, сказках, новеллах, в которых не все, может быть, казалось вам сразу понятно; они не только пленяют вас, но и убеждают раз навсегда.

В новых, на этот раз исполненных сочинениях Метнер как будто не так строг, более прост, мягок. Среди четырех «Лирических фрагментов» в этом отношении особенно выделяется *f-moll'*ный — нечто вроде изящного каприса-вальса, — жанр, которого до сих пор Метнер чуждался. Прекрасны каждая в своем роде четыре сказки ор. 26, все сравнительно небольшие по размерам. Особенное внимание обращают на себя *f-moll'*ная (с певучей теплой мелодией, красивой переключкой баса и верхнего голоса и оригинальной модуляцией при повторении мелодии) и мужественно легкая *fis-moll'*ная. Очень красива Соната-баллада, ор. 27, мажорное сочинение, кончающееся в миноре (случай, гораздо менее частый, чем обратный). Балладный характер здесь (как всегда у Метнера) выражен очень ярко, но, может быть, в связи с ним не все в сонате кажется сразу четким в смысле формы. (*№ 35 от 12 февраля 1913 г.*)

КОНЦЕРТ А. Н. СКРЯБИНА (16 февраля)

Трое крупнейших композиторов, выдвинутых в наши дни Москвой, — Скрябин, Рахманинов, Метнер, — в то же время замечательные пианисты. Слушать каждого в его собственных произведениях — особое, единственное в своем роде наслаждение. Трудно даже сравнивать самотол-

кование этих трех композиторов-виртуозов. Все захватывают непосредственным обаянием подлинного, авторитетного; все с несравненной силой и яркостью воплощают в реальных звучностях идеальные возможности своих же созданий. Но бесконечно различны эти создания, и, в органической связи с этим, так же различны их толкования. Каждого из трех композиторов можно было бы, кажется, узнать по его исполнениям; каждого из исполнителей — по его сочинениям: Рахманинова — по упругой, сосредоточенной силе; Метнера — по твердости, энергии ритма; Скрябина — по утонченной нервности.

Но, помимо, так сказать, отвлеченно эстетического значения, выступления всех артистов имеют еще и значение эстетически прикладное. Из творческого первоисточника звучащее бытие вдыхается здесь в новую, еще не звучавшую музыку, и таким образом создается живой образец понимания и исполнения ее для других пианистов. В этом последнем смысле фортепианные самотолкования Скрябина имеют значение особое, исключительное. Рахманинова и Метнера любой хороший пианист в конце концов раскусит и без авторского канона. Он, может быть, не сыграет их так хорошо, как те — сами себя, но разберется в них и даст возможность более или менее разобраться и слушателю. Да и не только хороший пианист, а просто порядочный музыкант легко в них ориентируется, если даже не в силах сыграть. Не то со Скрябиным последней формации. Раскройте его *Roème-posturne*, Шестую или Седьмую сонату, — и ваши глаза, руки, уши будут одинаково ошеломлены. Как все эти сочетания странно сложны, необычны и по написанию, и по расположению, и по звучности! Как трудно «войти» во все это без авторской помощи! Но и эта помощь не всегда помогает.

Взять хотя бы Седьмую сонату, уже исполнявшуюся композитором в прошлом году и ныне снова поставленную в программе. Я тогда писал о ней: «После всего прекрасного, что создал до сих пор Скрябин, хочется верить, что прекрасное есть и в том, в чем с первого раза его почти не видишь, не чувствуешь. Но «вера без дел мертва», — и живого, непосредственного восприятия такой силы и красоты (а не только оригинальности и сложности) Седьмая соната не дает, по крайней мере с первого раза». С тех пор сонату успели отпечатать. Я немало присматривался к ней, вслушивался, подолгу оставался с ней с глазу на

глаз, наконец, снова теперь прослушал в исполнении Скрябина,— и, положив руку на сердце, могу только повторить то же.

Прошлое Скрябина обязывает отнестись к нему с уважением, с любовью, склоняет к вере в его гений. Сказать, что этот гений теперь обезумел,— как делают некоторые,— легко, но ... слишком дешево, смешно. Тем более, что и в новейшей скрябинской музыке, несомненно, есть какая-то особая глубокая внутренняя закономерность. И если не всякая такая закономерность есть непременно залог гениальности (обратное — да), то не залог же она и безумия. Но что же делать, если при всем желании пойти навстречу этой музыке душа не лежит к ней, отворачивается от нее. Отворачивается не столько умом, готовым преклониться перед неслыханной смелостью и своеобразным мастерством композитора, и даже не столько ушами, улавливающими в капернауме¹ бьющих по слуху звуковых сочетаний просветы редкой красоты, сколько всем своим существом, всем нутром. Отворачиваешься от самого духа этой музыки, в которой так много истеричного, гашишного, которая и в своих сладостных *langueur's*, и в бурных *vertige's* слишком уж толчется все вокруг одной и той же точки—«*volupté*».

Седьмая соната в последнем отношении очень типична для Скрябина. Чего только не требует здесь композитор от исполнителя: и *volupté dormante*, и *volupté céleste*, и *volupté radieuse*, и под конец, конечно, *vertige*, *exotique*, *en délire*!² Может быть все это и есть в сонате. В оркестровой пьесе богатой красками, то сливающимися, то разделяющимися, оно, может быть, и лучше открылось бы обыкновенным смертным, как было, например, в «Прометее». Но на сером фортепиано, даже от авторского исполнения, даже после предварительного знакомства с нотами, получаешь впечатление только каких-то намеков, достаточных, однако, чтобы отбить симпатии к сочинению, как к целому.

Из других новых вещей Скрябина впервые исполнены

¹ Название города в Палестине, упоминаемое в Евангелии; во французском языке слово имеет и фигуральное значение: место, где в беспорядке сложено много разных вещей.

² Грезящее наслаждение, небесное наслаждение, лучезарное наслаждение, головокружение, экзотично, в бреду (*фр.*).

были маленькая «Masque» и большая «Поэма-ноктюрн» (ор. 61). По поводу последней близкий к Скрябину и его искусству критик пишет: «Это — музыка уже окончательно обесшоченная, лишенная материальности, почти утратившая физическую оболочку. Кажется, точно с физическим миром звуков ее связывает только уже самая хрупкая и готовая прерваться нить. Еще немного, — и она порвется, и тогда уже только посвященные услышат астральную музыку Скрябина». Однако на вкус непосвященных дематериализованная «Поэма-ноктюрн» гораздо приемлемее довольно-таки «тальной» Седьмой сонаты, с которой, впрочем, имеет кое-что общее (и как раз наименее симпатичное): жесткие гармонические толчки, злоупотребление порхающими («полетными») фигурами. Но есть в «Поэме-ноктюрне» эпизоды, пожалуй, даже целые страницы обаяния неотразимого (например, подъем «de plus en plus passionné»¹).

Удивительно своеобразное впечатление оставляют в исполнении автора «Fragilité», «Énigme», «Étrangeté»², какие-то музыкальные мэоны, одно название которых так характерно для целой полосы скрябинского творчества! Из самых ранних своих сочинений Скрябин сыграл все 24 прелюдии опуса одиннадцатого и сыграл, несмотря на некоторую мазню в большинстве Allegro, превосходно. Но что сыграно было действительно неподражаемо, так это известные этюд *dis-moll* и поэма *Fis-dur*. Вдохновенно исполненная, эта поистине вдохновенная музыка явилась художественным апогеем вечера. Вокруг нее сосредоточился главным образом и энтузиазм публики. Часть последней после Седьмой сонаты шикала, чем нельзя не возмущаться, с какой бы стороны ни смотреть на дело.

Впрочем, часть вины падает здесь и на самого Скрябина: зачем выбирает он для своих концертов Большую залу Дворянского собрания, так мало подходящую к нему и (NB) не наполняемую публикой? В атмосфере Малой залы этого не могло бы случиться. Но ... тут приходится повторять уже не раз сказанное: что Скрябин-пианист не создан для «большой публики», что почти все его произведения теряют в больших залах и т. п. (№ 41 от 19 февраля 1913 г.)

¹ «Все более и более страстно» (фр.).

² «Хрупкость», «Загадка», «Странность» (фр.).

«НАДВОРНЫЕ КОНЦЕРТЫ»

Нет теперь, кажется, ни одного кинематографа, ни одного ресторана, где бы публику не привлекали и не развлекали музыкой. Иногда среди музыкантов, играющих тут, вы встретите людей действительно талантливых да и музыкально-интеллигентных.

Как они попали сюда? Надо ли объяснять? «Нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет». Если это и не совсем «естественно», то всякому понятно.

Но что сказали бы вы, если бы встретили где-нибудь на черном дворе, у окон кухонь, дворницких, разных столярных, швейных и пятновыводных заведений настоящего музыканта, играющего на настоящей скрипке настоящую музыку: «Серенаду» Шуберта, гавот Баха, «Air varié» Берио, мелодию Массне, колыбельную Годара и т. д.? Это—вопрос не риторический, ибо такой человек действительно существует: имя его — Илико Кургули, и он как раз теперь обходит со своей скрипкой московские дворы. Вы, конечно, решили бы, что г. Кургули сугубо несчастен, ибо «пал» даже ниже ресторана, и, может быть, загорелись бы желанием спасти его.

Но подойдите к нему, присмотритесь, послушайте, и вы увидите, что он ни в каком «спасении» не нуждается. Наоборот, он совершает даже просветительный подвиг—прививает хорошую музыку там, где, кроме «Разлуки», «Ойры» и всякой иной музыкальной дребедени, ничего не знали. На первый взгляд это может показаться донкихотством, но, когда понаблюдаешь отношение публики к «надворным» концертам г. Кургули, начинаешь думать иначе.

Сначала, конечно, собирается детвора, «черная» и «парадная»; к ним присоединяется всяческий дворовый люд, потом начинают растворяться окна от подвалов до верхних этажей; у дверей, на балконах показываются «господа», полотеры, горничные, швеи и т. д. Иные из этой разношерстной публики аплодируют, другие слушают молча, но внимание у всех такое, какого никогда не удостоился бы странствующий музыкант обычного типа с шарманкой и «Разлукой». Очевидно, эта музыка что-то дает людям, что-то в них оставляет. Даже дети сдерживают своих не в меру распалившихся товарищей.

И начинаешь не так скептически относиться к идее г. Кургули. Может быть, и в самом деле это — один из наиболее простых и действительных способов «демократизировать» искусство.

Не стану говорить здесь о качестве исполнения г. Кургули. Достаточно сказать, что несколько лет он учился у известного московского скрипача, был учеником Филармонии, стало быть, со своей скромной программой вполне справляется. Конечно, программу эту можно бы усовершенствовать, но это уже вопрос дальнейшего.

Во всяком случае г. Кургули принадлежит честь пионерства в совершенно новой, симпатичной и интересной области. Но один в поле — не воин. Не знаю, найдутся ли у этого пионера последователи. Если найдутся, хотелось бы пожелать им такого же, как у г. Кургули умения стойчески и благодушно принимать все дары, приносимые судьбой бродячего музыканта, — от нежданного аккомпанемента в виде криков «Арбузы!» и звона медяков, летящих из окон, до весьма недвусмысленных угроз старших дворников. (№ 208 от 8 сентября 1913 г.)

О своем опыте пропаганды музыки рассказал сам скрипач в статье «Из записок бродячего музыканта» («Музыкальный современник», сезон 1916—1917 г., кн. 2. П., 1916).

[ПРЕМЬЕРА «СКАЗКИ О ЦАРЕ САЛТАНЕ» В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ]

Вчера Большой театр поставил, наконец, «Сказку о царе Салтане» Римского-Корсакова, то есть сделал то, что должен был сделать 13—14 лет тому назад. Постановка вышла очень удачной, одной из лучших в театре за последние годы. «Царь Салтан» прозвучал так, как, конечно, никогда не мог звучать на частных сценах, да и сценически — вплоть до костюмов — воплощен был в тех простодушно замысловатых, аляповато мягких, пряничных тонах, которые так идут к этой единственной в своем роде очаровательной пряничной опере. Публика, наполнившая театр, очень много вызывала исполнителей

(гг. Балановскую, Степанову, Орешкевича, Пирогова и др.), включая сюда и дирижера г. Купера, режиссера г. Лосского, хормейстера г. Авранека, декоратора г. Коровина (последний, впрочем, не вышел). Усердно аплодировали даже всем антрактам «Салтана» — случай редкий в Большом театре, но понятный всякому, кто знает эти прелестные антракты, впитавшие в себя квинтэссенцию музыки «Салтана», словом, успех опера имела крупный. На спектакле присутствовали приехавшие из Петербурга вся семья покойного композитора с Н. Н. Римской-Корсаковой во главе и либреттист «Царя Салтана» В. И. Бельский. (№ 230 от 6 октября 1913 г.; без подписи.)

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»
РИМСКОГО-КОРСАКОВА
(Большой театр)

Римский-Корсаков — царь сказки. Как широко раскинулась его волшебная держава, видно из одного только перечисления подзаголовков большинства его опер: весенняя сказка «Снегурочка», опера-балет «Млада», быть-колядка «Ночь перед Рождеством», опера-былина «Садко», осенняя сказочка «Кашей», «Сказание о граде Китеже», небылица в лицах «Золотой петушок». В связи с коренным тяготением гения Римского-Корсакова к сказке находится и его другое коренное свойство — жизнерадостность. Оба дополняют друг друга — одновременно и как причина, и как следствие (говоря словами царевны-Лебеди, «горе сладко в песне, в сказке мил и страх»).

Но среди всего, что создано Римским-Корсаковым, нет, кажется, творения, в котором эти два основных устремления выразились бы в столь ясном и, так сказать, элементарном виде, как в «Царе Салтане». Из всех его опер «Салтан» — самая попросту сказочная, самая попросту жизнерадостная. Это «попросту» иным не нравится. Вот «Снегурочка», — приходилось мне слышать, — «Садко», «Китеж», не говоря уж о вагнеровских сказочных операх, дело другое. Там есть идеи, символы, а тут какой-то печатный пряник. Съел его и больше ничего. Но разве ценность произведений искусства измеряется степенью «под-

питого к делу» символизма? Разве не зависит она прежде всего от той непосредственной, живой художественной красоты и силы, которые, раз очаровав душу и сроднившись с нею, способны затем каждый образ углубить в символ, в идею?

А такой именно непосредственной красоты и яркости в «Салтане» целое море. Кунаешься в этих чистых, ласковых, радужной зыбью набегающих волнах, и на душе, — да и в ушах, — так легко, свежо, улыбочиво! И кажется, что как легко слушать «Салтана», так же легко (не в техническом, а в психологическом смысле) певцам петь его, оркестрантам — играть, дирижеру — дирижировать, даже статистам — стоять и машинистам — работать за кулисами.

Разве этого мало? Разве недостаточно этого одного, чтобы царевна-Лебедь с полным правом могла под конец оперы пропеть свое прелестное ариозо:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу украдкой
В милых мне сердцах.
Светел им со мной
Жеребий земной:
Горе сладко в песне,
В сказке мил и страх.

Но тут мы уже захватываем область иносказаний, и простой «печатный пряник» грозит вознестись в сферы символические. Бог с ними, с этими высокими сферами! Чудесный пряник и без того так очаровательно вкусен (и притом так свеж, здоров), что, отведав его, только облизываешься да благодаришь создателя за то, что еще не перевелись на свете такие чудеса и такие чудодееи.

«Салтан» сочинен был в 1899 году. Вот что говорит о нем в своей «Летописи» сам композитор. — «...«Салтан» сочинялся в смешанной манере, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть оперы скорее подходила под первую, реальная же — под вторую. В смысле применения чисто вокального творчества я был особенно доволен прологом. Вся беседа двух старших сестер с Бабарихой после двухголосной песенки, фраза младшей сестры, вход Салтана и заключительный разговор текут свободно при строго музыкальной последовательно-

сти, причем действительно мелодическая часть лежит в голосах и последние не цепляются за обрывки мелодических фраз оркестра... Симметрия же в похвальбах старшей и средней сестер придает вещи нарочито сказочный характер»; «...Чудеса, про которые рассказывают корабельщики в третьем действии, осуществлены в последней картине оперы соответственным развитием той же музыки. Превращение Лебедь-птицы в царевну-Лебедь основано на подобной же разработке прежних руководящих мотивов и гармоний. Вообще система лейтмотивов мною широко применена в этой опере, а речитативам придан особый характер сказочной наивности».

Этот точный самоанализ композитора я дополню только несколькими замечаниями. Прежде всего — по поводу «смешанной манеры письма» в «Салтане». Эта смешанная манера в значительной мере является созданием Римского-Корсакова и вытекает из смещения в его операх элементов фантастического и реально-бытового. Фантастике — вся волшебная утонченность хроматических гармоний и оркестровых красок, а в связи с этим и особая, почти инструментальная, гибкость мелодии, чуждой прямого родства с народной песней; жизни реальной — краски менее изощренные, хотя в своем роде не менее яркие, мелодия, диатонические корни которой зримо или незримо питаются источниками народного творчества. У Вагнера такого противопоставления нет. В «Кольце Нибелунгов», да и в «Тристане» манера письма в только что указанном смысле слова везде одна — идет ли речь о Зигфриде или Хагене, Вотане или Миме, Тристане или пастухе.

Но свою «смешанную манеру» Римский-Корсаков применял и до «Салтана» (например, в «Садко», где она ярче всего выражена, и после него, в «Золотом петушке»). Замечательно, что во всех этих операх средоточием всего фантастического является женский тип: Волхова, Лебедь, Шемаханская царица. И вокальная обрисовка каждого из этих типов, идя по вышеуказанному пути, все разветвляясь и развиваясь, неизбежно пришла к утонченным, даже виртуозным оборотам характера инструментального, то есть к колоратуре, одно время совсем было заброшенной и униженной.

Римский-Корсаков является, таким образом, возродителем колоратуры на оперной сцене, и чем больше будут петься его волшебные оперы, тем шире станет возрож-

даться среди певиц полузабытое искусство колоратуры. Но, разумеется, колоратуры новой, римско-корсаковской, а не старой, итальянской. Потому что между той и другой целая пропасть не только по абсолютно музыкальной значительности, но и по отношению к эстетической равнодействующей целого. У старых итальянцев колоратура была самоцелью, нередко спортом и сплошь и рядом противоречила существу того лица или положения, к которым была приноровлена. У Римского-Корсакова она всегда вытекает из этого существа, художественно углубляет его и, таким образом, не только эстетически оправдана, но и в высшей степени необходима.

Слова композитора о «применении чисто вокального творчества» в прологе к «Салтану» дают только слабое понятие о поразительном мастерстве этого великолепного пролога. Когда отдельно рассматриваешь здесь каждый из триады основных элементов оперной партитуры: текст, пение, оркестр, — кажется, что именно он главный, подчиняющий себе строение других. А между тем все эти как будто самостоятельные, суверенно развивающиеся элементы все время сливаются в непрестанном единстве, дополняя и усиливая друг друга. Эта манера письма, наблюдаемая в «Салтане» не только в прологе, отлична и от довагнеровской оперы, где надо всем царит пение, и от декламационной оперы Даргомыжского, где царит слово, и от оперы вагнеровской, где царит оркестр.

Повторение, симметрия — один из основных приемов образования всякой музыкальной формы от простейших ячеек до сложных построений. Но в «Царе Салтане» этот прием нашел себе исключительно оригинальное и разнообразное применение. И понятно почему. Народная сказка вообще любит повторения (слов, фраз, целых эпизодов), а сказка о царе Салтане — особенно. Достаточно напомнить о постоянных выступлениях друг за дружкой Ткачихи, Поварихи и Бабарихи, о трех корабельщиках, о трех чудах, трех укусах шмеля и т. д. Все это чудесно использовано композитором, причем в музыке эти повторения, усиливая сказочную «наочитость», не назойливы, — как в конце концов в сказке, — ибо ближе свойственны самой природе музыкального формообразования и к тому же каждый раз выливаются в разных вариантах. А какой свежий и меткий прием «симметрии» — начало каждого из четырех антрактов оперы (да и пролога ее) с

одной и той же трубной фанфары, — точно сказка каждый раз начинается сызнова тем же призывным запевом. Или ариозные речитативы, вылившиеся для каждого из действующих лиц в свой тип — яркий, но наивно повторяющийся, точно эпитет народной сказки.

На широкое применение лейтмотивов (и лейтгармоний) в «Салтане» указывает сам композитор. Он охотно применяет их и в волшебной части оперы, и в «реальной», но по-своему, а не по-вагнеровски, то есть помещая их столько же в певческие голоса, сколько в оркестре и, главное, строя из них путем разветвления и расширения более новые закругленные образования ариозного типа, чего у Вагнера нет.

Как и в других своих операх, Римский-Корсаков и в «Салтане» пользуется народными напевами, применяя их целиком или по частям, попевками. В. Ястребцев насчитывает таких народных тем в «Салтане» десяток. Тут, между прочим, «колыбельная», про которую Римский-Корсаков сказал как-то Ястребцеву: «Надо было, наконец, облечь в художественную форму колыбельную, под звуки которой убаюкивали на Руси почти всех нас, не исключая и меня самого, и моих детей»¹. И, вправду, этот простой, но прелестный напев вездесущ. Я вырос на юге, вдали от коренной России, но прекрасно помню его с детства. Когда-то Римскому-Корсакову ставили в упрек это обилие в его операх народных напевов: не может, мол, сам сочинить мелодии, ну, и берет народную. Другие, наоборот, считали это заслугой: народного духа больше. Но не вернее ли смотреть на дело шире. Применение народных тем само по себе не есть ни заслуга, ни недостаток. Это только известный прием. Все зависит здесь, — даже если подбор песен хорош, — от того, органически ли ассимилировал народные напевы композитор в своей музыке, слился ли со стихией народного творчества, сумел ли любящей и мощной рукой поднять ее в высшие художественные сферы? А во всем этом Римский-Корсаков был, есть и будет величайшим художником, величайшим мастером и учителем.

И — любопытно — он сумел «народной» музыке «Сал-

¹ В. Ястребцев. О времени инструментовки «Царя Салтана» и о народных темах, взятых Римским-Корсаковым в эту оперу (К истории «Царя Салтана»). Журнал «Музыка», № 150 от 5 октября 1913 г., стр. 626.

тана», где надо, придать тот своеобразный налет чего-то отходящего от деревни, немножко уже городского, но наивно городского, лубочного, который замечен и у Пушкина и у его мастерского продолжателя г. Бельского. Послушайте, например, восхитительную среднюю часть антракта к первому действию, музыка которой неоднократно повторяется и в других местах оперы.

Да и вообще вся прекрасная музыка «Салтана» какая-то особенная. Она мало волнует, мало трогает, кроме разве финала первого акта (прощание царицы Милитрисы); да и странно было бы ждать иного от стилизации лубка, как бы она ни была совершенна. Зато все время она ласкает, радует, веселит; все время наполняет душу отрадой высшего художественного преодоления.

«Салтан» исполнялся в Москве и раньше — на частных сценах¹. В этих постановках немало было хорошего, и свое дело они сделали. Достаточно напомнить декорации Врубеля к первому акту оперы, г-жу Забела-Врубель (царевна-Лебедь), г-жу Цветкову (Милитриса) и позднее г. Осипова (Салтан). Но «Салтан» со своими чудесами, сказочно пышными массовыми сценами, а главное — звуковой роскошью оркестра рассчитан на силы первоклассные, какими частный театр обладать не может.

Только со средствами Большого театра и, разумеется, с талантом г. Коровина можно было и для глаза дать в «Салтане» нечто приближающееся к тому, что дает для уха Римский-Корсаков: ту же далекую от житейских волнений сказочность, то же сочетание незатейливой пряничности с широким размахом мастера, ту же радость и нарядность. Чего стоит чудный город Леденец, вырастающий из земли, как гриб! Можно, впрочем, кое против чего и возразить. Например, против монотонной хмурости дали в первом и третьем актах. Небо и море здесь проявляют мало участия к героям сказки; они — только голубенный фон. А как зловеще, помнится, подпевали Милитрисе у Врубеля и темное, сине-зеленое море, и узкое, яркое зарево заката! Странно также видеть при таком внимании к мельчайшим деталям костюмов и обстановки столь полное пренебрежение к земле. Где бы и как бы ни происходило действие, земля не декорируется и, стало

¹ На частной же сцене — в Солодовниковском театре — «Салтан» впервые увидал свет (в 1900 г.). — *Примеч. Ю. Энгеля.*

быть, изображается деревянным полом. Возражая против этого, зритель вовсе не хочет реализма от постановки сказки, а, наоборот, хочет освободить постановку сказки от слишком бьющего в глаза реализма (голых деревянных досок).

Только с оркестром Большого театра (предводимым, разумеется, палочкой г. Купера) можно было дать такое яркое, радостное для слуха, звуковое воплощение партитуре «Салтана». То же надо сказать о прекрасных хорах оперы. И лишь теперь во всем своем блеске прозвучала эта великолепная партитура, в которой все — от красок, то аляповато пестрых, то неуловимо тонких и прозрачных, до рельефного мелодического узора — запечатлено несравненным совершенством сказочной (и притом русско-сказочной) изобразительности и выразительности.

Заглавную партию исполняет г. Пирогов. И поет он, и изображает тьмутараканского царя очень мило, но не совсем еще сросся с Салтаном, слишком еще играет его. Срослась зато г-жа Балановская с царицей Милитрисой, да и в вокальном отношении воссоздает ее красиво. А как далека Милитриса от Брингильды, которая принесла даровитой артистке ее первые триумфы! Царевну-Лебедь поет г-жа Степанова. Слушаешь ее с удовольствием: превосходный голос, чистота интонации, музыкальность. Но слишком еще внимание молодой артистки сосредоточено на внешней, материальной стороне передачи; пот не везде еще стерт с лица искусства, и оттого исполнению не хватает высшей легкости, законченности, индивидуальной непререкаемости. Хороши г-жа Павлова (Ткачиха) и особенно г-жа Гукова (Повариха) и г-жа Правлина (Бабариха). То же можно бы сказать и о г. Орешкевиче (в исполнении которого Гвидон недостаточно только богатырствен), г. Эрнсте (Старый дед) и др. Вдумчиво и живо, хотя кое-где и не без греха шаблона (первая картина четвертого акта), поставлен «Царь Салтан» и с режиссерской стороны (г. Лосский).

Словом, исполняется «Салтан» в Большом театре хорошо, а со стороны оркестра, декораций и костюмов предстает, можно сказать, в совсем новом виде. Только теперь можно вполне оценить эту чудесную оперу, которую мы, москвичи (в том числе и я сам), раньше немножко недооценивали. Является даже соблазн воскликнуть: «Да

ведь это единственный в своем роле шедевр Римского-Корсакова!» Но ведь такой же соблазн является, когда слушаешь в хорошем исполнении чуть ли не любую оперу творца «Салтана». И нечего его бояться, этого соблазна: он только стремится дать выражение живому голосу художественного чутья и сознания! (№ 232 от 9 октября 1913 г.; полная подпись.)

Лосский к этому времени занял видное место среди оперных режиссеров. См. сб. «В. А. Лосский». М., 1959.

«СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА» (Свободный театр)

[...] Мусоргский задумал писать оперу на сюжет гоголевской повести в 1875 году. К 1877 году относится сохранившийся сценариум «Сорочинской ярмарки». Опера, однако, медленно двигалась вперед, как потому, что одновременно писалась «Хованщина», так и вследствие вообще неблагоприятных условий жизни, приведших Мусоргского к преждевременной могиле (он умер в 1881 году, 42 лет от роду, от белой горячки). Вскоре после смерти Мусоргского были изданы три маленьких отрывка из «Сорочинской ярмарки»: «Песня Хиври», «Думка Параси» и «Гопак». Все же остальное, что осталось от «Сорочинской ярмарки», хранилось в императорской Публичной библиотеке вместе с остальными рукописями Мусоргского. Так прошло много лет. Мусоргского было забыли, потом стали вспоминать, потом сделали героем дня, — но всегда, говоря о нем, имели в виду «Годунова», «Хованщину», «Ночь на Лысой горе», «Детскую», ранние романсы, «Песни смерти», «Без солнца» и т. д., — словом, то, что издано было при жизни композитора или вскоре после его смерти, под редакцией Римского-Корсакова. Творческое наследие Мусоргского казалось точно измеренным и определенным.

И вдруг лет 6—7 тому назад, после смерти В. Стасова, появляется в печати целый акт замечательной «Женитьбы», из которой никто раньше не знал ни ноты. Оказалось, что Стасов почему-то считал возможным опубликование посвященной ему «Женитьбы» только после своей смерти. За «Женитьбой» — может быть, не без связи с

теми же обстоятельствами — мало-помалу открываются целые залежи «нового» Мусоргского. Выходят в свет еще два отрывка из «Сорочинской ярмарки». Во Франции, в руках библиотекаря Grand Oréga Малерба оказывается целая тетрадь частью совершенно неведомых романсов Мусоргского. Другой ряд неизвестных мелких пьес (главным образом фортепианных, но и романсов) Мусоргского опубликован был затем Бесселем. И, наконец, тем же издательством выпущены в свет новые капитальные отрывки из «Сорочинской ярмарки», — отрывки вместе с прежними настолько значительные, что у Свободного театра могла явиться мысль свести их воедино и, дополнив нехватавшие сцены по Гоголю, поставить на сцене.

В программе спектакля не сказано, однако, что именно взято у Мусоргского, кто редактировал музыку «Сорочинской ярмарки», кто оркестровал ее, кто, наконец, скомпоновал целое, включая сюда и сцены, непосредственно взятые у Гоголя. Сказать об этом, думается, следовало. Зачем? Да хотя бы из внимания к Мусоргскому, чтобы не подвергать имени его нареканиям со стороны большой публики, которая не обязана ведь знать историю «Сорочинской ярмарки» и может ждать от этих отрывков немыслимой при данных условиях цельности и законченности. И кроме того, инструментовка и даже редактирование есть также своего рода творчество, к достоинствам или недостаткам которого Мусоргский уже не причастен. «Гопак», например, в напечатанной редакции влвое короче, чем в редакции, прозвучавшей в Свободном театре. Первая редакция — Лядова, вторая — Сахновского. Или другой пример. Переход от думки Параси к ее же песне «Зеленький барвиночку» в печатном издании (Лядова) сделан в виде речитатива, а в Свободном театре исполняется в виде разговора. За какую редакцию отвечать Мусоргскому? Песни слепого лирника, с которой начинается пьеса в Свободном театре, у Мусоргского и вовсе нет.

Третий редактор «Сорочинской ярмарки», В. Каратыгин, редактировавший весь новый материал оперы, говорит в предисловии к изданию следующее: «Музыка здесь (то есть в рукописях Мусоргского) большей частью настолько примитивна¹, что почти не требует сколько-

¹ Слово «примитивна» здесь не совсем вяжется с последующим, — все равно, обозначает ли оно простоту самой музыки или первоначальную эскизность набросков. — *Примеч. Ю. Энгеля.*

нибудь значительных редакционных изменений (за малыми исключениями) для возможности появления ее в печати, но вместе с тем настолько характерна, что издание ее, особенно при современном возрождении интереса к творчеству Мусоргского, является прямым долгом перед памятью великого композитора». В последнем г. Каратыгин безусловно прав, даже если бы в «Сорочинской ярмарке» не было так много хорошего, как теперь оказывается.

Она ярко обрисовывает Мусоргского с той стороны, которая до сих пор не то что не была известна (вспомним комические эпизоды его опер, некоторые песни), но как-то оставалась в тени. Мусоргский здесь не певец одиночества, страданий, галлюцинаций, смерти, народных катаклизмов, религиозного экстаза, не пессимист, бесстрашно заглядывающий в самую глубину трагедии жизни, а здоровый оптимист, непосредственный «приятель» (от слова «приятъ») жизни, способный забавляться всеми ее смешными и комическими сторонами с простодушием истого обывателя Сорочинцев. И все это создано в ту эпоху, когда жилось Мусоргскому особенно тяжело, когда писались и «Песни смерти» и «Без солнца». Поистине, если высшее достоинство драматурга есть объективность, способность отрешаться от себя и перевоплощаться в образы, созданные творческой фантазией, то Мусоргский — один из величайших драматических композиторов мира.

Во всей музыке к «Сорочинской ярмарке» нет ни одного не только трагического, но хотя бы драматически напряженного акцента. Всюду улыбка, жизнерадостное солнце, только изредка заволакиваемое легким облачком лирического вздоха. Очаровательны эти вздохи (думка паробка, думка Параси), но не менее восхищают и солнечные лучи: ярмарка, гопад и др. Эта ярмарка, кстати сказать, совсем в ином роде, чем, например, у Римского-Корсакова в «Садко» или «Младце». Там у каждого в толпе есть свое особенное лицо (тема), каждый живет самостоятельной жизнью, и из смеси этих тем рождается многоголосое полифоническое целое. У Мусоргского нет такой глубокой и характерной полифонии: он дает только общий фон и уж на нем отдельные выклики.

Стиль «Сорочинской ярмарки» нарочито мелодический. Даже и в речитативах, играющих здесь большую роль, Мусоргский стремится дать, по собственному выражению,

«осмысленную мелодию». Осмысленную не с точки зрения формальной стройности, а в смысле музыкально стилизованного усугубления естественных акцентов человеческой речи, «ковырянья в тончайших чертах природы человека и человеческих масс». Особенно богат всем этим второй акт «Сорочинской ярмарки», в хате у Хиври, может быть, и оттого, что этот акт, хотя тоже не законченный композитором, все же более связан и целен. Энергичная беседа Хиври со своим мужем-тряпкой, Черевиком, ее сцена-соло, амурный визит поповича и, наконец, «Grande scène comique»¹ (как обозначена у Мусоргского сцена страхов Черевика и его приятелей) — все это передано в музыке такими яркими характерными красками, какими владел только Мусоргский.

Недалекий, но добродушный Черевик характеризуется двумя-тремя мелодиями, упрямо повторяющимися на различных словах. В Поповиче в высшей степени смехотворно противоречие между семинарской елейностью музыки и вовсе не елейной сутью сценического положения. Очень метки речитативы Кума, в которых реализм музыкальных акцентов доведен порой, кажется, до *pes plus ultra*². Великолепно обрисована в музыке Хивря, можно только сказать, что двуликий ее характер (как, впрочем, и многое другое в опере) недостаточно приведен Мусоргским к единству. Бледнее эскизные фигуры Параски и Грыцка, не вследствие качества отведенной им музыки, а вследствие ее малого количества.

Здесь мы подходим к первородному дефекту «Сорочинской ярмарки» — эскизности, недостатку единства, цельности в музыке. Этот недостаток замечается даже и в наиболее удачных эпизодах оперы. В одном месте музыка как будто недоразвита (например, конец ярмарки); в другом — получилось слишком широкое развитие (например, в сцене страхов, где музыкальные перепуги, как ни чудесен каждый из них в отдельности, вследствие чрезмерного изобилия, начинают уже производить впечатление переперепугов). Не надо забывать также, что редактировали музыку Мусоргского, как уже было сказано, трое; инструментовали двое, Лядов и Сахновский, причем характер инструментовки у обоих несколько раз-

¹ Большая комическая сцена (*фр.*).

² До крайних пределов (*лат.*).

личен: у Лядова глаже, прозрачнее, у Сахновского гуще, но и характернее, ближе к корявости Мусоргского. Впечатление неслиянности целого еще усиливается благодаря смешению музыки с разговорными сценами, как бы удачно они сами по себе ни были скомпонованы. Смешение, причина которого (NB!) не намерение автора сохранить известный условный стиль (как, например, в старинных полуразговорных операх или оперетках), а чистая случайность: это, мол, Мусоргский успел положить на музыку, а того нет. Отрывки оперы следовало бы, думается, дополнить для постановки оперой же, а не драмой. Ведь если уже браться за реставрацию обломков статуи, то надо пользоваться ее же материалом, а не добавлять к мрамору бронзу или к бронзе мрамор.

Исполнению «Сорочинской ярмарки» Свободный театр придал характер реалистический. И совершенно правильно: таков именно дух и сюжета, и гоголевского повествования, и музыки Мусоргского. «Подлинность» на сцене поразительная. Какое море солнца; какое небо, действительно «куполом нагнувшееся над землей» (цельная декорация кругом); какая пестрая, живая толпа, в которой каждая фигура ярка и характерна! И подлинность сочетается тут с красотой. Впрочем, иногда эта красота, или, вернее, муссирование ее, выбивает из стиля и оттого кажется манерным (например, игра яркими разноцветными материями — и притом фабричными (!) на ярмарочном возу).

Следы такого же муссирования, подчеркивания можно подметить и в иной области: кое-где в выкриках Хиври (прекрасно исполняемой г-жой Макаровой), в голосовых модуляциях Поповича (превосходно изображаемого г. Моныховым), в некоторых позах в сцене гопака (чудесно, однако, поставленной в целом), в сцене страхов, где, впрочем, пересолом грешит уже и Мусоргский, вообще в излишней экспансивности, мало свойственной «хохлам».

И все же в общем воплощение «Сорочинской ярмарки» заслуживает горячей похвалы. Потому, между прочим, что императив сценический вполне уживается в нем бок о бок с императивом музыкальным, впрочем, кое-где с некоторым пренебрежением к последнему (особенно к красоте чисто вокальной стороны исполнения). Еще лучших результатов можно ждать в будущем от театра, оди-

наково культивирующего драму и оперу. И той и другой есть чему поучиться друг у друга.

Из отдельных исполнителей надо еще назвать г. Дракули, прекрасного Черевика; г. Зиновьева, совсем живого, хотя и небогатого по голосу Кума; гг. Каратова и Милявскую, недурных, хотя и неярких Грыцка и Парасю. Как на общий почти всем певцам недостаток надо указать на смешение языков русского и малорусского, еще усугубляющее коренной недостаток цельности в «Сорочинской ярмарке». Оркестр Свободного театра, составленный из заграничных артистов (чехов), помещен невидимо для зрителя. Для Москвы это — нововведение, которое можно только приветствовать. Звучит этот оркестр если не первоклассно, то вполне хорошо, но порой пошатывается, и именно в сопровождении. Имя дирижера этого оркестра в программе не названо, как не названо и имя режиссера и даже директора театра, не говоря об упомянутых выше редакторах и инструментаторах «Сорочинской ярмарки»¹. Может быть, это сделано оттого, что Свободный театр хочет быть театром ансамбля, общим делом, где все за одного и один за всех, отдельные же имена на втором плане. Но тогда зачем же названы в программе имена певцов? (*№ 235 от 12 октября 1913 г.; полная подпись.*)

О спектакле есть интересные воспоминания в кн.: Константин Александрович Марджанишвили (Марджанов). Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили. Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1966. О. А. Голубева вспоминала: «Второй акт — Ярмарка. Пестрая толпа [...] Украины, освещенная ярким солнцем, все время двигалась, переливаясь по сцене, и жила: от каждого хориста требовалось исполнение своей партии, как от солиста» (стр. 214). Любопытные подробности добавляет Н. Ф. Монахов в своих воспоминаниях «Повесть о жизни» (Л. — М., 1961, стр. 133—134).

Упоминание о том, что В. В. Стасов не разрешал публикацию «Женитьбы» при своей жизни, по-видимому, неточно. В начале 1906 г. (однако, не раньше) Стасов передал рукопись оперы Рим-

¹ «Сорочинскую ярмарку» поставил в Москве А. А. Санин, декорации В. А. Симова, дирижировал К. С. Саралжев. Руководителем Свободного театра был К. А. Марджанов. В Петербурге опера Мусоргского была поставлена в другой редакции кружком «Вчера современной музыки» 17 декабря 1911 г.

скому-Корсакову. Решение Корсакова издать ее Стасов одобрил (см. последнюю главу «Летописи моей музыкальной жизни», написанную летом того же года, до кончины Стасова).

Первое упоминание о «Сорочинской ярмарке» встречается в письме Мусоргского к Л. И. Кармалиной от 23 июля 1874 г.

РАХМАНИНОВСКИЙ КОНЦЕРТ

Рахманинов стал известен раньше всего своими композициями. Дорогу проложила здесь знаменитая *cis-moll'*ная прелюдия, обошедшая концертные эстрады всего мира и тем облегчившая путь для других произведений композитора. И, как ни подходить к творчеству Рахманинова, нельзя не признать, что это — величина очень крупная. Когда слушаешь его Трио или Второй концерт, или Виолончельную сонату, или «Франческу», или другое, лучшее, думаешь: Вот кто рожден писать! Бросить все и писать!

Но Рахманинов еще и дирижер. Когда он впервые (лет 15 тому назад, в частной опере «Эрмитажа») выступил на дирижерском поприще, сразу и здесь блеснуло нечто чрезвычайное, яркое. Теперь, на мой взгляд, Рахманинов — один из лучших дирижеров в мире. Не все ему одинаково удастся, но в удачном он может быть недостижим. И, слушая, как Рахманинов проводит «Жизнь за царя», или «Пиковую даму», или симфонию Чайковского, или сюиты Грига, думаешь: Вот кто рожден дирижировать! Бросить все и дирижировать!

Но Рахманинов еще и пианист. Одно время он перестал было играть публично, но в последние годы вновь выступает. И каждое его выступление — истинный праздник фортепианной *maestria* в высшем значении слова. И Скрябин, и Метнер, и Дебюсси чаруют за фортепиано, но это пианисты для собственных сочинений, в связи с которыми ярче всего выдвигаются и их чисто пианистические достоинства. Рахманинов тоже большей частью играет собственные произведения, но с первого раза видно, что его пианизм гораздо шире их и сам по себе представляет огромную художественную силу. Это — один из замечательнейших современных мастеров фортепиано.

И в увлечении тем, как Рахманинов исполняет концерт Чайковского или собственные вещи, думаешь: Вот кто рожден играть на фортепиано! Бросить все и играть!

Этим «в трех лицах божеством» Рахманинов напоминает таких больших музыкантов старого закала, как Лист или Рубинштейн. Мне пришлось слышать даже мнение, что так играть, как Рахманинов, могут только люди, прошедшие через оркестр (таковы и были Лист, Рубинштейн, теперь д'Альбер, Бузони). Ибо только оркестр может научить этому богатству и красоте тембров, этой ясности и рельефности выделения голосов, этой энергии и многообразию ритма, — словом, этой сложнейшей и в то же время гармонически объединенной полиморфии фортепианного воспроизведения. Мысль интересная, хотя и требующая более точного детального обоснования. Во всяком случае несомненно, что первоклассная виртуозность даже такого, например, великого «внеоркестрового» пианиста, как Гофман, действительно несколько иного, более чисто пианистического типа, чем у д'Альбера, Бузони или Рахманинова.

В своем концерте Рахманинов выступил с собственными произведениями. Все первое отделение программы заняла новая, еще неизданная фортепианная соната *b*-moll (ор. 36). Трудно писать о сочинении, которое слышишь впервые, но трудность еще возрастает, когда это сочинение не удовлетворяет ожиданий, возлагаемых на автора, которого привык любить. Соната «в первом чтении» производит впечатление того, что в лучшем смысле называют «интересным сочинением»: серьезность мысли, мастерская разработка, превосходный фортепианный стиль, словом, много «ума холодных наблюдений», но — увы! — мало «сердца горестных замет». А в подведении музыкальных итогов графа «сердечных замет» все-таки главная. Может быть, однако, при повторительном «постатейном чтении» это впечатление холодности, сухости исчезнет¹.

¹ В сдержанном отношении к фортепианным сонатам Рахманинова Энгель не одинок. Б. В. Асафьев писал позднее: «Страницы выразительной лирики Рахманинова сменяются в его сонатах грубоватой пианистической риторикой. Сходные по характеру с прелюдами моменты музыки не оставляют здесь впечатления свежести и сочности» (Б. В. Асафьев. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, стр. 250). Однако исполнение Второй со-

Из новых вещей в программу вошла еще милая фортепианная транскрипция романса «Сирень», Рахманинова же. Все остальное исполнялось и раньше. Среди этого избранного цветника рахманиновской лиры хочется обратить особое внимание на сравнительно новый, пока менее известный opus 33: «Etudes-tableaux». Может быть, эти «картины» родились в связи с какими-нибудь зрительными впечатлениями, но прежде всего это — подлинные психические воплощения, подлинные «кристаллизации духа», эмоциональная содержательность которых нисколько не умаляется их попутным техническим значением. В несравненном исполнении автора каждая из «картин» поднялась до яркости живого индивидуума (меньше других последняя, сама по себе менее оригинальная).

Известную Баркаролу Рахманинов исполнил дважды: в первый раз просто превосходно, во второй раз так проникновенно (и притом «по-иному»), как может сыграть только Рахманинов в минуту вдохновения. Не менее известную Прелюдию-марш g-moll op. 23 артист сыграл в таком невероятно быстром темпе, что по долгу критической совести я должен был бы заступиться перед пианистом за композитора, у которого при этом за счет ярости натиска неизбежно ослабилась сила и строгость ритмической линии. Но... пускай уж за Рахманинова заступает сам Рахманинов! (№ 280 от 5 декабря 1913 г.)

1914

КОНЦЕРТ ШАЛЯПИНА

(3 января)

Кучи народа у входа в здание Дворянского собрания — это непопавшие на концерт, но так или иначе, хотя бы путем форменного штурма, чающие в него попасть.

наты Вэнном Клайберном выявило в ней глубокую жизненность иного порядка, чем в широко и заслуженно популярных небольших фортепианных пьесах Рахманинова.

Места за колоннами и в боковых залах переполнены свыше меры, вследствие чего проходы закупорены, то там то сям возникают недоразумения, а то и громкие стычки. В зале — публика-gala, оплатившая свои места баснословно повышенными ценами. И, наконец, на эстраде он, носитель (и создатель!), может быть, самого громкого сейчас на Руси имени,— поистине владыка публики, которую может воспламенять и сдерживать с безошибочной уверенностью кочегара, по манометру командующего малейшим движением пара в котле.

Но власть кочегара-Шаляпина над своим котлом, думается, теперь несколько иного рода, чем бывало прежде. Конечно, и тогда, и теперь основной источник этой власти один: сила гения, совершенно осуществляющая реальную жизнь того, что только в виде возможности начертано другим гением на бумаге. Конечно, и тогда и теперь сила эта немыслима без слияния в творчестве артиста двух, казалось бы, исключających друг друга начал: самозабвения («вдохновения») и сознательной власти над самим собой. Но роли этих двух элементов по отношению к общей сумме художественного впечатления, как и прежде, однако, несравненной, теперь как будто изменились. Второй из них все больше выступает на первый план. Еще чудеснее, чем раньше, владеет Шаляпин сказочной «мертвой водой», скрепляющей разрозненные члены художественного организма в единое, нераздельное целое; владеет и «живой водой», разливающей по всем жилам этого организма живую, горячую кровь, зажигающей блеском глаза и румянцем — щеки. Но сам-то чародей теперь где-то дальше, реже сгорает в собственных чарах, витает точпо над ними, даже вне их. Может быть, в таком впечатлении виноват я сам: грешен — постарел и замечаю веревки, поднимающие человека кверху, там, где раньше видел только полет ангела к небу. Может быть, тем же становится грешен и Шаляпин, который прекрасно знает дорогу на небо (сколько раз он там бывал!), но не менее прекрасно знает и незаменимую услугу «веревок» в трудную минуту бездорожья... Может быть, наконец, здесь имеет еще значение и то, что репертуар артиста очень мало освежается...

Голоса у Шаляпина, вопреки постоянным опасениям, слава богу, еще довольно. Конечно, в сорок лет дело в этом отношении «на прибыль» идти не может, да и в бо-

лее юные годы сила Шаляпина была не столько в чистой кантилене, сколько в пении выразительно-декламационном. Но достаточно было послушать «На холмах Грузии» Римского-Корсакова, «Поток» Шуберта или «Я не сержусь» Шумана, чтобы и в этом отношении воскликнуть: «Есть еще порох в пороховницах!» Что же касается всего остального, особенно бесконечной гибкости тембра в связи с требованиями момента и необычайной тонкости дикции, столь же легкой у Шаляпина в пении, как у остальных людей в речи, то здесь мастерство артиста поистине совершенно.

И тем большее видеть наряду с этим мастерством приемы, казалось бы, с ним несовместимые. Кто лучше Шаляпина понимает, что романс кончается не с последней нотой певца, а с последней нотой фортепиано? И, однако, во всех только что названных романсах певец, кончив петь, так «провокационно» складывал ноты и поворачивался, что публике оставалось только, не дослушав вещи до конца, разразиться аплодисментами, — что она и делала. В «Двух гренадерах» дело было еще хуже. Тут, окончив на *forte*, Шаляпин взмахнул свертком нот и стал уходить с эстрады; между тем, по Шуману, вслед за последним предсмертным экстазом умирающего силы покидают его; это очевидно из гармонического падения заключительной фортепианной каденции. Но, конечно, ни этой каденции, ни вообще какого бы то ни было звука фортепиано не было слышно, — так ревела публика вслед уходящему Шаляпину. Этот рев понятен, так мастерски спеты были «Два гренадера», но каково должно быть и презрение певца к «своим паппенгеймцам»¹, чтобы так с ними обращаться!..

Многое из того, что пел артист (а пел он очень много), исполнялось им не раз и раньше. Особенно хорош артист в пьесах, так или иначе связанных с «изобразительностью»; в таких вещах, как «Семинарист», «Блоха» или «Титулярный советник», он прямо недосягаем, да и исполняются они каждый раз с новыми превосходными деталями. Кроме романсов Шуберта, Шумана, Рахманинова,

¹ «Узнаю своих паппенгеймцев» — слова из трагедии Шиллера «Смерть Валленштейна» (III действие, сцена 5); ими прославленный полководец приветствует солдат кирасир графа Паппенгейма, явившихся в трудную для Валленштейна пору в его замок. Это выражение стало ходовым обозначением безусловной преданности.

Римского-Корсакова, Аренского, Мусоргского, Шаляпина спел, между прочим, и народную песню «Как под ельником». В концерте с успехом принимали участие пианист г. Кенеман и альтист г. Авьерино. Первому больше всего удалось «Funérailles» Листа, второму — «Sérénade mélancolique» Чайковского. (№ 4 от 5 января 1914 г.)

[МОЛОДЫЕ ПЕТЕРБУРГСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ]

Вечер современной музыки (23 января в Малой зале консерватории) — четвертый с основания этих концертов, устраиваемых В. Держановским, Е. Копосовой и К. Са-
раджевым. Четыре вечера за пять лет — немного! Очевидно, «Вечерам современной музыки» нелегко живется на свете. Вечер 23 января отдан был молодым петербургским композиторам.

Известен среди них пока только И. Стравинский. Это — художник оригинальной творческой складки, столько же характеризующийся смелым полетом фантазии и меткой красочностью музыкальных образов, сколько каким-то сколжением по поверхности, недостатком внутренней проникновенности. Музыка для Стравинского прежде всего — вопрос рисунка, узора, красок, — словом, стиля, и уж потом — тайна духа. В таком же роде и «Три стихотворения из японской лирики», спетые г-жой Копосовой (с сопровождением струнного квартета, двух флейт, двух кларнетов и фортепиано). Эти древние японские стихотворения, крохотные по размеру, воспевают весну. Они преоригинально (порой как будто даже фальшиво) звучат в инструментах, курьезно щебечущих всеми веселыми голосами, но вызывают улыбку любопытства, а не лирический отклик. Гораздо симпатичнее два других красивых романса Стравинского на слова Бальмонта — «Незабудочка» и «Голубь»; и в них «стиль» — на первом месте, но кое-что найдется и для души.

Сергея Прокофьева (как и Мясковского) исполняли в Москве и раньше, но теперь он предстал перед слушателями в более полном и разностороннем виде. Композитор, выглядящий почти юношей, очень хорошо сыграл свою Вторую фортепианную сонату, ряд мелких фортепи-

анных пьес и вместе с Е. Белоусовым виолончельную балладу. Это — человек, несомненно, талантливый и, думается, с будущим. Но дарование, еще не вполне оперившееся, — в периоде Sturm und Drang¹.

Его Вторая фортепианная соната, например, написана точно иным человеком, чем Первая. Прокофьев, очевидно, еще ищет своей арены, своего языка и в поисках находит немало интересного, если не ценного. И его музыка сильна прежде всего не непосредственной эманацией жизни сердца, а игрой музыкальной мысли, энергией художественной воли. В ней есть какая-то угловатость, жесткость, холодность, но вместе с тем и подлинная свежесть. Последнего не опровергает неоднократная очевидность слишком уже бьющего в глаза «заранее умышленного намерения» в приемах Прокофьева — например, странная смесь (в первой части сонаты) стиля фортепианных примитивов с внезапно огораживающими ультрамодернистскими гармониями.

Красивая вторая тема первой части говорит о наличии у Прокофьева и более теплых ноток. Очень изящно скерцо, отличающееся лаконичностью. Финал недостаточно ладно спит, но в нем есть жизнь и опять-таки свежесть. Andante суховато — чистая мелодия, по-видимому, — слабая сторона Прокофьева. Виолончельная баллада его во многом интересна, но показалась мне менее привлекательной, чем соната. Среди ряда фортепианных пьес Прокофьева надо отметить прелестную прелюдию ор. 12 (нечто вроде светлого ангельского видения); «Отчаяние» (ор. 4), которое полной силы выражения достигло бы, думается, в оркестре (струнном?), и «Наваждение», вещь интересную и оригинальную, хотя и недостаточно «демоническую» для своего заглавия.

Мясковский представлен был небольшой Сонатой для виолончели и фортепиано и романсами. Это тоже молодой композитор, только года два-три назад окончивший петербургскую консерваторию. Музыка его сонаты, держась старых фарватеров, нигде, однако, не впадает в трюизмы. Она красива, плавно льется и развивается, но главное ее достоинство — прочувствованность, способность говорить от сердца к сердцу. В ином роде романсы Мясковского (на слова В. Иванова и Э. Гиппиус). Здесь он,

¹ Бури и натиска (нем.).

сохраняя все ту же искренность и теплоту, пускает в ход уже более изысканное, модернистское письмо. Но чувствуется, что и эта изысканность пережита, а не только продумана композитором; не покидает его и тяга к мелодии. И некоторые вещи в этом роде прямо превосходны. Например, «Пан и Психея», с изящными поворотами мелодии и очень характерными штрихами в аккомпанементе, «Внезапно» (в духе «Без солнца» Мусоргского) и особенно «Круги», в которой Мясковский предстает пред нами лириком, способным трогать поистине глубоко [...]

Все романсы спеты были г-жой Копосовой с присущей артистке музыкальностью и вкусом. Особенно можно это сказать про второе отделение (песни Мясковского¹). Хорошо аккомпанировал г. Ламм. Много помогло вечеру участие прекрасного виолончелиста Е. Белоусова. Публики было не особенно много, но она с большим вниманием и сочувствием прослушала концерт. (№ 20 от 25 января 1914 г.)

ПАМЯТИ А. М. КЕРЗИНА

Скончавшийся 21 сентября А. М. Керзин оставил видный след в музыкальной жизни Москвы, хотя по профессии был не музыкантом, а присяжным поверенным. Горячий поклонник композиторов былой «Могучей кучки», А. М. Керзин пропагандировал их музыку еще в то время, когда она далеко не находила такого признания, как ныне. Вместе со своей женой М. С. Керзиной он организовал Кружок любителей русской музыки, первый вечер которого состоялся 4 мая 1896 года на частной квартире. Покойный сумел не только поставить достойную задачу перед Кружком, но и привлечь хороших исполнителей и также организовать технику дела. Постепенно расширяясь, концерты Кружка перешли в залу офи-

¹ Сам композитор, присутствовавший на вечере, писал позднее с характерным лаконизмом: «Одно из последних [перед войной 1914—1918 гг.] сильных переживаний — это исполнение замечательной певицей Е. В. Копосовой-Держановской моих романсов [...] в Москве зимой 1914 г.» («Автобиографические заметки о творческом пути» — двухтомник «Н. Я. Мясковский», т. 2, изд. 2, стр. 15).

церского собрания, затем — в Русскую палату «Славянского базара», в залу Романова и, наконец, с 1902 года, в Большую залу Дворянского собрания. В программу концертов входили главным образом камерные произведения (особенно романсы) русских композиторов; в последние годы исполнялись иногда также симфонические сочинения. И в этой области, — области пропаганды русского романса, — основная заслуга Кружка. Участвовавшие в нем артисты нередко при этом сами впервые знакомились с тем или иным автором или произведением, научались его ценить и вводили в свой репертуар. Большое сочувствие, как видно из роста Кружка, встретила деятельность Кружка и среди публики. Под конец, однако, Кружок, несмотря на внешний успех, уже не имел прежнего значения. Большая зала Дворянского собрания мало подходила для культивирования вокальной миниатюры, романса, да и его «большая» публика в массе своей уже не была той чуткой и музыкальной публикой, как раньше. Когда болезнь А. М. Керзина приняла серьезные размеры, концерты Кружка совершенно прекратились (два года тому назад). Но свое дело они успели сделать, и крупная заслуга в этом принадлежит покойному. (№ 219 от 24 сентября 1914 г.)

[КОНЦЕРТ ПАМЯТИ ЛЯДОВА]

Первый симфонический концерт С. Кусевицкого в главной своей доле отдан был произведениям А. К. Лядова.

Под всезаглушающий грохот грандиозной войны как-то незаметно прошла смерть этого «тихого» мастера музыкальной миниатюры. Но горькими слезами оплакивает покойного муза музыки, потому что он был поистине избранным, чистым жрецом чистого искусства звуков.

Очевидны следы влияния, которое оказали на Лядова — в фортепианной музыке — Шопен и Шуман, в обработках русских песен — Римский-Корсаков, Мусоргский; в оркестровых вещах — Вагнер, новые французы (Дебюсси, Дюка) и, прежде всего и больше всех, Римский-Корсаков. И все же с полным правом автор «Кики-

моры» мог бы гордо сказать о себе: «Пусть стакан, из которого я пью, мал, но он — мой стакан». Потому что сквозь все эти влияния у Лядова всегда чувствуется нечто свое, как бы в ином, собственном аспекте их объединяющее, сплавливающее, преображающее.

В это «свое» важнейшими ингредиентами входят не только особая чистота письма, всегда до мельчайших деталей поразительно отделанного, но никогда не зализанного, не шаблонно-лощеного; не только особая способность конденсировать значительное и крупное музыкальное содержание в некрупные музыкальные формы (точно на нечто важное и прекрасное смотришь чрез обратную, уменьшающую сторону бинокля); но еще и свое собственное «музыкальное мироощущение», свой индивидуальный подход к претворению этого мироощущения в реальные, запечатленные в знаках звуки.

Лядов сторонится большей частью глубоких мрачных тайников жизни, ее трагического пафоса и вообще экзальтации; исключение составляет разве «Из Апокалипсиса», симфоническая картина, оригинальная, но вряд ли наиболее сильная и яркая у Лядова. Гораздо больше тянет его к мягкому, светлому лиризму; к мечте, к преданиям сказки и старины — и именно русской сказки и старины; к изящной шутке; к самоценной красоте тонко чеканного узора всяческих музыкальных бирюлек, миниатюр, табакерок и проч., — словом, ко всему, корень чего в любовании божьим миром, во врожденном, лениво-созерцательном оптимизме нутра художника. Здесь Лядов как бы примыкает к своему великому учителю Римскому-Корсакову, оптимизм которого, однако, несравненно более действителен и глубок. От Корсакова же унаследовал Лядов подлинное чутье русской стихии в музыке, а также приемы (не самые краски!) оркестровой палитры, исторически восходящие к прозрачному «монографическому», но неотразимо меткому оркестру Глинки.

В программу концерта вошло почти все, что написал Лядов для оркестра: «Про старину», Интермеццо C-dur, «Кикимора», «Волшебное озеро», «Баба-Яга», «Из Апокалипсиса», да к этому еще пять народных песен с оркестром (в исполнении г-жи Збруевой) ¹.

¹ Пять русских песен для женского голоса с оркестром, без обозначения опуса; датируются 1906 г. (П. В. Запорожец) или 1909—1910 гг. (М. К. Михайлов).

Оркестр г. Кусевицкого, по-видимому, очень мало задетый военной грозой, по-прежнему был на высоте положения и в вещах Лядова, и в закончившей вечер Шестой симфонии Чайковского. То же с оговоркой можно бы сказать и про управлявшего концертом С. Кусевицкого, которому в сочинениях Лядова удалось не все. При всем своем музыкальном аристократизме Лядов всегда прост. И вот этой-то простоты у Кусевицкого не хватало (особенно в балладе «Про старину», в «Волшебном озере») [...] (№ 245 от 24 октября 1914 г.)

«ПЕСНИ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ»

С народными песнями у нас в концертах выступают обычно певицы и певцы двух типов.

Наиболее ярким образцом первого, самого многочисленного типа может служить г-жа Плевицкая. Певицы этого рода поют в сущности песни не «народные» в настоящем смысле слова, а «под народные», сделанные по специальному заказу особыми сих дел мастерами. Старинная, деревенская песня этим мастерам чужда; вдохновляются они прежде всего новой, городской песней, фабричной, казарменной, трактирной — и именно ее мешанской сентиментальностью, купеческим ухарством, солдатски-мастеровой разухабистостью.

Исполнение песен соответственно вульгарно, что, однако, при художественной ограниченности артистов и публики, не исключает искренности, убежденности, — и в этом сила таких певиц.

Другой тип совсем иного рода. Это — певицы-интеллигентки, большей частью прошедшие консерваторию, а то и курсы. Пришедшие к справедливому сознанию, что старинная народная песня — высокое, художественное сокровище, они изучают ее по сборникам и затем пропагандируют словом и делом. Тут подбор песен обыкновенно хорош, но исполнению, при всей его общей музыкальности, более или менее свойственна некая абстрактность, оторванность от той реальной, народной стихии, в которой песня создалась и живет. Если артистка имела воз-

возможность изучать народную песню на месте, в ее, так сказать, «питательной среде», то эта «абстрактность», разумеется, несколько сглаживается. Но и в таких случаях мастерское подражание нередко заступает место проникновенного перевоплощения (даже у такой даровитой артистки, как г-жа Третьякова).

Не такова г-жа Ковалева, давшая свой концерт 1 декабря в пользу детей запасных¹. Она сама вышла из народной среды, от этой среды сохранила не только внешнее знание народной песни, но, что самое главное, внутренний подход к ней, тысячи с детства бессознательно укрепившихся в душе живых связей, которые делают из песни не только отвлеченно-прекрасное создание искусства, но и нечто индивидуально пережитое, свое родное, неотделимое от всей остальной поэзии и прозы жизни. Вот эти-то внутренние органичность и цельность дороже всего в исполнении г-жи Ковалевой. Она не изображает, как поют в деревне, но просто поет, как там поют. Тут вполне кстати и деревенский наряд. Нечто сходное дает г. Пятницкий в своих «крестьянских концертах», где исполнителями выступают сами крестьяне. Но не надо забывать, что у г-жи Ковалевой очень хорошие природные данные, и в смысле голоса, и в смысле общей музыкальной одаренности, так что ее «деревенское» исполнение — в своем роде высшее. Прибавьте, наконец, что также очень важно, ту музыкальную культуру, через которую прошла певица и которая сказывается как на удачном подборе песен, так и на множестве деталей исполнения, не ломающих и не «прикрашивающих» народную песню, а только ее облагораживающих.

Успех певицы был огромный и вполне заслуженный. В такой подлинной и вместе с тем культурной передаче желательно было бы демонстрировать подобную песню и за границей, если уже не теперь, то хоть после войны.

Пела г-жа Ковалева с сопровождением скрипки (г. Клеменс). Если для певиц первого типа наиболее подходящий аккомпанемент — гармоника, балалайка, в лучшем случае гитара; если певицы второго типа довольствуются фортепиано, то для сопровождения пения г-жи

¹ Имеются в виду «солдаты запаса».

Ковалевой лучше всего подошли бы человеческие голоса (в одиночку и хором). И поскольку скрипка г. Клеменса исполняла функцию человеческого голоса (пела подголоски), она, несмотря на свою необычность при исполнении народной песни, была вполне на месте. Уязвимее она там, где хотела «аккомпанировать» в более общепринятом смысле слова, но и здесь со стилем «сопровождения» возможно примириться,— слишком только монотонен под конец самый тембр скрипки. Г-н Клеменс и один хорошо сыграл на скрипке несколько народных напевов. Зачем только было включать в программу «Песен русской деревни» мелодию Грига?! (№ 278 от 3 декабря 1914 г.)

1915

[«ПЕТРУШКА» И. СТРАВИНСКОГО]

Вчерашнее (шестое) симфоническое собрание Русского музыкального общества открылось драматической фантазией для оркестра М. Штейнберга. В этом сочинении молодого петроградского композитора, ученика и зятя Римского-Корсакова, есть и драматизм, и фантазия, и хорошая оркестровая звучность — и все же оно не принадлежит к числу тех вещей, которые имеют собственную физиономию, которые хочется послушать еще раз. Это как будто пробная, промежуточная работа перед чем-нибудь более значительным.

Бесспорно, своя собственная физиономия зато у «Петрушки» Стравинского, занявшего все второе отделение концерта. Такой музыки (и особенно такого оркестра) до Стравинского не было. Тень ее,— но только тень,— впервые померещилась Серову в его масленичной музыке к «Вражьей силе». Сколько с тех пор в русской музыке воды утекло, лучше всего можно видеть на «Петрушке».

Стравинский вдохновился здесь как раз тем в простонародном музыкальном обиходе, что доселе считалось

грубым, пошлым, наименее заслуживающим внимания. Все эти гармоники, шарманки, балалайки, барабаны и т. д., все эти кухаркины «романцы», фабричные частушки и, в лучшем случае¹, песни вроде «Вдоль по Питерской», «Ах, вы сени» и т. д., — разве не называем мы их «*musique de cochers*»², то есть так же, как во времена Глинки в салонах называли «настоящую» старинную русскую песню, которую мы теперь так высоко ставим? И разве, по совести говоря, мы неправы, так относясь к ним?.. Но вот явился Стравинский и показал, что и они годятся для тигля мастера, что и они — дрожжи для искусства. Разница с Глинкой только та, что Глинка в конце концов заставил полюбить свои дрожжи даже тех, кто раньше не ценил их, Стравинский же вряд ли заставит кого-нибудь полюбить свои... Потому что все-таки шарманка — шарманка, гармоника — гармоника; и еще потому, что искусство Стравинского какое-то внешнее; интересное, а не значительное; поразительное, а не захватывающее. Словом, какой-то художественный фокус, «штука» (и именно в русском значении этого слова, а не в польском)³.

В симфоническом концерте эта замечательная музыка много к тому же проигрывает. Все перипетии хореографической кукольной драмы оригинала (в программе они названы «перепитиями»), — и это, пожалуй, не опечатка) остаются вне поля зрения концертного слушателя; он проходит, таким образом, мимо драмы, и все ближайшим образом к ней относящиеся бесчисленные оркестровые возгласы, вздохи, «речитативы» и т. п. становятся просто скучны. Но есть места, особенно всё, что относится не к драме, а дает картину многоголосого гула праздничной, гулящей толпы, которые нельзя слушать без расплывающейся на лице улыбки восхищения, так это необычайно великолепно по яркости, свежести и правдивости. Пусть Стравинский здесь только фокусник, но фокусник, я готов сказать, гениальный! [...] (№ 14 от 18 января 1915 г.)

¹ В газетном тексте очевидная опечатка — «в лучшем смысле».

² «Кучерской музыкой» (фр.).

³ По-польски «штука» — пьеса, художественное изделие.

[ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ Н. МЯСКОВСКОГО]

Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества (14 февраля) открылось Третьей симфонией Н. Мясковского. Для трех-четырёх лет, которые прошли с тех пор, как этот композитор окончил консерваторию (Петроградскую), авторский его портфель очень обилен: тут и три симфонии, и несколько симфонических картин, и камерные ансамбли, и ряд других мелких и немелких сочинений. Но надо принять во внимание, что Мясковскому тридцать четыре года, что поступил он в консерваторию не юношей и до того занимался уже музыкой, довольно долго служа на военной службе (он и сейчас на войне).

В этом композиторе прежде всего привлекает «нутро» — стихийная потребность души, впоенной столько же Чайковским, сколько Скрябиным и Вагнером, высказать себя в звуках, а не только дать что-нибудь красивое или просто музыкально-«вкусненькое», как это часто ныне бывает. И крупные симфонические формы, к которым так охотно обращается Мясковский, избираются¹ им не по прихоти; их требует самое существо дела, смотреть ли на него со стороны архитектурного замысла или слившегося с этим замыслом эмоционального содержания. Словом, г. Мясковский — не только настоящий композитор, но в смысле творческой потенциальности и настоящий симфонист. Это еще не значит, разумеется, что он вполне овладел тем высшим звуковым ясновидением, без которого немислимо совершенное, — в пределах данного дарования, — претворение симфонических потенциальностей в реальности.

Его двучастная симфония — не цельная звуковая эпопея, раскрывающаяся в цепи органически связанных друг с другом эпизодов, а как бы некая книга, в которой рядом с блестящими, захватывающими страницами есть страницы бледные, может быть, и совсем ненужные. Под бледностью я в данном случае подразумеваю не недостаток оригинальности, не подражательность. Вот исполнявшаяся в том же концерте Вторая симфония Скрябина уже абсолютно запечатлена очевиднейшим влиянием Ваг-

¹ В газетном тексте очевидная опечатка — «изображаются».

пера,—и, однако, она сильна и цельностью формы, от начала до конца единой, внутренне связной, и цельностью звучности, все время уравновешенной, гибкой, разнообразной. Мясковский же и в том, и в другом далеко еще не владыка. Монографические звучности отдельных инструментов — вроде, например, прелестной коды первой части симфонии (соло кларнета и гобоя на фоне тремоло струнных) — у него, между прочим, редки. И в колорите, и в гармонии, и в построениях он слишком склонен все сгущать, обрывать и опять громоздить Оссу на Пелион. Так что в конце концов симфония его, богатая по музыкальному содержанию и сильная искренним пафосом, кажется одновременно и слишком однообразной и недостаточно единой.

Трудно, впрочем, говорить о сложном симфоническом произведении, прослушав его только раз, да еще в самый разгар сезонной сутолоки. Но даже и при таких условиях сочинение Мясковского вызывает живую симпатию к композитору и производит впечатление большой победы «на путях» к тому симфоническому ясновидению. Симфония была тщательно исполнена под управлением г. Купера, но особого успеха не имела.

Большой успех имела хорошо сыгранная Вторая симфония Скрябина — та самая, которая некогда, при первом исполнении, была опикана в той же зале.

Солисткой концерта была г-жа Нежданова, выступавшая с «Русалкой» Глиэра (на слова Бальмонта). Все в этой вещице умело, красиво, «русалочно»: и оркестровый колорит, и «увеличенные» гармонии, и вокальная колоратура, построенная на этих гармониях. Мало только своего, свежего. Г-же Неждановой, прекрасно исполнившей эффектную, точно нарочно для нее написанную, «Русалку», пришлось бисировать ее; и сверх того, по неотступным требованиям публики, артистка спела еще несметный ряд романсов (Гречанинова, Купера, Василенко и др.). (№ 38 от 17 февраля 1915 г.)

[ТРИ МСЛСДЫХ КОМПСЗИТОРА]

Александр Крейн, Григорий Крейн и Е. Гунст дали 18 февраля в Малой зале консерватории концерт из своих произведений. Все три композитора «пробивают себе

дорогу», но начинающими в строгом смысле слова назвать их нельзя: они печатаются, исполняются; самому старшему из них (Е. Гунсту) — уже тридцать восемь лет, самому младшему (А. Крейну) — тридцать два года.

Для тех, кто помнит первое композиторское выступление Гр. Крейна в Москве, [...] его новая скрипичная соната представила приятный сюрприз. Пусть и в ней слишком много «мозговитости», гармонии подчас через край переперчены, в ритме мало энергии, клубок скрипичной мелодии намотан слишком туго и в конце концов утомительно, но везде чувствуется несомненное, нашедшее себя дарование. Это — уже не только сухие музыкальные выкладки, не «регерятина», восставшая сама на себя, [...] а настоящая музыка: нечто свое, идущее от души (мозги — ведь тоже «душа») и облекшееся в соответственные звуковые формы. Словом, если здесь, говоря бальмонтовским стихом одного из романсов Гр. Крейна, и «вкось растут цветы», то все же растут, а это главное. Скрипке в обеих частях сонаты (*Andante* и *Allegro*) есть что петь, фортепиано — что играть. И скрипка Д. Крейна (третьего из братьев Крейнов) пела здесь прекрасно. Очень хорошо проведена была также фортепианная партия сонаты (самим композитором). Романсы Гр. Крейна — в том же приблизительно роде: изысканная (иногда хочется сказать «выисканная») гармония, нередко приводящая на память Дебюсси, но не лишенная и индивидуального жесткого привкуса, некоторая вялость ритма, незаурядный облик тщательно продуманной мелодии. Есть подлинная сила в «Мире туманном», красива «Ночь». Несколько особняком стоит «Осенняя песня» — типа *intermezzo* в какой-нибудь опере Масканьи, но в более благородном стиле. Эта песня поется без слов (на букву *a*). Такого рода пение требует особо проникновенного, как бы импровизационного исполнения (наизусть!), без чего певцу трудно избежать оттенка «сольфеджирования». Так было и на этот раз, как ни хорошо пела г-жа Доберт, которой пришлось «Осеннюю песню» повторить.

А. Крейн моложе своего брата, но написал, или по крайней мере напечатал, гораздо больше его. Если для дарования Гр. Крейна характерна «мозговитость», то для Ал. Крейна — «сердцевитость». Последняя сказывается в музыке А. Крейна особым током меланхолически-су-

мрачного лиризма, небольшого, так сказать, по диапазону, но привлекающего теплотой, искренностью. Примыкая к Скрябину, А. Крейн в пределах своего лиризма умеет, однако, сохранить некую, — даже и по части гармонии, — самостоятельность. И не только в области романса, незатронутой Скрябиным, но и в фортепианных вещах. Оттого так симпатичны и свежо выразительны такие, например, романсы А. Крейна, как «К луне» (Шелли), несмотря на очевидное и нередкое у А. Крейна несовершенство формы, или «У моря ночью» (Бальмонт), или фортепианная прелюдия ор. 3, № 1-й и др. Слабее А. Крейн, когда хочет перешагнуть за границы своего обычного диапазона. Надземный ореол величавой недоступности в «Любви совершенной» (Лохвицкая), ярый натиск земной страсти в «Да, я люблю» (Бальмонт), лаконический драматизм «Испанской песенки» (Брюсов) — во всем этом у А. Крейна больше устремлений, чем достижений. И как раз все это — последние вещи А. Крейна, рукописи. Среди последних выдаются, между прочим, романс: «Грустно и тихо» (Блок) с прекрасным, захватывающим началом и фортепианная «Роème de la douceur», красивая и содержательная, хотя и окрещенная не совсем соответственно содержанию. Очень хорошо играла фортепианные пьесы А. Крейна г-жа Бекман-Щербина; романсы его пели г-жа Доберт и г. Райский.

В Е. Гунсте заметно меньше «своего», чем у братьев Крейнов. К кропотливейшей хохе деталей он склонен, впрочем, не менее, чем Гр. Крейн. Особенно заметно это в фортепианной сонате-фантазии ор. 8. Мысль, довольно простая по существу, приобретает здесь сложный вид, обходясь в целый ряд тяжелых риз—контрапунктических, гармонических и ритмических [...] (№ 43 от 22 февраля 1915 г.)

КАНТАТА С. И. ТАНЕЕВА

Истекающий сезон оказался наиболее плодотворным как раз в той области, которая обыкновенно меньше всего культивируется нашими композиторами, — в области кантаты. Рахманинов дал «Всенощное бдение», Гречани-

пов — «Хвалите бога», С. Танеев — «По прочтении псалма».

Все это произведения религиозного характера, глубоко, однако, отличающиеся друг от друга по существу основных художественных задач и приемов каждого автора, не говоря уже об его творческой индивидуальности. Рахманинов создал песнопение, в котором соблюдены все традиции русской православной церкви (пение без инструментального сопровождения, богослужебный славянский текст, старинные церковные напевы и т. д.) и которое, таким образом, вполне пригодно для церковного исполнения. Гречанинов сделал как бы опыт (первый в своем роде!) расширения пределов православной церковной музыки и, соблюдая другие традиционные требования церкви, ввел, однако, в свою кантату оркестр и орган, что доселе применялось только в западной церковной музыке; это закрыло кантате доступ в церковь. Наконец, С. Танеев дал в своей кантате сочинение, уже ничем не связанное с преданиями православной церкви: текст — русский (Хомякова), мелодии — свободные, не традиционные; оркестр не только поддерживает пение, но зачастую имеет и крупное самостоятельное значение; формы — контрапунктические, давно созданные и поднятые на совершенную высоту великими мастерами Запада.

Со времен этих великих мастеров эволюция музыки прошла через грандиозные фазисы: господство контрапункта сменилось господством мелодии, затем гармонии, и ныне как будто намечается в тумане будущего новый фазис: царство тембра, звуковых красок. Ни один из этих элементов искусства звуков не исключает незаменимого значения другого, но, разумеется, в каждую эпоху наибольшим вниманием и спросом пользовалось и пользуется то, что именно в эту эпоху раскрывается впервые. Не удивительно потому, что старые грандиозные контрапунктические формы считаются теперь многими чем-то истощенным («Зачем еще раз строить Хеонсовы пирамиды?»), нежизненным, в лучшем случае — только «полезной школой для композиторской техники». Но ведь упрек в нежизненности и неоригинальности можно предъявить и к любому композитору-модернисту, если его гармонические и колористические «изыски» являются только вольным или невольным копированием чужой, а не «категорическим императивом» собственной творческой индиви-

дуальности. Все дело здесь, как и вообще в искусстве, именно в силе этого внутреннего, неотразимо толкающего в ту или иную сторону «категорического императива», да еще, разумеется, в соответствующе глубоком овладении средствами выражения своего искусства.

И то, и другое по отношению к контрапунктическим формам имеется у С. Танеева в высочайшей степени. С момента первого¹ выступления его на композиторское поприще («Иоани Дамаскин») контрапункт был его постоянной и неизменной любовью. Контрапунктический стиль С. Танеев проповедовал словом и делом с такой энергией, любовью и талантом, как никто другой из современников, — не только в России, но и во всем мире. Его трактат «Подвижной контрапункт» — самое значительное, что было написано в новое время о контрапункте; его новая кантата — самое значительное контрапунктическое произведение нового времени.

Просветленно-религиозное, прекрасное по мысли и языку стихотворение Хомякова, положенное на музыку С. Танеевым, навеяно больше пророком Исайей, чем псалмами Давида. В грозе и громе вещает глас божий: «Израиль! Ты мне строишь храмы, и храмы золотом блещут, и в них курятся фимиамы, и день и ночь огни горят». К чему все это господу? Ведь он создал и золото, и курения, и огни, и весь мир! «Мне нужно сердце чище злата и воля крепкая в труде; мне нужен брат, любящий брата, нужна мне правда на суде!».

Сорок хомяковских стихов превратились у С. Танеева в грандиозное произведение, занимающее целый вечер. Это могло случиться лишь при широчайшем применении повторения слов. Такое повторение, неуместное в музыке драматической, приемлемо там, где претворяется в звуки момент сгущенного лиризма или заверченный комплекс запавших в душу образов внешнего мира, или властное утверждение какой-либо ярко определенной поэтической идеи, особенно если все это поручено контрапунктически-многоголосному хору, в котором повторение слов может бесконечно разнообразиться перенесением их в разные самостоятельные голоса или группы голосов хора. А именно таков характер хомяковского стихотворения. Ко всему его стилю, к чеканному языку, непоколебимо твердой

¹ В газетном тексте очевидная опечатка — «нового».

мысли как нельзя больше подходит, так сказать, обрядовая незыблемость и пластичность старых контрапунктических форм. Словом, доброе семя композитора упало здесь на чрезвычайно благодарную почву.

Не следует, однако, думать, что старые контрапунктические формы обуславливают и старое содержание самой музыки. Вот что говорит по этому поводу сам С. Танеев в предисловии к своему «Подвижному контрапункту»: «В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта — и применяемые, и еще возможные — являются вечными, не зависящими ни от каких условий, и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание».

Подтверждение этого мы видим и в кантате С. Танеева. Ее баховские фуги, каноны, имитации и подвижные контрапункты оперируют гармоническим и мелодическим материалом, воспринявшим в себя не только классиков, но и новую музыку, до Вагнера и Чайковского включительно. То же следует сказать и об оркестровке кантаты. Получается, таким образом, совсем особая «неоконтрапунктическая музыка», современная по духу (даже со строго проведенным лейтмотивизмом), но такого грандиозного классически-контрапунктического замысла по форме, какого до сих пор не ведало русское искусство, да давно не ведает и западное.

Маленький пример даст читателя-неспециалисту более ясное понятие, о чем идет речь. В третьей части кантаты есть ария соло (единственная в сочинении), где впервые раздаются вышеприведенные слова «Мне нужно сердце чище злата» и т. д. Каждый из этих четырех стихов (сердце, труд, брат, суд) дает новый поворот простой, но красивой мелодии, не повторяющий предыдущего. После арии следует двойной хор на те же слова. И что же?! Четыре голоса хора поют уже одновременно те же четыре стиха на те же четыре мелодии, которые, оказывается, контрапунктируют друг другу. И контрапункт этот — сложный, то есть такой, при котором любой из четырех голосов может звучать ниже или выше любых остальных.

И вот начинается «ряд волшебных изменений милого лица» или, вернее, четырех лиц. Четыре темы то сочета-

ются в новых комбинациях, то всячески развиваются параллельно, то поочередно выдвигаются на первый план, — между прочим, и посредством удвоения темы соответствующими голосами другого хора (прием чисто колористический, кажется, не применявшийся старыми контрапунктистами). Под конец все голоса обоих хоров, как бы для вящего утверждения воли божией, грандиозным унисоном (в двойном и четверном расширении длительности) повторяют те же слова на те же мелодии, снова последовательно (как было в арии), а в оркестре в это время те же темы звучат в более короткой длительности, в виде всевозможных контрапунктов, имитаций, канонов и даже двойных канонов!

И таких примеров можно бы привести без числа. Вся партитура кантаты поражает зрелостью и единством творческой мысли, сумевшей еще до приступа к работе охватить все произведение в целом и в самом процессе создания подчинить каждую новую деталь этой идее целого. Оттого, между прочим, так проста и естественна стройная архитекtonика кантаты, с ее делением на части, частей — на «нумера» (хоры, квартеты, соло), «номеров» — на отделы.

Но, — скажет читатель, — так ли важна вся эта архитекtonика, сложные контрапункты, каноны и т. п.?.. Ведь все это — кухня искусства, интересная больше для поваров. Нам же, простым алчущим и жаждущим, важно только знать, сможем ли мы исполнить здесь завет псалмопевца: «И ты насытишься и восхвалишь всевышнего»?!

Все это так. Но ведь кантата С. Танеева — *opus* контрапунктического мастерства в новой музыкальной литературе; Россия, наконец, с лихвой заплатила ей Западу за контрапунктическую выучку. А когда подают редкое, особенное блюдо, разве не естествен прежде всего вопрос: из чего оно, как сделано? И если рядовой слушатель не всегда способен уловить сознательно всю утонченность сложной контрапунктической подоплеки, то рано или поздно он не может хотя бы смутно не почувствовать живой художественной силы этого своеобразного единства в разнообразии и разнообразия в единстве.

А как питает душу эта амброзия, за которую «восхваляешь всевышнего»! До сих пор С. Танеев слыл композитором сильным, но сила которого не столько в сердце, сколько в голове. В новой его кантате ум и сердце спле-

лись в нечто единое, захватывающее, сильное той высшей Тайной, без которой в конце концов нет настоящего искусства!

Не все здесь, конечно, одинаково сильно. Тройная, например, фуга для хора («Я создал землю») великолепна по контрапунктическому мастерству, но как-то слишком формальна; то же хочется сказать и про оркестровое вступление к третьей части (где проходят все предыдущие темы).

Но как «громокипяще-величаво» вступительное *allegro* оркестра и хора («Земля трепещет»)! Как чарующе благозвучен следующий затем двойной хор («Израиль, ты мне строишь храмы»; особенно в эпизоде курения фимиама)! Какое сочетание мрака с движением в хроматической фуге второй части (расплавленный в недрах земли металл)! Какая выразительность в мелодиях квартета и соло! Какая мощь и поднимающая красота в описанном выше заключительном двухорном финале («Мне нужно сердце чище злата»), достойно венчающем это чудесное здание, столь же грандиозное по замыслу, как и по выполнению!

Исполнение кантаты представляет трудности необычайные, особенно если принять во внимание состав хора, выступающего в концертах С. Кусевицкого (сравнительно недавно организовавшиеся любители)¹. И все же хор этот дал в кантате самое необходимое не только по части грубой материи звука, но и в смысле оттенков; совершенствования его надо ждать от дальнейших исполнений кантаты, которые, без сомнения, принесет нам будущее. Хорошо пели солисты (г-жи Збруева, Кошиц, гг. Филиппов, Тихонов); особенно следует выделить первую. Кантата, исполненная под твердым и одушевленным управлением С. Кусевицкого, имела успех. По окончании ее публика несколько раз вызывала автора. Успех этот, однако, по-видимому, относился скорее к сольным номерам, чем к сложным ансамблям, в которых большой публике трудно разобраться сразу. Но этим ансамблям, как и всей кантате, принадлежит будущее, и не только у нас, но со временем и на Западе. (*№ 75 от 3 апреля 1915 г.; полная подпись.*)

¹ Первое исполнение кантаты Танеева в Москве состоялось 1 апреля 1915 г. Впервые она была исполнена в Петрограде 11 марта того же года, также под управлением Кусевицкого.

Смерть надо уметь принимать, как и жизнь,— даже смерть гения. Но как трудно примириться с этой смертью— внезапной, в полном расцвете сил, таланта, творческих замыслов и начинаний... Нет больше Скрябина! Угас светоч новых откровений, которых так жадно и радостно-тревожно ждало все свежее, все чуткое в мире искусства...

Много прекрасного дал людям творец «Божественной симфонии» и «Прометея»; и того, что дал, довольно, чтобы память о нем благословлялась человечеством. Но еще большего можно было от него ждать в будущем. Ибо весь он был движение, взлет, и в этом — его величайшая мощь и значение. От первых композиций, еще тесно связанных со всем прошлым в музыке (особенно с Шопеном, Вагнером, Листом), до последних, пришедших к нам точно совсем из иного, нездешнего мира, гений Скрябина непрерывно раскрывался все с новых и новых сторон. И, естественно, не все в этом героическом процессе поднимания нови было одинаково плодотворно. Но все кипело жизнью, томлением, дерзанием.

Это был какой-то неисповедимый очаг творчества, нового не только по форме и материалу, но и по основным своим устремлениям. Только в России, еще юной, буйной, не застаревшей в культе старых форм, могло народиться нечто столь безоглядно революционное.

Но по духу своему творчество Скрябина проникнуто было великими инстинктами жизни. И в этом — великое отличие его, как и Римского-Корсакова, от искусства Вагнера, высший идеал которого — отречение от жизни.

Ослепительный свет скрябинского экстаза есть не что иное, как самоутверждение блаженно-мучительной восторженной воли к жизни, «в дивном величии чистой бесцельности», созидающей и разрушающей свои собственные творческие миры. В безграничной субъективной свободе этой «божественной игры» — сила творчества Скрябина, но, думается, в ней же, в ее отрешенности от всего остального в мире, и его слабость...

Мечтой всей жизни Скрябина была «мистерия», которая дала бы пищу всем органам восприятия человека, слила бы воедино все отрасли искусства и, подняв этот

высший художественный синтез на высоту религии, создала бы такое напряжение экстаза, при котором теряется различие между «слушателями» и «исполнителями», ибо все равно чувствуют себя творцами.

Идея такой «мистерии» раскрывалась перед Скрябиным постепенно в течение многих лет. Многие крупные его сочинения, даже «Прометей» — только осколки различных стадий развития этой центральной идеи. Может быть, целиком она не осуществилась бы и еще много лет, — слишком уж далеко все это от реальных условий нашего бренного бытия.

Но как мучительно думать, что унесена в могилу самая мечта об осуществлении этой безумной, но прекрасной идеи [...] Мечта, уже раскрывавшая, может быть, перед духовным взором композитора неведомые миру далекие сияюще-чудесные горизонты, перед неотразимым жутко прекрасным величием которых должно было померкнуть все созданное доселе Скрябиным, как заря, возвещающая солнце, меркнет перед самым солнцем... (*№ 85 от 15 апреля 1915 г.; полная подпись.*)

Смерть А. Н. Скрябина вызвала широкий горестный отклик. Явилось желание сберечь для будущего его образ, черты его личности, его биографии и одновременно подвести первые итоги творческой деятельности художника. Вышли книги Е. О. Гунста, В. Г. Каратыгина, Л. Л. Сабанеева. Журнал «Музыкальный современник» выпустил специальный сдвоенный номер, посвященный памяти композитора (кн. 4 и 5, декабрь — январь 1915—1916 г.), со статьями Н. Д. Кашкина, Ю. Д. Энгеля и других музыкантов; в номер вошел также составленный Энгелем обширный список произведений Скрябина.

ПАМЯТИ С. И. ТАНЕЕВА

О Танееве-композиторе мне только недавно пришлось писать по поводу его чудесной кантаты и скоро придется еще писать, — предстоят концерты из его произведений, предстоит постановка его превосходной «Орестеи» в Солодовниковском театре...

Теперь хотелось бы сказать несколько слов о Танеесве-учителе, Танееве-человеке. Судьба дала мне счастье лично знать Сергея Ивановича, учиться у него,—и мне остается только правдиво пересказать то, чему «свидетелем господь меня поставил».

Как известно, Танеев до ухода из Московской консерватории в 1905 году всю свою жизнь, начиная с детства, был тесно связан с этим учреждением. Здесь десяти лет он стал учиться игре на фортепиано, сначала у Э. Лангера, потом у Н. Рубинштейна; здесь прошел курс композиции у Чайковского; здесь был профессором теории музыки и композиции, одно время также игры на фортепиано. Общение с Н. Рубинштейном, Чайковским и вообще всем тогдашним кружком Московской консерватории (Ларош, Кашкин и др.) сыграло большую роль в формировании дарования юного Танеева. Но путь, которым пошел затем Сергей Иванович в своем собственном преподавании (да и творчестве), оказался совершенно новым, своеобразным.

Обычно приемы преподавания «теории композиции» сводились во время оно и теперь сводятся к практическому усвоению известного ряда классических норм гармонии, голосоведения, формы... Нормы эти прикладным путем усваиваются учеником как нечто самодовлеющее, как бы висящее вне времени и пространства. Сергей Иванович, наоборот, прежде всего раскрывал глаза ученику на закон исторической преемственности в эволюции музыки; на необходимость—в силу этого—практического усвоения всех основных фаз этой эволюции; на неисчерпаемые музыкальные сокровища прошлого и, особенно, полузабытой эпохи контрапунктической полифонии, которую еще ждет новый плодотворный ренессанс.

Этими целями, справедливость которых блестяще оправдало время, Танеев отчасти обязан Ларошу; недаром посвящена последнему его замечательная книга о контрапункте. Но одно дело высказать идею в самом общем виде, подать мысль теоретически, как это сделал Ларош, и другое дело—до мельчайших деталей разработать ее практическое осуществление, систематически проводить ее в жизнь, как это сделал Танеев.

Его класс контрапункта, фуги, форм заставлял ученика как бы на самом себе проделывать и переживать весь исторический процесс эволюции музыки, научал от-

делять в искусстве существенное от второстепенного, ценить и в прошлом сильное, прекрасное, вечное.

Но в то же время этот класс был великолепной школой композиторской техники, элементы которой так же метко и последовательно (притом исторически последовательно) прививались и развивались Сергеем Ивановичем посредством соответственных упражнений в «строгом» и «свободном» стиле, как элементы виртуозной техники развиваются посредством каких-нибудь гамм, экзерсисов или этюдов. Мало сказать, что Сергей Иванович прекрасно, как никто другой, знал старых контрапунктистов,— он чуть ли не ежедневно штудировал их до конца дней своих.

Когда я в последний раз был у Сергея Ивановича (недели за три до его смерти), я застал его в постели слегка прихворнувшим. Сергей Иванович тотчас же раскрыл лежавший перед ним том Жоскена де Пре (композитор XV—XVI вв.), весь испещренный его рукописными отметками, и стал, как бы продолжая нашу предыдущую беседу о том, делиться целым рядом в высшей степени интересных наблюдений; он показал на ряде примеров, что у Жоскена де Пре имеются уже в зачаточном виде все элементы так называемого «тематического развития», которые позднее достигли апогея у Баха и Бетховена, но которых нет у Палестрины, хотя Палестрина жил позже де Пре, и т. д. Так постоянно работал Сергей Иванович над старой музыкой, постоянно находил в ней новое, постоянно готов был умиляться ею (больше всего — Бахом и Моцартом).

Не удивительно, что со своим прямым и строгим умом Танеев сумел пойти в изучении старой школы даже дальше того, чего достигла она сама. В своей книге о «Подвижном контрапункте» он не только свел воедино все пути к достижениям старых мастеров строгого стиля, но и открыл целый ряд возможностей в том же направлении, использованных очень мало или еще вовсе не использованных. Чем же достигнуто это? Исчерпывающим изучением всего исторического материала данной области композиторской техники (подвижной контрапункт, имитация и т. д.), точной систематикой и почти алгебраическим обобщением этого материала (взамен прежнего эмпирического эпизодизма), максимальным использованием всех открываемых им выводов. Другой такой книги в мире нет,

и совершенно прав поэтому Глазунов, называя Танеева «мировым учителем».

Сергей Иванович долго работал над подобной же книгой по канону и фуге, и эта книга имела бы еще более глубокое и универсальное значение, так как ближе охватывала бы позднейшие, более близкие к нам пути искусства звуков и особенно проблему «тематической работы». Необходимо, чтобы то, что успел уже написать из этой книги Сергей Иванович, было издано.

Но ошибся бы тот, кто заключил бы из вышесказанного, что уроки Танеева были сухи, односторонни, схематичны. Ничего подобного. Самое сухое и механическое претворялось в преподавании Сергея Ивановича в осмысленное, ибо ученикам ясно показана была его связь с предыдущим и последующим, его необходимое место в цепи возрастающих технических достижений, его реальное художественное применение. Для последнего служили или партитуры, приносимые в класс, или исполняемые наизусть образцы, бесконечная галерея которых (вплоть до Вагнера, которого Танеев великолепно знал) четко запечатлелась в памяти Сергея Ивановича, или собственные примеры, тут же с непостижимой легкостью сочинявшиеся и исполнявшиеся.

Разбирал новое Сергей Иванович поразительно. Любую оркестровую партитуру, только слегка окинув ее предварительно взглядом, он играл за фортепиано с листа со всей полнотой гармонии и голосоведения, живо, точно, выделяя все сколько-нибудь важные детали, хотя бы то была какая-нибудь выдержанная нота четвертой валторны или удвоение флейты-пикколо, — словом, в таком совершенстве, что положительно глазам не верилось.

Мне пришлось раз быть в классе свидетелем иного. пожалуй, еще большего музыкального *tour de force*¹. Каждый из нас, учеников, принес на урок несколько сочиненных им образцов тем для фуги; на лучшие из этих тем, по одобрении их, мы должны были потом писать фуги. Сергей Иванович стал просматривать эти темы. Одна из них понравилась ему, и тут же за фортепиано он симпловизировал на нее форменную трехголосную фугу, со всеми интермедиями, проведениями и даже

¹ Подвиг, ловкая штука (*фр.*).

стреттой. Кроме Сергея Ивановича, я не знаю человека в мире (и не слышал про такого), кто бы мог это сделать. Для незнакомых со всей трудностью такой задачи скажу, что это — все равно, как если бы кто-либо на данную ему тему и в данных метрических размерах экспромтом декламировал большую законченную по форме и содержанию стихотворную поэму.

Без полного погружения в стихию созидания, без забвения о всем остальном мире нет и не может быть настоящего творчества. Точно так же без полного погружения в стихию преподавания нет и настоящего учительства. Танеев и был именно таким настоящим учителем.

Он весь уходил в урок, отдавался ему с полным напряжением всего существа, готового всеми своими знаниями, умениями и опытом отозваться на запросы ученика. Сплошь и рядом он занимался бесплатно, часто даже поддерживал учеников и так, что правая рука не знала, что делает левая.

Прибавьте, наконец, к этому, что Сергей Иванович никогда не обращал внимания на официальный конец урока, никогда не опаздывал и никогда не пропускал урока; если даже он был нездоров, все же давал урок вместо консерватории у себя на дому или же возмещал его позднее. Сам педантически аккуратный и строгий к себе, Сергей Иванович требовал того же и от учеников. Зато как наивно радовался он успехам ученика, как огорчался неудачей! Идти к нему на урок было истинной радостью, мысль о которой наполняла приятным ожиданием весь день.

Можно ли было не любить такого учителя, можно ли было не уважать его? И любовь, и уважение только крепли и росли от ближайшего знакомства с Сергеем Ивановичем.

Это было существо поистине редкой душевной чистоты.

Поражал в нем прежде всего необыкновенно простой и прямой подход к человеку, — ко всякому человеку, кто бы он ни был. С совершенно одинаковой благожелательностью и даже с одинаковыми внешними приемами (интонация, жесты, взгляд) он говорил и с крестьянином, и с генералом; и с учеником, и с мировой знаменитостью; и с поклонниками его музыки, и с противниками. И это покажется особенно необычным, если вспомнить тот гро-

мадный авторитет, которым он пользовался и как композитор, и как виртуоз, и как теоретик, и как профессор или директор.

Так «одинаково» говорят со всеми только дети. Сергей Иванович и был, в сущности, большим ребенком — чистым, незлобивым, непрактичным в делах жизни.

Его скромность и прямота вошли среди знакомых в пословицу. Даже и близким людям неприятно было хвалить его в глаза, так как лицо его принимало сразу какое-то смущенно жесткое выражение. Свою правду-матку он всегда резал в глаза, кто бы ни был перед ним. На этой почве возникло, между прочим, и известное столкновение Сергея Ивановича с тогдашним директором консерватории В. И. Сафоновым, после которого оставил консерваторию Танеев, но должен был уйти и Сафонов.

Заставить Сергея Ивановича сделать что-либо против его убеждений нельзя было ничем в мире, тут его нельзя было пронять ни крестом, ни пестом. Помню, как несколько лет тому назад среди друзей и почитателей Сергея Ивановича возникла мысль поднести ему хороший рояль, — его старый инструмент был уже слишком истрепан и плох. Быстро собрали деньги, наметили рояль, но... как поднести его? Все чувствовали, что с Сергеем Ивановичем это не так просто; пожалуй, и не примет. Отрядили поэтому небольшую депутацию, чтобы «подготовить Сергея Ивановича». Но Сергей Иванович сразу и бесповоротно отказался от рояля и чего бы то ни было взамен его. «Мне очень приятно ваше желание, — повторял Сергей Иванович, — но я уж лучше сам себе куплю рояль, когда понадобится». Так депутация после долгой беседы и ушла, не солоно хлебавши...

Может быть, как раз здесь Сергей Иванович был неправ, но и здесь, как всегда и всюду, он оставался верен себе. Да и вообще я, разумеется, вовсе не думаю, что Сергей Иванович был всегда и во всем прав объективно. Но перед собой он был прав всегда, ибо всегда говорил и делал только то, в правоте чего был искренно убежден, что подсказывал ему бог, живший в нем.

И оттого такой душевной красотой веяло от него, так нравственно обаятельно было все его существо.

Крестьянка из Дюдькова, где Сергей Иванович в последние годы проводил лето, узнав о его смерти, воскликнула: «Мы-то, грешные, и одним глазком не сподобимся

заглянуть, где его душенька на небе». Но мы видели эту душеньку на земле. И счастье тем, кто этого сподобился. Покуда есть такие люди на свете, еще можно жить на земле, и «в небесах видеть бога», и сквозь кровавый хаос мировых диссонансов улавливать далекие голоса мировой гармонии! (*№ 135 от 13 июня 1915 г.; полная подпись.*)

Книга С. И. Танеева «Учение о каноне» подготовлена В. М. Беляевым и вышла в 1929 г.

В специальном «танеевском» выпуске «Музыкального современника» (кн. 8, апрель 1916 г.) Ю. Энгель поместил работу «С. И. Танеев как учитель», являющуюся переработанным и значительно дополненным вариантом настоящей статьи (журнальный текст воспроизведен с небольшими сокращениями в кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967). К первой годовщине смерти Сергея Ивановича (8 июня 1916 г.) в «Русских ведомостях» появилась как бы итоговая, сжатая заметка Энгеля «Памяти С. И. Танеева».

СКРЯБИНСКИЙ ЦИКЛ

[1.]

(Первый концерт)

После прекращения симфонических концертов Филармонического общества в прошлом году и Русского музыкального общества — в нынешнем концерты С. Кусевицкого оказались единственным постоянным очагом симфонической музыки в Москве. И, как бы исполняя общий долг всех трех, концерты Кусевицкого открылись циклом вечеров, посвященных памяти безвременно скончавшегося творца «Прометея». В этот цикл вошли все симфонические творения Скрябина (кроме, впрочем, «Rêverie», первой его вещи для оркестра, — очень милой, но по сравнению с симфониями, разумеется, незначительной) и ряд фортепианных сочинений.

Первый из четырех вечеров цикла (12 октября) отдан был двум симфониям (Первой и Третьей) и фортепианному концерту.

Вечер этот очень удался и там, на эстраде, и здесь, в публике. Там сосредоточенно, с увлечением играли, здесь

так же сосредоточенно, с увлечением слушали. И несмотря на то, что волей судеб музыкальная тризна по Скрябине свершалась в не совсем подходящем по акустике помещении (театр Незлобина), впечатление от нее было настоящее, сильное.

Чуткий пульс жизни бил в исполнении не только прелестных чисто оркестровых частей Первой симфонии, но даже и в ее наименее удачной части — хоровом финале, почти несоизмеримом по стилю со всей остальной музыкой симфонии. Этот финал звучал теперь лучше, чем когда-нибудь раньше, оттого, может быть, что хор был помещен хотя за оркестром, но выше последнего, так что хоровой звук, сливаясь с оркестровым, не терял в то же время своей самостоятельности и четкости. Так следовало бы размещать хор и оркестр во всех концертах, где они участвуют совместно.

Удалась г. Кусевицкому и его оркестру также «Божественная поэма», закончившая вечер. Кипучая, стремительная смена «противостремлений» первой части; исходящее глубокими истомными мелодиями *lento*; буйная, «божественная» игра финала — какое во всем этом море красоты, несмотря на неизбежную у Скрябина «экзажерацию», несмотря на длинноты, которые особенно чувствуются оттого, что вся симфония исполняется без перерыва!

Солистом вечера был Рахманинов, сыгравший редко исполняемый концерт Скрябина. Нельзя сказать, чтобы можно было отнести это сочинение к лучшим вещам Скрябина. Но Рахманинов лишний раз воочию показал, сколько в нем есть красивого, между прочим, и в чисто пианистическом смысле. Лучшая часть концерта — средняя (тема с вариациями).

Играл Рахманинов чудесно, с присущими ему одному блеском, тонкостью, проникновенностью. Успех артиста был громадный, заслуженный; много пришлось ему играть и сверх программы, между прочим, и два этюда: знаменитый *dis-moll'*ный и не столь знаменитый, но столь же великолепный *cis-moll'*ный. Оба сыграны были сильно: оригинально, можно сказать, прекрасно. И все-таки как тосковала душа по той неизъяснимой пламенности, по тому захватывавшему дух подъему, какими чаровал здесь сам Скрябин... (*№ 234 от 13 октября 1915 г.; полная подпись.*)

В программу двух средних концертов цикла (14 и 16 октября) вошли фортепианные произведения Скрябина, — разумеется, не все, так как для этого не хватило бы и вдвое большего числа концертов. Самые сочинения расположены при этом не хронологически, как было бы всего естественнее для постепенного раскрытия творческой эволюции композитора, а в смешанном порядке, что вызвано, конечно, соображениями *pro domo sua*¹ ряда артистов, принявших участие в концерте. Из сонат, вероятно, по тем же причинам, попали в программу только первые (до Четвертой включительно) и последние (Девятая и Десятая); сонаты же среднего периода (эпохи «Экстаза» и позднее) вовсе не представлены.

Скрябин — одно из замечательнейших явлений в истории искусства по размаху и глубине пройденной им творческой эволюции. Путь, пройденный им от первого *opus'a* до последнего, поистине сказочен. На этом пути Скрябину под конец пришлось свершать не только творческий подвиг зодчего, возводящего новое чудесное здание из материалов, подготовленных другими, но и проделывать самому черную работу землекопа и каменотеса, добывающих и шлифующих для неистово требовательного, «одержимого» зодчего все новые, небывалые раньше глыбы, камни, колонны. Творец «Экстаза» и «Прометей» одновременно воздвигал храм и делал открытия в грязной лаборатории. Не удивительно, если при этом иногда одно смешивалось с другим, и то, что сгоряча казалось высшим достижением искусства, послужит, может быть, только материалом для таких достижений в будущем. В зависимости от художественного «нутра» каждого, тут возможны, конечно, различные отношения к гармоническим дерзаниям Скрябина, к его музыкально-философским идеям и связанному с ними эмоционально-звуковому перенапряжению, — словом, ко всему тому, о чем прежде всего и непримиримее всего спорят, раз речь заходит о Скрябине.

Но есть одна сторона, которою нельзя не восторгаться, как бы ни относиться к любому сочинению любого периода Скрябина. Это — сторона узко музыкальная, можно бы

¹ Буквально — за свой дом (*лат.*); в данном случае — чисто личными (соображениями).

даже сказать ремесленная: музыкальная форма или еще уже — фортепианный стиль. После Листа трудно указать композитора, который в такой же мере мог бы быть назван творцом собственного фортепианного стиля, как Скрябин. У Брамса и особенно у Чайковского такого стиля почти нет (в *h-moll'*ном концерте — прекрасна самая музыка, но не фортепианный стиль); больше его у Грига и из современников — у Метнера и Рахманинова. Но Скрябин в этом отношении *unicum*, плоды школы которого еще в будущем. Даже там, где скрябинский фортепианный стиль может показаться слишком искусственным, не вытекающим из естества инструмента (иногда в сонатах среднего периода), происходит это не от недостатков формы, а от сути дела: слишком, значит, специфична, слишком исключительна сама мысль композитора. Фортепиано же, насколько это возможно для него, покрывает ее не только адекватно, но и пианистически совершенно.

С этой точки зрения фортепианные сочинения Скрябина должны представлять для всякого пианиста, помимо интереса общемusыкального, еще и специально пианистический интерес. Но ясно также, что одолеть такие «специфические» сочинения под силу только тому, кто освоится со всеми их *langueur'*ами и *vertige'*ами¹ не только как пианист, но и как музыкант мысли и темперамента. Вот почему Скрябин среднего и частью последнего периода играетя реже всего, а то и вовсе не играетя: он труднее всего поддается такому усвоению.

Во вчерашнем концерте этот период творчества Скрябина представлен был в смысле исполнения также относительно слабее. «Enigme», «Роème» op. 69 № 2 да отчасти и «Роème languide»² — все это было у г. Боровского умно задумано и выполнено, хорошо звучало, — словом, умеючи полито, как говорится в сказке, «мертвой водой». Но не хватало живой воды — той воды, от которой эти странные, причудливые звуки затрепетали бы полным дыханием им одним свойственной волшебной-уточенной жизни. И никак нельзя сказать, чтобы у г. Боровского не было «темперамента». Он у него есть, и настоящий, сильный, твердо проводший артиста сквозь благородный па-

¹ Истома и головокружения (*фр.*).

² Поэма томления (*фр.*).

фос «Трагической поэмы» и 'Гретьей сонаты и, менее уверенно, сквозь черные кошмары демонической Девятой сонаты. Но видно, не все еще в позднем Скрябине находит себе вполне созвучный отклик в душе артиста. Найдёт ли в будущем? Очень вероятно: в даровании г. Боровского много чуткости, гибкости, свежести.

Другую (первую) часть вечера играл г. Орлов. Артист поставил в программу более легкого Скрябина; пьесы не дальше 11-го opus'a; единственный этюд из op. 42, исполненный им,— один из невиннейших у Скрябина. Почти все это — и прелюдии, и этюды, и *Impromptu* op. 10—сыграно было г. Орловым изящно и даже тонко,— словом, приятно. Гораздо меньше удалась молодому артисту Первая соната, особенно ее последняя часть. Это прекрасное *funèbre*¹, навешанное, отчасти, похоронным маршем Шопена, но не лишенное сильных и оригинальных ярких черт, как-то потеряло у г. Орлова свою важность и значительность. Оба артиста играли с большим успехом. (*№ 236 от 15 октября 1915 г.; полная подпись.*)

[3.]

Третий концерт скрябинского цикла (вчера в Малой зале консерватории) отдан был фортепианным произведениям покойного композитора. Исполнителями на этот раз явились гг. Игумнов и Гольденвейзер, пианисты более зрелые, чем гг. Орлов и Боровский, которые играли прошлый раз. Оттого, может быть, общий тон исполнения вчерашнего концерта, по сравнению с безусловно талантливым и пианистически блестящим исполнением предыдущего вечера, запечатлен был большей законченностью, углубленностью. Г-н Игумнов в избранной им программе держался главным образом первой половины творчества Скрябина, г. Гольденвейзер — второй.

Очень удалась г. Игумнову капитальнейшая вещь его программы — Вторая соната, особенно ее финальное *resto*. Здесь была буйная, неуёмная жизнь, беспокойная смена ритмов нарастания и опадания, словом, нечто близкое стихии, вдохновившей композитора, — морю. Изящно сыграны были мазурки op. 25, как блестящие, так и более

¹ Траурно (*фр.*).

интимные. Прелестно прозвучали «шопеновский» этюд As-dur (op. 8), прелюдия gis-moll op. 16 и особенно b-moll op. 17, в которой так много хорошей скрябинской томности. Г-н Гольденвейзер сыграл две сонаты: Четвертую и до сих пор публично не исполнявшуюся Десятую¹. Четвертая удалась ему менее, особенно финал, в исполнении которого мало было необходимого здесь нервного напряжения или, вернее, перенапряжения. Впрочем, и задача здесь бедному фортепиано поставлена почти непосильная... Десятая соната среди последних сочинений Скрябина стоит несколько особняком: точно от сгущенной атмосферы всяческих мрачных и светлых кошмаров композитора потянуло к миру более простых и здоровых видений. Может быть, это и лоно природы, но не той, в которой человек растворяется, забывая обо всем в мире, а той, которую он «постигает». Все это очень подошло к духу аналитического дарования г. Гольденвейзера; в своем *création* сонаты он, думается, сумел найти основные нити, основной тон. Артисту прямо мастерски удастся иногда схватывать даже некоторые специфические приемы игры покойного композитора, вплоть до туше и педализации. Особенно можно сказать это про поэму № 2 op. 71, сыгранную прямо очаровательно. Прекрасно исполнены были также прелюдия op. 74 № 2 и op. 33 E-dur. Оба артиста имели шумный успех. (№ 238 от 17 октября 1915 г.)

[4.]

(Последний концерт)

В программу этого концерта (19 октября) вошли Вторая симфония, «Поэма экстаза» и «Прометей».

Вторая симфония — как бы симфония-подросток: промежуточное звено между E-dur'ной симфонией, где Скрябин — еще «прелестное дитя», многообещающее, но не определившееся, и «Божественной поэмой» (Третьей симфонией), где это дитя стало уже юным, смелым, блестяще оправдавшим надежды богатырем. Явное «мейстерзингерство» финала и кое-где налеты других влияний не мешают свежести и красоте симфонии-подростка, в нерв-

¹ Очевидная ошибка критика: он сам рецензировал авторское исполнение Десятой сонаты 12 декабря 1913 г. в статье, напечатанной в «Русских ведомостях» 14 декабря 1913 г.

но настороженных чертах которой уже привлекают порой прекраснейшие достижения зрелого будущего (особенно в чудном *Andante*, достойном *Lento* Третьей симфонии).

О первом исполнении Второй симфонии г. Гунст излагает такую легенду в своей недавно вышедшей книжке о Скрябине. «Симфония прошла под оглушительный свист, шум и шиканье многочисленной аудитории... Она казалась слушателям таким... новаторством, дерзко противоречившим их рутинерскому укладу, что они не могли не кричать, не могли сдерживать потока негодования, вырывающегося как лава из огнедышащего вулкана»¹. Я присутствовал на этом концерте и считаю долгом внести в этот протокол исторического концерта маленькую поправку, основанную не только на воспоминаниях, но и на записях того времени. Симфония прошла при полной тишине в зале; не было ни свиста, ни шума, ни негодующих криков. Только по окончании симфонии, после того, как часть публики стала аплодировать и вызывать композитора (его два раза вызывали), послышались и единичные шиканья протеста против вызовов; во всяком случае ничего подобного «огнедышащей лаве» не было. А ведь это не совсем то, или даже совсем не то, что рассказывает г. Гунст². С тех пор, сколько раз ни исполнялась Вторая симфония, она встречала самый сочувственный прием.

Если в смысле формы она — еще «добрая старая симфония» о четырех отдельных частях, если Третья симфония, хотя и исполняется непрерывно, но также четко разграничена на три части (даже с отдельными заглавиями каждой), то «Экстаз» и «Прометей» уже свободные одночастные симфонические поэмы листовского типа. По поводу сбивчивой теософской идеологии, легшей в основу этих поэм, петроградский критик Каратыгин замечает: «Пылинка, вокруг которых конденсируются капли

¹ Евгений Гунст. А. Н. Скрябин и его творчество, изд. 2. М., 1915, стр. 59—60.

² Полемика по вопросу о реальной обстановке первого исполнения Второй симфонии Скрябина продолжалась в связи с появлением в журнале «Музыкальный современник» работы Ю. Д. Энгеля «А. Н. Скрябин. Биографический очерк». См. письмо в редакцию Е. О. Гунста в журнале «Музыка» (№ 250 от 19 марта 1916 г., стр. 188—190) и исчерпывающий тему ответ Ю. Д. Энгеля (там же, № 251 от 26 марта 1916 г., стр. 207).

дождя, не имеют отношения к содержанию дождя. Эти пылинки не нужны жадной земле, пьющей атмосферную влагу, но она не выпала бы без них. Так и в искусстве. Идеи не имеют прямого отношения к содержанию музыки. Но они, подобно дождевым каплям, суть центры сгущения творческого воображения... И, кто знает, не будь у Скрябина идеологического ядра, идейного импульса творчества, и оно само, может быть, не достигло бы такой яркости и силы»¹.

Образно, но не вполне убедительно. Нельзя «химический» процесс органического творчества уподоблять «физическому» процессу механического смешения (пылинки с каплей), особенно у такого композитора, как Скрябин. Аспект чисто музыкальный и аспект идеологический у него тесно спаялись друг с другом. Можно, конечно, пытаться разделить их, но, жадно глотая капли скрябинской влаги, вы все равно неизбежно чувствуете в них и привкус пылинок, о существовании и назначении которых, может быть, даже и не подозревали. И хорошо, если смакуете этот привкус! А если нет? Если вам не по нутру этот вечный гиперболизм, это великое теософическое шаманство, этот ослепительный эгоцентризм, для которого весь мир — только подножие, тук для творчества, пушечное мясо для «божественной игры»? (NB, и все это глубоко искреннее, ибо таков был сам Скрябин.) Тогда душа ваша, даже смятенная и потрясенная грандиозным размахом, силой, новизной этой гениальной музыки, станет сопротивляться, не раскроется до конца ей навстречу. как, может быть, и она не раскрылась вполне для вас. ибо, в свою очередь, только любовному постижению открывается от края до края и высокая красота творчества...

Исполнение, если отвлечься от звучности, несколько страдавшей в таком помещении, как театр Незлобина, было очень хорошим. Публика горячо вызывала исполнителей и прежде всего талантливого г. Кусевицкого, энергии и содействию которого скрябинский цикл больше всего обязан своим осуществлением. (№ 240 от 20 октября 1915 г.; полная подпись.)

¹ Каратыгин. Памяти А. Н. Скрябина. «Речь», № 102 от 15 апреля 1915 г.

ТАНЕЕВСКИЙ ЦИКЛ

(1-й концерт, 21 октября¹)

Танеев и Скрябин... Зрелый художник, свои новые достижения стремившийся сочетать с идеалами прошлого, и юношески безоглядный новатор, весь живший будущим...

Судьба связала эти два имени: некогда, — сделав одного учеником другого, и в наши дни, — поставив рядом их кончины. Но какая пропасть разделяет обоих не только по миросозерцанию, но и звуко-созерцанию, по подходу к самому материалу, которым оперирует музыка! Для Скрябина (по крайней мере Скрябина последней формации) звук — только элемент некоего синтетического искусства, только символ некоей сложной эмоции, не выразимой в своей эстетической ценности вне мистического погружения в это искусство, в эту эмоцию. Для Танеева же звук, независимо от своего значения аккумулятора эмоции, — всегда еще и самодовлеющий носитель своих собственных чисто музыкальных заданий и осуществлений.

Существует даже мнение, что эти чисто музыкальные (иные говорят: технически музыкальные) задания слишком заполняют творческий кругозор Танеева. И доля правды здесь, может быть, есть. Из двух основных источников, питающих всякое художественное творчество, мысли и чувства, первый несомненно крепче бьет в Танеева, чем второй. Законченность формы, четкая чистота стиля, утонченная игра полифонии и гармонии — словом. объективное воплощение музыкальной логики и красоты, — вот к чему больше всего склонна творческая натура композитора.

Но это отнюдь не значит, что она — «бездушный лик». Совершенством формы и благородным мастерством работы отнюдь не исчерпывается сила танеевского творчества. Оно способно и к такой непосредственности и глубине, какими дарят мир только избранники, только творцы «божией милостью». Образцы можно найти в программе любого концерта танеевского цикла, хотя последний охватывает только камерную музыку. К этой музыке Танеев тяготел больше всего. Ни один современный композитор.

¹ В газетном тексте очевидная опечатка — «22 октября».

в России и за ее пределами, не может в этом отношении сравниться с ним. И такое предпочтение понятно, ибо отвечает существу танеевского дарования.

Камерная музыка больше всего гарантирована от «защлы» как элементов голой виртуозности, грозящих музыке сольной, так и от элементов внешней красочности, подстерегающих музыку оркестровую. В то же время она совмещает богатства многоголосия с возможностью индивидуализировать каждый голос. Все это делает камерный ансамбль наиболее подходящим полем для столь дорогого Танееву развития чистой музыкальной мысли в ее наиболее строгом и в то же время наиболее полном виде. И надо сказать, что Танеев постиг этот стиль в совершенстве, о чем свидетельствует Первый же его струнный квартет (b-moll), исполненный вчера.

Квартет этот посвящен учителю Танеева Чайковскому, но в смысле выдержанности камерного письма ученик здесь, пожалуй, уже превосходит учителя. Свобода и самостоятельность голосов — прямо идеальные. Да и по музыке это — превосходная вещь.

Особенно хороши здесь *intermezzo* и бетховенски красивое *largo* (с характерной для лучших танеевских мелодий надписью: просто, но с глубочайшим чувством). Вторая пьеса программы, трио ор. 21 (для двух скрипок и альты), — прелестная имитация классической старины (Гайдн), не без некоторых, конечно, новейших гармонических штрихов. Все изящно, мило и, благодаря подбору высоких инструментов, как-то особенно легко и прозрачно. Исполнено было трио чудесно.

Закончился концерт капитальным фортепианным квинтетом ор. 30, в котором так много грации (скерцо), проникновенности (*largo*), блеска и силы (финал). Танеевская музыка вообще, и камерная в особенности, требует, чтобы к ней подошли, вслушались. Но этот великолепный квинтет, по крайней мере некоторыми своими частями (скерцо, *largo*), сразу завоевывает даже большую публику и оттого, думается, имеет шансы на популярность. Он был с большим подъемом исполнен квартетом герцога Мекленбургского¹ и г. Гольденвейзером, блестяще проводившим свою партию.

¹ См. брошюру Ц. А. Кюи «Герцог Г. Г. Мекленбург-Стрелицкий и струнный квартет его имени» (П., 1915).

Петроградский квартет — ансамбль безусловно хороший, хотя далеко не во всем безукоризненный. Самый сильный его член — альт (г. Бакалейников), что редко бывает в таких ансамблях; хороши обе скрипки (г. Григорович и особенно г. Кранц); слабее всех — виолончель (г. Буткевич). В общем, исполнение квартета — на высоте задачи. Публика очень сочувственно принимала исполнителей, особенно после Квинтета. Следующий концерт цикла — завтра. (№ 242 от 22 октября 1915 г.; полная подпись.)

КОНЦЕРТ ДОБРОВЕЙНА

И. Добровейн выступил в своем концерте (15 декабря. в Малой зале консерватории) как композитор и как пианист. Артист только четыре года тому назад окончил Московскую консерваторию, — ему двадцать четыре года, — но как представитель юного, — можно бы сказать, юнейшего, — поколения наших композиторов успел привлечь к себе особое внимание и симпатии. Г-н Добровейн написал покуда десять opus'ов, все для фортепиано, в том числе две сонаты, две баллады, мазурки, прелюдии, вальсы, поэмы, элегии. Уже первые opus'ы композитора (прелюдии, элегия и другие, частью исполненные в этот вечер) были симпатичны своей свежестью и искренностью, проглядывавшими сквозь очевидные влияния главным образом Скрябина, а также Рахманинова. Очень милы два вальса op. 6, близнецы по настроению, а частью и по изложению. Особенно хорош вальс h-moll, с изящной контрапунктической фигурацией, незахвачанной гармонией и вообще со «своим» лицом.

Но самыми значительными сочинениями Добровейна из исполненных в этот вечер оказались Вторая соната op. 10 и Вторая баллада op. 9. Ни той, ни другой в печати нет, и слышать их мне пришлось впервые, — оговорка необходимая, раз приходится судить о сложной музыке современного типа. А именно таковы соната и баллада г. Добровейна. Это, правда, — не музыка в духе последних скрябинских сочинений, отрехшихся от линии мелодиче-

ской, гармонической и даже от тональности, в том смысле, как эти слова понимались раньше. Соната Добровейна обозначена еще по старозаветному c-moll (она — в одной части), баллада — g-moll. И не только обозначены, но таковы и на самом деле, сиречь выросли на почве старого гармонического звукоосозерцания, освеженной, однако, скрябинскими грозами — именно грозами среднего периода Скрябина, а не ураганами его последних дней. Кроме такого Скрябина звучат еще у г. Добровейна ясные отклики первоисточника самого Скрябина, Шопена. И все же рядом со всем этим чувствуется в г. Добровейне нечто безусловно свое. Это свое покуда не производит впечатления ширины, раздолья, многогранности; скорее это — какая-то одна-две светло меланхолических грани, но грани в своих пределах значительные, сильные. Привлекателен и самый фортепианный стиль Сонаты и Баллады, гораздо более тонкий и индивидуальный, чем в ранних сочинениях г. Добровейна. Иные звучности прямо оригинальны, вроде, например, проведения основной прелестной темы Баллады на фоне выдержанного на педали тона и др. Меньше самоутверждающейся зрелости раскрывает, по крайней мере при первом слушании, развитие музыкальной формы в тесном смысле слова. Во всяком случае и Соната, и Баллада дают слушателю много хорошего, но еще больше обещают от талантливого автора в будущем.

Очень даровит г. Добровейн и как пианист; пианистическое дарование его приблизительно такого же типа, как и композиторское. Свои сочинения он играет, разумеется, превосходно. Но и в Скрябине, которому отдано было первое отделение концерта, многое ему удается (например, прелюдии ор. 11, D-dur'ная поэма ор. 32, этюд f-moll ор. 42). Многочисленная публика с большим одушевлением принимала артиста, много игравшего сверх программы. (*№ 289 от 17 декабря 1915 г.; полная подпись.*)

Об И. А. Добровейне (1894—1953), видном пианисте и дирижере, энергичном пропагандисте русской музыки за рубежом, см. публикации в журналах: «Музыкальная жизнь», 1964, № 24 и «Москва», 1968, № 3.

«ВЕЧЕР ПЕСНИ» НИНЫ КОШИЦ

(14 января)

Нина Кошиц только года три тому назад окончила Московскую консерваторию, но успела уже составить себе довольно видное имя в большой публике как артистка оперы С. И. Зимина, где с успехом подвизается поныне. И это понятно. У молодой артистки есть голос, есть музыкальный, и в частности певческий, вкус, есть темперамент, сценическая жилка. И всего этого не в обрез, а, говоря языком приветствовавших в этот вечер земляков артистки, «по пивной тарильце» («по полной тарелке»).

Но тарелка тарелке рознь.

В свежем, крепком, большом голосе г-жи Кошиц способность к внутренней выразительности сочеталась с хорошей технической дисциплиной; последнее, впрочем, с оговоркой: на верхних нотах (особенно в *riapo*) он не всегда достаточно легок и свободен и оттого изредка теряет даже приятность, например в начале фразы «да ты, мечта моя» в романсе Рахманинова («Здесь хорошо»). Нельзя также сказать, чтобы голос артистки был особенно «многоцветным», то есть способным, в зависимости от задач момента, к широко индивидуализированной игре звуковыми красками, тембрами, что особенно важно именно для тонких нюансов камерного стиля. Так, при исполнении «Колыбельной песни» Чайковского не хватало в звуке настоящей «сурдины», при исполнении «На сон грядущий» Мусоргского — детскости. Но были и прекрасные достижения в этой же области (например, «*Ici bas*»¹ Кюи, «Забыть так скоро» Чайковского). Здесь перед г-жой Кошиц открывается обширное поле для завоеваний. тем более значительных, чем глубже проникается артистка сознанием важности этой стороны художественного исполнения, обыкновенно оставляемой в тени.

Музыкальность, — и не только привитая, но своя, врожденная, — сквозит во всем, что поет г-жа Кошиц. Заведомо

¹ Романс Кюи «Здесь сирени быстро увядают» из оп. 54 № 5 на слова Сюлли Прюдома.

дурным вкусом отмечена, на мой взгляд, передача только одной пьесы программы: «На сон грядущий» Мусоргского. Стоит только на минуту представить себе настоящего ребенка за настоящей молитвой, чтобы сразу ясно стало, как искажается этот трогательный образ, созданный Мусоргским, от quasi-эффектной скачки к старту, почему-то устроенной здесь г-жой Кошиц. Во всем остальном, даже если не соглашаешься с толкованием артистки или признаешь его далеко еще не законченным, чувствуется своя мысль, своя перспектива. В «Трепаке» Мусоргского, например, выдвинута грубо-стихийная «пляска смерти», но отошла на задний план мистическая «пляска смерти».

Темперамент артистки ярче всего пока сказывается в моменты напряженного, почти сценического драматизма. Его родная стихия — трагический пафос, отчаяние, некая «обреченность», словом, излюбленный мир вдохновений Чайковского и Рахманинова. И, может быть, лучшее, что дано было в этот вечер, — романс Чайковского «Забывать так скоро», в передаче г-жи Кошиц потерявший привкус чего-то цыгански-вульгарного и зазвучавший потрясающе истинным криком сердца. Глубокую силу фатальности вложила артистка также в другое лучшее достижение вечера — проникновенное исполнение «Ici bas» Кюи. Подводя итоги, приходится сказать, что облик симпатичного и видного дарования г-жи Кошиц пока больше оперный, чем камерный. Но и для концертной эстрады есть у артистки данные, которые при сосредоточенной работе в этом направлении способны к высокому развитию.

Г-жа Кошиц выступила также как композитор: все третье отделение вечера посвящено было ее романсам, спетым ею же и г. Павловским. Среди этих романсов (на слова Надсона, Бунина и др.) — в духе Чайковского и Рахманинова — есть очень милые, искренние, музыкальные (особенно «Сердца возмущены», «Мучительная ночь» и др., в том же патетическом роде). Не представляя сами по себе значительного интереса, они еще с новой стороны характеризуют симпатичный облик артистки. Очень хорошо аккомпанировала г-же Кошиц г-жа Епанешникова, но жаль, что певица не пела своих вещей под собственный аккомпанемент (она также пианистка). Недостижимая при иных условиях внутренняя цельность, которую

дает такое «единое» исполнение, с избытком окупила бы его небольшие внешние неудобства.

Публики было очень много, и артистка имела успех очень большой. (№ 12 от 16 января 1916 г.; полная подпись.)

КОНЦЕРТ Н. МЕТНЕРА

Н. Метнер — в тридцатых годах своей жизни (ему тридцать шесть — тридцать семь лет) и в тридцатых годах своего творчества. В такие годы и в такие годы трудно ждать радикальных сдвигов от композитора, талант которого с первых шагов выявился с редкой зрелостью и ступил на тот путь, которого определенно держится поныне, лишь расширяя и углубляя его.

Мне не раз уже приходилось указывать на основные, типичные для этого славного пути вежи: монументальную полиморфию метнеровского мелодического и ритмического рисунка (тогда как в наше время излюбленное средство художественной выразительности — краски, колорит); на метнеровские формы, крепкие, как железо, и совершенно ясные, как мрамор (тогда как наше время склонно скорее к распылению элементов формы, к идеализации их «незаконченности»); на живую связь композитора с лучшими достижениями классического прошлого, из семян которого Метнер умеет, однако, выращивать новые, свежие цветы; словом, на весь ярко единственный облик метнеровской музыки, в которой строгие заветы классицизма (не только гёте-бетховенского, но и античного) сочетались с буйно-напряженной сложностью модернизма. Характерно для творческой физиономии Метнера и самоограничение в смысле звукового материала, которым пользуется композитор: почти все, что он написал, не выходит из области фортепиано и песни с фортепиано. Но, разумеется, ни это обстоятельство, ни тем более ранняя и постоянная определенность румба музыкального корабля Метнера не имеют никакого отношения к вопросу о значительности существа его музыки, о ее духовной содержательности. Достаточно вспомнить хотя бы Шопена, столь же рано навсегда определившегося и ограничившего себя еще более: почти одним фортепиано...

В программу концерта 5 февраля вошли произведения из разных периодов творчества Н. Метнера. Почти все они исполнялись композитором в его прежних концертах. Тут были капитальная и по тематическому материалу, и по его великолепной разработке большая Соната-баллада ор. 27, небольшая юная дифирамбическая соната C-dur (из ор. 11), прелестные «Сказки» из ор. 8 и 9, новелла c-moll (из ор. 17) и др. Все это и многое другое сверх программы сыграно было автором с несравненной силой, пластичностью, кипением жизни и прежде всего того изначального духа живого, из бытия которого создавалась затем вся музыкальная вселенная: в начале берит м!

С тем же совершенством Н. Метнер аккомпанировал своим романсам, если только можно назвать «аккомпанементом» эти сложные, тонко разработанные фортепианные пьесы, в художественном экилибре¹ произведения играющие не менее, если не более самостоятельную и важную роль, чем партия пения. Все вошедшие на этот раз в программу романсы Метнера вдохновлены Пушкиным, — пять из них (из ор. 32) исполнялись впервые. И здесь, в выборе поэта (после Гёте — Пушкин) сказалась тяга метнеровского дарования к завершённому, классическому. Создать в звуках конгениальное пушкинскому слову — задача, разумеется, колоссальная, и если композитору удалось вполне совладать с ней хотя в нескольких вещах (больше всего в «Музе») — слава богу! Но и остальные пушкинские романсы Метнера привлекают своей свежестью, благородством, строгой, столь необходимой здесь чеканной формы и мысли. Публика выделила из них если не самый лучший, то самый эффектный и доступный — «Могу ль забыть» (построенный, соответственно тексту, на вальсе).

Пела все эти романсы г-жа Ян-Рубан, певица даровитая и большой музыкальной культуры, но на этот раз бывшая почему-то не в ударе — вплоть даже до нечистоты в интонации. Некоторые вещи все же ей вполне удались, например «Роза», больше всего подходящая к перламутровым тонам голосовых красок артистки. (*№ 30 от 7 февраля 1916 г.*)

¹ Равновесии (*фр.*)

[КОНЦЕРТ Н. РАЙСКОГО]

Н. Г. Райский, давший 4 марта в Малой зале консерватории «вечер русского романса», пел некогда (лет десять — двенадцать тому назад) в опере Зимина, где за недолгое время своего пребывания успел выдвинуться как певец изящный, с большим вкусом. С тех пор г. Райский, кажется, не выступал ни на сцене, ни на эстраде (по крайней мере в Москве) и только за последние два-три года стал изредка появляться на концертной эстраде. «Вечер русского романса» — первый самостоятельный концерт артиста.

Концерт этот привлекателен прежде всего своей программой. «Вечера песни» с интересной программой, с легкой руки М. А. Олениной-д'Альгейм, в последние годы и у нас не редкость. Не редкость в таких вечерах программа не просто хорошая, но хорошая субъективно, то есть не скопированная с чужих образцов, а своя собственная, тесно связанная с индивидуальными артистическими особенностями концертанта. Программа же г. Райского именно такова, запечатлена чертами именно его артистической физиономии. Каковы же эти черты?

Красотой тембра, силой, блеском голос г. Райского никогда не отличался и теперь, разумеется, тем более не отличается... Не характерна для артиста и та безоглядность, тот уход с головой в исполняемое, которые в счастливые минуты подъема способны так магически-заражающе действовать на слушателя. Сила г. Райского не в этих элементарно стихийных, легче всего воспринимаемых массой средствах художественного воздействия, а в тонком музыкальном интеллекте, вообще в нечастой среди певцов тонкой, вдумчивой общемузыкальной культуре.

В его исполнении артист как бы отходит куда-то далеко на задний план перед композитором, демонстрирует его, а не себя, и в объективной точности и полноте этой демонстрации полагает основной смысл своего выступления. Нигде никакой отсебятины, ни одного грубого эффекта, неоправданного акцента; все четко, ясно, мастерски уравновешено (и именно камерно уравновешено), поднесено как на ладони. Такое исполнение, не будучи в состоянии буйно захватить слушателя, способно, однако,

давать минуты высокого художественно-созерцательного наслаждения.

Больше всего таких минут дало второе отделение концерта, целиком включавшее прекрасный букет из песен Римского-Корсакова, больше всего подходящих к характеру дарования г. Райского. Остальная программа отдана была немногочисленным, но нешаблонно подобранным образцам русского романса от титовской «Уединенной сосны» (1820) до современных песен Катуара, Мясковского. Метнера, Рахманинова.

Прекрасно, как и этому мастеру своего дела редко удается, аккомпанировал г. Богословский. (*№ 54 от 6 марта 1916 г.*)

КОНЦЕРТ С. РАХМАНИНОВА И Н. КОШИЦ (*Вечер романсов Рахманинова*)

Полный театр... Блестящий концерт... В таких случаях в центре внимания обыкновенно певица; кое-кто в публике интересуется еще и тем, что она поет, и уж никому, или почти никому, нет дела до аккомпаниатора.

На этот раз все сложилось наоборот. Центром вечера был аккомпаниатор, и не только *de jure* как творец всего, что исполнялось, но и *de facto* как чудесный, несравненный артист, давший своим писаниям звучащую плоть и кровь, зажегший их дыханием жизни и дыханием этим пронизавший всю атмосферу исполнения. Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то соиздательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного.

Сильный соблазн сказать то же и о самой музыке романсов Рахманинова по сравнению с его исполнением, но утверждать это в общей форме было бы грешно.

Но частично и, можно даже сказать, по отношению ко многому, это верно, что, конечно, значит не то, что Рахманинов слаб как композитор, а то, что он колоссально силен как артист-исполнитель. Новые романсы, заполнившие последнее отделение концерта (еще неизданные) написаны на стихи поэтов-модернистов, доселе не пользо-

завшихся вниманием Рахманинова (Андрея Белого, А. Блока, Игоря Северянина, Ф. Сологуба и др.). К своей задаче — музыкальному перевоплощению новых образов и форм — композитор, думается, подошел совершенно правильно: не стал идти по стопам тех, кто может быть органически и ближе к новой поэзии (как делают иные), но стал искать в своей душе струн, способных самостоятельно откликнуться и на новейшую поэзию. И искал не без удачи («Крысолов» на слова Брюсова, «Ау» на слова Бальмонта, «Сон» Ф. Сологуба). Прелестные моменты есть в «Ночью в саду» А. Блока и «К ней» А. Белого, но в мягко-блеклые, акварельные краски стихов здесь слишком резко врывается густое, патетическое «масло» музыки.

Что сказать под конец о г-же Кошиц, певшей все это? Галантливая, блестящая певица с голосом, с темпераментом, с широким размахом... Но на этот раз, особенно в начале вечера, артистка была не совсем в ударе. Звук не раскрывался свободно (на верхах), да в начале и душа звука как-то вяло раскрывалась... Со второго отделения исполнение певицы стало глубже, шире, но и здесь по силе подъема отставало от «сопровождения», что опять-таки значит не то, что г-жа Кошиц — слабая артистка, а то, что г. Рахманинов — артист мощи чрезвычайной. У нее не раз чувствуется однообразие в приемах, диапазон экспрессии кажется исчерпанным до дна, у него же все живет свежей жизнью, всегда чувствуется, что «есть еще порох в пороховницах». И еще по существу своего дарования г-жа Кошиц в конце концов все-таки больше оперная певица, чем камерная.

Впрочем, что говорить о камерности: вся театральная обстановка концерта не очень-то ей благоприятствовала. Кстати, по поводу «камерности» мне пришлось слышать такой разговор: «Это из-за войны пришлось дать вечер романсов в театре!» — «А если бы не война?» — «О, тогда бы дали его в Большой зале Дворянского собрания!»
(№ 246 от 25 октября 1916 г.)

МУЗЫКА Р. ГЛИЭРА

Второй симфонический концерт С. Кусевицкого (31 октября) целиком отдан был сочинениям Глиэра: с-moll'ной симфонии, симфонической поэме «Сирены», песне с оркестром «Русалка».

За полтора десятка лет творческой деятельности (Глиэр окончил Московскую консерваторию в 1900 году и в настоящее время состоит директором Киевской консерватории) композитор этот успел занять в русском музыкальном мире безусловно видное, уважаемое место. Начал он с энергичного культа камерного ансамбля, но затем широко захватил и симфоническую музыку (три симфонии, симфонические поэмы); затронул также балет; очень много пишет мелких пьес для пения, фортепиано и других инструментов.

Уже по первым квартетам Глиэра видно было, что автор их — не только подлинный композитор, то есть человек, мыслящий звуками, но и композитор широкой складки, звуковые мысли которого способны сплетаться и развиваться до крупных и сложных форм, соответствующих в музыке, например, формам романа или поэмы. Такая способность лишь в малой доле есть дело школы. По существу она — такой же прирожденный дар, как и другой, высший дар художника, далеко не всегда в равной мере сопутствующий первому: непосредственная первично-таинственная сила некоего индивидуального, духовного тока, подлежащего воплощению в тех или иных формах музыкальной мысли. И первый дар без второго так же не может обеспечить пищей алчущую душу человеческую, как не может обеспечить пищи телу прекрасно оборудованная мельница без подвоза зерна.

Впрочем, сравнение это, крайне соблазнительное по своей актуальности, требует коренной поправки. Оно не требовало бы ее, если бы для музыкального «зерна» достаточно было тех же качеств, как и для хлебного: хороших предков, умелого, любовного взращивания, здоровой внутренней консистенции и в связи с этим здоровой биологической «доминанты», то есть способности и в дальнейшем проявить все те качества, какие нормальному зерну полагаются. Конечно, надо радоваться в музыкальном «зерне» и этим достоинствам: они, в сущности, далеко не так часты и во всяком случае говорят об общем высо-

ком уровне музыкальной культуры, столь же необходимым для высших достижений в этой области, как необходимо подножие из плоскогорий для Монблана или Килиманджаро. Но сами-то эти высшие достижения по плечу лишь тем, чье музыкальное зерно не просто «доброе», хотя бы во всех отношениях, но единственное в своем роде; чья «доминанта» способна дать миру не только новое перевоплощение старого, но и нечто хотя бы и вытекающее из старого, но подлинно новое, самобытно прекрасное.

Все это «звучит гордо», и много должно быть у композитора, чтобы зашла речь о такой исключительной мерке для него. Очевидно, это многое, на мой взгляд, есть у Глиэра, если по поводу его сочинений я заговорил о ней... И все же этого высшего оселка Глиэр не выдерживает... Его зерно — добротное, честное; его мельница работает поистине на славу; из-под жерновов так и сыплется красивая, отлично сделанная и почти всегда отлично звучащая музыка, которая не только легко слушается, но и с удовольствием воспринимается.

C-moll'ная симфония Глиэра, например, безусловно симпатична, серьезна по мысли и по складу; начать ли разбирать ее со стороны контрапункта, гармонии, оркестра и даже мелодии, всюду найдешь интересное, красивое, незаурядное, а главное, все это так естественно выливается в широкие, органически вырастающие симфонические формы, что чувствуешь перед собой настоящего, большой руки, мастера, который и вправду мог бы сказать про себя: «Я пью из большого стакана». Но его ли собственный этот стакан? С абсолютной точки зрения, которая указана выше, ответить на этот вопрос «да» — нельзя. Это прежде всего — стакан Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и др. Но, разумеется, с примесью чего-то своего, глиэровского, — не столько в существе музыкальной мысли и ее первичных источников, сколько в подходе к их художественной эксплуатации.

Здесь, как и во многом другом (вплоть до некоторого коренного внутреннего холода), Глиэр напоминает Глазунова, собственное «лицо» которого, впрочем, крупнее, ярче. Такого типа художникам трудно подняться до высшего завета искусства «высекать огонь из души человеческой», но разве мало, если они создают просто хорошую, красивую, а иногда и прекрасную музыку?!

Как дирижер, г. Глиэр достаточно умело делал свое дело. Однако если он не топил собственной музыки (как бывает с некоторыми авторами), то и не подавал ее в наиболее привлекательном, внешне и внутренне блестящем виде. То же приходится сказать и о г. Глиэре-аккомпаниаторе собственных романсов.

Но нельзя этого сказать о г-же Неждановой, очень хорошо дважды спевшей красивую «Русалку» и сверх программы пять или шесть романсов Глиэра. (№ 254 от 3 ноября 1916 г.; полная подпись.)

Творчеству и музыкально-общественной деятельности Р. М. Глиэра, развернувшимся несравненно шире после Октября и получившим значение, о каком до революции нельзя было думать, посвящен двухтомник «Рейнгольд Морицевич Глиэр», подготовленный к печати Д. М. Персоном под ред. В. М. Богданова-Березовского, с чрезвычайно полезной библиографией, составленной Б. С. Яголимом (М., 1965—1967).

«КЛАРА МИЛИЧ» А. Д. КАСТАЛЬСКОГО (Опера Зимина)

Еще новая русская опера: за «Олè» Ипполитова-Иванова «Клара Милич» Кастальского! Но если там мы имели дело с автором, уже написавшим и поставившим ряд опер, подготовлявших к тому, что может дать «Олè», то здесь, в «Кларе Милич», перед нами опера композитора, по предыдущим сочинениям которого крайне трудно было бы представить себе, чем может быть «Клара».

Ибо эти сочинения относятся почти исключительно к одной области, крайне далекой от театра и неразлучного с ним оркестра, — церковной. Здесь Кастальский выдвинулся не только «силой мышц и силой духа», но и может считаться главой целого нового направления, сущность которого можно определить как приложение к сокровищнице старинных церковных напевов соответственной художественной обработки, стоящей на высоте современной эстетической и технической культуры, а также самостоя-

гельное творчество в том же духе. Последнее опубликованное, но еще не исполнявшееся произведение Кастаньского — «Братское поминовение» (Реквием) — столь же пленяет внутренней силой, как и мастерством письма; из всего мне известного это — самое вдохновенное, что вызвала в музыке великая современная война.

«Клара Милич» — первая и покуда единственная опера Кастаньского. Написана она лет восемь тому назад. Тургеневский сюжет ее превосходит как по четкости нарастающей линии событий, влекомых к трагической развязке, так и по таинственной недосказанности душевных движений, порождающих события (или ими рожденных). Эта область недосказанного, или — лучше сказать, — подсознательного, сродни искусству звуков больше, чем всем другим; именно с его помощью она может выявиться наиболее полно и уловимо, подобно тому, как с помощью резонатора неслышимый раньше обертон становится полным и явственным даже для нечуткого слуха.

Но, сумев выбрать хороший сюжет, Кастаньский не сумел дать ему хорошей сценической планировки. Он слишком уснастил его второстепенными и третьестепенными эпизодами, от перенагромождения которых одинаково тускнеет как действенная, так и психическая устремленность сюжета.

Тургенев говорит о литературно-музыкальном вечере у княгини, — и Кастаньский с удручающей добросовестностью подносит слушателям длиннейшую сцену на сцене, с солистом-пианистом, с певцом, дуэтом певцов и даже с мелодекламацией, не считая необходимых здесь двух романсов Клары и также необходимых (хотя абсолютно не в такой дозе!) танцев. Правда, обо всем этом упоминается и у Тургенева, но одно дело — *сказать* в нескольких строках, — тогда это — только деталь, дополняющая главное, или подлинно *изобразить* (хотя бы даже не без остроумия), — тогда это деталь, убивающая целое.

То же и с действием на Тверском бульваре. Здесь даже на Тургенева нельзя сослаться: в повести свидание Клары и Аратова происходит в дурную погоду, когда никого на бульваре нет, — и это, конечно, тоньше, сильнее. Кастаньский же с той же в данном случае удручающей добросовестностью, хотя опять-таки во многом остроумно и удачно, рисует нам картину обычного многолюдного

гулянья на Тверском бульваре, со всеми его *plats de la maison*¹ — вплоть до военной музыки, кофейни и т. д.

Опять роли фона и сути спутываются. Немало такой путаницы и в третьем действии, где Клара умирает в роли Джульетты (опять сцена на сцене).

Конечно, и контраст — могучее средство на палитре художника, но в меру, и о нем достаточно позаботился сам Тургенев, поставив рядом с Кларой и Аратовым столь противоположные им во всем фигуры Купфера и тетюшки Платоши. Фигуры эти Кастальскому удалось очертить своеобразно и временами очень характерно. Если бы из партии Купфера выбросить «вставленные» эпизоды, где он сам на себя непохож («Стой» — на слова стихотворения в прозе Тургенева, да, пожалуй, «Выдь на Волгу»), то этот новый для русской оперы тип только выиграл бы в живости. На пользу также пошло бы не давать ему мелодекламации «Сфинкс» Тургенева. Да и весь «Сфинкс», сам по себе интересный, в опере ни к чему (как, впрочем, и многое другое).

В этих комических и полукомических фигурах, в этих многочисленных (увы, слишком многочисленных) эпизодических картинках и поделках сказывается несомненная способность композитора к более или менее живому воссозданию в звуках так называемых «мелочей жизни» (на самом деле далеко не всегда «мелочей»). Но в Кастальском нашли себе отклик и трагические герои оперы: «несчастливая Клара, безумная Клара», понятная у Тургенева, несмотря на всю свою внутреннюю противоречивость, и менее понятный Аратов.

Правда, Клара оперы — отнюдь не глубоко адекватное покрытие образа поэтического образом музыкальным (как, например, Татьяна Пушкина — Чайковского). Но в музыке ее — особенно в романсах — несомненно есть нечто от скрытого пафоса тургеневской Клары, от ее чистоты, искренности и в то же время угловатости, жесткости. Бледней Аратов, но и в нем схвачено это меланхолически-вялое самокопание, только от роковой встречи с Кларой углубляющееся до силы трагической. Хороша баллада Аратова «несчастливая Клара», тема которой проходит лейтмотивом через всю оперу. Есть нечто сильное и в последней, наиболее ответственной картине оперы (появ-

¹ Фирменные блюда (*фр.*); здесь — в смысле «принудительные угощения».

ление призрака Клары и смерть Аратова); чувствуется тут жуть убежденного внутреннего подхода к теме.

Если бы при всех указанных достоинствах оперы Кастальского недостатки ее ограничивались также только вышеуказанными, то художественный баланс «Клары Милич» следовало бы признать чрезвычайно благоприятным, тем более, что так легко выбросить все лишнее и тем поднять силу главного. Но дело в том, что восприятие и действие всего хорошего, что есть в существе музыки Кастальского, нередко ослабляется тем, как все это сделано. То там, то сям в технике и форме неприятно дают себя знать какие-то колдобины, провалы, ухабы. Особенно следует это сказать про оркестровку оперы, часто мутную, то перегруженную, то жидкую, далеко не всегда служащую к украшению облеченной в оркестровый наряд музыкальной мысли. Есть, конечно, и счастливые исключения, но это именно исключения. Мне приходилось слышать по этому поводу даже слова о «дилетантизме» Кастальского. Но ведь есть разный дилетантизм.

Дилетантом в известной степени был и Мусоргский, недаром почти всего его переинструментировал Римский-Корсаков. Но разве это помешало автору «Бориса Годунова» быть светочем музыкальной мысли, силы, выразительности! Такого же типа и «дилетантизм» Кастальского, что, конечно, отнюдь не значит, что я ставлю обоих композиторов рядом по силе таланта.

Как жаль, что «Клара Милич» не была поставлена тогда же, когда была написана! Будь это сделано, мы, может быть, имели бы теперь уже новую оперу Кастальского, в которой композитор, пройдя сквозь школу опыта, сумел бы избежать недостатков «Клары», сохранив ее достоинства! Но и теперь, при всей шершавости и порой нескладности, «Клара Милич» для человека, смотрящего в корень, много симпатичнее, чем, например, сплошь гладкий и складный «Олè» Ипполитова-Иванова: в ней есть нечто свежее, порой прямо сильное и своеобразно-цельное (особенно в 1-м акте), чего об «Олè» не скажешь.

Опера исполняется под управлением г. Плотникова. Г-жа Кошиц сумела дать в заглавной партии сильный, запечатленный трагизмом образ. Тяжеловатый, но все же красивый голос г. Холодкова очень подходит к Аратову, особенно по началу, но под конец от артиста хотелось бы

больше внутренней подвижности. Яркую, в своем жанре на редкость живую (для оперы!) фигуру дает г. Книппер (Купфер). Хороши также Андрей Ильич (г. Люминарский) и Платоша (г-жа Евгеньева). (№ 263 от 13 ноября 1916 г.; полная подпись.)

Расширенный отзыв об опере и постановке Энгель дал в «Хронике журнала «Музыкальный современник», 1916, № 9—10. О творческом пути композитора см. сб. «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы». (М., 1960) и очерк И. Б. Мацкевича «А. Д. Кастальский». (М., 1969).

[КОНЦЕРТ ЗОИ ЛОДИЙ]

Зоя Лодий, давшая вчера концерт в зале Синодального училища, до сих пор не выступала в Москве, но в Петрограде успела создать себе имя выдающейся концертной певицы. И по заслугам. Это — одна из тех артисток, которые умеют не только вызвать к бытию потенциальную жизнь песни, но и претворить ее в своем личном воссоздании до чего-то неповторяемо индивидуального, до паки творчества. Есть соблазн сказать, что такие певицы nascuntur, non fiunt¹, но это было бы не совсем верно. Сколько все-таки надо работать — и над голосом, и над дикцией, и над декламацией, и бог знает еще над чем — и как вдумчива и любовна должна быть эта художественная работа, чтобы в конце концов ее вовсе не было видно, и все это изящество, четкость, тонкость казались бы чем то простым, непосредственным, неотъемлемым от самой песни! И все же самое привлекательное в пении г-жи Лодий — не его тело, а душа; вернее сказать, обе «субстанции» до того прониклись друг другом, что трудно сказать, где кончается одна и начинается другая.

Надо, впрочем, сказать, что размах «души» во всем, что пела г-жа Лодий, ограничен довольно тесными пределами. Старая итальянская песня и старинный русский романс (Алябьев, Гурилев, Варламов, Глинка, Даргомыжский) уже сами по себе обвеяны для нас мягкими, ласковыми тонами полуулыбки-полугрусти, ибо даже то, что воспринималось некогда как трагически-острое (напри

¹ Рождаются, а не делаются (лат.).

мер, знаменитая некогда «Песня Офелии» Варламова), от времени притупилось в этой остроте, не потеряв, однако, некоей иной значимости, той значимости, которая так прекрасно формулирована поэтом: «Что пройдет, то будет мило». А г-жа Лодий и в этом мире предпочла «среднее», а не крайнее.

И вот это слово *м и л о*, в таком именно углубленном и расширенном смысле, вернее всего определяет характер исполнения г-жи Лодий,— говорить ли о нем со стороны внешней (голос) или внутренней. Мило до трогательности, до подлинного умиления («Жаворонок», «Не искушай» Глинки, «Моя милая» и «16 лет» Даргомыжского, «Домик-крошечка» Гурилева и др.) и вместе с тем очаровательно какой-то особой грацией кошечки, нежащейся на солнце. Мило, несмотря на некоторые lapsus'ы, которые певица удивительно мило объяснила слушателям тем, что она «очень устала и волновалась, так как поет в Москве в первый раз» [...] (№ 266 от 17 ноября 1916 г.)

Артистке посвящена небольшая книга: Зоя Лодий (к пятидесятилетию артистической и педагогической деятельности). Л., 1958. В сборник вошли статьи А. Оссовского, Е. Ольховского, П. Когана и Б. Бродянского.

1917

[«УТЕС» И «КОЛОКОЛА» С. РАХМАНИНОВА]

Второй симфонический концерт оркестра Большого театра отдан был произведениям Рахманинова, исполненным под управлением автора.

Вечер открылся фантазией для оркестра «Утес», написанной, как сказано в заголовке, «под впечатлением лермонтовского стихотворения («Ночевала тучка золотая»)). Первоначальный толчок к сочинению «Утеса», как мне пришлось слышать, дан был, однако, не самим стихотво-

рением, а рассказом Чехова «На пути», эпиграфом к которому взяты те же лермонтовские строки; и уж в процессе своего дальнейшего воплощения фантазия композитора как бы вновь обернулась к прекрасной символике лермонтовских образов. Так или иначе, но в «Утесе» Рахманинова сильны и внешне живописующая сторона, и жизнь чувства. Связь с лермонтовским стихотворением здесь несомненна (иногда даже в мелочах, например, в конце фантазии после выдержанных зловещих нот валторны спускающиеся с самых верхов фигуры скрипок, очевидно, отвечают словам «Утром в путь она умчалась рано»), а между тем и слушатель, не имеющий понятия об этой связи, примет «Утес» как нечто само себе дозволяющее. В мелодике «Утеса» обращает на себя внимание первенствующая роль уменьшенной кварты — признак, характерный для большинства крупных сочинений раннего периода Рахманинова («Утес» — opus 7). Может быть, в связи с этим находится и какая-то особая юношески безоглядная свежесть музыки «Утеса».

Такой свежести уже нет в «Острове мертвых» (ор. 29), что все же не отнимает от пьесы ни образности, ни эмоциональной насыщенности, правда, уводящей слушателя от беклиновского античного элизима куда-то в мир дантовских мук и зубовных скрежетов.

Концерт закончился грандиозными «Колоколами» — поэмой для оркестра, хора и голосов-соло. Прекрасное стихотворение Эдгара По, если и не в поэтически равноценном, то все же в красивом переводе Бальмонта, полно «музыкального» материала, естественно уложенного композитором в рамки нескольких внутренне объединенных и взаимно контрастирующих частей. Но в подходе Рахманинова к этому материалу чувствуется какая-то особая напряженность, — не та юношеская безоглядно верящая в себя возбужденность, а именно напряженность зрелости, уверенно скопляющая в руке своей все подвластные ей художественные перуны и все же беспокойно сознающая границы этой власти. Точно могучий конь стал на дыбы и пытается сбросить с себя всадника. Под «границами власти» надо разуметь здесь не чисто технические (в этом смысле «Колокола» — сочинение поразительное, с тончайшим мастерством отделанное — от каждого отдельного инструмента и голоса до сложнейших групповых и массовых сочетаний), но границы приведения в гармонию

внешнего, технического блеска с силой внутреннего устремления.

Такая гармония достигнута в «Колоколах» не везде. Третья часть («Пожар») в данном отношении особенно показательна; это — больше картина пожара со всей ее противоречивой тревожной красотой, чем непосредственное воссоздание нарастающих ритмов душевной жути. Пленительна эта гармония во второй части («Свадьба»). Но здесь она уязвима с иной стороны: композитор создает в чарующе проникновенных звуках и луну, и негу, и нежную дрему, но все это у него окрасилось в слишком меланхолические тона, не совсем отвечающие «блаженству», «светлым брызгам», «сказочным веселиям». Пожалуй, и про четвертую часть («Смерть») можно было бы сказать, что по Эдгару По от нее ждалось бы больше «тяжкости», каменной неотвратимости. Словом, конь не сбросил всадника, хотя могучие мышцы его и вздулись до пределов напряженности. Да иначе, конечно, и быть не могло: ведь этот всадник неразделен от коня; это — он сам. И если крайняя напряженность мышц сказалась, может быть, кое-где в технической перегруженности «Колоколов», то ей же мы и обязаны и той пышущей красотой, и той силой, которых все же так много в этом замечательнейшем сочинении.

Исполнение было превосходное, — и не диво, когда Рахманинов дирижирует собственными сочинениями. Впрочем, это можно сказать главным образом про оркестр, а не про хор, из солистов же в известной степени разве про г-жу Степанову, но отнюдь не про остальных исполнителей¹. (№ 7 от 10 января 1917 г.; полная подпись.)

¹ Концерт состоялся 7 января, в цикле симфонических концертов оркестра Большого театра. Солистами при исполнении «Колоколов» выступили Е. А. Степанова, А. М. Лабинский и С. И. Мигай.

[М. ГНЕСИН]
(Первый вечер современной музыки)

Петроградский журнал «Музыкальный современник» вместе с литературной деятельностью энергично развивает также и деятельность концертную. В нынешнем году (втором своего существования) «Музыкальный современник» половину своих концертов перенес в Москву, где дает «Пять вечеров современной русской музыки». Москвичей «Современник», естественно, потчует петроградской музыкой и исполнителями, оставляя московских авторов для своих петроградских концертов.

И Москва охотно откликнулась на почин «Современника». Конечно, зала Синодального училища, прекрасно подходящая для камерного характера концертов «Современника», невелика, но на первом вечере современной музыки (2 февраля) она оказалась полна, и главное, — настоящей, музыкально-видной публикой.

Вечер этот целиком отдан был сочинениям М. Ф. Гнесина. На поприще композитора Гнесин — ученик Римского-Корсакова — выступил десять лет тому назад с рядом романсов.

Эта область охотнее всего культивируется им и ныне; кроме того, он написал Сонату-балладу для виолончели и фортепиано, небольшой квинтет «Requiem», симфонический отрывок «Из Шелли», симфонический дифирамб «Врубель» и др. Всего пока 22opus'a.

Любимые поэты композитора — Блок, Бальмонт, Вячеслав Иванов, Сологуб, Волькенштейн. И в этих современных поэтах далеко не все тянет к себе Гнесина. Меньше всего привлекает его тема любви — эта обычная альфа и омега романсов. Больше всего — тайна «древней матери земли» со всей радостью и жутью ее морей, полян, звезд, туманов... Эта тяга к природе, к широкому космическому захвату, рядом с небесной росой, снежинками, зорями, ураганами, не брезгающая и поганой «недотыкомкой»¹ свойственна музе Гнесина, сказывается в «ее лица необщим выраженье»² уже с первых его песен. Гнесинская

¹ Название стихотворения Ф. Сологуба, на текст которого написал романс Гнесин.

² Строка из стихотворения Е. Баратынского «Муза» («Но поражен порой бывает свет Ее лица необщим выраженьем»).

музыка всегда «своя», всегда изысканна, благородна по стремлениям, возвышенна по духу.

Но ширины, стихийности в ней уже несравненно меньше. Гнесин обожает стихию, но постигает ее несравненно больше любованием, рассудком, чем стихийным же устремлением. Вообще музыкальный рассудок в процессе гнесинского творчества, думается, на первом плане; но рассудок, не сухо выполняющий изощренные звуковые задания, а относящийся к ним с почти религиозным умилением и трепетом. И на службе этот рассудок у духа, тонко все воспринимающего, болезненно впечатлительного и необычайно копающегося в своих впечатлениях. Словом, какой-то совсем особый, «рассудочный» импрессионизм. Оттого, может быть, так изломчивы мелодические линии у Гнесина, так спазматически-остры его гармонии (всегда свежие, но не по существу новые, как у Скрябина, а по-новому выращенные из старых гармонических типов), так клочковата музыкальная форма, склонная к нанизыванию и перестановке мелких звеньев, а не к стройной органической спайке широких пластов.

Последнее, разумеется, заметно в крупных формах больше, чем в мелких, и в инструментальной музыке больше, чем в вокальной (где налицо всегда есть лишний связующий элемент — слово). Недаром так совершенно стройны в своей миниатюрности двустипия Гнесина к «Rosarium» у¹ В. Иванова и так неуклюжа его виолончальная Соната-баллада, не лишенная отдельных интересных и красивых эпизодов, но в целом бесформенно тяжелая, скучная.

Надо, впрочем, отметить пройденную творчеством Гнесина эволюцию. Начал он с более обычной в корсаковском духе музыки (ор. 1, красивый романс «Все мне грезится море» и др.). Но скоро (уже со «Снежинок» в ор. 2) ладья его устремилась в открытое море исканий. Лучшее, чего она достигла в этих исканиях (живое проникновение в поэтическую мысль и ее своеобразное музыкальное преломление, необычная нежность и тонкость звуковой ткани), ярче всего выразилось в таких песнях, как «Небесная роса», где есть и подлинная ширина, и подлинная стихийность; «Воздушная птичка», прелестная

¹ «Розовый сад» (лат.) — цикл стихотворений Вячеслава Иванова.

в своем сочетании силы с легкостью; «пустынно-напевная» «Помертвела белая поляна» и др.

Можно бы причислить к числу удачных достижений и «Недотыкомку», да само задание здесь мало привлекательно. Но постоянное судорожное стремление к утончению, обострению, к музыкальному «оказательству» каждого слова текста и каждой паузы в мелодии, к «прописной букве» в каждом подлежащем, чуть ли не в каждом существительном (чем так грешат и излюбленные Гнесиным поэты), — все это делает музыку слишком мозаичной, крохоборческой, лишает ее широкого дыхания мощного взлета (малый есть всегда). Примерами могут служить та же Соната, «Балаган» и др., не говоря об отдельных эпизодах даже в лучших вещах.

В последних opus'ax Гнесина опять замечается некий поворот. Он точно устал отмахиваться от старого и, не отказываясь от себя, готов протянуть ему руку примирения. Участились простые, но твердые ритмы, простые, но твердые гармонии, появился диатонизм, даже — *horribile dictu* — почти куплетные формы. Этот многообещающий период синтеза дал такие прекрасные, сильные уже своей непосредственностью вещи, как «Песня Гаэтана» и «Песня Алискана» (из драмы «Роза и крест» Блока), «В дикой пляске» (где есть некоторый намек на динамическое претворение того, что Малявин в своих «Бабах» дал статически) и др. И если раньше Гнесина, как композитора, нельзя было не уважать, даже когда он мучил, то теперь начинаешь чувствовать к нему и настоящую симпатию, любить его.

Исполнять Гнесина крайне трудно, уже по его крайней нервной ущемленности (В. Каратыгин говорит даже о патологичности, но в наше время употреблять этот термин слишком рискованно). Эта внутренняя трудность связана еще с тысячей вытекающих из нее внешних трудностей: интонационных, тембровых, ритмических, регистровых (мелодия Гнесина в одной и той же песне то «поднимается в облака», то «опускается на дно морское»). Аккомпанемент у Гнесина также большею частью труден — нечто вроде партитурного клавираусдуга. Все это, однако, не только преодолено было гг. Алчевским и, особенно, несравненным Бихтером, но и поднято было до тех художественных высот, где пот начисто стерт с чела искусства, так что приходится говорить только о сияю-

щей на нем путеводной звезде. И здесь я позволю себе высказать мнение, что большая живость темпа пошла бы в немалое благо чуть ли не половине исполненных вещей, особенно же «Гаэтану» и Сонате-балладе, прекрасно в смысле звука сыгранной г. Вольфом-Израэлем и Бихтером. Бледно, по ученически, исполнены были в этот вечер только два женских хора, более слабые и по музыке. (№ 29 от 7 февраля 1917 г.)

[С. ПРОКОФЬЕВ]

(Второй вечер современной музыки)

За М. Гнесиным — С. Прокофьев. Этот быстро выдвинувшийся в Петрограде молодой композитор (ему всего двадцать пять лет) не безызвестен и в Москве, но специальный концерт «Музыкального современника» дает возможность познакомиться с ним ближе и шире. Только несколько лет тому назад Прокофьев окончил Петроградскую консерваторию по классу фортепиано (у Есиповой); по композиции он работал у Лядова, но курса не кончил. Всего написано и издано им уже 27 opus'ов, главным образом фортепианные сочинения (в том числе две сонаты), также романсы, оркестровые сочинения (симфонietta), балет «Ала и Лоллий», еще балет, опера «Игрок» (все неизданные) и др.

Переходя от внешнего формуляра композитора к его внутреннему облику, спешу оговориться. Чтобы тверже говорить о такой своеобразной музыке, как Прокофьева, надо бы не только послушать, но и лично ею позаняться. Этого мне по отношению к большинству исполненных сочинений (не по моей вине!) не удалось сделать, что, конечно, не может не отразиться и на последующих строках.

Но основное мое суждение о Прокофьеве твердо: да, принимаю. С этого приходится начать, потому что есть люди, вовсе отрицающие Прокофьева. «Если это музыка, то я — не музыкант!» — воскликнул по поводу Прокофьева один из первоклассных наших музыкантов, и эта мысль отнюдь не была единичной среди «музыкальных сливок» публики концерта. Оно и понятно: чем ярче личная творческая индивидуальность, тем труднее

постигнуть ей индивидуальность чужую, противоположную.

Но... «не нашедши твоих мозгов в черепе ближнего твоего, радуйся, найдя в оном его собственные». А что у Прокофьева «в оном есть собственные», — бесспорно. Пусть буйные, дикие, подчас даже озорные, но свои собственные и, что всего важнее, тающие в себе зачатки какого-то особого, собственного закона. По крайней мере, слушая самого Прокофьева, хочется в этот закон верить (даже когда уши терпят от него оскорбления!).

Больше всего таких «оплеух» слушателю наносят гармонии Прокофьева. Если грандиозный мир неслыханных скрябинских гармоний при всей своей новизне объединен все же единой основной гармонической идее, может быть, даже эволюционирующей из всего прошлого европейской музыки; если новые гармонии Гнесина (как и многих других модернистов) созданы дальнейшим утоньшением старых гармонических типов, то гармоний Прокофьева не подведешь ни под единство нового, ни под утоньшение старого, ни под что бы то ни было другое, кроме «а я так хочу!»

У Скрябина (последнего, да и среднего) почти не встречается простого трезвучия, да, пожалуй, септаккорда; презирают их и всех почти толков модернисты. Наоборот, Прокофьев их отнюдь не боится; но тут же рядом может посадить и сложнейший, утонченнейший аккорд, и прямую звуковую кляксу. Не боится Прокофьев и простого до мажора с ближайшей плебейской братией, которые со времен Скрябина принято третировать как чернь, — но чего только неслыханного не пристегнет он к этой «белой черни»! Не боится Прокофьев и простейших тактовых размеров, даже предпочитает их, но каким ритмом их зажигает!

Эта сторона — ритм — в творчестве Прокофьева сильнейшая и, пожалуй, наименее спорная (вообще «горизонтальная линия» у него сильнее «вертикальной»). Но и ритм у него особый. Ярко силен ритм и у Метнера, но там это — сложная, тщательно взлелеянная почва для «хлебов» мелодии, гармонии, голосоведения, тогда как у Прокофьева сила ритма больше оголена, сама себе доверяет, стихийно «колет, рубит, режет». Мало этого: я готов сказать, что самая «музыка» иногда служит для Прокофьева лишь почвой для «хлебов» ритма, только ими

может быть художественно оправдана и принята (вроде токкаты ор. 11, кое-чего в «Сарказмах», в финале сонаты ор. 14).

После всего сказанного трудно ждать от музыки Прокофьева нежности, теплоты, прочувствованности,— словом, лирического обаяния. Иные говорят, что его у молодого композитора и вовсе нет, но, прослушав романсы на слова Ахматовой (особенно «Память о солнце»), с этим трудно согласиться. Сила бодрого, шипучего искусства Прокофьева во всяком случае не в лиризме или созерцательности, а в порыве, действенности; не в *adagio*, а в *allegro*; не в *appassionato*, а в *scherzando*, *strepitoso*.

И еще одно важное обстоятельство: к Прокофьеву неприменимы столь часто применяемые к современному искусству слова: «болезненный», «хрупкий» и проч. Это — какой-то дикий крепыш, мустанг на подножном корму.

И если по поводу Гнесина можно было говорить об интеллекте, взыскующем стихии, то о Прокофьеве приходится сказать обратное: стихия, взыскующая интеллекта; голова, в которой если чего и не хватает, то отнюдь не таланта, свежести, темперамента, а только одного: царя.

В последнем отношении Прокофьев напоминает Игоря Северянина, с которым сближает его и кое-что другое: оба буйны, хлестки, громокипящи; обоим все, что не они, трын-трава; оба — «эксцессёры» до озорства, до смешных претензий «плюнуть солнцу в глаза». Оба без стеснения валят в одну кучу всяческие архаизмы, неологизмы и просто «нигилизмы», — попросту чепуху; оба, давая даже талантливое, далеко не всегда дают хорошее. Но разница та, что у Северянина есть яркий уклон в сторону всяческих *quasi*-культурных сюсюкающих деликатесов, вроде «шампанского в лилиях», Прокофьев же здоровее, кражистее, прямо «варвар».

И еще разница — самая главная. В голове у Игоря Северянина царя не только нет, но не видать, когда и будет. У Прокофьева же можно поручиться, что будет; собственно говоря, он и сейчас есть, но еще не на престоле, не вступил, как следует, в дела правления.

«Сарказмы» и многое другое, правда, говорят о нем мало, — иногда и вовсе нет. Несколько больше — «Гадкий утенок», в общем, однако, не особенно удавшийся: слишком конспективно здесь все, от текста, безжалостно сухо

обкорнавшего прелестный рассказ Андерсена, до музыки, из-за деревьев не раз забывающей о лесе; но отдельные эпизоды в «Утенке» есть прелестные. И больше всего — Баллада для виолончели и фортепиано, сложно стройная, свежая, естественная во всех своих «эффekten». Есть значительность и в «Сером платье». Хорошо скерцо в сонате d-moll. Прямо захватило буйное «Наваждение», но и сыграно оно было автором с каким-то магическим натиском. Вообще Прокофьев — превосходный пианист, особенно сильный блеском и энергией ритма; свои сочинения играет он великолепно.

Хороши остальные исполнители: певицы г-жа Бутомо-Названова и г-жа Артемьева и виолончелист г. Вольф-Израэль. (*№ 33 от 10 февраля 1917 г.; полная подпись.*)

В список сочинений композитора ошибочно включен проектировавшийся балет «Ала и Лоллий»; из задуманной для него музыки Прокофьев сделал одноименную Скифскую сюиту для большого оркестра.

Отзыв о творчестве С. С. Прокофьева, отразивший притяжения критика к обаятельной одаренности молодого композитора и отталкивание от вызывающей, дерзкой необычности его музыки, вызвал резкую саркастическую реакцию Б. Л. Яворского (см. его письма к Б. В. Асафьеву и ответные, вторящие письма к нему Б. В. Асафьева за февраль и март 1917 г. в кн.: «Б. Яворский» [Сб. статей и материалов], ч. I, Воспоминания, статьи и письма, М., 1964, стр. 395, 398, 399 и 400—401). Это столкновение не только двух звукозозерцаний, но и двух психологических и общественных типов.

«ОРЕСТЕЯ» С. ТАНЕЕВА
*(Театр Московского Свeta
рабочих депутатов¹)*

С. Танееву недостаточно воздавали должное при жизни. Преклонялись перед ним как перед теоретиком, высоко ставили как учителя и человека, но мало ценили, да и просто мало знали как композитора. И как ни странно, приходится это сказать и о родной Танееву Москве. Он писал великолепную камерную музыку — в Москве ее

¹ Театр Московского Совета рабочих депутатов (бывший Зямина) занимал старое помещение Солодовниковского театра. Сейчас там работает Театр оперетты.

исполняли мало и далеко не всю; писал удивительные хоры — в Москве их почти не пели; написал превосходную оперу «Орестею» — в Москве ее ни разу не ставили.

Почему так было? Слишком в стороне от шумных музыкальных торжищ протекало творчество этого великого консерватора в искусстве, слишком серьезен, и по-старомодному серьезен, казался стиль его большой публике. Для музыкантов же, даже воздавших должное необычайному мастерству Танеева, ровный, непреходящий внутренний свет его музыки меркнул в ослепительно-буйных лучах восходящего солнца нового великого революционного искусства Скрябина.

Но история будет справедливей к Танееву. Ибо искусство, как и жизнь, создается не только безумством храбрых, но и оглядкой мудрых; не только взлетами в будущее, но и упором в прошлое. И благо стране, рождающей таких безумцев, как Скрябин, и таких мудрецов, как Танеев. Как ни тяжело, до отчаяния тяжело ее настоящее, ее ждет великое будущее!

Танеев долго работал над «Орестеей»: около десяти лет прошло с момента, когда он стал обдумывать оперу на сюжет трилогии Эсхила до ее полного окончания (1894). Композитор мало горевал по поводу своей медлительности. За это время он бросил первое либретто, далеко отступающее от Эсхила, и, изучив литературу, сам составил подробный план нового либретто, близкого Эсхилу, которое было затем переложено в стихи Венкстерном.

«Вот первое преимущество моего долгописания,— писал по этому поводу Танеев Чайковскому.— Второе его преимущество — то, что я мог применить к сочинению оперы систему, которую, по отношению к себе, считаю самой подходящей. Система эта заключается в том, чтобы ни одного «номера» не сочинять окончательно до того, как будет готов набросок целого сочинения; сочинять концентрически, не слагая целое из отдельных следующих друг за другом частей, а идя от целого к деталям: от оперы к актам, от актов к сценам, от сцен к отдельным нумерам... Вообще у меня страшно много времени уходит на подготовительные работы и несравненно менее на окончательное сочинение. Некоторые нумера в течение нескольких лет я не привожу в окончательный вид, продолжая над ними работать. Над темами, которые имеют

особое значение и повторяются в нескольких местах оперы, я часто предпринимаю работы отвлеченные, без отношения к какому-либо определенному месту, делаю из них контрапунктические этюды: каноны, имитации и т. п. С течением времени из этого хаоса отдельных мыслей и набросков начинает возникать нечто более стройное и определенное; мало-помалу все лишнее отпадает, и остается только то, относительно чего уже нет никакого сомнения, что оно пригодно».

«Казалось бы,— говорит по поводу приемов танеевского творчества Римский-Корсаков (в своей «Летописи»),— что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишенное и тени вдохновения, но на деле с «Орестеей» оказалось наоборот: при строгой обдуманности опера поражает обилием красоты и выражения».

Очевидно, в вопросах творчества, как и в вопросах веры, каждый «лучше всего» спасается по-своему и об истинности или поддельности волшебного кольца можно и здесь, как в «Натане Мудром»¹, судить только по делам его. А в «Орестее» дела эти прекрасны,— тут Римский-Корсаков безусловно прав. Стало быть, и «кольцо» Танеева истинно, по крайней мере для него и для дарований его типа — объективного, строгого, тяжелодумного, но верно бьющего.

Конечно, «Орестея» не во всем одинаково сильна. Как либретто ее не свободно от моментов, трактованных слишком внешне, общеперно (встреча царя Агамемнона, появление Афины Паллады, вообще, большая часть «обрядовой» стороны), так вслед за ним не свободна от того же временами и музыка «Орестей». Марш Агамемнона, например, сам по себе очень красив и звучен, но мало в нем особой, вводящей в дальнейшее, глубины, не говоря уж о чем-нибудь специфически древнеэллинском.

Но чем больше в круг действия «Орестей» вовлекаются вместо элементов внешних элементы внутренние, вместо осязательного, зримого взором, зримое лишь духом, тем глубже становится Танеев, тем шире и могучее развертываются крылья его музы, способной моментами

¹ Притча о трех кольцах, из которых истинно только одно, рассказана Э. Лессингом в его широко известной в свое время драме «Натан Мудрый», проникнутой духом человечности и веротерпимости.

подниматься до первобытной, веками отстоявшейся мощи Эсхила. В этом отношении, как и в некоторых других, Танеев противоположен большинству обычных оперных композиторов. Тем как раз гораздо больше подвластно все бытовое, обрядовое, внешне характерное; ему, наоборот, все глубинно-душевное, выявляется ли оно в виде стихийного инстинкта, или кристаллизовалось в неотразимо властной идее. Таковы, например, сцены прорицания Кассандры, душевных терзаний Клитемнестры (в 1-й картине «Хозфор» и др.), обреченности Ореста (2-я и 3-я картины «Хозфор»); преследования Ореста эринниями, этими олицетворениями совести; аполлинического экстаза (в чудесном, поистине античном антракте ко 2-й картине «Эвменид», к сожалению выпускаемом при сценическом исполнении оперы) и др. Надо всем этим веет духом истинной музыкальной трагедии. А разве этого мало, даже если и признать, что мягкая глубина танеевского пафоса не всегда способна адекватно покрыть собой архаическую суровость пафоса эсхиловского.

Две идеи царят в «Орестее»: идея Зла (преступление рождает преступление) и идея Добра (божество, или, что то же, нравственный закон, только и способный прервать цепь преступлений; здесь танеевская «Орестей» несколько христианизована по сравнению с «Орестеей» Эсхила). И эти две идеи воплощены в двух главных, можно даже сказать единственных, лейтмотивах оперы; остальные мотивы, иногда даже и повторяющиеся, почти не поднимаются до значения лейтмотивов. Вообще, лейтмотивизм в «Орестее» не играет такой исключительной роли, как у Вагнера, хотя некоторое влияние последнего в «Орестее» очевидно.

Стиль Танеева отличается от вагнеровского также своей склонностью к законченным мелодическим образованиям («нумерам»). Про отдельные действующие лица — и это опять особая черта «Орестей» — можно сказать, что в партиях их наиболее ярко выражены не столько индивидуально характеризующие их моменты, сколько те эпизоды, когда через них начинает вещать и действовать, взлетая, всенаправляющая сила рока.

Большую роль играют в «Орестее» хоры, чудесно трактованные и со стороны своей эпической бесстрастности, или, вернее, бездейственности, и со стороны чисто музыкальной (удивительная гибкость и чистота голосоведения,

контрапунктическое богатство). Трудно указать в русской музыке оперу, где бы хоры были использованы так своеобразно и мастерски, что стоит в связи также со своеобразием сюжета «Орестей» и музыкального подхода к ней. Все вместе делает оперу Танеева единственной в своем роде в нашей литературе.

Как же воплотилась эта опера на сцене? Надо воздать должное постановке. Уничтожение обычного занавеса, введение чего-то вроде оркестры, с жертвенником на ней, приближают к античной трагедии. Хороши декорации, грешащие разве излишней загроможденностью, лишаящей Элладу главной ее прелести — воздушного простора. В красках, в движениях (между прочим, и хора) нет суеты, пестроты; много мерности, выдержанности. Странно только, почему вместо самого Аполлона (во второй картине «Эвменид») вещает его жрец, говорящий, однако, от первого лица? Это противоречит подлиннику, гораздо более согласному с духом эллинизма, да и сценически бледнее.

Дирижер, г. Славинский, ведет оперу очень тщательно, добросовестно, но палочке его не хватает той вдохновенной инициативы, которая делает из дирижера второго творца исполняемого. Кроме того, у г. Славинского заметно излишнее тяготение к замедлениям, вопреки тяготениям самого композитора, который через двадцать лет после создания «Орестей» переделал в ней большинство темпов в сторону ускорения, — удивительный пример отражения в музыке взвинчивания общего темпа жизни. В укор дирижеру надо поставить несколько самовольные купюры, сверх сделанных композитором (особенно выпуск хора ареопагитов, столь необходимого для эстетического равновесия последней картины).

Из отдельных исполнителей надо назвать прежде всего г-жу Тихонову, сильную в Клитемнестре и внешностью своего трагического образа, и его музыкальной выразительностью. Хороши остальные исполнители: г-жа Кошиц (Электра), г. Трубин (Агамемнон), г. Холодков (Эгист) и др. Мало подходит для партии Ореста г. Дамаев, у которого прежде всего нет необходимого здесь внутреннего пафоса (чем страдает и исполнительница Кассандры). Этой вялостью Ореста объясняется отчасти упадок интереса слушателей в «Эвменидах», где почти единственным действующим лицом является Орест. Г-н Кипоренко (вто-

рой исполнитель Ореста), судя по репетиции, здесь больше на месте. (№ 222 от 29 сентября 1917 г.; полная подпись.)

Сценической судьбе единственной оперы Танеева посвящена кн. «С. И. Танеев и русская опера» (М., 1946) и подборка материалов, опубликованная В. А. Киселевым в сб. «С. И. Танеев». Материалы и документы, т. I. Переписка и воспоминания (М., 1952). «Орестею» поставил Ф. Ф. Комиссаржевский, художник постановки — Ф. Ф. Федоровский; партию Кассандры на первом представлении пела О. Ф. Федоровская-Славинская.

1918

В. И. САФОНОВ

Умер Василий Ильич Сафонов. Смерть эта [...] не может пройти незамеченной, особенно в Москве, которой покойный отдал двадцать лучших, напряженно деятельных лет своей энергичной жизни (1885—1906 гг.).

Начав со скромного поста профессора игры на фортепиано в Московской консерватории, он сделался затем ее директором, руководителем классов ансамбля, хорового и оркестрового, взял в свои руки бразды управления симфоническими концертами Русского музыкального общества, построил нынешнее здание консерватории и ее концертные залы, — словом, до такой степени сконцентрировал в своих руках все нити музыкальной гегемонии, что мог бы по праву сказать: «Консерватория, это — я», или «Русское музыкальное общество, это — я».

В этом полномочии, поскольку оно впадало в самовластие, было плохое, — недаром именно из-за Сафонова вынужден был уйти из консерватории такой светоч, как С. И. Танеев.

Но в нем было и много хорошего. И не столько потому, что Сафонов одержим был необычайной энергией и любовью к делу, но и потому, прежде всего, что эти ис-

ключительные воля и способность к труду были на службе у прекрасного музыканта, прекрасного пианиста, прекрасного педагога и, под конец, — прекрасного дирижера. Недаром время Сафонова было во многом временем расцвета Московской консерватории и Русского музыкального общества, чего отнюдь нельзя сказать о позднейшей эпохе, вплоть до нынешнего дня.

И теперь, когда перед [...] Россией стоит безмерно тяжелое дело нового внутреннего собирания и устройства, можно только пожелать, чтобы в скромной музыкальной области этой великой страны нашлось побольше таких людей, как Сафонов, — столь же одаренных, преданных делу, горячих к труду и даже столь же твердых, только более терпимых и «коллегиальных».

Сафонов родился в 1852 году, в Кубанской области¹. Предки его были казаки-старообрядцы, но в жилах Сафонова текла и черкесская, и калмыцкая кровь, что сказывалось не только в его наружности, но, может быть, и в более глубоких чертах.

По желанию отца Сафонов поступил в Александровский юридический лицей. Но, кончив лицей, решил окончательно отдаться музыке и поступил в Петроградскую консерваторию, в класс фортепиано Брассена, помощником которого сделался по окончании консерватории.

Отличительными достоинствами Сафонова-пианиста, помимо общей музыкальной тонкости, были ласкающее мягкое туше и бисерное legato — качества, особенно ценные в камерной музыке. Тайну этого очаровательного туше Сафонов, несомненно, в известной степени унаследовал от Брассена, привлекавшего в свое время тем же. Но он сумел также передать ее своим лучшим ученикам, не только таким глубоко одухотворенным, как Скрябин, но и лишь внешне блестящим, как Левин.

Как пианист Сафонов выступал, однако, редко, главным образом в ансамблях. Артистическая же его слава, и притом слава всемирная, создана больше всего дирижированием.

На поприще дирижера Сафонов выступил впервые в 1889 году, организовав общедоступные концерты в ныне

¹ В. И. Сафонов родился в станице Ищерской Терской области.

разрушенном цирке на Воздвиженке. Вскоре он взял в свои руки симфонические концерты Русского музыкального общества. Все больше овладевая тайнами дирижерской палочки, он постепенно поднимал и престиж самых концертов. И когда в 1906 году Сафонов покинул Москву, это был уже дирижер-виртуоз, способный подниматься до совершенства («Манфред», Шестая симфония Чайковского). Три года прожил он затем в Нью-Йорке, дирижируя концертами тамошнего Филармонического общества, после чего не имел уже постоянного места, а выступал на гастролях во всех сколько-нибудь видных музыкальных центрах Европы, да и Америки.

Как это ни странно, но Сафонов-дирижер во многом иной, чем Сафонов-пианист. Тут для него были характерны уже не только «мягкое туше», но безоглядный подъем, бешеный натиск, то, что немецкая критика окрестила в нем именем «Kosakenattake» (образец — воинственное скерцо «Патетической симфонии» [Чайковского]). Сафонов, между прочим, в последнее время отказался от дирижирования палочкой: «Без палочки, — говорил он, — прямо руками, удобнее как бы «играть на оркестре» и, стало быть, более непосредственно воздействовать на него». Для себя он, может быть, и был прав.

На вопрос, какую музыку он больше любит, Сафонов как-то ответил: «Ту, которую сегодня исполняю». Это — одно из тех *bons mots* (и каламбуров!), на которые всегда находчивый и остроумный покойный артист был особый мастер. Но симпатии его не были столь эклектичны, — слишком для этого сильная жила в нем индивидуальность. Дирижерская душа Сафопова — и именно зрелого Сафопова-мастера — лежала больше всего к классикам (Бетховен, С-диг'ная симфония Шуберта, Струнная серенада Моцарта), в новой музыке — к Чайковскому. Правда, он впервые «вывел в люди» Скрябина-симфониста, но дальше за ним не пошел.

Последние выступления Сафопова в Москве относятся к концу 1916 года. Он приехал к нам тогда из Лондона, дирижировал симфоническими концертами в Большом театре и сделал доклад о своей музыкально-педагогической книжке «Моя система».

Умер Сафонов на родном Кавказе, в Кисловодске. (№ 35 от 14 марта 1918 г. н. ст.; полная подпись.)

Последний концерт Сафонова в Москве состоялся 4 февраля 1917 г.; были исполнены Первая симфония Скрябина, его же Фортепианный концерт и «Прометей». Энгель дал концерту резко отрицательную оценку («Русские ведомости», №№ 29 и 30 от 5 и 7 февраля 1917 г.; первая заметка не подписана, но несомненно принадлежит тому же автору). На следующий день В. И. Сафонов прочел доклад о своей педагогической системе, изложенной им в небольшой кн. «Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано», изданной в Англии (на русск. яз.); «Новая формула» перепечатана в кн.: Я. Равичер. Василий Ильич Сафонов. М., 1959, стр. 165—195.

Ц. А. КЮИ

Скончался Кюи... Нестор русских композиторов, уже десять лет тому назад праздновавший пятидесятилетний юбилей своей композиторской деятельности и с тех пор до самого последнего времени не покидавший ее. Последний из могикан «Новой русской школы», родившийся раньше всех своих товарищей по славной «пятерке» (Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова) и на много лет всех их переживший.

Беспримерно долгий композиторский путь Кюи был столь же богат терниями, как и пути всех членов «Могучей кучки», но судьба его была иной. Суд истории, который для Кюи начал свершаться еще при жизни—и в этом была трагедия престарелого композитора,—не дал ему такого общего признания, какое выпало на долю раньше скончавшихся Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, да вряд ли даст и в будущем. В то время как эти трое, особенно Мусоргский и Римский-Корсаков, все растут в живом сознании потомков, про Кюи этого сказать отнюдь нельзя. И если пылкий Стасов равно величал всех пятых «могучими», то для нас теперь ясно, что этот пресловутый термин уместен лишь для трех только что названных, вряд ли применим к Балакиреву и совсем неприменим к Кюи.

И тем не менее автор «Ратклифа»—сила настоящая, крупная, много давшая русской музыке, и не только ее прошлому, но и настоящему, да, думается, и будущему.

Цезарь Антонович Кюи родился 6 января 1835 года в Вильне. Отец его был француз, учитель французского языка, бывший офицер наполеоновской армии, застрелянный в России; мать — литвинка. Вероятно, от отца Кюи унаследовал французский налет специфической пикантности и грации, столь свойственной его музыке, от матери, как полагал и он сам, — теплоту и искренность лиризма.

Как почти все русские композиторы старого времени, Кюи не готовился с детства к музыкальной карьере, хотя его музыкальные склонности обозначились рано (первая композиция его — фортепианная мазурка, сочиненная под впечатлением смерти близкого знакомого, относится к двенадцатилетнему возрасту). Блестяще кончив Военное инженерное училище в Петрограде, будущий композитор остался затем при нем же в качестве репетитора, затем преподавателя и профессора по фортификации. На этом поприще Кюи дослужился и до больших чинов и до большой известности. Труды его по фортификации (их издан целый ряд) считались в свое время очень авторитетными. Но настоящим его призванием была музыка. И в этом двойственном строении всей жизни судьба Кюи сходна с судьбой Бородина, который, однако, и как композитор и как ученый был крупнее, чем Кюи.

Музыке Кюи стал учиться еще в Вильне (между прочим, у Монюшко), но окончательно дарование его развилось и окрепло в Петрограде под влиянием общения с Даргомыжским, Балакиревым, а позднее и с более молодыми товарищами по балакиревскому кружку. Кюи уже тогда (в начале шестидесятых годов) считался в кружке авторитетом по части вокальной и оперной музыки; Балакирев — по части симфонии и вообще музыкальных форм. «Мнение обоих, — рассказывает Римский-Корсаков, — выслушивалось нами безусловно, наматывалось на ус и принималось к исполнению». Но, разумеется, — особенно со временем — и младшие имели влияние на старших.

То было золотое время кружка, обновлялась и кипела вся Россия, кипели и молодые русские «давидсбюндлеры», тогда еще действительно образовывавшие единую дружную «школу». Литературными застрельщиками этой школы были тот же Кюи и Стасов. Кюи писал тогда в «Петербургских ведомостях» Корша, позднее в «Голосе»,

«Новостях», «Музыкальном обозрении», «L'Art Musical», «Le Guide Musical» и др.

Статьи его, резкие, полные юного задора и юной опрометчивости, не щадили ни живых, ни мертвых авторитетов. «Доставалось от него,— рассказывает Римский-Корсаков,— и бездарным Вагнеру и Рубинштейну, и кисло-сладкому, мещанскому Мендельсону, и сухому, детскому Моцарту» (да и вообще и всей добетховенской музыке, в том числе и Баху!). Слепота этого крайнего радикализма (которого, между прочим, Кюи был чужд во всех других отношениях) для нас теперь очевидна. Недаром уже Римский-Корсаков, некогда сам исповедовавший то же, позднее окрестил его «передовым мракобесием» [...]

Но если перенестись в те времена, то односторонность взглядов Кюи объяснится тогдашней небывало ожесточенной борьбой музыкальных партий (консерватория, «Новая русская школа», серовцы, итальяноманы) и стремлением дать резкий отпор не менее ожесточенным нападкам противников. А каковы бывали последние, можно судить хотя бы по выдержке из Серова, честившего в «Голосе» балакиревский кружок «гнездом самохвалов-интриганов, которые хотят орудовать музыкальными делами для своих собственных целей, отстраняя высшие цели искусства на задний план».

Низвергая прежних богов, Кюи проповедывал новых, тогда еще малоизвестных у нас Шумана, Берлиоза, Листа; из русских — Глинку, Даргомыжского и, конечно, «Новую русскую школу». И эта положительная часть его критической работы была для прояснения русского музыкального самосознания гораздо более действительной и важной.

Кюи продолжал писать о музыке и после распада «Новой русской школы», но позднейшие его статьи имели уже меньше влияния, да и чуткость к новому (даже когда оно являлось у прежних товарищей) у него стала не та. Вагнера он на всю жизнь так и не признал.

Агрессивная критическая деятельность автора «Ратклифа», несомненно, затруднила его композиторскую карьеру. Скольких живых людей, подчас очень влиятельных, приходилось задевать Кюи-рецензенту в своих фельетонах! И конечно, в свое время и на своем месте они отнюдь не склонны были двигать дело Кюи-композитора. Одно время можно было даже думать, что в этом

и «зарыта собака» невнимания современников к операм Кюи. Доля правды тут есть, но в основе, судя по примеру Москвы, вряд ли так.

Москва стала знакомиться с операми Кюи по частной мамонтовской сцене, лет восемнадцать тому назад. Почти все они прошли здесь, были приняты со вниманием и интересом, но энтузиазма не встретили и, за исключением «Сына мандарина», сколько-нибудь крепко удержаться не могли. А ведь в московской прессе Кюи не сотрудничал, да и вообще в эти годы в печати мало выступал.

Дело, стало быть, тут не в каких-либо внешних обстоятельствах, а в самом существе дарования Кюи.

Это прежде всего — первоклассный мастер миниатюры, акварелист, склонный к мелкой разработке деталей, тогда как сцена требует больших холстов декоративного письма, широких красочных мазков. Оттого мало чувствуется в его операх настоящего оперного *plein air*¹; они производят впечатление больше ряда отдельных эпизодов, чем едино-цельной широко развертывающейся картины; сильнее как музыка, чем как опера.

К тому же наиболее яркой чертой в даровании Кюи был мягкий, теплый лиризм. Между тем сюжеты для опер он избирал преимущественно трагические, даже ультракрасавые, что опять-таки таило в себе внутренние задатки несовершенства. Таковы и «Анджело» да и «Вильям Ратклиф», из-за которых в свое время ломалось столько копий и в котором все-таки действительно много красот (любопытно, между прочим, с исторической точки зрения отметить лейтмотивную разработку в этой опере, написанной в 1861—1868 годах, то есть тогда еще, когда не были известны ни «Мейстерзингеры», ни «Тристан», ни «Кольцо Нибелунгов» Вагнера)².

Из трагических опер Кюи наиболее удачной, но не по музыке, а именно в сценически прикладном смысле, надо признать, пожалуй, «Фифи»; и характерно, что это — не опера большого стиля, а оперная миниатюра. Из дюжины опер Кюи ставится чаще всего тоже небольшой «Сын

¹ Буквально — «открытый воздух» (фр.); здесь — в смысле «простор», «ширь».

² Энгель несомненно имеет в виду Россию, куда первые две оперы дошли со значительным опозданием.

мандарина»¹. Эта «комическая опера» привлекает, однако, не столько комизмом в настоящем смысле слова (его мало), а той особой французской легкостью и элегантно-стью, о которой уже говорилось раньше.

Последней оперной работой Кюи, насколько известно, было окончание «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, где дописать пришлось около трети музыки. В таком виде «Сорочинская ярмарка» поставлена была впервые в октябре 1917 года в петроградской «Музыкальной драме».

Пикантная ритмически, изящная гармонически, всегда благозвучная музыка Кюи способна и к интимной, временами глубокой выразительности, не требующей, однако, мощи, грандиозности, широкого подъема. Последнее опять-таки редко по плечу Кюи. В связи со всем этим женские характеры в его операх очерчены ярче мужских; монологи удаются больше массовых сцен; акценты интимные — больше акцентов патетических; оттенки — больше основных тонов.

Много красивого и сильного можно найти в мелких вещах Кюи, особенно написанных не в последние годы. Больше всего дал здесь Кюи в области романса, что и естественно для такого вокалиста, лирика и миниатюриста. Он обогатил русский романс не только расширением и утончением средств музыкальной выразительности, но и расширением самой сферы романса. Между прочим, Кюи первый среди русских композиторов стал выпускать компактные сборники романсов на слова одного и того же поэта (Некрасова, Пушкина и др.).

Меньше значения имеют оркестровые сочинения Кюи. Широкие симфонические формы мало сродни его дарованию, да и оркестровая палитра его не из ярких. (№ 38 от 17 марта 1918 г. н. ст.; полная подпись.)

¹ Ц. А. Кюи написал четырнадцать опер (в том числе четыре детских).



Приложения

**ПЕРЕПИСКА Ю. Д. ЭНГЕЛЯ
С В. В. СТАСОВЫМ**

20 марта 1907 года Д. В. Стасов, считавший себя обязанным после смерти брата «подготовить материалы для тех, кто хотел бы заняться его биографией»¹, обратился к Энгелю с просьбой: позволить списать письма к нему Владимира Васильевича. «Я полагаю, что он с Вами переписывался, так как знаю, что он к Вам относился с большим уважением и, сколько мне помнится, он мне говаривал, что писал Вам», — читаем в письме Д. В. Стасова².

Копии четырех писем Энгель ему выслал. «Если есть и другие письма Владимира Васильевича ко мне, то вряд ли значительные и теперь их мне не найти», — сообщил он Д. В. Стасову в письме без даты, полученном адресатом 28 апреля 1907 года³.

¹ Эту задачу отчасти выполнила дочь Д. В. Стасова, Варвара Дмитриевна Комарова, опубликовавшая переписку В. В. Стасова с П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Лядовым, подготовившая и частично опубликовавшая его переписку с М. А. Балакиревым, а позже выпустившая под своим обычным псевдонимом («Влад. Каренин») книгу «Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности» (ч. 1—2. Л., 1927), основанную на материалах семейного архива. Сам Д. В. Стасов напечатал только письма к В. В. Стасову М. П. Мусоргского.

² Обе выдержки взяты из неопубликованного письма Д. В. Стасова к Ю. Д. Энгелю, хранящегося в архиве Госуд. центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинка. Ф. 93, ед. хр. 176.

³ Рукописный отдел Пушкинского дома Академии наук СССР. Ф. 294, ед. хр. 187.

Не сохранились, по-видимому, и некоторые письма Энгеля к В. В. Стасову: мы не находим ответа на письмо Стасова от 4 мая 1904 года¹, где был затронут важный для обоих корреспондентов вопрос о значении и месте в русской музыке симфоний Чайковского; нет и писем 1905 года, хотя в это бурное время общение петербуржца и москвича могло быть особенно интенсивным.

Переписка открывается письмом Ю. Д. Энгеля к В. В. Стасову от 20 января 1904 года, однако их дружеские отношения начались еще весной 1901 года, о чем Энгель вспоминал позднее². Замыкающее переписку письмо В. В. Стасова написано 30 сентября 1906 года, за несколько часов до инсульта, и было одним из последних писем Стасова.

Подлинники писем В. В. Стасова к Ю. Д. Энгелю хранятся в семейном архиве А. Ю. Энгель-Рогинской. Отрывки из них были приведены в статье Энгеля «Памяти В. В. Стасова» в «Русской музыкальной газете» (1907, №№ 41 и 42). Подлинники писем Ю. Д. Энгеля к В. В. Стасову находятся в рукописном отделе Пушкинского дома Академии наук СССР (ф. 294, архив Стасовых, оп. 3, ед. хр. 45).

Все тексты писем даны неизменными, без унификации названий. Суждения корреспондентов, порою односторонние и неверные, но полные жизни и характерные для обоих, столь непохожих друг на друга музыкальных критиков, оставлены без оговорок и уточнений. Даты писем, помещенные в квадратных скобках, указаны на основании пометок, сделанных не автором письма, с учетом почтового штемпеля на конверте и т. п.

Составитель сборника приносит благодарность А. Ю. Энгель-Рогинской за предоставление подлинников писем В. В. Стасова к Ю. Д. Энгелю и директору Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР, Н. В. Измайлову, за разрешение опубликовать письма Ю. Д. Энгеля к В. В. Стасову и выдержки из писем Ю. Д. Энгеля к Д. В. Стасову. Составитель просит также принять его искреннюю признательность Л. А. Блакк, любезно взявшему на себя труд скопировать эти письма.

¹ Некоторые сведения об этом письме и его предыстории даны выше, в примечании к статье Энгеля «Концерты в память Чайковского», опубликованной в «Русских ведомостях», № 108 от 19 апреля 1904 г.

² Ю. Энгель. Памяти В. В. Стасова. «Русская музыкальная газета», 1907, № 41.

Ю. Д. ЭНГЕЛЬ — В. В. СТАСОВУ

[20 января 1904 г.]

Глубокоуважаемый Владимир Васильевич!

Крепко благодарю Вас за расположение ко мне, выразившееся в том, что лично поручили Л. Б. Хавкиной передать мне Вашу статью об Олениной-д'Альгейм, где немало строк уделено и мне. За самые эти строки я как-то не решался Вас благодарить: Вы критик и высказали свое мнение. Но я считаю себя вправе сказать Вам, что был прямо тронут Вашим отзывом, радовался и даже гордился, хотя отлично сознавал, что, из сочувствия к своему младшему соратнику, Вы невольно впали в слишком апологетический тон. Со студенческих времен (я стал заниматься с нотами и вообще со всем, что касается музыки, только лет в 16—17) я привык Вас уважать, хотя не всегда согласен с Вами. Я и теперь не всегда и не во всем согласен с Вами, но стал уважать еще глубже и, главное, сознательнее, чем раньше. Можете себе представить поэтому, что значит для меня Ваше одобряющее и теплое слово. Оно подвигает меня даже на просьбу, на которую при иных обстоятельствах я вряд ли решился бы: я прошу у Вас Вашего портрета. С того почетного места, которое Вы заняли бы у меня в комнате, Вы смотрели бы на меня, как герой Бородин на своего собеседника: «Да, были люди в наше время!»

Искренне преданный и глубоко уважающий Вас

Ю. Энгель

P.S. Не откажите дать следующую справку: в своей статье (некрологе) о М. П. Беляеве я назвал днем его рождения 10-е февраля 1836 года (по нашему «Словарю Римана»).

В самую последнюю минуту я прочел у Вас в «Новостях», что он родился в октябре или ноябре (точно не помню) 1836 года. Что верно? Если Вы правы (что всего вероятнее), то в дополнительном выпуске словаря я исправлю эту неточность.

Адрес мой: Москва, Б. Никитская, д. Элькина, кв. 2.

Статья В. В. Стасова, о которой идет речь в письме, — «Концерты г-жи Олениной-д'Альгейм в Москве и Петербурге» — появилась в «Новостях и Биржевой газете», № 47 от 16 декабря 1903 г. (первое издание). «У нас здесь очень мало читаются московские газеты, и еще менее известно, что в московских газетах пишется о музыке. А жаль, — писал Стасов. — Нынче центры переместились, и музыкальная критика, прежде в Москве довольно слабая и бледная, переродилась, выросла и стала значительна. Новые даровитые люди выступили на сцену [...] С их мнениями и отзывами полезно было бы нам, петербуржцам, поближе и получше знакомиться. На нынешний раз я попробую привести несколько главных мнений этих новых людей — о г-же Олениной-д'Альгейм». Приведа далее выдержки из статей Ю. Сахновского (в «Курь-

ере»), Н. Кашкина (в «Московских ведомостях») и О. Риземана (в «Moskauer Deutsche Zeitung»), Стасов продолжает: «Но выше всех своих московских товарищей по музыкальной критике стоит, по моему мнению, Юлий Энгель, автор множества превосходных музыкальных статей и биографий, редактор «Музыкального лексикона» Римана в русском переводе. Он самый горячий поклонник всего великого и талантливое в музыке как европейской, так и русской, человек глубоко образованный по музыке, необыкновенно чуткий и вместе даровитый. Вследствие таких качеств и способностей он неминуемо должен был сделаться искренним почитателем, во-первых, великого нашего Шаляпина, а потом — г-жи Олениной-д'Альгейм, потому что эти двое принадлежат к одной и той же категории художественной творческой деятельности, конечно, всякий по-своему и в своей особенной мере».

Вслед за тем Стасов цитирует отзыв Энгеля о концерте Олениной-д'Альгейм («Русские ведомости», № 312 от 13 ноября 1903 г.), удачно иллюстрирующий мысль самого Стасова о родственности и вместе различии художественных индивидуальностей Шаляпина и Олениной-д'Альгейм. Можно отметить, что за полтора года до этого Стасов сочувственно процитировал в своей статье «Счеты» («Новости и Биржевая газета», № 94 от 4 апреля 1902 г.) рецензию Энгеля, посвященную той же артистке.

Л. Б. Хавкина (1871—1949) — один из крупнейших деятелей русского и советского библиотековедения, основоположник библиотечного образования в России; друг детства и юности Б. Л. Яворского.

Дата рождения М. П. Беляева указана Энгелем правильно.

2

В. В. СТАСОВ — Ю. Д. ЭНГЕЛЮ

С. П. Б. Импер. Публ. Б-ка
11 февраля 1904

Дорогой Юлий Дмитриевич, наконец могу исполнить и Ваше, и мое желание: посылаю Вам свой портрет — мой самый любимый, так как не только он сделан старинным моим приятелем, Репиным (он 6 раз писал и рисовал меня), но еще это один из его *chef d'oeuvre*'ов, по моему мнению. Думал было послать Вам также еще две вещи: 1) мои 30 или 40 портретов, недавно изданных «Новостями» (в иллюстрированном приложении «Петерб[ургская] жизнь»), 2) мою новую статью «Ратклифф», — но портреты еще не все вышли, на днях выйдет последняя тетрадка, а статья появится лишь завтра или послезавтра. Пожалуйста, примите гостеприимно и то, и другое. Но вот что еще: мой брат Дмитрий (адвокат), как и я, поклонник русской музыки, Глинки, Бородина,

Мусорянина нашего любимого и *tutti quanti*, просит меня спросить у Вас: в каком номере «Русских ведомостей» напечатана была Ваша статья об опере «Вертер»? Пожалуйста, черкните мне. Ему почему-то нужно и интересно.

Про Вас самих скажу Вам на сегодня, к слову, две вещи:

а) Меня продолжает сильно радовать Ваше предприятие с еврейскими народными песнями — капитальная затея: мне всегда казалось, что очень-очень давно пора ввести еврейский основной капитал в историю и кладовую новой (христианской) европейской музыки; все грегорианские, амвросианские и прочие христианские мелодии на добрую половину, а может быть и больше, стоят на еврейских фундаментах и ногах. Но так как у всех вообще народов на свете, древних и новых, языческих и христианских, народные и храмовые песни и мелодии в корне — одного и того же склада, состава, характера и формы, то я считаю, что солидное изучение еврейских национальных мелодий может оказаться одним из первых фундаментальных камней в изучении нынешней, новой европейской музыки (понимается, считая другими такими же фундаментальными камнями — народные мелодии арийские, а впоследствии, может быть, и некоторые турецкие). И, по всему этому, я все радовался и радуюсь тому, что Вы задумали изучать и издавать доступные Вам народные песни семитические.

До свидания, авось когда-нибудь и где-нибудь.

Ваш В. Стасов

Я недавно увидал, у того же брата Дмитрия, Вашу январскую статью о Беляеве. Она прекрасна вообще, но в частности там есть, на мой взгляд, и то и сё — не так. Например, Вы говорите, что Беляев к концу жизни стал отстраняться от издания сочинений вокальных. Нет, это не так: он всегда, с самого начала жизни и до конца, мало находил вкуса и интереса в сочинениях вокальных, и если издавал их, даже довольно много, то никогда по собственному желанию и инициативе, а просто потому, что другие, многие, просили. Он только добродушно соглашался и исполнял чужое желание, но никогда сам бы не начал. Его интересовала, собственно, только инструментальная, всего более — квартетная музыка!! — Второе, с чем я никак не могу согласиться в Вашем взгляде, это — что мало важны, или, пожалуй, и вовсе не важны нынче специально русские концерты. Нет, нет, нет, это не так!!! Я думаю, русские концерты навсегда законны и нужны, точно так же, как специально русские журналы, русские книги, русская поэзия, русская литература, русский язык. Их законность и надобность никогда не умялятся и не исчезнут. Все эти категории имеют все права на отдельное существование и отдельное проявление, впрочем, ничуть не в ущерб этим же категориям у всех других людей и народов мира. Для меня очень жаль, что Вы напечатали такую неправильную мысль.

В. Стасов

По-видимому, Стасов послал Энгелю репродукцию своего портрета, сделанного Репиным в 1900 г. и находящегося ныне в Рус-

ском музее в Ленинграде. Сам Стасов сообщал 8 мая 1900 г. С. В. Медведевой: «Написан я в шубе и в меховой шапочке — по колена. Мне кажется (да тоже и всем), что это лучший и замечательнейший портрет из всех, которые он с меня писал...» (В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2 (1900—1906). М., 1962, стр. 21—22).

Статья Стасова об опере Ц. Кюи «Вильям Ратклиф» напечатана в «Новостях и Биржевой газете», № 47 от 17 февраля 1904 г. (первое издание). Статья Энгеля «Памяти М. П. Беляева» напечатана в «Русских ведомостях», № 2 от 2 января 1904 г.

3

Ю. Д. ЭНГЕЛЬ — В. В. СТАСОВУ

[23 февраля 1904 г.]

Дорогой Владимир Васильевич!

Горячо благодарен Вам за чудесный портрет, превосходный во всех отношениях. Признаться, я и не ждал такой прелести и прямо восхищен: это одна из лучших вещей Репина, а я его очень люблю. Да и Вы сами говорите, что это лучший портрет Ваш. Еще раз спасибо! Я бы очень и очень просил Вас привести в исполнение Ваше намерение (Вы говорите: думал было прислать; за что же такая немилость: думал было, а не думаю?) и прислать коллекцию Ваших портретов и статью о «Ратклифе». Последнюю я искал в «Новостях» и не нашёл; очевидно, дело идет о статье в другом издании или отдельном выпуске. Теперь об остальных пунктах Вашего письма.

1) О еврейских песнях. Я собираю не богослужебные мелодии, а светские. Многие из богослужебных (иногда очень древние и вообще чуть ли не всем евреям на земном шаре) изданы; еще больше не издано. К последним относятся, прежде всего, мелодии (часто импровизированные) хазанов, то есть синагогальных канторов, которые только в известных случаях должны придерживаться общеизвестных напевов, во многих же других случаях могут петь, что вздумается (приходилось мне слышать в синагогах и «Stabat mater» Россини, и «Демона» Рубинштейна, и Верди и что хотите). Что касается напевов еврейских народных песен, то, кажется, их еще не пробовали издавать. Покуда я не задаюсь широкими задачами сличения еврейских напевов с другими и вообще не решаюсь делать никаких широких выводов, не чувствуя себя достаточно подготовленным к этому. До поры, до времени цель моя — пустить в обиход наших музыкантов и певцов материал, по-видимому, вполне достойный этого, вместе с тем, если несколько экземпляров, которые я на первых порах (к осени) думаю выпустить, понравятся, это повлияет в желательном направлении и на тех лиц (конечно, прежде всего, на интеллигентных евреев), которые живут бок о бок с еврейской народной песнью, не обращают на нее внимания и не записывают ее.

Этими целями обусловлена и форма, в которой я думаю выпустить первые экземпляры: мелодия и текст (с переводом на русский язык) сохранены без изменения, но, благодаря характеру обработки, приняли форму чего-то вроде романса с фортепиано, то есть ту форму, в которой, на мой взгляд, они могут наиболее рассчитывать на деятельное и энергичное сочувствие.

Почему Вы вспомнили об еврейских песнях? Неужели Вы помните мое посещение весной 1901 года, когда мы о них беседовали?

2) По поводу статьи моей о покойном Беляеве. Вы говорите, что Русские концерты¹ так же законны и нужны, как «русский язык», «русская поэзия», «русская литература». Позвольте с этим не совсем согласиться. Я ни слова не возразил, если бы в предыдущей цитате вместо «Русские концерты» стояло «русская музыка». Но на Русские концерты я смотрю только как на одно из средств для процветания русской музыки и только с этой стороны и ценю их.

Когда русская музыка была в загоде, Русские концерты были передовым подвигом, общественно благим делом. Теперь, когда русская музыка (я говорю только о столицах, и это очень важно!) кое в чем заняла, кое в чем все сильнее начинает занимать подобающее ей место, Русские концерты не являются уже столь необходимыми, как раньше (это точная цитата из моей статьи; нигде там я не говорил, да и не думаю, что «они теперь и вовсе не нужны»). Наконец, я допускаю даже и такое положение, при котором Русские концерты оказались бы делом нежелательным, против которого следовало бы бороться. В самом деле, представьте себе, что импер[аторское] Рус[ское] муз[ыкальное] общество стало бы исполнять исключительно русские композиции, то же самое сделали бы в С.-Петербурге Шереметев² и в Москве Филармония (я говорю все о симфонической музыке). Не находите ли Вы, что это означало бы такую же односторонность и косность в искусстве (только вместо → в противоположном направлении, то есть ←), какою некогда было полное пренебрежение к своему народу. А ведь все это возможно, если смотреть на русские концерты не как на средство, а как на самодовлеющую цель и считать их одинаково необходимыми при всех обстоятельствах.

3) Вы не написали точно дня рождения Беляева. Если это по забывчивости, так позволю себе все-таки пристать к Вам с просьбой дать эту цифру для исправления в «Словарь». Если же потому, что дата «Словаря» верна, то я тоже очень просил бы Вас подтвердить это.

4) При сем прилагаю свою заметку о «Вертере».

Через несколько дней выйдет моя маленькая книжка «М. И. Глинка, великий баян земли русской» (краткий, в двух словах очерк истории и значения музыки, биография и оценка

¹ Имеются в виду известные Русские симфонические концерты, учрежденные М. П. Беляевым.

² А. Д. Шереметев — меценат, организовавший в 1898 г. в Петербурге Общедоступные симфонические концерты.

Глинка) для народа; цена 5 коп., с тремя портретами. Насколько мне известно, это первый опыт в своем роде (изд. Сытина). Надеюсь, что Вам покажется небезынтересным полюбопытствовать на сей опыт; позволю себе поэтому прислать Вам эту книжицу. Дай Вам бог здоровья.

Глубоко Вас уважающий и сердечно преданный

Ю. Энгель

4

Ю. Д. ЭНГЕЛЬ — В. В. СТАСОВУ

[Начало марта 1904 г.]

Дорогой Владимир Васильевич!

Спасибо, спасибо за присылки и письмо. Как ни стыдно мне, но надо признаться, что я прозевал 80-й день Вашего рождения. Просто-напросто прозевал! Газет я иногда по месяцам не читаю, живя в Петербурге, при встречах натолкнулся бы на известие о таком редком торжестве. Здесь же в Москве я должен был бы быть глашатаем этого торжества, и вместо того узнал о нем позже всех, когда для газеты, живущей злобой дня, оказалось уже неудобным остаться в хвосте...

Простите! Единственное утешение для меня то, напиши я или не напиши — от этого ничего не изменится в величине того, что Вами сделано и, даст бог, будет еще сделано. Еще я виноват — на этот раз безвинно — в том, что статью о Вас в словарь Римана написал Финдейзен. Еще год тому назад он просил меня дать написать статьи о Серове и Стасове. Я согласился, зная, что он Серовым занимался раньше и Вас знает много лучше меня (как я думал).

Теперь из-за чего-то он стал с Вами в неприязненные отношения, и, конечно, Вам неприятно читать о себе строки, написанные человеком, который к Вам так относится. Но корни этого относятся к прошлому году, да и я многое выправил в статье Финдейзена, или, вернее, дополнил.

Портреты Ваши в «Новостях» большей частью не совсем удались с чисто типографской стороны, и признаться, один присланный Вами лучше всех этих десятков. Но раз у меня есть именно этот превосходный, и все остальные замечательно интересны, как коллекция. Статью о «Ратклифе» прочел с интересом; в вопросе о его достоинствах я хотя и не вполне согласен с Вами, но скорее примыкаю к Вам, чем к новейшим его ругателям в «Русск[ой] муз[ыкальной] газ[ете]». Сегодня получил первые экземпляры книжечки своей для народа «Глинка». Вместо условленной цены по 5 коп. вдруг увидел 10 коп.; поеду добиваться старого, а если нет — пусть дело решает третейский суд.

Глубокоуважающий Вас и преданный Вам

Ю. Энгель

В последние месяцы 1903 г. произошел обмен полемическими резкостями между В. В. Стасовым («Новости и Биржевая газета»,

№№ 296, 323 и 341 от 27 октября, 23 ноября и 11 декабря 1903 г., первое издание) и Н. Ф. Финдейзенем («Русская музыкальная газета», 1903, №№ 44 и 51). Письмо В. В. Стасова, упоминаемое в первых строках ответа Ю. Д. Энгеля, не сохранилось.

5

В. В. СТАСОВ — Ю. Д. ЭНГЕЛЮ

С. П. Б. Импер. Публ. Б-ка
4 мая 1904

Многоуважаемый Юлий Дмитриевич, Вы уже знаете, с какой симпатией и интересом я отношусь к Вашей музыкальной личности, к Вашим музыкальным мнениям, знаниям и писаниям. Но все-таки Вы очень справедливо заметили мне в Вашем последнем письме, что, не взирая на все подобные отношения, между нами двумя существует немало несогласия и различия музыкальных мнений и оценок. В последние дни мне случилось прочесть целых 2 Ваших статьи, по поводу Чайковского, и я, к великому сожалению своему, убедился, что между нами «разногласия» и «розни» по музыкальному делу еще гораздо больше, чем я прежде думал.

Я не имею ни малейшего намерения затевать о враждебных для меня Ваших суждениях — спора, потому что он ровно ни к чему не может повести — конечно, Вы никоим образом не можете и не желаете отступить от своих мнений, точно так же, как я от своих, но я все-таки считаю обязанностью своею сообщить Вам, в самом сжатом виде, о пунктах нашего разногласия, для того, чтобы Вы могли знать, что, продолжая симпатизировать Вам во многом, я также в очень многом вовсе не симпатизирую Вашим мнениям, и не могу находить их справедливыми.

Это именно следующие:

1) Вы несколько раз называете Чайковского «величайшим русским симфонистом». С этим, по моему мнению, никогда нельзя согласиться. Первого (и единственного, значит), мне кажется, нет, не было и не будет. Есть — по счастью — несколько первоклассных русских симфонистов, и Чайковский один из них, достоинства во многих его созданиях — очень велики и значительны, но, для того, чтоб быть первым, ему слишком многого недостает. Признавать его первым — могут только на Западе, и только в настоящее время. По-моему, кажется несомненным то, что чем более будут подвигаться вперед музыкальные понятия и оценки, тем менее это будет возможно.

2) Последняя симфония Чайковского (h-moll) есть, конечно, великий chef d'oeuvre — в этом, мне кажется, розни нет и никогда не будет ни в одном из разнообразных лагерей. Но зато, как далеко отстоят все другие симфонии! А главное, для меня непостижимо, как Чайковский мог браться за такие задачи, к которым он вовсе не имел достаточных способностей. Fatum! Да в чем же была для него возможность трактовать такой громадный сюжет?! Его натура была благородная, милая, во многом интересная, но во многом — и нет, только что элегическая и слабоватая, пси-

хологическая — лишь до известной степени, и способная лишь к трактованию (в прекрасных, часто, музыкальных формах) вопросов личных, частных — и только. До трактования вопросов мировых — он еще не дорос, тут еще ему не хватало слишком многого. Его программа IV симфонии — бедная и жалкая. Какая несчастная идея: утешаться от элегических невзгод и бессилий испанскими какими-то плясочками или итальянскими вальсиками. Так, например, в V симфонии вдруг такая «вердиевская» музыка *à la donna è mobile*¹:



и такую-то итальянщину Вы подхваливаете!!!

Я приведу Вам, если угодно, множество других подобных же примеров у Чайковского. Нет, нет, для *Fatum'a* нужна натура по сильнее, поглубже и пообширнее Чайковского!! Я не могу здесь сегодня говорить Вам про Ваше несочувствие «национальному элементу» в искусстве, «программной музыке», и т. д., и т. д., но укажу только на мнение, высказанное (в «Словаре Римана») заодно с немцами, что Рихард Вагнер — «величайший оперный композитор XIX века». Возможно ли это переносить?! — Таковы в кратком самом виде мои претензии к Вам и Вашему символу веры. Для меня — это все болезненные удары. На всем этом мы никогда не сойдемся.

Ваш В. Стасов

В статье «Памяти В. В. Стасова» Энгель писал: «Владимир Васильевич заключил о моем несочувствии национальному элементу в музыке из моих слов о том, что в искусстве развитом элемент этот во всяком случае играет подчиненную роль. Что касается дальнейшего, то, разумеется, за мнение, высказанное в словаре, отвечает автор словаря, а не редактор перевода» («Русская музыкальная газета», 1907, № 42, стлб. 930, примечание). В той же

¹ «Сердце красавицы» (ит.) — ария Герцога из оперы «Риголетто». Стасов в качестве примера приводит далее эпизод из коды третьей части Пятой симфонии, предшествующий появлению трагической темы рока и окрашенный тревогой. Ю. А. Кремлев, как нам кажется, справедливо, видит в этой подготовке вторжения трагедии в беззаботную стихию вальса «гениальный штрих мастерства Чайковского как психолога музыкальной формы» (Ю. Кремлев. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955, стр. 230, примечание).

статье Энгель подчеркнул еще раз, что отзыв о Вагнере в словаре Римана («величайший композитор драматической музыки в XIX в.») принадлежит не ему, редактору русского издания, а составителю словаря. Что касается оценки симфоний Чайковского, то он вполне принимал на себя ответственность за высказанное им суждение. См. также примеч. на стр. 135—136 настоящей книги.

6

В. В. СТАСОВ — Ю. Д. ЭНГЕЛЮ

С. П. Б. Императ. Публичная Библиотека
4 февраля 1906

Многоуважаемый Юлий Дмитриевич, я послал Вам под бандеролью две недавних моих статьи: 1) «Памяти Людм. Ив. Шестаковой», 2) «Памятник Глинки». Я подумал, что эти статьи могли быть для Вас интересны, во-первых, потому, что Вы, наверное, не видите в Москве той газеты, где они напечатаны — «Новости», а во-вторых, потому, что наверное же Вы поинтересуетесь разными, помещенными в моих этих статьях, сведениями о Глинке и его высокопримечательной сестре, Людм. Ив. Шестаковой, которых Вы не имели, может быть, ниоткуда.

Вместе с тем мне очень-очень хотелось (и довольно давно уже) поблагодарить от всего сердца Вас за доброе и симпатичное участие ко мне, после того, как Вы прочитали в газетах известие о моих недорозьях. Эти известия были значительно неверны и преувеличены, — там было говорено, что моя жизнь в опасности и что у меня было уже три удара. Это была полная неправда: у меня не было не только трех ударов, но даже и одного! У меня, 28 декабря, был только «нервный спазм», всего лишь на 5—6 минут сковавший и стеснивший мой язык, так что я не мог говорить, даже ничего произнести! Но [так как] в продолжение этих 5—6 минут оцепенения языка, происшедших от разных физических причин состояния всего моего организма, у меня вполне сохранились и зрение, и слух, и память, и здороровь, и владение мыслью и рассудком, то докторами было признано, что тут не было ровно ничего апоплексического, ни параличного. И я с тех пор продолжаю пользоваться полным здороровьем. Благодарю Вас за высказанные Вами мне добрые чувства и симпатии, и буду очень счастлив, если Вы мне их сохраните и на будущее время.

С истинною признательностью и почтением

Ваш В. Стасов

Р. S. Вы, может быть, слышали, Юлий Дмитриевич, что в 1904 году¹ изданы на средства многих русских художников: архитекторов, скульпторов, живописцев и музыкантов три первых тома моих сочинений (1847—1887). Теперь новая компания нескольких людей, мне симпатизирующих, напечатала IV том, который на днях выходит в свет (за ним последуют V и VI).

¹ Описка Стасова: издание вышло в 1894 г.

Мне хочется послать Вам этот IV том. Авось Вы примете его с некоторой симпатией. Там помещено много статей моих и работ по части музыки с 1887 года.

Упоминаемые Стасовым статьи напечатаны в «Новостях и Биржевой газете», №№ 29 и 33 от 30 января и 3 февраля 1906 г. Вопреки надеждам В. В. Стасова т. IV оказался последним томом собрания его сочинений. Кроме обширного обзора «Искусство XIX века», написанного на рубеже нового века, в книгу вошли только статьи 1887 г.

7

Ю. Д. ЭНГЕЛЬ — В. В. СТАСОВУ

Вторник, 7 февраля [1906 г.]

Глубокоуважаемый Владимир Васильевич!

Очень благодарен Вам за письмо. Оно меня порадовало, первых, тем, что Вы не только здоровы, но даже и удара-то не имели, а только «нервный спазм» (при таких обстоятельствах приходится и спазму радоваться!); во-вторых, тем, что издаются Ваши статьи после 1887.

«Вы, может быть, слышали, что в 1894 были изданы 3 тома моих сочинений» и т. д. — Так пишете Вы мне. Позвольте мне считать такой вопрос, направленный по моему адресу, за личное оскорбление.

Каков был бы я музыкальный критик, каков редактор музыкального словаря, если бы не «слышал» об этом! Да ведь у меня в книжном шкафу на самой большой и крепкой полке что стоит? Сочинения Серова и Стасова! На сей раз прощаю Вам, дорогой Владимир Васильевич, сию обиду, но единственно потому, что подкуплен Вашим сообщением о том, что Вы собираетесь прислать мне 4-й том своих сочинений. «Авось,— пишете Вы,— вы примете его с некоторой симпатией». Да не с некоторой, а с той симпатией, с которой всегда относился к Вам лично и к Вашим статьям, даже когда и не согласен с ними, то есть с огромной симпатией. Это будет мне не только приятно, но и дорого, ибо, оставляя в стороне всякие учтивости и употребляя слова в их чистом настоящем смысле, такой подарок с Вашей стороны я считаю для себя за честь. Жду его с нетерпением. Спасибо за присылку статей. Конечно, нашел в них факты мне неизвестные и интересные. О Глянке прислал мне кое-какие поправки и дополнения к статье в словарь Римана некий г. Бернштейн, которого я совсем не знаю (он петербуржец, по-видимому). Кажется, он знаком с предметом и изучал его довольно детально. Итак, желаю Вам хорошенько здравствовать, не иметь никаких случаев радоваться хотя бы спазмам и прошу пожелать того же тем хорошим людям, которые издают Ваши сочинения. Жду 4-го тома. Только не посылайте его по прежнему адресу. Я теперь веду студенческий образ

жизни (семья за границей); адресуйте поэтому на «Русские ведомости» (Б. Чернышев. пер.), мне.

Преданный Вам

Ю. Энгель

8

Ю. Д. ЭНГЕЛЬ — В. В. СТАСОВУ

[9 или 10 марта 1906 г.]

Глубокоуважаемый Владимир Васильевич!

От всей души благодарю Вас за внимание ко мне, выразившееся в присылке 4-го тома Ваших сочинений и в тронувшей меня надписи на нем. Должен сознаться, что я даже не знал о том, что у Вас имеется нечто вроде краткого очерка истории музыки [XIX века] в ряду таких же очерков по истории других отраслей искусства. Тем интересней и ценней для меня Ваш подарок, за который еще раз благодарю Вас.

Горячо желаю Вам сил и бодрости.

Преданный Вам

Ю. Энгель

9

В. В. СТАСОВ — Ю. Д. ЭНГЕЛЮ

С. П. Б. Императ. Публ. Б-ка
30 сент[ября] 1906

Многоуважаемый Юлий Дмитриевич, я послал Вам экземпляр «Страны» прошлого четверга, где напечатана моя статья про двух музыкальных дураков и пошляков:

1) Жи́рафа — И в а н о в а;

2) Его подручного, прокоптелого глупостью К о п т я е в а, которые вздумали, один в «Новом времени», другой в «Божьем мире», наговорить всяких глупостей и гадостей про нашего обожаемого несравненного Шумана. За это я попробовал оттаскать обоих за их паршивые, вшивые виски.

Если будете п р о т и в м е н я, черкните, пожалуйста. Ведь я все по-прежнему Вас помню, знаю и уважаю, хотя иной раз и не согласен с Вами. Но как бы там ни было, а Вы все-таки парень знатный!

У нас тут будет большой юбилей: 26 января — в честь Г л а з у н а нашего любезного. Что, примете участие и Вы? Затеял все — сам Римлянин!

Ваш всегда

В. Стасов

Статья Стасова (последняя) «Дружеские поминки» с резкой, уничтожающей критикой М. М. Иванова и А. П. Коптяева опубликована в газете «Страна», № 172 от 28 сентября 1906 г. «Жи́раф» — прозвище высокого и рыжего М. М. Иванова.

Ю. Д. ЭНГЕЛЬ — В. В. СТАСОВУ

[1 или 2 октября 1906 г.]

Глубокоуважаемый Владимир Васильевич!

С удовольствием прочел Вашу Иваново-Коптянку. Поделом! Я, конечно, Клары Шуман не слышал, но все, что я о ней читал или слышал, не дает **никакого** права строить такие гипотезы о ней, как Коптяев. Он не такой дурак и пошляк, как Вы думаете, — так мне кажется; но одержим манией всегда сказать что-либо новое и по-новому. А так как, чтобы изменить сумму, надо изменить сначала слагаемые, он и начинает что-нибудь выдумывать насчет них, не останавливаясь даже перед тем, чтобы, вопреки мнению всех настоящих музыкантов, утверждать, будто Клара Шуман играла как обыкновенная барышня. Ну, насчет Иванова — тот, пожалуй, и приврать что решится, написавши, что «Лист ему говорил» и т. д. О Шумане я, конечно, с Вами; он жив и сейчас. Про многое, что написал он 60—70 лет тому назад, можно сказать, что оно написано вчера или будет написано завтра — такой **непосредственный** отклик находят в нем люди 3-го или 4-го поколения, не касаясь его исторического значения и влияния! 25 лет творчества Глазунова — **конечно, настоящий юбилей!** Спасибо за присылки.

Ваш Ю. Энгель

Письмо Энгеля застало В. В. Стасова уже тяжело больным; он умер 10 октября 1906 г.

*ПОСТАНОВЛЕНИЕ
МОСКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
И МУЗЫКАНТОВ*

«Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество». К этим прекрасным словам товарищей-художников мы, музыканты, всецело присоединяемся. Ничем иным в мире кроме внутреннего самоопределения художника и основных требований общечеловеческого не должна быть ограничена свобода искусства, если только оно хочет быть истинно могучим, истинно святым, истинно способным отзываться на глубочайшие запросы человеческого духа. Но когда по рукам и ногам связана жизнь, — не может быть свободно и искусство, ибо искусство есть только часть жизни. Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды, — чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника¹. Мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно правовых условий, как и остальные русские граждане, и выход из этих условий, по нашему убеждению, только один: Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ, намеченных в известных один-

¹ Официальное звание, присваивавшееся лицам, успешно окончившим консерваторию.

надцати пунктах постановлений земского съезда, к которым мы и присоединяемся. (№ 35 от 6 февраля 1905 г.)

По свидетельству вдовы Ю. Д. Энгеля, А. К. Энгель, текст постановления московских музыкантов составлен ее мужем («Советская музыка», 1963, № 5, стр. 53). Косвенное подтверждение этого встречаем и в дневнике С. И. Танеева (запись 11 января 1905 г.): «Были у меня: Энгель и Гречанинов (Энгель дважды) с адресом музыкантов, требующим свободы совести, свободы слова и т. п. Я подписал вечером этот адрес» (Г. Б. Бернандт. С. И. Танеев. М.—Л., 1950, стр. 173). Кроме А. Гречанинова, С. Танеева, Ю. Энгеля постановление подписали С. Рахманинов, А. Гольденвейзер, Ф. Шаляпин, А. Кастальский, Р. Глиэр, Л. Николаев, А. Гедике, К. Игумнов, Юр. Сахновский, С. Кругликов, К. Кипп, Н. Кашкин, Д. Шор, Е. Линева, Антонина Энгель, Г. Кауар и другие, а всего двадцать девять музыкантов.

Публикуя (мелким шрифтом) постановление, «Русские ведомости» сослались на петербургскую газету «Наши дни», где в № 37 от 3 февраля 1905 г. был напечатан переданный по телефону из Москвы текст. Перепечатав его, московская газета, разумеется, не повторила курьезных ошибок в подписях, ошибок, возникших в процессе телефонной передачи. Круглой путь, которым постановление московских музыкантов, написанное Энгелем, попало на страницы московской газеты, где он же ведал музыкальным отделом, объясняется условиями, в какие была поставлена русская печать. «Наши дни» успели еще в № 39 от 5 февраля напечатать открытое письмо Н. А. Римского-Корсакова: «Всею душой сочувствуя постановлению московских композиторов и музыкантов, помещенному в № 37 «Наших дней», прошу через посредство уважаемой газеты Вашей присоединить к нему подпись петербургского музыканта. *Н. Римский-Корсаков*».

Вслед за тем газета «ввиду вредного направления» была приостановлена на три месяца и на этом окончила свое существование.

Петербургский съезд земских деятелей происходил 6—9 ноября 1904 г.; на нем была выработана программа политических реформ, включавшая требования народного представительства с законодательной властью, гражданских свобод, равноправия сословий и расширения состава и круга деятельности местного самоуправления.

После расстрела демонстрации 9 января массовые стачки рабочих и студентов стали началом нового, революционного этапа освободительного движения. Впервые в общий поток политических

забастовок вливаются учащиеся Петербургской и Московской консерваторий. Отметим, что сходка учащихся Петербургской консерватории 10 февраля, положившая начало их стачке, в своем решении прямо сослалась на почин москвичей — «сходка постановила: присоединиться к постановленной московскими художниками и музыкантами резолюции, подкрепив свой протест забастовкой...» («Русь», № 35 от 11 февраля 1905 г.).

Резолюцию московских художников (как видно из текста постановления, предшествовавшую этому постановлению) разыскать пока не удалось. Представляется правдоподобным, что она была принята в конце 1904 г. или в самом начале 1905 г.

ЮНОСТЬ ЭНГЕЛЯ
(ПО АВТОБИОГРАФИЧЕСКИМ
ВЫСКАЗЫВАНИЯМ)

Первые сведения о ранних годах Энгеля мы находим в его неопубликованном письме к П. И. Чайковскому от 1 июня 1893 года. Несколько раньше, в марте того же года при встрече в Харькове Петр Ильич предложил помочь ему поступить в Московскую консерваторию, и Энгель почел своим долгом сообщить теперь своему поручителю, кого он «выводит на дорогу», кому протягивает руку помощи:

«Я стал учиться музыке лет семнадцати, — писал Энгель; — затем, когда поступил в университет, по неимению средств почти вовсе принужден был забросить ее; только на третьем курсе удалось мне поступить бесплатным учеником в музыкальное училище; я стал серьезнее работать и во мне стало крепнуть намерение всецело посвятить свои силы музыке. По окончании университета я прослужил год на военной службе и вместе с тем посещал музыкальное училище, которое в прошлом году и окончил. Теперь занимаюсь уроками в г. Александровске и стараюсь собрать деньги на поездку в консерваторию». «Когда Вы были в марте месяце в Харькове, — напоминал Энгель, — г. Слатин представил Вам меня как ученика, только что окончившего Харьковское музыкальное училище по классу теории музыки и желающего продолжать свое музыкальное образование¹. Вы позволили мне на следующий день прийти к Вам с некоторыми из своих ученических композиций, просмотрели их, хвалили и вообще отнеслись ко мне очень тепло и ласково. Вы были даже настолько добры, что сами предложили

¹ Это произошло 15 марта 1893 г. при посещении Чайковским музыкального училища.

мне свое содействие в виде писем и рекомендаций для поступления в консерваторию [...] Смею Вас уверить, что в отношении прилежания и усидчивости, по крайней мере, я оправдаю Ваши рекомендации.

В августе я думаю отправиться в Москву и думаю поступить, по Вашему собственному совету [...] в класс контрапункта г. Танеева¹.

Двенадцать лет спустя, когда С. И. Танеев после резкого столкновения с В. И. Сафоновым, завершившего их глубокие многолетние расхождения, навсегда покинул Московскую консерваторию, Энгель припомнил слова, сказанные ему когда-то о Танееве Чайковским: «Это лучший контрапунктист в России; да не знаю, найдется ли такой и на Западе»².

Получив через полтора месяца (Чайковский не был в Клину весь июнь и первые семнадцать дней июля) ответное, не долетевшее до нас письмо Петра Ильича, Энгель со всем жаром молодости заверил его, что никогда не забудет его доброты и заботы³.

Рекомендательное письмо Чайковского, написанное в самом доброжелательном тоне, было своевременно направлено директору Московской консерватории В. И. Сафонову⁴. Первые впечатления молодого Энгеля от консерватории он описал сам: «Я поступил в нее после университета, — вспоминал он, — и на меня удручающе подействовали окрики, которые приходилось без всякого повода выслушивать в канцелярии от инспекции⁵, а также та школьническая атмосфера недоверия, которою окружен был мой вступительный экзамен по гармонии. Тем отраднее было встретить в лице Сергея Ивановича человека идеальной корректности в обращении, не способного ни к чему грубому, хотя бы отдаленно могущему затронуть человеческое достоинство ученика»⁶.

На исходе октября в город пришла весть, ошеломившая москвичей. Застигла она и Энгеля: «В год смерти Чайковского я учился в консерватории. Помню, как, придя туда, я в раздвальнойой узнал об его смерти и долго и горько плакал, приткнувшись к чьему-то [верхнему] платью, которое потом оказалось прямо смо-

¹ Письма Ю. Д. Энгеля к П. И. Чайковскому хранятся в архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, секция П, А, а⁴, №№ 6007 и 6008. Автор приносит благодарность директору Дома-музея Г. А. Шамкину за предоставление копий писем и разрешение использовать их в сборнике.

² Ю. Энгель. По поводу ухода С. И. Танеева. «Русские ведомости» № 243 от 7 сентября 1905 г.

³ Письмо Ю. Д. Энгеля к П. И. Чайковскому от 22 июля 1893 г. Архив Дома-музея П. И. Чайковского.

⁴ Письмо П. И. Чайковского к В. И. Сафонову от 26 июля 1893 г. опубликовано (с небольшими неточностями) в книге: Я. Равичер. Василий Ильич Сафонов (М., 1959, стр. 213); оно привелено дальше в воспоминаниях А. Ю. Энгель-Рогинской.

⁵ Инспектором была тогда вдова бывшего директора консерватории, энергичная до грубости Александра Ивановна Губерт.

⁶ Ю. Энгель. С. И. Танцев как учитель. «Музыкальный современник». 1915—1916, кн. 8. П., 1916, стр. 52—53.

ценным слезами. Такое чувство потери чего-то близкого, дорогого испытывали тогда в большей или меньшей мере все, кто хоть немного любил искусство: слишком уже чувствовалось в музыке Чайковского что-то свое, родное»¹.

Время шло. Энгель не был освобожден от «обязательного фортепиано», столь важного для композиторов и теоретиков; проходил он фортепиано в классе Ф. К. Гедике, одного из представителей московской музыкальной династии Гедике. Еще гораздо больше времени требовали занятия в классе Танеева. Уже тогда Энгель проявлял работоспособность и энергию, которые отличали потом всю его деятельность. Жизнь налаживалась. Добрые отношения, установившиеся с товарищами по классу контрапункта², скрапивали одиночество в большом городе, постепенно становившемся для Энгеля родным.

В конце жизни, обдумывая, быть может, каркас будущих воспоминаний (оставшихся ненаписанными), Энгель составил хронологический список мест своего жительства. В нем значится: «1893—94, Кузнецкий мост, «Захарьевка». Сейчас, верно, немпогие вспомнят, что так прозывались меблированные комнаты, сдававшиеся внаем в огромном доме, выходящем на три улицы: Кузнецкий мост, Рождественку³ и Софийку⁴. Комнаты и дом принадлежали известному своим диагностическим даром, корыстолюбием и чудачествами профессору-медику Г. А. Захарьину. Снимал их в основном небогатый люд: служащие и учащиеся обоего пола, много было начинающих музыкантов. Вот как вспоминал об этих годах один из «захарьевцев»: «Жил здесь ученик филармонического училища, баритон А. Я. Альтшулер, весьма невысокого (увы!) роста, живой как ртуть и веселый, с суховатым голосом, однако хорошо, с чувством певший⁵. Сюда приехал из Харькова и поступивший в консерваторию, окончивший университет Ю. Д. Энгель, очень остроумный и интересный, обаятельный, курчавый брюнет. Тут был и студент-юрист, будущий довольно видный революционер Михаил Лунц, больной пороком сердца [...] Забегал иногда студент и одновременно ученик филармонии Собинов, скромный юноша, в котором нельзя было предугадать будущую знаменитость [...] В Захарьевке одно время составлялся юмористический журнал с рисунками Энгеля, с карикатурами вроде, например, такой: маленький Альтшулер, по лестнице взбирающийся, чтобы обнять высокую Кармен. Частенько мы компанией ходили в оперу, на обратном пути делились впечатлениями [...]. В Москве в это время издавалась газета «Новости дня», в которой печатались музыкальные рецензии за подписью, кажется, *Giusto* (Справедливый). В этих рецензиях стали попадать

¹ Ю. Энгель. Памяти Чайковского. «Русские ведомости», № 246 от 25 октября 1913 г.

² С будущим органистом Ф. Х. Бубеком и будущим теоретиком и композитором, рано умершим А. Т. Зубановым.

³ Ныне ул. Жданова.

⁴ Ныне Пушкинская. Дом цел и сейчас.

⁵ Он закончил свою сценическую карьеру службой в Большом театре в качестве суфлера.

ся знакомые мне мысли и выражения. Однажды я обратился к Энгелю со следующими словами: «Должно быть, это пишете вы или я». Он рассмеялся. Оказалось потом, что это действительно Энгель, который тщательно скрывал это, так как ученикам консерватории было запрещено писать рецензии»¹.

Начинающий рецензент усердно и добросовестно освещает события текущей концертной жизни, откликается на оперные новинки и возобновления. С глубоким чувством пишет он о камерном собрании РМО, посвященном памяти Чайковского, где были исполнены его Третий квартет, Трио и Секстет². Среди упоминавшихся в его рецензиях исполнителей — Игумнов, Сараджев, Гольденвейзер, Вера Исакович (будущая жена Скрябина и исполнительница его сочинений), Роза Бесси (будущая Левина, учительница Вэна Клайберна) — почти все тогда еще ученики Московской консерватории.

В годы формирования будущего музыкального критика и музыкального деятеля общение с двумя людьми было особенно плодотворно для него. Первым должен быть назван С. И. Танеев. Бескомпромиссная честность, непредвзятость мысли, неустанность внутренней работы — вот черты, которые выделял Энгель, говоря впоследствии о Танееве-человеке. Он писал о своем учителе в 1915 году:

«Это был человек поистине редкой душевной чистоты. Просто и прямо подходил он ко всем и ко всему. Ни одна новая мысль не пугала его только потому, что она новая, но и ни одна не покоряла его только потому, что она новая. На все он реагировал самостоятельно и по-своему [...] Заставить Танеева сделать что-либо против его убеждений нельзя было ничем в мире. Тут его нельзя было пронять ни крестом, ни пестом [...] Весь он — и в искусстве и в жизни — был чистота, цельность, отсутствие позы»³. Добавим еще несколько строк: «Настоящий учитель не тот еще, кто прекрасно усвоил себе предмет и прекрасно может передать другим, но тот, кто, не опочив на этом, всю жизнь сам учится. Ибо помочь ищущему лучше всего может тот, кто и сам не разучился еще искать. Таков и был Сергей Иванович [...]»⁴.

Вторым назовем уже упоминавшееся имя Михаила Григорьевича Лунца — публициста, ученого, большевика. «Он был студентом, когда я впервые узнал его, — писал Энгель, вспоминая умершего друга. — Серьезный, знающий, интересный, он особенно привлекал прямоотой характера, пылкой убежденностью [...] Он горячо любил науку [...], но не менее манила его и злободневная практическая [читай — революционная] деятельность [...], работа в Музее труда, в бюро и конференциях профессиональных сою-

¹ Ф. О. Куни н. Воспоминания. Рукопись 1942—1947 гг. Хранится в семейном архиве Е. Ф. Куниной.

² «Новости дня», № 3729 от 3 ноября 1893 г.

³ Ю. Энгель. С. И. Танеев. Еженедельный журнал «Русская иллюстрация», № 20 от 21 июня 1915 г., стр. 20.

⁴ Ю. Энгель. С. И. Танеев как учитель. Цит. издание, стр. 72—73.

зов¹. И в то же время он искренно любил и глубоко чувствовал искусство, которому отводил широкое место в своих мечтах о воплощении идеалов социализма, бывшего для него не только научной догмой, но и пламенной верой»².

Сильное и облагораживающее воздействие этих двух замечательных людей может быть прослежено на всей деятельности Ю. Д. Энгеля.

¹ По свидетельству И. И. Степанова-Скворцова, М. Г. Лунц, марксист с конца 90-х годов и член партии с 1904 г., работал в разнообразных учреждениях при Московском комитете РСДРП и был секретарем Центрального бюро профсоюзов. См.: М. Г. Лунц. Сборник статей. Из истории фабричного законодательства, фабричной инспекции и рабочего движения в России. М., 1909. Вступительная статья И. Степанова.

² Ю. Энгель. Памяти М. Г. Лунца. Там же, стр. XII. Ранее напечатано в «Русских ведомостях», № 77 от 4 апреля 1907 г.

Ада Энгель-Рогинская

Ю. ЭНГЕЛЬ
(ВОСПОМИНАНИЯ ДОЧЕРИ)

Снова я перечитываю переписку моих родителей до свадьбы. На узких конвертах маминой рукой: Москва, Средняя Кисловка, №№ Шелковой, Ю. Д. Энгелю. В этих номерах Шелковой отец подолгу жил до женитьбы.

А сейчас, в окно своей комнаты, я вижу теперешний Средний Кисловский пер. и тот самый ветхий двухэтажный домик, куда адресованы лежащие передо мною письма.

В этот переулок сейчас, как и тогда, обращена «спина» Московской консерватории, в которой учились мои родители. Сейчас, как и тогда, из приоткрытых окон доносятся сплетающиеся звуки рояля, голоса, трубы, скрипки, а с другой стороны переулочка навстречу несутся такие же неожиданные сочетания звуков — из окон живущих там современных питомцев Центральной музыкальной школы.

Отсюда же виден дом, в котором мои родители поселились после женитьбы и где родилась моя сестра, а на другой стороне дом побольше, в котором появилась на свет и я.

Отец родился в Бердянске у Азовского моря. Это был тогда оживленный порт. У причалов сменялись суда многих стран. В городе торговали итальянцы, греки, даже турки. Ребята бывали на судах, перенимали у матросов песенки; отец не раз напевал нам итальянские народные песни и рассказывал, от кого их услышал.

Корабли, море, купанье, поларбуза с краюхой хлеба на целый день — так проходило его раннее детство.

Отец был младшим ребенком в большой и бедной семье. Его мать (наша бабушка) так и осталась неграмотной. Дедушка, человек умный и добрый, никак не мог приспособиться к жизни: его деловые начинания приносили неудачи.

Все же отец учился в гимназии, но на образование и на жизнь сам зарабатывал уроками.

Так продолжалось и в Харьковском университете, где он окончил юридический факультет, одновременно занимаясь в музыкальном училище. Так было и в Московской консерватории, куда он поступил по совету П. И. Чайковского.

Вот письмо, написанное по этому поводу П. И. Чайковским тогдашнему директору консерватории В. И. Сафонову 26 июля 1893 года:

«Дорогой Василий Ильич!

Письмо это передаст тебе Юлий Дмитриевич Энгель, желающий поступить в Моск[овскую] консерваторию. Я имел случай в Харькове познакомиться с ним и с его прекрасными способностями к музыке. Рекомендую его тебе с наилучшей стороны и прошу оказать всяческую помощь и сочувствие.

Искренно преданный П. Чайковский»¹.

Поступив в консерваторию, отец, как и мечтал, избрал своей специальностью теорию и композицию.

Но материальные трудности мешали ему полностью отдаться занятиям. Горестные упоминания о долгах, уроках и материальных заботах встречаются и в письмах к невесте.

Страстная увлеченность искусством звучит, как лейтмотив, в письмах отца, которые я перечитываю. Написаны они во время тягостной разлуки перед свадьбой. Мать моя, Антонина Константиновна Хейфиц, училась в Московской консерватории по классу фортепиано (у П. Ю. Шлецера).

Некоторое время спустя после того как Юлий Энгель стал ее женихом, мамин отец заставил ее ускорить на год окончание консерватории (она получила диплом свободного художника весной 1895 года) и послал в Берлин «совершенствоваться за границей», ну, и, конечно, «для испытания чувств», как он разъяснял впоследствии. Отец тогда еще не закончил курса, и длинный год разлуки оказался для него напряженным и трудным во всех отношениях.

Отец занимался по теории у С. И. Танеева, которого высоко чтил и как композитора и как человека. Он писал невесте²: «Преподавание для Сергея Ивановича это живое, важное дело, требующее глубокого внимания, любви, напряжения духовных сил».

«...С. И. считает, что без полного погружения в стихию созидания, забвения всего остального мира, не может быть настоящего творчества; так же и без полного погружения в стихию преподавания нет и настоящего учительства. С. И. для меня именно такой настоящий учитель. Учитель контрапункта как и учитель жизни... Образец точности и дисциплины...

¹ Текст даю по машинописной копии в семейном архиве.

² Цитируемые далее письма относятся к периоду 1895—1897 гг.; их копии находятся в моем архиве.

...Так важно, что он заставляет все пройти на себе самом: «все уметь», а не только «все знать».

...Самое сухое в теории С. И. претворяет в живое и осмысленное, потому что он показывает нам его связь с предыдущим и последующим, его практическое применение.

...Задаёт С. И., как всегда, огромное количество».

Отец, по университетской привычке, записывал лекции Танеева тщательно и систематически. Просмотрев эти записи, С. И. попросил их ему передать для использования в обдумываемой тогда книге «Подвижной контрапункт».

Трудился отец, судя по письмам, как одержимый.

«Я работаю до чертиков; все, что я писал до сих пор и не имел возможности довести до конца, я решил теперь закончить (2 фуги, квартет, инструментовка увертюры, клавир в 4 руки). Кроме того, собираюсь написать до рождества кантату и сонату для фортепиано, которую я теперь пишу (проговорился! я хотел сюрприз устроить). Кантата в несколько частей, с хорами, соло, речитативы с оркестром. Словом, голова идет кругом...»

Вот обычные концы писем того времени:

«Заработался до 3 ч. ночи». «Записался до самозабвения, не заметил, что утро». «До чего дописался. Вдруг средний палец вытянулся и не сгибается. Только начну писать, он опять скрючивается» и т. п.

Несмотря на то, что и Танеев и Ипполитов-Иванов одобряли его сочинения, отец оценивал свое дарование скромно:

«...Я теперь поглощен работой,—пишет он,—но очень уж слабо все выходит. Самое трудное мне инструментовать. Мотивы, хотя и неважные, все-таки лезут в голову; ну и оборудовать их кое-как могу, но когда надо писать для оркестра, то я должен придумывать, что кому дать; сами же оркестровые эффекты не приходят в голову, как, например, мелодические или гармонические, разве что изредка».

Но вот другие письма: «... Что-то подымается в душе тайное, болезненно-острое и сладкое, и отливается оно в звуках, и хоть на мгновение испытываешь то хорошее, несравненное, великое чувство, которое дается сознанием, что будто что-то создал. И одно это дивное мгновение лучше всего, что испытываешь в жизни...»

И опять горечь:

«...Но когда воображение совсем опускает свои крылья, фантазия иссякает и только разум и воля жадно и бесплодно хотят выжать что-либо, — увы, какая тоска, щемящее чувство беспечности и жалкости существования наполняют душу. Сколько мук приносит это сознание своего бессилия...»

В такие трудные полосы ему помогало творческое общение с друзьями в музыке.

«Я только что вернулся от Сахновского. Там Рахманинов и Гольденвейзер сыграли симфонию Калинникова (при нем же), недавно исполненную в Киеве с громадным успехом. Настоящая хорошая вещь... Иду спать, завтра начну работать как следует, поцелуй меня на счастье!»

«...Сегодня было квартетное собрание у Гольденвейзера, меж-

ду прочим, играли мой менуэт. Оказался для меня сюрприз: он очень всем понравился, и я выслушал массу комплиментов...»

Значительно раньше отец написал поставленную с небольшим хором и оркестром оперу «Эсфирь» (2 акта). Музыка в традиционном «восточном стиле», либретто самодельное, его.

Осенью 1897 года отец начал работать в газете «Русские ведомости». Отец писал: «Я был у Сафонова. Он меня принял с распростертыми объятиями, поцелуями, чем немало огорчил, — приятно, конечно. Я смогу пользоваться его библиотекой и иметь бесплатный билет на симфонические концерты. Другой бесплатный билет я буду иметь как сотрудник «Русских ведомостей». А что я буду оным — это решено окончательно (конечно, ежели только не оскандаюсь). Я буду писать о концертах. Кашкин о театре. К декабрю он хочет уехать за границу (надолго), и тогда все будет на моих руках».

О том, как отец увлекся новым делом, говорит его письмо:

«Возьми, милая, энциклопедический словарь и посмотри, сколько указано источников и книг под словом «Музыка». Из всех этих книг я читал всего 5—6, или больше немного; если отбросить даже 3/4, то сколько еще останется нечитанных. А еще по истории и эстетике других искусств, что необходимо надо для лучшего понимания музыки вообще, и особенно истории ее. А интереснейший отдел — значение и история музыки с культурной, социологической точки зрения; а мой-то, специальный, отдел о распространении, демократизации музыкального образования... Постоянно развиваться и, следовательно, постоянно уметь шире и разносторонней смотреть, вот этого я жажду. И я думаю, что это не только мне лучше и дороже, но и читателю. Это у меня принципиальная точка зрения».

Когда мать вернулась из Берлина, где она совершенствовалась у проф. Едлички, дедушка понял, что разлука только усилила ее привязанность, и дал, наконец, свое согласие на брак.

1897 год стал, таким образом, втройне знаменательным в жизни отца: окончание консерватории, начало работы в «Русских ведомостях», женитьба под новый, 1898 год.

После свадьбы молодожены жили в Москве: письма друг другу писать уже не надо было — они соединились навсегда. Поэтому дальше я буду полагаться на свою память.

Вечерами отец бывал в опере или на концертах, а рецензии о них подчас наутро уже должны были появиться в газете. Редакция помещалась в Чернышевском пер. на Никитской¹, иногда он работал там ночью. Поэтому мы всегда жили поблизости, где-нибудь у Никитских ворот, и все ранние воспоминания связаны с этими местами.

В комнатах нашего детства все было схоже с обычной обстановкой в интеллигентных семьях того времени: высокие стулья и громоздкий буфет в столовой, керосиновая лампа под белым стеклянным абажуром (позже ее переделали в электрическую). В кабинете лампа с темным козырьком, внутри кото-

¹ Ныне улица Станкевича; выходит на улицу Герцена против здания Московской консерватории.

рого зеркала-рефлекторы; такая лампа на письменном столе считалась характерной принадлежностью умственного труда. Плюшевые скатерти, вышитая дорожка на фортепиано и картина «Остров мертвых» Беклина в рояльной комнате. В кабинете на стенах портреты любимых композиторов и Толстой за рабочим столом — рисунок Пастернака.

Мои первые воспоминания относятся к 1905 году. Мы жили тогда у Никитских ворот в «Доме Элькина». Это большой угловой дом, теперь там магазин «Консервы». Детская выходила окнами на улицу. Помню вечер: почему-то окна эти закрыты матрацами и шкафами. Нам запрещено к ним подходить. Керосиновая лампа стоит на полу, и мы с сестрой играем вокруг нее. На улице слышны выстрелы. Нас укладывают спать, но не успели мы заснуть, как дверь отворяется с грохотом. Входят огромные усатые дяди с саблями и хрипло кричат на маму. Это жандармы пришли с обыском.

Среди друзей нашей семьи были большевики, принимавшие участие в восстании на Красной Пресне. В критический момент они спрятали у нас свои револьверы. Отца не было дома. В квартире все перевернули вверх дном и в буфет тоже заглянули. Но сладкая батарея банок с вареньем жандармов не заинтересовала, а ведь оружие (верно, завернув его в промасленную бумагу) мама опустила в варенье.

В той же квартире в столовой был особенный стул у стены, на который только смотрели, но не садились. Говорили: «На нем сидел Римский-Корсаков». Я думала, что это двое, вроде как «Минин — Пожарский», и удивлялась, как они помещались вдвоем на одном стуле. Позднее отец рассказывал нам, как однажды, открыв дверь на звонок, он просто остолебенел: перед ним стоял Римский-Корсаков, с которым он не был знаком ни лично, ни по письмам. Приехав в Москву, Николай Андреевич захотел прийти, чтобы познакомиться с отцом.

В боковой комнате жил у нас одно время Буюкли, которого Скрябин считал своим другом и «величайшим современным пианистом». Это был человек со странностями. Иногда он играл ночью с невероятной силой, а потом являлся к нам, пугая маму (отец возвращался очень поздно), и сообщал нам свои философские откровения, хотя мы с сестрой явно не были подходящей аудиторией.

Самые яркие воспоминания нашего детства связаны с летними месяцами. Мы уезжали всей семьей, с няней, или к Балтийскому морю или к бабушке на Украину на все лето. Иногда жили в каком-нибудь запущенном имении близ Москвы. Но куда бы мы ни забирались, за нами всегда следовал рояль.

На лето отец обычно брал с собой дополнительную работу — над своим музыкальным словарем или книгой — и подолгу сидел над ней. Но счастьем и отдыхом для него была возможность сочинять без помех. Не только в часы, когда сидел за роялем, подпевая себе «композиторским козлетоном», но и во время наших чудесных прогулок он вдруг останавливался и начинал «жужжать», глядя в одну точку. Мы уже знали, что в эти минуты надо оставить его одного, так же как в Москве мы знали, что надо быть потише, когда «папа пишет».

С увлечением принимал отец участие в наших детских занятиях, сам придумывал новые игры, шарады и любил всякий спорт, особенно парусный и теннис. Отец вообще был очень хорош с детьми, и его любовь к ним неизменно была взаимной.

Долголетней дружбой мы были связаны с семьей Пастернаков. Леонид Осипович, профессор Училища живописи, известный художник, был особенно популярен своими портретами Л. Толстого и иллюстрациями к его произведениям. А нам очень нравились пастельные наброски, которые он любил делать со своих дочерей — наших подружек.

Жена его, в юности известная пианистка Роза Кауфман, восхитившая даже Антона Рубинштейна, прекратила свои концерты после выхода замуж и почти перестала выступать после рождения первого ребенка. В этом биографии наших матерей были сходны. Старший сын Борис тогда еще не был поэтом. Он бредил Скрябиным и брал уроки теории музыки у нашего отца. Иногда они спорили на философские темы — чаще это были вдохновенные, бурные монологи Бориса. Мы их, конечно, не понимали, но слушали с восторгом. Он был значительно старше нас, и подружились мы гораздо позже.

Одно лето, когда мы вместе жили у Балтийского моря, Леонид Осипович писал большой портрет отца, а я часто наблюдала за ними, спрятавшись в уголке. Иногда, чтобы сохранить оживленное выражение на лице модели, Л. О. пускал в ход свое блистательное остроумие. Помню широкий взмах его руки с поднятым первым пальцем. Работал он в обычном своем костюме с белоснежным бантом вместо галстука, на который никогда не попадало ни пятнышка с его огромной палитры.

По вечерам собирались и читали вслух шуточные журналы с рисунками, которые создавали мы все — и стар и мал. Папины пародии в стихах пользовались особым успехом.

Трудно сказать, какое лето было лучше, увлекательнее, полнее. Но наступала зима, и жизнь входила в свои строгие рамки. Мы бегали в школу, мама давала уроки игры на фортепиано, а отец... С ним дело было гораздо сложнее.

Попытаюсь, хотя бы приблизительно, очертить круг творческих интересов, трудов и обязанностей отца.

За двадцать лет Юлий Дмитриевич поместил в газетах огромное количество статей, рецензий, фельетонов. Он всегда очень много внимания уделял исполнительскому мастерству артистов, их точной творческой характеристике, репертуару. Это относилось не только к гастролерам и крупным величинам, но ко всем, кого он упоминал. Он говорил, смеясь: «Никогда я не писал «такой-то был на своем месте» или «такая-то своим эффектным исполнением дополняла общую картину». Чего бы ни касался Юлий Дмитриевич в своих статьях, он говорил языком, понятным среднему читателю, но не упускал случая ввести его в сферу специфически музыкальную, обогатить музыкальными, а иногда и эстетическими понятиями.

Перечитывая его статьи, вспоминая беседы с ним и портреты, украшавшие стены его кабинета, можно сказать, что любимыми композиторами отца были Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен, Григ. В русской музыке — Римский-Корсаков, Бо-

родия, Чайковский. Вагнера он признавал как крупнейшее явление музыкальной драматургии.

Помню, как летними вечерами мы слушали мамину игру, и каждый мог попросить исполнить свое любимое; отец нередко называл произведения Рахманинова, реже Листа.

Пристальный интерес и увлечение вызывали у него еще многие музыканты; иногда в связи с тем, что он занят был их специальным изучением, иногда потому, что его композиторские поиски в тот период были близки творчеству данного автора. То, что Юлий Дмитриевич сам был композитором, и то, что он прошел солидную теоретическую школу Танеева, сказывалось на всех областях его деятельности.

Постепенно его имя становилось все более уважаемым, его критические суждения получали широкое признание. Писал он не только в газете, но и во многих журналах¹.

Юлий Дмитриевич в высшей степени обладал чувством нового, если даже это новое не было близко его личным музыкальным вкусам. Так, он писал о Скрябине: «Перед нами один из замечательнейших талантов в современном искусстве. Талант болезненный, как и подобает нашему времени, но мощный, сам в себе цельный и единый, оригинальный. И притом оригинальный совершенно независимо от связи своего творчества с философией»².

В дальнейшем Ю. Д. с глубоким интересом и пониманием следил за развитием Прокофьева, Стравинского и других, только еще начинающих композиторов.

Отец читал вступительные лекции к циклам Исторических концертов Русского музыкального общества, проходивших в Большом зале Московской консерватории, на общедоступных концертах в Политехническом музее и другие.

К этим лекциям он готовился очень тщательно и дома по несколько раз проговаривал их, положив перед собою часы. Мне кажется, отец никогда не волновался перед публичными выступлениями. Говорил он свободно, выразительно, дикция была настолько четкой, что каждый оттенок слова был слышен в любом уголке Большого зала консерватории (микрофонов тогда не было). Юлий Дмитриевич имел способность просто и доверительно обращаться к неискушенному слушателю или читателю и одновременно давать нечто новое, интересное и музыкантам. В массе читательских писем со всех концов страны говорилось об этом и о прекрасном литературном языке его рецензий и фельетонов, являвшихся, по отзывам читателей, «событием в музыкальной жизни».

Но были и враждебные письма, даже с угрозами — от «Союза русского народа». Причиной угрожающих писем было по-

¹ «Музыкальный современник», «Музыкальное самообразование», «Русская музыкальная газета», «Правда», «Критическое обозрение», «Русская мысль», «Ежегодник императорских театров», «Восход», «Рассвет» и др.

² Ю. Э. Музыка Скрябина. «Русские ведомости», № 44 от 24 февраля 1909 г.

становление группы видных деятелей музыкальной культуры с требованием свободы и реформ, напечатанное в московских газетах весной 1905 года; инициатором и автором текста был отец¹.

Эти письма особенно волновали всю нашу семью после того, как возле нашего дома произошло политическое убийство Г. Б. Иоллоса — популярного общественного деятеля и публициста.

В то время у нас часто бывали большевики Степанов-Скворцов, Богданов, Покровский и рано умерший М. Г. Лунц — любимый друг всей нашей семьи.

Московская Народная консерватория, создателем которой вместе с Е. Э. Линевой был отец, — одна из важнейших областей его музыкально-общественной деятельности.

Он был бессменным председателем Бюро Народной консерватории все время ее существования (1906—1918 гг.). Собрания Бюро происходили у нас дома, что же касается занятий со студентами и выступлений, то Литературно-художественный кружок предоставлял для них бесплатно свои пустующие помещения с инструментами днем, а по вечерам помещения давала московская Городская дума (где работал тогда муж Е. Э. Линевой).

Кроме курсов общего и специального музыкального образования, в Народной консерватории читались лекции, давались целые оперы в концертном исполнении, как, например, «Орфей» Глюка, и отрывки, главным образом, из русских опер.

В те времена такое начинание было совершенно новым, послужившим примером и для других городов.

Певица Евдокия Дмитриевна Денисова, которая училась, а затем преподавала в Народной консерватории и все время работала в Бюро, рассказывает²: «Преподавателей у нас бывало человек 30, из них семь педагогов вели хоровые классы, и одновременно обязательную программу по теории и гармонии. Оперный класс вела Петрова-Званцева. Историю музыки, которую вели Богословский и Кочетов, посещали все учащиеся.

Юлий Дмитриевич был душой нашего дела и направлял всю деятельность Народной консерватории (не говоря уже о составлении уставов, правил, документов и повседневной деятельности Бюро). Внешне он не был требовательным, никогда никому не делал замечаний, вернее, делал только в очень деликатной форме. Самый скромный студент был для него прежде всего человеком.

Юлий Дмитриевич читал лекции на наших концертах, он был самым для нас большим и уважаемым руководителем. Малых дел для него не существовало: я помню, например, как он купил и притащил шторы для консерваторского зала и даже сам прибивал их на окна. Антопина Константиновна, Ваша мать, преподавала у нас по классу фортепиано. Я сама у нее училась».

Народная консерватория была любимым детищем Ю. Д. В ней он мог осуществлять свои идеи о народном музыкальном

¹ Подробно см. стр. 485—487.

² Эта беседа записана мною зимой 1967 г.

образовании и накапливать опыт в этой области, мало тогда изученной. Благодаря Е. Э. Линевой Народная консерватория была тесно связана с собиранием и исполнением русских народных песен, что тоже было для него очень важно. Музыканты-педагоги, сплотившиеся вокруг Народной консерватории, и учащиеся, среди которых было много талантливой молодежи, работали дружно, не боялись ни трудов, ни экспериментов.

Юлий Дмитриевич принимал участие в организации концертов Дома песни, созданном М. А. Олениной-д'Альгейм. Вместе с С. И. Танеевым он работал в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека», а после смерти Сергея Ивановича много сделал для его памяти и пропаганды его сочинений. Вместе с певцом Н. Г. Райским он устраивал специальные циклы концертов, посвященные творчеству Танеева.

Много энергии и времени отдал Юлий Дмитриевич музыкальным словарям. Его статьи о русской музыке вошли в русское (дополненное) издание «Истории XIX века» Лависса и Рамбо.

В качестве музыкального критика Юлий Дмитриевич многократно бывал в других городах — на новых операх, концертах, на хоровых праздниках Прибалтики. Он ездил на музыкальные конгрессы в Париж, Вену, на вагнеровские торжества в Байрейте и освещал эти события на страницах «Русских ведомостей».

Работа сводила отца с самыми разными людьми — и не только в искусстве. Никто не называл бы его замкнутым человеком, но щепетильность его в вопросах критики была велика: он, сколько это было возможно, избегал дружеского сближения с теми артистами, о которых ему приходилось писать. Так, услышав в первый раз Шаляпина, Юлий Дмитриевич сразу же понял огромные масштабы его дарования и писал об этом «в полный голос» (слова Шаляпина) тогда, когда еще мало кто умел оценить великого певца. Однако от личного знакомства с Шаляпиным он в течение нескольких лет упорно уклонялся. Может быть, это объяснялось отчасти и тем, что отец не любил шумных артистических сборищ с их бесконечными безалаберными беседами за стаканом вина. По необходимости ему все же приходилось бывать на юбилейных банкетах, чествованиях и т. п. — и он всегда жалел потраченное таким образом время.

Несмотря на всю свою занятость, отец выкраивал часы, чтобы штудировать большие философские труды, иногда в подлинниках, со словарем. Успевал также просматривать многочисленные журналы по искусству, которые мы получали, и делать на полях подробные заметки. Журналы выстраивались в образцовом порядке на специальных стеллажах в коридоре, рядом со все увеличивающейся библиотекой, уже никак не вмещавшейся в «шкафы-блоки» в кабинете и рояльной.

Наша мать во всем помогала отцу; зная несколько иностранных языков, она составила большую картотеку книг и журналов, имевшихся в нашей библиотеке, выделив в аннотациях по темам и авторам все, что могло быть нужно отцу.

Не только специальные книги пополняли эту библиотеку. Отец страстно следил за литературой и часто делился с нами своими увлечениями. Помню, когда мне было 9 лет, он читал

нам вслух «Детство Жана Кристофа», тогда только что переведенное.

Почти каждый вечер отец должен был присутствовать на каком-нибудь концерте или оперной премьере, чтобы дать о них заметку в газету тут же ночью или написать позднее фельетон. Мы ему завидовали. Подумать только: каждый вечер в театр ходит!

Только годы спустя мы узнали, что многое уже тогда тяготило отца в повседневной работе музыкального критика. И эти вечерние выходы тоже были ему не по душе.

Его огорчало, что он не может просто слушать музыку, какую хочет, а должен непременно составлять «авторитетное мнение» обо всем музыкальном калейдоскопе времени.

Чем известнее становился отец, тем больше людей его осаждало и на концертах и дома, не считаясь с табличкой на дверях: «Приемные часы от 2 до 3».

В основном это были вокалисты и другие музыканты со всех концов России, мечтавшие составить себе имя с его помощью. Привозили вундеркиндов; начинающие критики и писатели читали ему свои описи; попадались художники и философы и даже изобретатели¹. Ко всем отец относился с доброжелательным вниманием и, если встречал настоящий талант, помогал ему, иногда в течение многих лет. Так было, например, с О. Ковалевой, исполнительницей русских народных песен. Но если человек был бездарен, — никакие интриги, влиятельные записки, даже жалость не могли его заставить покривить душой.

Надо добавить, что вся его работа и отношения с людьми усложнялись одним обстоятельством. Отец был рассеян классической профессорской рассеянностью, от большой сосредоточенности на чем-то своем. Сколько потерянных вещей, сколько рукописей и нот, своих и чужих, безвозвратно пропавших или чудесным образом возвращенных! А приезды на заседания или на концерты не в те залы или не в те часы!

Он старался компенсировать это самой педантической аккуратностью, дисциплиной в жизни и труде. Все было записано, распределено, но — увы! — и записи эти нередко исчезали.

Однако и неприятности от рассеянности и докучливых посетителей, и обязательное слушание всяческой музыки — все это были лишь досадные мелочи по сравнению с тем, что его мучило как композитора.

Если взглянуть со стороны, его неудовлетворенность была как будто непонятной. Ведь произведения его регулярно выходили в изд. П. Юргенсона — 50opusов; многие из них исполнялись в концертах (особенно часто «Adagio misterioso» для органа, арфы, скрипки и виолончели). Его романсы и инструментальные пьесы также находили своих ценителей. Нежданова и Катульская любили исполнять его песни для детей, на слова Саши Черного. Н. Г. Райский тонко раскрывал задумчивые, философского склада романсы «Музыка» и «Превратность» (оба на слова Шелли в переводе К. Бальмонта). Помню также, как пели (в сопровождении скрипки и виолончели) дуэт «О нет, за красоту» и

¹ Например, молодой Л. С. Термен со своим «терменвоксом».

терцет «Цветок засохший»; многие считали его одним из лучших музыкальных воплощений этого стихотворения Пушкина.

В репертуар ряда певцов вошли «Восточная песнь», «Канарейка» и четыре «Еврейские мелодии». Романсы «Каменщик» (слова Брюсова), «Колодники» (слова А. Толстого), «Свобода», «Свидание в тюрьме» находили горячий отклик в студенческой и рабочей аудитории.

Казалось бы, это должно давать какое-то удовлетворение. Но нет.

Недовольство собой коренилось не только в обычной для него взыскательности и скромности, но и в его взглядах на музыкальное творчество и его истоки.

Как и его учитель Танеев, отец считал, что «прочно только то, что корнями своими гнездится в народе».

В качестве образца он называл на лекциях, конечно, Глинку, композиторов «Могучей кучки», особенно Римского-Корсакова.

То же значение он придавал польской народной музыке для Шопена, чешской для Сметаны, норвежской для Грига и т. д. Между тем именно о еврейской народной музыке, которая так интересовала Юлия Дмитриевича, до конца прошлого века в музыкальной литературе почти ничего не было известно. И он решил сам исследовать этот вопрос, важный и для его личного творчества.

Взяв с собой фонограф на восковых валиках (новинку тогдашней звукозаписи), Юлий Дмитриевич отправился по местечкам «черты оседлости» и стал записывать народные мелодии, песни и танцы в самых глухих углах.

В 1900 году он дал первый в России и, кажется, во всем мире концерт еврейской народной музыки. Концерт происходил в Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии. На нем присутствовали многие выдающиеся музыканты. Вот выдержки из доклада Ю. Д. на этом вечере:

«Еще несколько лет тому назад сомневались в том, существуют ли у евреев вообще светские песни широко распространенного народного типа и значения... Но еврейская песня действительно существует и представляет крупный самостоятельный интерес как этнографический, так и художественный». «Говоря о еврейской музыке, следует различать в ней две области: духовную и светскую. В духовной музыке... мы встречаем напевы несомненно древние, которые поются более или менее одинаково почти всеми евреями на земном шаре. Происхождение этих древних напевов теряется во мраке столетий, а может быть, даже тысячелетий. Но главное наше внимание сегодня направлено не на синагогальные напевы, а на светскую музыку евреев. ...Вы услышите нечто вроде еврейского песенного микрокосма. Тут есть и колыбельные песни, и любовные, и бытовые, и семейные, и свадебные, и шуточные, и солдатские. Те мелодии, которые сегодня будут исполнены на инструментах, записаны лично мною»¹.

¹ Цитаты из доклада Ю. Д. Энгеля приводятся по машинописной копии, хранящейся в моем архиве.

После этого концерта отец урывал от каждого лета по 2—3 недели и снова ездил с фонографом за еврейским фольклором. Он собрал и гармонизовал очень много народных песен, которые составили три тома в издании Юргенсона, с обложкой художника Л. О. Пастернака.

Еврейские песни и танцы обладали своей собственной мелодикой и ритмами, и Энгель, впитывая и претворяя их своеобразие, обогатил свое творчество.

Под впечатлением этих изданий и концертных исполнений возник живой интерес к еврейскому музыкальному фольклору. В Петербурге было основано Общество еврейской музыки, издавшее немало нот; Ю. Д. Энгель стал его почетным членом, а в его московском отделении был избран постоянным председателем.

Появились молодые композиторы, которые стали писать, поновому используя еврейскую народную музыку как в малых, так и в больших симфонических формах. Это были Ал. Крейн, Веприк, Гнесин и другие.

Впоследствии и русские советские композиторы черпали из родников еврейской народной музыки темы, ритмы, характерные инструментальные тембры: Шостакович написал свой замечательный цикл еврейских песен и использовал еврейские мелодии в более крупных сочинениях, Прокофьев создал «Увертюру на еврейские темы».

Следующим этапом для Ю. Д. стали выезды в малые и большие города с еврейскими концертами. «Надо выплачивать долг народу», — говорил он. В этих концертах принимали участие прекрасные музыканты, например, певица Ф. С. Вахман (в дальнейшем преподавала в Московской консерватории и в Институте Гнесиных) и скрипач Е. М. Гузиков (впоследствии руководитель квартетного класса Московской консерватории). Программы составлялись в основном из новых произведений Юлия Дмитриевича и обработанных им народных песен. Концертные турне доставляли глубокое удовлетворение и исполнителям и слушателям — ведь впервые на концертной эстраде звучала настоящая еврейская музыка. Такие концерты повторялись и в Москве. Последний крупный концерт был дан в Большом зале Московской консерватории в 1922 году¹. Там впервые исполнялась сюита из музыки к пьесе «Гадибук» Ан-ского. Пьесу поставил Е. Вахтангов в еврейской студии «Габима» (художник Н. Альтман, музыка Ю. Энгеля) в 1922 году.

Не помню, на премьере или на генеральной репетиции мы были. В зрительном зале находились Станиславский с Шалапиным. Присутствовали многие большие артисты. Музыка начиналась до открытия занавеса. Это был стон отчаявшейся души, стремящейся ввысь; словно все, что наболело за столетия, выливалось в трагической мелодии скрипок. Я видела, как многие плакали.

¹ В Малом зале подобный концерт состоялся в 1925 г. при участии Вахман, Гедике, Дуловой, Калиновского, Макарова и др.

Эта постановка впоследствии триумфально прошла по сценам всего мира. И я была свидетелем успеха музыки «Гадibuка» в Париже и в Берлине, где побывала в 1926 году.

Не хотелось прерывать рассказ о творческом пути отца ни нашими семейными делами, ни даже большими общественными событиями тех лет. Но придется теперь вернуться назад.

За это время мы с сестрой выросли, кончили гимназию; музыкальное образование не продолжали, к огорчению родителей. Я с 13-летнего возраста занималась в студии Машкова и решила поступить в Училище живописи; отец одобрил мое решение. Он сам хорошо рисовал и всегда интересовался живописью; на выставках он необычайно внимательно и подолгу рассматривал каждую картину и отставал от нас с сестрой, быстро обегавших залы.

Сестра Вера тогда увлекалась археологией и историей искусства, раздобывала редкие книги на эти темы.

По вечерам собиралась молодежь, декламировали Блока и Белого. Отец внимательно приглядывался к молодому поколению. Война затронула нас косвенно — через судьбы молодых друзей и раненых из лазарета в нашем доме, где мы помогали.

Дни Февральской революции с утра до поздней ночи отец провел в редакции, не отходя от телефонов и телеграфного аппарата. Газета «Русские ведомости» считалась прогрессивной, революцию сотрудники приняли восторженно. Мы с сестрой, среди наэлектризованной толпы, с красными бантами на груди, бродили по улицам, заходя иногда за новостями к отцу в редакцию. Оттуда мы видели, как из дома напротив выводили пойманных на чердаке вооруженных жандармов.

Летом 1917 года Ю. Д. поехал в самое большое и удачное турне со своими концертами по Волге, Крыму и Центральной России. Вернулся счастливый, в хорошем творческом состоянии и засел за работу.

С первых дней Октябрьской революции отец с головой ушел в бурную организационную и просветительскую деятельность в МУЗО Наркомпроса. Он читал лекции в Университете имени Шанявского, в Пролеткульте, в Политехническом музее. Выезжал с концертами-лекциями на фабрики и заводы. Это было скорее не лекции, а беседы, простые и глубоко западавшие в сознание людей, еще не привыкших к восприятию большого искусства. В этих концертах принимала участие и наша мать.

В 1920 году нас пригласили работать и жить в Еврейской показательной колонии в Малаховке, под Москвой. Туда, по указанию правительства, были собраны дети еврейских беженцев, в большинстве потерявшие родителей.

Почти все учителя были коммунисты, и они воспитывали детей по-новому. Искусство в колонии было на почетном месте. Отец вел хоры и музыкальное образование. Вечерами мать играла на фортепиано и тут же рассказывала детям и учителям о композиторе, эпохе и исполняемых произведениях. Такие занятия назывались «слушание музыки» и были они вновь.

Я преподавала рисование сначала одна, а потом, когда

приехал Марк Шагал, стала ему помогать. Мы ставили с ребятами веселые постановки с музыкой, создавалась праздничная атмосфера искусства; в колонию приезжали еврейские поэты и писатели — Гофштейн, Добрушин и другие. Отец писал на их слова множество детских песен. Ребята тут же их разучивали и распевали. Эти детские песни позднее были изданы не только у нас, но и на разных языках в других странах.

В то время с изданием нот у нас были большие типографские трудности. В связи с этим Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) направил Ю. Д. в заграничную командировку, чтобы завязать научные и деловые сношения и наладить печатание нот советских композиторов за рубежом.

Он установил связь с издательством «Universal» в Вене и «Guthell» в Лейпциге, где вышло много советских нот (среди них были и произведения Энгеля). Вместе с отцом за границу была послана группа артистов, и в Германии прошли первые концерты еврейской музыки. Появились любители и ценители, возникло первое издательство еврейской музыки «Ювал» (Берлин).

Давно уже, собирая еврейские народные песни, отец задумался над происхождением особой гаммы и ладов, на которых некоторые из них построены.

Он рассказывал нам, как однажды оживленно беседовал с В. В. Стасовым о народной музыке. Дело было в Петербурге на пасху. Вдруг Стасов остановился и поднял палец: «Вот послушайте», — воскликнул он. С улицы доносился пасхальный трезвон. «Слышите», — сказал Стасов, — сейчас во всех церквях поют «Христос воскрес из мертвых». Чудная это мелодия, но я голову готов прозакладывать, что ее пели еще до Христа. Пели ее в Иерусалимском храме, и оттуда она пошла гулять по свету и до сих пор ходит и будет ходить».

И вот отец решил искать корни еврейского мелоса в Палестине и проверить, как он сохранился в музыке народов. Кроме того, его пригласили помочь в организации там народной консерватории «Шуламит». Он поехал в Палестину вместе с нашей матерью. За короткое время пребывания на Востоке отец собрал много народных песен (наиболее интересные — йеменские) и дал ряд концертов из своих произведений; помимо других артистов в них выступала и мать.

Отец был бодрым, полным сил и здоровья. Как в детстве, он заплывал в море дальше всех. Внезапная смерть все оборвала. Не пришлось вернуться на Родину. Он умер от разрыва сердца 11 февраля 1927 года, не достигнув 60 лет.

На последней фотографии отец выглядит почти как на молодых портретах. Молодит его и открытый ворот и чудесный цветок в кармане белой рубашки. Несколько поседевшие темные волосы выются по-прежнему над высоким лбом.

Вскоре после смерти отца вернулась к нам в Москву мама. Самым тщательным образом она подготовила архивы и композиторское наследие отца, собрав все, что относилось к его музыкально-критической деятельности: статьи (включенные ею в два больших альбома, начиная с 1898 года), его книги, несколько

сборников музыкальных произведений, письма. Все это хранится сейчас в Центральном музее музыкальной культуры имени Глинки. Материалы, связанные в творчестве отца с еврейской музыкой, переданы нашей матерью в Киев, в Институт еврейской культуры при Украинской академии наук, где они, по-видимому, погибли во время войны. У нас остались лишь некоторые дубликаты.

Музсектор Госиздата издал посмертно в 1929—1930 годы несколько произведений Ю. Энгеля, в том числе Сюиту № 1 из музыки к пьесе «Гадибук», в переложении для струнного квартета и кларнета. Его сочинения издавались в Вене, Берлине, Лейпциге, Париже, в Англии, Америке и Палестине. Исполнялись они и в Латинской Америке, Голландии, Италии (Милан, Турин) и даже в Индии.

В заключение приведу письмо Рабиндраната Тагора к нашей матери после смерти отца:

Шанти-Никетан, Бенгал, Индия
16 апреля 1927

Дорогая миссис Энгель!

Я только что узнал от мисс Флаум о кончине Вашего супруга. Нет таких слов, какие могли бы Вас утешить, но Ваше горе так велико, что оно, надеюсь, зажжет в Вашем сердце пламя духовного просветления, достойного Вашей любви к ушедшему духу. *Рабиндранат Тагор.*

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аввакум, протопоп — 361
 Авранек У. И. — 33, 378
 Авьерино Н. К. — 396
 Азерская Е. Г. — 55, 88, 176, 218, 292
 Александров А. Н. — 8
 Алексеева Е. Н. — 4, 89, 105
 Алчевский И. А. — 352, 452
 Альбер Э. д' — 392
 Альгейм П. д' — 87—89
 Альтани И. К. — 130, 277, 329
 Альтман Н. И. — 504
 Альтшулер А. Я. — 490
 Альшванг А. А. — 132, 252
 Алябьев А. А. — 446
 Андерсен Г. — 122, 456
 Андреев В. В. — 26
 Андреев Л. Н. — 355, 356
 Ан-ский (Рапопорт) С. А. — 504, 507
 Антарова К. Е. — 292
 Антокольский М. М. — 171, 172
 Апухтин А. Н. — 63, 256
 Аракчиев (Аракишвили) Д. И. — 167
 Арапов А. Я. — 165, 166
 Арбатов Н. Н. — 14, 163, 193
 Аренский А. С. — 19, 396
 Артемьева З. А. — 456
 Асафьев Б. В. — 9, 10, 237, 304, 392, 456
 Астафьева Е. К. — 86
 Ахматова А. А. — 455
 Байрон Дж. — 89, 90, 219
 Бакалейников В. Р. — 240, 256, 431
 Бакланов Г. А. — 8, 159, 161, 217, 224, 225
 Балакирев М. А. — 18, 79, 89, 90, 95, 97, 98, 171, 179—180, 228, 242, 257—258, 287, 291—292, 345, 464—466, 471
 Балановская Л. Н. — 264, 292, 360, 378, 384
 Бальмонт К. Д. — 219, 318, 396, 406, 408, 439, 448, 450—452, 502
 Баратынский Ф. А. — 450
 Баттистини М. — 62, 354
 Бауман Н. Э. — 24
 Бах И.-С. — 101, 116, 130, 241, 331, 336, 376, 411, 417, 466, 498
 Беклемишев Г. Н. — 114
 Беклин А. — 262—263, 448, 497

- Бекман-Щербина Е. А. — 366
— 368, 408
- Белинский В. Г. — 169, 294
- Белоусов Е. Я. — 397, 398
- Бельский В. И. — 64, 210, 265,
266, 268, 270, 378, 383
- Белый Андрей (псевд. Бугаева Б. Н.) — 89, 143, 439,
505
- Беляев В. М. — 421
- Беляев М. П. — 236, 282, 473—
477
- Берио Ш. — 376
- Берлиоз Г. — 10, 79, 95, 97,
171, 180, 242, 258, 466
- Берлявский — 290
- Бернадт Г. -Б. — 486
- Бернштейн Н. Д. — 482
- Бессель В. В. — 287, 386
- Бесси Р. см. Левина Р. Я.
- Бетховен Л. — 63, 100, 101,
117, 119, 130, 142, 143,
284, 300—301, 308, 315,
320, 325, 347, 350, 371,
417, 430, 435, 463, 498
- Бизе Ж. — 25, 63, 74, 353
- Билибин И. Я. — 265, 273—274,
277—278
- Бихтер М. А. — 452, 453
- Бланк Л. А. — 472
- Бларамберг П. И. — 76, 105,
219, 235, 258—259
- Блок А. А. — 408, 439, 450, 452,
505
- Блуменфельд Ф. М. — 284
- Богданов А. А. — 500
- Богданов-Березовский В. М. —
442
- Богданович А. В. — 292
- Богомоллов И. С. — 171, 172
- Богословский Е. В. — 167, 438,
500
- Бойто А. — 126
- Бонавич А. П. — 161, 175,
176, 185, 217, 278, 360,
365
- Борисов-Мусатов В. Э. — 166,
298
- Боровский А. К. — 424—425
- Бородин А. П. — 9, 18, 19, 39,
65, 79, 95, 105, 135, 171,
172, 214, 234, 285, 287,
317, 343, 441, 464, 465,
474, 498—499
- Бочаров М. В. — 110, 198, 323,
324, 370
- Брамс И. — 9, 95, 97, 131, 142,
143, 178, 240, 241, 308,
320, 371, 424
- Брандуков А. А. — 209
- Брассен Л. — 462
- Бреви А. И. — 51
- Бродянский Б. — 447
- Брукнер А. — 203, 292, 293
- Брызгалов И. А. — 167
- Брюсов В. Я. — 256, 318, 408,
439, 503
- Брюсова Н. Я. — 25
- Бубек Ф. X. — 490
- Бузони Ф. — 392
- Букиник М. Е. — 236
- Бунин И. А. — 434
- Буткевич С. Э. — 431
- Бутомо-Названова О. Н. — 456
- Буюкли В. И. — 71—73, 100—
102, 497
- Вагнер Р. — 9, 10, 31, 47, 65,
91, 107—109, 117, 118,
158, 162, 173, 178, 181—
182, 184, 194, 208, 213,
215, 216, 226, 229, 233,
235, 241, 246—248, 252,
260, 261, 269, 282, 284, 285,
295, 308, 311—312, 315,
320, 326—328, 330, 347,
371, 378, 380—382, 399,
405—406, 411, 414, 418,
459, 466, 467, 480—481,
499, 501
- Варламов А. Е. — 446—447
- Варлих Г. И. — 284
- Василевский Р. В. — 330
- Василенко С. Н. — 8, 20, 316—
319, 406
- Васильев П. И. — 143
- Васнецов А. М. — 218
- Вахман Ф. С. — 504
- Вахтангов Е. Б. — 504
- Вебер К. М. — 31, 65, 105
- Вейсс Д. Н. — 233, 292
- Векерлен Ж. Б. — 52
- Веков Н. Д. — 198
- Венкстерн А. А. — 457
- Веприк А. М. — 504
- Верди Дж. — 10, 13, 48, 105,
126, 194, 352—354, 476,
480

- Веретенникова А. И. — 67
 Верещагин В. В. — 171, 172
 Виллуан А. И. — 286
 Виноградский А. Н. — 76
 Виотти Дж. — 286
 Власов С. Г. — 33, 55, 130, 176
 Волькенштейн В. М. — 450, 451
 Вольский А. П. — 202
 Вольф Г. — 121, 123
 Вольф-Израэль Е. В. — 453, 456
 Врубель М. А. — 15, 41, 66, 67, 71, 128, 383, 450
 Вяземский П. А. — 204
 Вяльцева А. Д. — 127, 288—290
- Гайдн Й. — 9, 226, 227, 335, 430
 Гамсун К. — 356
 Ганслик Э. — 80
 Гарденин С. И. — 176, 278
 Гартман В. А. — 114—115, 171—172
 Ге Н. Н. — 171, 172
 Гедике А. Ф. — 8, 244, 486, 504
 Гедике Ф. К. — 490
 Гейне Г. — 321
 Гельцер Е. В. — 360
 Гендель Г.-Ф. — 37, 260, 320
 Гепецкий В. — 202
 Гершензон М. О. — 294—295, 298
 Гете В. — 89, 121, 179, 183, 239, 241, 320, 321, 435, 436
 Гилельс Э. Г. — 143
 Гиппиус З. Н. — 397, 398, 456
 Гладкая С. Н. — 58
 Глазунов А. К. — 9, 10, 24, 144, 145, 147, 203—206, 225—227, 237—239, 259, 261, 283, 284, 301—303, 334, 343, 356—358, 418, 441, 483, 484
 Глинка М. И. — 14, 19, 62, 79, 95, 102, 103, 123, 136—141, 144, 154, 156, 172, 180, 181, 184, 234, 257—258, 270, 275, 291, 345, 347, 368—369, 371, 391, 400, 404, 446, 447, 466, 474, 477—478, 481, 482, 503
 Глиэр Р. М. — 8, 19, 20, 166, 243, 341—344, 406, 440—442, 486
- Глюк К. — 500
 Гнесин М. Ф. — 8, 15, 20, 28, 111, 450—455, 504
 Гоголь Н. В. — 10, 31, 231—233, 263, 386, 389
 Годар Б. — 376
 Годовский Л. — 358
 Голенищев-Кутузов А. А. — 95
 Голов Г. И. — 223, 363
 Головин А. Я. — 13, 85
 Голубева О. А. — 390
 Гольденвейзер А. Б. — 10, 63, 123—125, 144, 161, 425—426, 430, 486, 491, 495
 Гомилиус Л. Ф. — 6
 Гончаров И. К. — 55
 Городецкий С. М. — 219—220
 Гофман И. — 61, 392
 Гофштейн Д. К. — 506
 Гречанинов А. Т. — 111, 126, 167, 406, 408—409, 486
 Григ Э. — 10, 61, 62, 391, 403, 424, 498, 503
 Григорович К. К. — 431
 Гридний Ф. Л. — 287
 Грызунов И. В. — 176, 185, 292, 329, 359
 Губерт А. И. — 489
 Гузиков Е. М. — 504
 Гукова М. Г. — 165, 166, 384
 Гупо П. — 127
 Гунст Е. О. — 303, 304, 406—408, 445, 427
 Гурилев А. Л. — 289, 446, 447
 Гусева Н. В. — 369
- Давыдов К. Ю. — 53
 Далькроз Э. — 363
 Дамаев В. П. — 297, 323, 324, 460
 Данте Алигьери — 160, 262, 448
 Даргомыжский А. С. — 13, 16, 38, 39, 62, 79, 95, 98, 105, 158, 159, 171, 172, 181—185, 230—231, 234, 323, 334, 345, 368, 381, 395, 446, 447, 465, 466
 Даттель Е. Л. — 4
 Дебюсси К. — 9, 10, 256, 257, 285, 348, 344, 367—368, 391, 399, 407

Дейша-Спионцкая М. А. — 32,
 89, 104—105, 168, 187,
 190, 329
 Денисова Е. Д. — 345—346,
 500
 Держановский В. В. — 20, 23,
 24, 199, 222—223, 256, 396
 Дернова В. П. — 252
 Дикий — 292
 Диков А. А. — 273
 Доберт П. Ж. — 407, 408
 Добровейн И. А. — 431—432
 Добровольская А. И. — 265,
 273, 279, 292
 Добрушин И. М. — 506
 Долинская Е. Б. — 143
 Донской Л. Д. — 32, 55, 84, 88,
 202
 Дракули А. И. — 390
 Друзякина С. И. — 217, 297
 Дулова В. Г. — 504
 Дункан А. — 308
 Дюка П. — 9, 399
 Дягилев С. П. — 282

 Евгеньева Е. Ю. — 446
 Егоров Е. Е. — 218
 Едличка Э. А. — 496
 Епаненникова В. И. — 434
 Ершов И. В. — 16, 175, 176
 Есипова А. Н. — 453

 Желябужский И. А. — 361
 Жиляев Н. С. — 189
 Жоскен де Пре — 417
 Жуковский В. А. — 46, 121, 204

 Забела-Врубель Н. И. — 8, 15,
 57—59, 71, 110, 112, 383
 Запорожец К. Д. — 273, 365
 Запорожец Н. В. — 400
 Зарин Д. И. — 167
 Захарьин Г. А. — 490
 Збруева Е. И. — 129, 141, 364—
 365, 400, 413
 Звягина Л. Ю. — 32, 225
 Зернов Д. С. — 219—220
 Зетель И. З. — 143
 Зилоти А. И. — 236, 281
 Зимин С. И. — 120, 163, 191,
 193, 199, 234—236, 264—
 265, 276, 293, 368, 433,
 442, 456
 Зиновьев Н. А. — 390

Зиссерман Д. З. — 256
 Зихель Н. — 36
 Зубанов А. Т. — 189, 490

 Иванов Вяч. И. — 397, 398,
 450—452
 Иванов М. М. — 169, 483—484
 Иванов-Борецкий М. В. — 319
 Игумнов К. Н. — 130—132, 144,
 238, 239, 324—325, 351—
 352, 425, 486, 491
 Измайлов Н. В. — 472
 Ильинский А. А. — 76
 Инсарова М. Н. — 157
 Иоллос Г. Б. — 500
 Ипполитов-Иванов М. М. — 6,
 19, 52, 58, 59, 71, 86,
 222, 442, 445, 495
 Исакович В. И. см. Скрыби-
 на В. И.

 Казанский Н. М. — 4, 52
 Казьмин П. С. — 339
 Калининков В. С. — 76—78,
 495
 Калиновский С. И. — 504
 Кандинский А. И. — 41
 Канн-Новикова Е. И. — 168
 Карасев А. Н. — 167
 Карасев П. А. — 167
 Каратов А. Д. — 390
 Каратыгин В. Г. — 17, 45, 386—
 387, 415, 427—428, 452
 Карензин А. М. — 198
 Каренина Е. М. — 202
 Кармалина Л. И. — 391
 Кассилов Г. А. — 44
 Кастальский А. Д. — 20, 27,
 188—189, 442—446, 486
 Катуар Г. Л. — 256, 438, 486
 Катульская Е. К. — 502
 Кауфман (Пастернак) Р. И. —
 498
 Кашкин Н. Д. — 6, 7, 12, 17,
 85, 112, 115, 147, 190,
 204, 220, 286, 365, 415,
 416, 474, 486, 496
 Кашперов А. В. — 20
 Кедрова И. А. — 4
 Келдыш Ю. В. — 4
 Кенеман Ф. Ф. — 334, 396
 Керзин А. М. — 87, 398—399
 Керзин М. А. — 292
 Керзина М. С. — 24, 87, 89, 398

- Кипоренко (Кипоренко-Даманский) Ю. С. — 460—461
- Кипп К. А. — 486
- Киселев В. А. — 52, 461
- Клайберн Вэн — 393, 491
- Клеменс — 402—403
- Клементьев Л. М. — 32
- Клодт Н. А. — 223
- Клопотовская В. С. — 273
- Книппер В. Л. — 446
- Ковалева О. В. — 9, 402—403, 502
- Ковалевский И. Н. — 167
- Коган П. П. — 447
- Когель Г.-Ф. — 94
- Козолупов С. М. — 240
- Колтыпина Г. Б. — 11
- Комарова В. Д. (псевд. Влад. Каренин) — 471
- Комаровский И. Н. — 51
- Комиссаржевский Ф. Ф. — 461
- Константин Константинович, вел. кн. — 23
- Конюс Г. Э. — 151, 168, 275
- Конюс Ю. Э. — 168
- Копосова-Держановская Е. В. — 256, 396, 398
- Коптяев А. П. — 169, 483—484
- Корабельникова Л. З. — 4
- Корещенко А. Н. — 126
- Коровин К. А. — 13, 16, 38, 58, 130, 176—177, 218, 223, 277—278, 328, 330, 363, 378, 383
- Корсов Б. Б. — 13, 45
- Корш В. Ф. — 465
- Коутс А. — 365
- Коханский И. И. — 349—352
- Кочетов Н. Р. — 112, 219, 500
- Кошиц Н. П. — 413, 433—435, 438—439, 445, 460
- Крамской И. Н. — 171, 172
- Гранц Н. И. — 431
- Крейн А. А. — 8, 20, 21, 23, 24, 256, 303—305, 307, 368, 406—408, 504
- Крейн Г. А. — 20, 304—305, 406—408
- Крейн Д. С. — 256, 407
- Крейн Ю. Г. — 304
- Крекшин П. Н. — 361
- Кремлев Ю. А. — 480
- Кристман — 352
- Кругликов С. Н. — 7, 17, 77, 111—112, 115, 285—287, 486
- Крылова М. Н. (?) — 292
- Кушин Ф. О. — 490—491
- Кунина Е. Ф. — 491
- Купер Э. А. — 16, 21, 202—203, 242—243, 252, 258—259, 265, 274, 285, 293, 344, 366, 378, 384, 406
- Курбе Г. — 171
- Кургули И. — 376—377
- Кусевицкий С. А. — 21, 274—276, 282, 300, 303, 307, 309, 316, 339, 346, 347, 349, 350—352, 399, 401, 413, 421—422, 428, 440
- Кюн Ц. А. — 24, 27, 79, 88, 89, 94, 126, 171, 172, 184, 226, 231, 232, 235, 239, 246, 275, 281, 286, 287, 319, 360, 430, 433, 434, 464—468, 474, 476, 478
- Лабинский А. М. — 365, 449
- Ламбрино Т. — 325, 326
- Ламм П. А. — 398
- Лангер Э. Л. — 416
- Лапидский (Михайлов) И. М. — 14, 218—219
- Ларош Г. А. — 10, 17, 45, 78, 183, 416
- Левандовский М. В. — 44
- Левин И. А. — 462
- Левина Р. Я. — 491
- Левик С. Ю. — 14
- Левицкий — 292
- Лемба А. Г. — 228
- Леонкавалло Р. — 322—324
- Лермонтов М. Ю. — 98, 120, 127—128, 227, 447—448
- Лессинг Э.-Г. — 458
- Линева Е. Э. — 25, 167—168, 345—346, 486, 500, 501
- Лист Ф. — 73, 79, 95, 101, 121, 123, 125, 130, 131, 180, 219, 229, 230, 258, 292, 308, 320, 351, 392, 396, 414, 424, 466, 484, 499
- Лодий Э. П. — 446—447
- Лосев Я. А. — 88
- Лосский В. А. — 14, 16, 176, 185, 233, 264, 292, 378, 384, 385

- Лотти А. — 95
 Лохвицкая М. А. — 408
 Лукка П. — 98
 Лукьянова А. Н. — 290
 Луначарский А. В. — 22
 Лунц М. Г. — 7, 22, 490—492, 500
 Лысенко Н. В. — 264
 Любатович Т. С. — 44
 Люминарский В. А. — 446
 Люце В. В. — 369
 Лядов А. К. — 24, 114, 115, 147, 283, 293, 386, 388—389, 399—401, 453, 471
 Ляпунов С. М. — 303
 Макаров — 504^а
 Макарова М. А. — 389
 Маклецкая А. И. — 88
 Малерб Ш. — 386
 Малявин Ф. А. — 290, 452
 Мамонтов С. И. — 5, 8, 13, 35, 45, 46, 52, 58, 78, 85, 120
 Марджанов (Марджанишвили) К. А. — 390
 Маркова А. М. — 84
 Масканыи П. — 407
 Маслов А. Л. — 167
 Массне Ж. — 353, 376, 475, 477
 Матвеев А. А. — 361
 Маторин А. И. — 370
 Мацкевич И. Б. — 446
 Машков И. И. — 505
 Медведев С. — 361
 Медведева С. В. — 476
 Мейербер Дж. — 47, 78, 156, 193, 194
 Мейсонье Э. — 113
 Мейчик М. Н. — 118, 228—230, 247, 255
 Мекленбург-Стрелицкий Г. Г. — 430
 Мекк Н. Ф. фон — 60, 80, 194
 Мелких Д. М. — 189
 Мельгунов Ю. Н. — 345
 Мельников П. И. — 224—225
 Мендельсон Ф. — 370, 466
 Мережковский Д. С. — 317
 Метерлинк М. — 355, 356
 Метнер А. К. — 242
 Метнер Н. К. — 8, 19, 20, 23, 119, 125, 131, 142—143, 177—179, 188, 240—242, 301, 307—309, 319—322, 340, 370—373, 391, 424, 435—436, 438, 454
 Мигай С. И. — 449
 Милле Ж. — 171
 Милиштейн Я. И. — 73, 132
 Милявская — 390
 Михайлов И. М. *см.* Лапицкий
 Михайлов М. К. — 400
 Могилевский А. Я. — 308, 352
 Можухин А. И. — 202
 Мольтер Ж.-Б. — 356
 Монахов Н. Ф. — 389, 390
 Мониюшко С. — 31, 465
 Москвин И. М. — 198
 Моцарт В.-А. — 9, 39—41, 61, 62, 208, 257, 272, 417, 463, 466, 498
 Мук К. — 260
 Муравьева Е. А. — 33
 Мусоргский М. П. — 13, 17—19, 41—46, 59, 62, 66, 79, 81, 87—88, 95, 97—99, 114—115, 123, 144—145, 171, 172, 199—203, 230—235, 236, 263, 285, 287, 334, 335, 345, 360—366, 368, 385—391, 395, 396, 398, 399, 433, 434, 445, 464, 468, 471, 475
 Мутин Н. В. — 44, 51, 58, 65
 Мясковский Н. Я. — 8, 9, 19—21, 112, 257, 305, 371, 396—398, 405—406, 438
 Надсон С. Я. — 434
 Направник Э. Ф. — 46, 159
 Пежданова А. В. — 8, 16, 102, 103—104, 137, 141, 161, 176, 207, 209, 225, 227—228, 278—279, 329, 330, 344, 352—354, 359, 406, 442, 502
 Нейгауз Г. Г. — 143
 Некрасов Н. А. — 468
 Неменова-Лунц М. С. — 230
 Нестьев И. В. — 290
 Никиш А. — 21, 93, 132—136, 259, 260, 275, 349, 359
 Николаев Л. В. — 88, 142, 143, 486
 Николаева Е. Н. — 88
 Нипцие Ф. — 247, 321

- Обрам В. А. — 65
Оленин А. А. — 89
Оленин П. С. — 14, 44, 51, 56, 198—199, 265, 274
Оленина-д'Альгейм М. А. — 8, 21—22, 87—89, 95—100, 115, 120—123, 237, 334, 437, 473—474, 501
Ольховский Е. Г. — 447
Орешкевич Ф. Г. — 378, 384
Орлов В. С. — 288
Орлов Н. А. — 358, 425
Осинов В. В. — 110, 198, 225, 278, 368, 369, 383
Оссовский А. В. — 17, 23, 447
Островский А. Н. — 327
Ошустович Ф. А. — 110

Пабст П. А. — 71, 325
Павленкова В. В. — 33
Павлова О. Р. — 225, 330, 384
Павловский Ф. В. — 354, 360, 365, 434
Павчинский С. Э. — 252
Палестрина Дж. — 417
Палицын И. О. — 198
Пастернак Б. Л. — 498
Пастернак Л. О. — 497, 498, 504
Пасхалов В. В. — 78, 339
Пасхалова А. М. — 44
Пауэр М. — 100
Пахульский В. А. — 71—73
Пахульский Г. А. — 72, 189
Перов В. Г. — 171, 172
Персон Д. М. — 442
Петров В. Р. — 92, 103, 104, 157, 176, 217, 329, 330, 360
Петров И. С. — 51
Петрова — 150
Петрова-Званцева В. Н. — 59, 110, 197, 318—319, 369, 500
Петровская — 198
Петровский Е. М. — 100, 106, 112, 216, 218
Пикок В. Р. — 197—198, 265, 273, 278, 323, 370
Пирогов Г. С. — 360, 378, 384
Плевицкая Н. В. — 26, 288—290, 345, 401
Плотников Е. Е. — 297, 445
По Э. — 448—449

Погожев В. П. — 194
Подольская Е. А. — 365
Покровский М. Н. — 500
Полозова Е. А. — 157
Поль В. И. — 189
Полякова М. Н. — 15, 112—113
Поляновский Г. А. — 319
Попелло-Давыдова Е. А. — 279
Порубиновский А. Я. — 176
Потебня А. А. — 268
Похитонов Д. И. — 365—366
Правдина Н. К. — 329—330, 360, 384
Пресман М. Л. — 119
Пресс И. И. — 352
Прокофьев С. С. — 8, 9, 19, 20, 28, 257, 396, 397, 453—456, 499, 504
Прокунин В. П. — 345
Прянишников И. П. — 35
Пургольд (Молас) А. Н. — 231
Пургольд Н. Н. *см.* Римская-Корсакова Н. Н.
Пушкин А. С. — 10, 38—41, 53, 55, 64—69, 92, 158—159, 161, 181, 189, 231, 266—267, 270, 271, 294—298, 322, 323, 383, 436, 444, 468, 503
Пятницкий М. Е. — 9, 26, 305—307, 336—339, 402

Рабинович Д. А. — 132
Равель М. — 9, 257, 344, 367, 368
Равичер Я. И. — 464, 489
Райский Н. Г. — 20, 408, 437—438, 501, 502
Раскин А. Г. — 41
Рахманинов С. В. — 8, 9, 14, 19, 20, 23, 41, 62, 63, 77—78, 88, 125, 126, 131, 136—142, 144, 148, 156—161, 207—209, 237—240, 259—263, 283, 330—332, 334, 339, 340, 372, 373, 391—393, 395, 408—409, 422, 424, 431, 433, 434, 438—439, 447—449, 486, 495, 499
Ребиков В. И. — 255—256

- Регер М. — 371, 407
 Рейнгардт М. — 356
 Рейтшбарг Д. И. — 4
 Ремезов И. И. — 219
 Ребин И. Е. — 172, 474—476, 478
 Риземан О. — 474
 Риман Г. — 11, 77, 473, 474, 478, 480—482
 Римская-Корсакова Н. Н. — 111, 231, 265, 378
 Римские-Корсаковы — 265, 378
 Римский-Корсаков А. Н. — 71, 111, 112, 287
 Римский-Корсаков Н. А. — 6—10, 13, 15—18, 23—24, 34—35, 37—41, 42, 45—46, 56—59, 63—71, 76—85, 90, 92, 95, 105—112, 135—136, 144—148, 152—157, 159, 171—177, 184—185, 201, 202, 208—223, 227—228, 234—235, 237, 263—280, 282—284, 287, 302, 306, 317, 318, 322—324, 326—330, 334, 342—345, 360, 362, 368—371, 377—385, 387, 391, 395, 396, 399—400, 403, 414, 438, 441, 445, 450, 458, 464—466, 471, 483, 486, 497, 498, 503
 Рогожина Н. И. — 304
 Рожков Н. А. — 22
 Розанов А. И. — 141
 Розенталь М. — 100, 325
 Роллан Р. — 502
 Ропет (Петров) И. П. — 171
 Россини Дж. — 476
 Россинский В. И. — 165, 166
 Ростислав с.м. Толстой Ф. М.
 Ростовский Н. А. — 218
 Ростовцева А. Е. — 58, 67, 74, 265, 273, 279, 297
 Рубинштейн А. Г. — 71, 72, 78, 127—130, 186—187, 281, 286, 370, 392, 466, 476, 498
 Рубинштейн П. Г. — 60, 63, 130, 150, 286, 416
 Сабанеев Б. Л. — 206
 Сабанеев Л. Л. — 244, 310, 314, 415
 Савченко Л. Г. — 4
 Савшинский С. И. — 143
 Салина Н. В. — 84, 85, 129, 161, 217—218
 Санин А. А. — 14, 390
 Сапунов Н. Н. — 165, 166
 Сараджев К. С. — 256—257, 390, 396, 491
 Сафонов В. И. — 21, 24, 27, 71, 93—95, 115, 116, 118, 119, 151—153, 274, 420, 461—464, 489, 494, 496
 Сахновский Ю. С. — 334, 386, 388—389, 473—474, 486, 495
 Сац И. А. — 14, 164—166, 354—356
 Сац Н. И. — 356
 Свобода В. — 360
 Сгамбати Дж. — 116
 Северянин И. В. — 439, 455
 Секар-Рожанский А. В. — 43, 56, 58, 67, 71, 74, 84, 86, 292
 Селюк-Рознатовская С. Ф. — 43, 225, 233, 264
 Семевский М. И. — 361
 Серов А. Н. — 13, 35—38, 78—79, 126, 169, 171, 172, 403, 466, 478, 482
 Серов В. А. — 38
 Серова В. С. — 342
 Сибор Б. О. — 10, 167, 236, 240
 Симов В. А. — 390
 Синицына С. А. — 156, 176, 218, 279
 Сиона — 115
 Скребок С. С. — 252
 Скрыбин А. Н. — 8—10, 19—20, 71—73, 101, 115—119, 131, 132, 178, 229—230, 237, 243—255, 259—262, 276, 283, 284, 298—300, 303, 304, 307—316, 319—320, 331, 339—341, 367, 368, 372—375, 391, 405—406, 408, 414—415, 421—429, 431, 432, 451, 454, 457, 462, 463, 464, 497—499
 Скрыбина В. И. — 303, 491
 Скуба П. А. — 370
 Славинский Ю. М. — 460

- Слатин И. И. — 488
 Сметана Б. — 503
 Смирнов Д. А. — 176, 264
 Смоленский С. В. — 6, 168
 Собинов Л. В. — 8, 14—16, 88,
 129, 222, 224, 225, 275,
 292, 329, 330, 354, 359
 Соколов И. Я. — 189
 Соколова З. А. — 4
 Соколовская А. А. — 36, 55
 Соколовский Н. Н. — 71
 Соловцов А. А. — 41, 111
 Сологуб Ф. К. — 439, 450, 452
 Софья Алексеевна, правитель-
 ница — 361
 Спендиаров А. А. — 227
 Спенсер Г. — 232
 Сперанский Н. И. — 202, 265,
 273, 278, 323, 324
 Ставицкая А. А. — 51
 Станиславский К. С. — 165—
 166, 504
 Стасов В. В. — 4, 7, 17, 19, 41,
 78, 79, 100, 135—136,
 168—172, 181, 184, 293—
 294, 361, 362, 385, 390,
 391, 464, 465, 471—484,
 506
 Стасов Д. В. — 135, 471, 474—
 475
 Стасова П. С. — 135
 Стасовы — 472
 Степанов-Скворцов И. И. — 22,
 492, 500
 Степанова Е. А. — 378, 384,
 449
 Степанова-Шевченко Н. Д. —
 324
 Стравинский И. Ф. — 8, 9, 19,
 242—243, 303—304, 344,
 396, 403—404, 499
 Стравинский Ф. И. — 242,
 303, 344
 Страхова В. И. — 44, 58, 67,
 86
 Сук В. И. — 16, 21, 157, 175,
 185, 218, 219, 225, 264,
 277, 329, 339, 366
 Сулержицкий Л. А. — 14, 165—
 166
 Сюлли-Прюдом Р.-Ф. — 433
 Тагор Р. — 507
 Танеев В. И. — 153
 Ганеев С. И. — 6, 8, 10, 19, 24,
 45, 60, 88, 111, 150—153,
 167, 168, 190, 220, 226,
 230, 237, 238, 275, 283—
 285, 302, 335—336, 351—
 352, 355, 408—413, 415—
 421, 429—431, 456—461,
 486, 489—491, 494—495,
 499, 501, 503
 Тассин В. А. — 75
 Теляковский В. А. — 35, 58,
 335
 Термен Л. С. — 502
 Тигранов Г. Г. — 257
 Титов Н. А. — 438
 Титовы — 289
 Тихонов П. И. — 413
 Тихонова А. С. — 460
 Тихонравов Н. С. — 361
 Толкачев Х. В. — 218, 233, 264,
 278
 Толстой А. К. — 77, 503
 Толстой Л. Н. — 170, 497, 498
 Толстой Ф. М. (псевд. Ростис-
 лав) — 78
 Томская А. М. — 202
 Трезвинский С. Е. — 33, 103,
 176, 218
 Третьякова А. Г. — 402
 Трубин В. Н. — 198, 460
 Труффи И. А. — 44, 52
 Тугаринова К. А. — 176
 Тургенев И. С. — 54, 188, 189,
 258—259, 443—444
 Турчанинова М. Д. — 103
 Тучин — 256
 Тюлин Ю. Н. — 252
 Тюменев И. Ф. — 154
 Тютчев Ф. И. — 189
 Уайльд О. — 259, 317
 Уланд Л. — 121
 Улукханов А. И. — 202
 Улыбышев А. Д. — 257
 Успенский А. М. — 33, 176,
 225, 264, 365
 Федоровская-Славинская
 О. Ф. — 461
 Федоровский Ф. Ф. — 461
 Фет А. А. — 357
 Фигуров П. П. — 176
 Филиппов В. И. — 413
 Философова — 178

- Фильд Дж. — 242
 Финдейзен Н. Ф. — 138, 478—479
 Фихте И.-Г. — 247
 Флаум — 507
 Франк Ц. — 9
- Хавкина Л. Б. — 473, 474
 Хейфиц А. К. см. Энгель А. К.
 Хессин А. Б. — 25, 144
 Холодков Б. Ф. — 445—446, 460
 Хомяков А. С. — 291, 409—411
 Хохлов А. И. — 324
 Хохлов П. А. — 225
- Цветкова Е. Я. — 8, 15, 50—52, 56, 66, 71, 74, 84, 86, 120, 383
 Церетели А. А. — 157
 Цирельштейн М. И. — 240, 256
 Цуккерман В. А. — 73
 Цыбущенко М. Г. — 218, 264
- Чайковский М. И. — 15, 80, 132, 135, 160, 194, 294, 349, 359
 Чайковский П. И. — 6, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 46—56, 59—60, 62, 73—75, 80, 85—87, 89—95, 105, 112, 113, 120, 127, 132—136, 144, 150—151, 154, 160, 163—166, 181, 184, 189, 191, 193, 194, 196, 199, 207, 208, 221, 223—227, 234, 238, 259, 261, 275, 284, 293—298, 317, 319, 342, 345—353, 356—360, 391, 392, 396, 401, 405, 411, 416, 424, 430, 433, 434, 441, 444, 457, 463, 471, 472, 479—481, 488—489, 491, 494, 499
 Черненко М. Д. — 44
 Черный Сапа (псевд. Гликберга А. М.) — 502
 Чесноков А. Г. — 167
 Чехов А. П. — 10, 348, 447—448
 Чистяков Н. П. — 264, 278
- Шагал М. З. — 506
 Шагинян М. С. — 143
 Шаляпин Ф. И. — 8, 13, 14, 23, 36—38, 40, 41, 43, 45, 46, 58, 61—63, 84, 85, 97, 100, 115, 122, 123, 125—129, 138—141, 144—145, 159, 161, 176, 185—187, 191, 195, 201, 202, 324, 333—335, 339, 360, 362—366, 393—396, 474, 486, 501, 504
 Шаляпина И. Ф. — 161
 Шамиссо А. — 99
 Шамкин Г. А. — 489
 Шашина Е. С. — 289
 Шевелев Н. А. — 56, 58, 59, 74—75
 Шекспир В. — 144, 356
 Шелли П. — 189, 408, 450, 502
 Шереметев А. Д. — 236, 281, 282, 477
 Шереметева Е. — 325
 Шестакова Л. И. — 291, 481
 Шетилов — 51
 Шиллер Ф. — 46—47, 121, 194, 395
 Шкафер В. П. — 40—41, 44, 51, 58, 279, 280
 Шлецер Б. Ф. — 245, 247, 253
 Шлецер П. Ю. — 494
 Шлецер (Скрябина) Т. Ф. — 230
 Шмидтгоф-Лаврова Е. А. — 28
 Шмулер А. Л. — 206
 Шопен Ф. — 101, 117, 124, 125, 130, 131, 156, 178, 228, 229, 242, 245, 246, 261, 292, 308, 309, 320, 325, 330—332, 340—341, 370, 399, 414, 425, 432, 435, 498, 503
 Шор Д. С. — 486
 Шостакович Д. Д. — 45, 504
 Шостаковский П. А. — 287
 Шредер И. К. — 236
 Штейнберг А. А. — 89
 Штейнберг М. О. — 403
 Штраус И. — 308
 Штраус Р. — 9, 131, 240, 260, 292—293, 371
 Шуберт Ф. — 96—99, 121, 122, 125, 145, 172, 335, 376, 395, 463

Шубин А. М. — 92
Шуман (Вик) К. — 169, 484
Шуман Р. — 61, 62, 79, 90, 95—
97, 99, 101—102, 121—122,
124, 130, 169, 171, 178,
180, 228—229, 240, 241,
245, 258, 308, 320, 331,
370, 395, 399, 466, 483,
484, 498

Щебальский П. К. — 361

Эйгес К. Р. — 189
Эйхендорф Й. — 121—122
Энгель А. К. — 486, 494, 496,
498, 500, 501, 505—507
Энгель-Добрушина В. Ю. —
4, 505
Энгель-Рогинская А. Ю. —
4, 157, 472, 489, 493—
507
Энди В. д' — 9

Эрдмансдерфер М. — 94, 274
Эрнст Ф. Ф. — 202, 233, 273,
329, 384
Эсхил — 457, 459

Южина (Ермоленко) Н. С. —
156, 329
Юргенсон П. И. — 11, 77—78,
220, 502, 504
Юрьян А. А. — 6
Юшкевич С. С. — 355

Яворский Б. Л. — 25, 167,
190, 219, 220, 252, 456,
474
Яголим Б. С. — 52, 142, 442
Яковлев В. В. — 15, 45, 112,
141—143, 319
Ян-Рубан А. М. — 322, 436
Янчук Н. А. — 27, 168
Ястребцев В. В. — 112, 382
Яцевич М. П. — 291

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
И. К у н и н. Музыкально-критическая деятельность Ю. Д. Энгеля	5

Статьи

1898

«Ночь перед Рождеством»	31
«Юдифь» Серова	35
«Моцарт и Сальери»	38
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского	41

1899

«Орлеанская дева»	46
«Мазепа»	53
[«Царская невеста» в Частной опере]	56

1900

[Первая сюита Чайковского]	59
Концерт Ф. И. Шаляпина	61
[Премьера оперы «Сказка о царе Салтане»]	63
Новая опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»	64
[Третья соната Скрябина в исполнении Вс. Буюкли]	71
«Чародейка» Чайковского	74
Василий Сергеевич Калинин (Некролог)	76

1901

«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова	78
«Пиковая дама»	85
[Кружок любителей русской музыки (Керзинский кружок)]	87
[«Манфред» Чайковского и «Песнь о вещем Олеге» Римского-Корсакова] (К концерту Русского музыкального общества 1 декабря)	89
[«Манфред» под управлением Сафонова]	93

1902

Концерты М. Олениной-д'Альгейм	
9 января	95
8 февраля	99
Концерт г-на Буюкли	100
[Нежданова — Антонида]	102
[А. Нежданова и В. Петров на сцене Большого театра]	103
По поводу бенефиса г-жи Дейша-Сионицкой	104
«Кашей бессмертный». Новая опера Н. А. Римского-Корсакова	105
[Полякова — Иоланта]	112

1903

Кружок любителей русской музыки (Концерт 14 февраля)	113
[Вторая симфония Скрибина] (Десятое симфоническое собрание Русского музыкального общества).	115
Концерт Н. Метнера	119
[Е. Я. Цветкова в «Пиковой даме»]	120
М. Оленина-д'Альгейм (Концерт 11 ноября)	120

1904

Концерт г-на Гольденвейзера (14 января)	123
«Демон» Рубинштейна (Большой театр. Бенефис г. Шаляпина)	125
[Концерт Игумнова]	130
Концерты в память Чайковского	132
[Премьера оперы «Жизнь за царя» под управлением Рахманинова]	136
«Жизнь за царя»	137
[Инструментальные сонаты Л. Николаева и Н. Метнера]	142

1905

[Глазунов и Мусоргский в исполнении Шаляпина]	144
[Н. А. Римский-Корсаков и Петербургская консерватория]	145
Итоги музыкального сезона 1904—1905 гг.	147
Открытие оперы «Аквариума»	149
По поводу ухода С. И. Тансеева	150

«Пан воевода» Римского-Корсакова (Большой театр, 27 сентября)	153
--	-----

1906

Две новинки Большого театра	158
Кружок художественных исканий	162
Народная консерватория	166
В. В. Стасов (10 октября 1906 года)	168
«Садко» Римского-Корсакова (Большой театр)	172
[Авторский концерт Н. Метнера]	177
М. А. Балакирев	179
«Каменный гость» Даргомыжского (Большой театр)	181

1907

Бенефис Ф. Шаляпина	185
[Музыкальные выставки]	187
Новое слово в оперном деле («Орлеанская дева» Чай- ковского на сцене Нового театра)	190
«Борис Годунов» Мусоргского	199

1908

Глазуновский концерт	203
[Второй фортепианный концерт и Вторая симфония С. Рахманинова]	207
«Сказание о невидимом граде Китеже и деле Февро- нии»	209
[Молодые композиторы]	219
Первое симфоническое собрание Русского музыкаль- ного общества	220
«Евгений Онегин»	223
[А. Глазунов, А. Спендиаров, Н. Римский-Корсаков] [Пьесы А. Скрябина в исполнении М. Мейчика].	225
«Женитьба» Мусоргского (Кружок любителей русской музыки) [21 декабря]	230

1909

Музыка. [Обзор за 1908 год]	234
[С. Рахманинов] (Концерты 3 и 4 января)	238
[Н. Метнер] (Концерт 27 января)	240
[Балакирев и Стравинский]	242
[Скрябинский концерт]	243
Музыка Скрябина	244
[Завершение «Скрябинской недели»]	253
[Скрябин и Ребиков]	254
[Вторая симфония Балакирева, Бларамберг, Глазунов] [Первая симфония Скрябина под управлением С. Рах- манинова]	257
[Рахманинов и Скрябин]	259
«Майская ночь»	261
	263

[Премьера «Золотого петушка» у Зимина]	264
«Золотой петушок» (Оперный театр Зимина)	265
[Пятая симфония Чайковского под управлением Кусевицкого]	274
«Золотой петушок» (Большой театр, 6 ноября)	276

1910

Музыка [Обзор за 1909 год]	280
[Симфония с-moll С. Танеева и «Ноктюрны» Дебюсси]	284
С. Н. Кругликов (Некролог)	285
Концерт Н. В. Плевицкой (21 апреля)	288
[Романсы Балакирева] (Концерт в Большой зале Благородного собрания)	291
[Симфонические картинки Лядова]	292
«Пиковая дама» Чайковского (Опера Зимина)	293
Концерт А. Н. Скрябина (14 декабря)	298
[Метнер — пианист]	300

1911

[Седьмая симфония А. Глазунова и фортепианный концерт (es-moll) С. Ляпунова]	301
[Игорь Стравинский и Александр Крейн]. (Вторая музыкальная выставка, 15 февраля)	303
Утро народной великорусской песни. (Концерт М. Е. Пятницкого, 17 февраля)	305
[Ал. Крейн и Н. Метнер]	307
[Премьера «Прометей»]	309
Скрябинский концерт	309
Концерт С. Василенко (6 марта)	316
Музыка Н. Метнера	319
«Моцарт и Сальери» и «Паяцы»	322
Концерт К. Игумнова (Малый зал консерватории, 21 марта)	324
«Снегурочка»	326
Рахманиновский концерт	330
[Шаляпин и московская публика]	333

1912

[Фортепианный квинтет С. И. Танеева]	335
Вечер русских народных песен	336
Концерт А. Н. Скрябина	339
[Симфония Р. Глиэра и балетная сюита «Жар-птица» И. Стравинского]	341
Концерт Е. Д. Денисовой	345
«Цикл Чайковского»	346
«Травиата» и А. В. Нежданова	352
Памяти И. Саца	354
Юбилейный концерт Глазунова	356
«Евгений Онегин»	358
«Хованщина» Мусоргского (Большой театр, 12 декабря)	360
[Скрябин в исполнении Е. Бекман-Щербины]	366

1913

[«Царская невеста» в опере Зимина]	368
Концерт Н. Метнера	370
Концерт А. Н. Скрябина (16 февраля)	372
«Надворные концерты»	376
[Премьера «Сказки о царе Салтане» в Большом театре]	377
«Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (Большой театр)	378
«Сорочинская ярмарка» (Свободный театр)	385
Рахманиновский концерт	391

1914

Концерт Шаляпина (3 января)	393
[Молодые петербургские композиторы]	396
Памяти А. М. Керзина	398
[Концерт памяти Лядова]	399
«Песни русской деревни»	401

1915

[«Петрушка» И. Стравинского]	403
[Третья симфония Н. Мясковского]	405
[Три молодых композитора]	406
Кантата С. И. Танеева	408
Памяти А. Н. Скрябина	414
Памяти С. И. Танеева	415
Скрябинский цикл	421
Танеевский цикл	429
Концерт Добровейна	431

1916

«Вечер песни» Нины Кошиц (14 января)	433
Концерт Н. Метнера	435
[Концерт Н. Райского]	437
Концерт С. Рахманинова и Н. Кошиц (Вечер романсов Рахманинова)	438
Музыка Р. Глиэра	440
«Клара Милич» А. Д. Кастальского (Опера Зимина)	442
[Концерт Зои Лодий]	446

1917

[«Утес» и «Колокола» С. Рахманинова]	447
[М. Гнесин]. (Первый вечер современной музыки)	450
[С. Прокофьев]. (Второй вечер современной музыки)	453
«Орестея» С. Танеева (Театр Московского Совета рабочих депутатов)	456

1918

В. И. Сафонов	461
Ц. А. Кюи	464

Приложения

Переписка Ю. Д. Энгеля с В. В. Стасовым	471
Постановление московских композиторов и музыкантов	485
И. К у н и н. Юность Энгеля (по автобиографическим высказываниям)	488
А д а Э н г е л ь - Р о г и н с к а я. Ю. Энгель (воспоми- ния дочери)	493
Именной указатель	508

Индекс 9—1—2

ЮЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ ЭНГЕЛЬ

ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОГО

Редактор А. Сеславинская. Художник Ю. Боярский. Худож. редактор В. Антипов. Техн. редактор А. Мамонova. Корректор М. Кроль. Сдано в набор 26/III 1970 г. Подписано к печати 15/XII 1970 г. А10664. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Печ. л. 16,81 (Усл. п. л. 28,24). Уч.-изд. л. 27,48 (с вклейками) Тираж 5680 экз. Изд. № 1076 Т. п. 70 г.—№ 557. Зак. 98.

Цена 2 р. 18 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Гипография № 5 Главполиграфпрома Комитета по
печати при Совете Министров СССР. Москва,
Мало-Московская, 21

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ;

В. В. Яковлев. Избранные труды о музыке. Русские композиторы, том II

«С. С. Богатырев». Сборник статей и воспоминаний

Л. А. Мазель. Исследования о Шопене

Л. С. Гинзбург. Исследования, статьи, очерки

«Б. Л. Яворский». Статьи, воспоминания, письма, том I

Сборник «Грант Григорян — композитор, педагог, общественный деятель»

Ю. А. Кремлев. Эстетика музыки. Очерки

«Музыкальная наука». Сборник статей и исследований, вып. I