ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва „Музыка“ 1989

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ШЕСТОЙ

50–60-е годы
XIX века

Москва „Музыка“ 1989

ББК 85.313(2)1
И 90

Авторы тома
Ю. В. КЕЛДЫШ, Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА,
Е. М. ЛЕВАШЕВ, В. Н. РОМАНОВА

Рецензенты:

доктор искусствоведения
А. И. КАНДИНСКИЙ

доктор искусствоведения
Ю. Н. ХОХЛОВ

Редколлегия:

Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,
А. И. КАНДИНСКИЙ

4905000000—291
И ———————— Подписное
026(01)—89

ISBN 5 7140—0301—2 (т. 6)
ISBN 5 7140—0282—2

ББК 85.313(2)1

© Издательство «Музыка», 1989 г.

ВВЕДЕНИЕ

1.

Вторая половина 50-х и 60-е годы XIX века вошли в историю русской общественной мысли и культуры как пора решительных перемен, выдвижения новых сил и новых идей, плодотворное воздействие которых сказывалось на протяжении нескольких последующих десятилетий.

Падение николаевского режима и признаки известной либерализации, наметившиеся после тридцатилетнего периода тяжелой, глухой реакции, способствовали оживлению общественной жизни, пробуждению надежд на благоприятные перемены. «...Россия точно проснулась от летаргического сна. ⟨...⟩ все чувствовали, что порвался какой-то нерв, что дорога к старому закрылась»,— писал об этом времени один из видных представителей русской революционной демократии Н. В. Шелгунов (398, *76*). Другой литератор-шестидесятник М. А. Антонович вспоминал уже на склоне своей жизни: «В половине 50-х годов прошлого столетия... появились заметные признаки наступления политической и общественной весны. В царствовавшем до тех пор холоде повеяло теплом; в душной и смрадной атмосфере почувствовались свежесть и прохлада; в мрачной непроглядной тьме заблистали светлые искорки: по-видимому, начал таять лед, сковывавший дотоле всякое умственное, политическое и общественное движение» (399, *48*).

Приподнятым настроением были охвачены широкие круги прогрессивного русского общества. Ослабление цензурного режима привело к оживлению отечественной журналистики и росту ее общественного влияния. Печатное слово становится сильнейшим средством воздействия на общественное мнение и пропаганды передовых мыслей и взглядов. На страницах газет и журналов широко и всесторонне обсуждаются насущные вопросы современной действительности, среди которых самым острым и жгучим был вопрос о крепостном праве и формах его ликвидации. Вокруг него разгорались горячие споры и полемические схватки, и все остальные вопросы так или иначе оказывались связаны с ним.

Общий кризис политической и экономической системы особенно обострился в связи с поражением России в Крымской войне 1853—1855 годов, вынудив правительство пойти на отмену крепостного права. «Помещики-крепостники,— писал В. И. Ленин,— не могли помешать росту товарного обмена России с Европой, не могли удер-

жать старых, рушившихся форм хозяйства. Крымская война показала гнилость и бессилие крепостной России. Крестьянские „бунты", возрастая с каждым десятилетием перед освобождением, заставили первого помещика, Александра II, признать, что лучше освободить *сверху*, чем ждать, пока свергнут *снизу*»[1] (3, *173*).

Последовательными защитниками интересов трудового крестьянства были революционные демократы, выступавшие за полное освобождение крестьян от крепостной зависимости и безвозмездное предоставление им той земли, на которой они трудились. Основной печатной трибуной революционной демократии становится журнал «Современник», издававшийся Н. А. Некрасовым. Уже с 1853 года в «Современнике» начал печататься Н. Г. Чернышевский, с 1857 года на страницах того же журнала постоянно выступает Н. А. Добролюбов. «Молодые штурманы будущей бури», как назвал их А. И. Герцен, они в доступной для подцензурной печати форме проповедовали идеи крестьянской революции, призывали к решительному искоренению крепостнических порядков во всех сферах жизни, к борьбе за всеобщую социальную справедливость и свободу человеческой личности. Эти смелые и страстные призывы находили горячий отклик среди прогрессивно мыслящих людей, особенно из молодежи.

В 1857 году Герцен начал издавать в Лондоне газету «Колокол», на страницах которой «поднял великое знамя борьбы путем обращения к массам с *вольным русским словом*» (7, *262*). Свободная от цензурных ограничений газета подвергала резкой критике весь строй крепостнической монархии, печатала материалы, разоблачавшие произвол и злоупотребления царской администрации. Вопреки всем запретам «Колокол» проникал в широкие круги читающей русской публики и в значительной степени формировал общественное мнение.

Непрерывно нарастающее недовольство народных масс, выражавшееся в стихийно вспыхивавших «бунтах» и расправах над помещиками, создавало серьезную угрозу для существующего строя. Маркс писал в 1858 году: «...в России началась революция» (1, *295*). Возникли условия, при которых «самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной» (2, *30*).

Реформа 1861 года, проведенная руками крепостников, не только не облегчила положение крестьянства, но наложила на него еще более тяжелую кабалу. «Старое крепостное право заменено новым. ⟨...⟩ *Народ царем обманут!*» — писал Н. П. Огарев в «Колоколе» (190, *478*). Как обман своих ожиданий восприняло реформу и само крестьянство, ответившее на царский манифест волнениями и мятежами, которые были безжалостно потоплены в крови. В нелегальных листках и прокламациях, распространявшихся революционными демократами, мы находим фразы об ожидании «больших смут», о том, что правительство «ведет Россию к пугачевщине» и «реформы останутся мертвою буквою, если их не оживит революция».

---

[1] «Лучше сверху, чем снизу»,— слова Александра II, произнесенные на собрании московского дворянства 30 марта 1856 года.

Правительство отвечало на все это усилением репрессий. В 1861 году было приостановлено издание «Современника», а годом позже арестован и после двухлетнего заточения в Петропавловской крепости навечно сослан крупнейший идеолог и руководитель демократического движения Н. Г. Чернышевский. Такая же участь постигла и многих других представителей этого движения.

Однако никакие репрессивные меры, никакие запреты и ограничения не могли подавить прогрессивную мысль русского общества, заставить ее примириться с существующим порядком. Вопреки всем трудностям и препятствиям она продолжала развиваться, чутко откликаясь на все, что волновало людей и затрагивало их насущные жизненные интересы. Идеи демократизма, личной и общественной свободы вдохновляли лучших представителей русской культуры второй половины XIX века, в произведениях которых любовь и сострадание к «униженным и оскорбленным» соединялись со жгучей ненавистью ко всем проявлениям насилия, гнета и несправедливости.

Период от начала 60-х годов до 1905 года Ленин назвал «переваломрусской истории» (4, *100*). Не принеся подлинной свободы и благоденствия народным массам, реформа 1861 года способствовала ускоренному экономическому развитию России. «...Старая патриархальная Россия после 1861 года стала быстро разрушаться под влиянием мирового капитализма» (5, *39*). Историческая отсталость страны, реакционность ее политического строя, сохранение власти в руках вчерашних крепостников были причиной того, что этот процесс ломки старых устоев протекал в России особенно болезненно и явился для широких слоев трудового населения источником неисчислимых бедствий и страданий.

Ни один честный и правдивый художник, каковы бы ни были его философские и общеэстетические позиции, не мог не определить своего отношения к тому, что он наблюдал вокруг себя, и не отразить те или иные стороны жизни в своем творчестве. «Один из наиболее актуальных вопросов, вставших перед писателями,— пишет советский литературовед,— заключался в том, чтобы проникнуть в трудноуловимый поток жизни, понять его внутренний смысл и воспроизвести в законченных художественных образах, в целостном сюжете» (222, *8*). Аналогичная задача стояла и перед другими видами художественного творчества. И если даже самому великому художнику не под силу было одному решить ее во всем объеме, то русское искусство в целом, в совокупности всех его видов, дает широкую и полную картину отечественной действительности в ее многослойности и многоукладности, сложном сплетении противоречий, острейших социальных и мировоззренческих контрастах.

Несмотря на все богатство и разнообразие творческих тенденций, индивидуальных стилей, форм и средств выражения в русском искусстве второй половины XIX века, можно говорить о некоторых общих коренных признаках, присущих всем его виднейшим представителям. Важнейшими из этих признаков являются напряженность ищущей мысли, особая зоркость и умение смотреть жизни прямо в глаза, высоко развитое сознание моральной ответственности перед чита-

телем, зрителем или слушателем, горячая *любовь к своей стране и* народу в соединении со всечеловеческим гуманизмом, чувством сопричастности ко всему, что происходит в мире.

2

На волне демократического подъема второй половины 50—60-х годов во всех областях культуры выдвигаются новые свежие силы, с деятельностью которых связаны достижения эпохального значения. В их числе — замечательная плеяда молодых композиторов, представленная именами художников такого масштаба, как Чайковский, Мусоргский, Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков. Пору наивысшего творческого расцвета переживает в эти же годы младший современник Глинки А. С. Даргомыжский. Привлекают к себе внимание *общественности оперы* А. Н. Серова, пусть не первоклассного по дарованию, но интересного художника, занявшего свое самостоятельное место в русской музыке. Чрезвычайно плодотворно развертывается в 60-х годах творческая и просветительская деятельность А. Г. Рубинштейна.

Многое из того, что зарождается в это знаменательное для русской культуры время, достигло полного развития позже. Произведения Римского-Корсакова и Чайковского 60-х годов были только заявкой на будущее — вершинные создания этих композиторов относятся к 70, 80, 90-м и даже 900-м годам. Творчество их постоянно эволюционировало и обогащалось со стороны языка, стиля и образного строя, но «шестидесятническое» начало никогда не иссякало в нем. Римский-Корсаков в письме к С. Н. Кругликову, написанном летом 1906 года, очень точно определил историческое положение той группы композиторов, к которой принадлежал он сам: «Мне кажется, я, да и все мы, суть деятели конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия»[2] (233, *124*).

Исторический период, границы которого с такой определенностью обозначены Римским-Корсаковым, является важнейшим по значению этапом в развитии отечественной художественной культуры и утверждении ею своей великой национальной и общечеловеческой духовной ценности. Именно во второй половине XIX века складывается русская *художественная культура как* целое, характеризуемое единством важнейших основополагающих признаков, что отнюдь не означало нивелировки индивидуальностей и стилевых различий. «Эта целостность,— замечает советский искусствовед,— определяется прежде всего тем, что русская художественная культура второй половины XIX века, при всей пестроте экономической жизни страны и социального ее развития, постигала и выразила целостность самой эпохи — в ленинском понимании и самой эпохи и методологических принципов оценки этой целостности. Той целостности, которая в фор-

[2] Под «падением самодержавия» Римский-Корсаков понимает, по-видимому, манифест 17 октября 1905 года.

ме всесторонних обобщений, основанных на богатейшем конкретном материале, предстала в работах В. И. Ленина как итог самопознания эпохи, когда сама эпоха уже изжила себя с точки зрения социально-политической, экономической, психологической, определилась как важнейший пройденный этап в развитии России. Но тогда же минувшая эпоха, все то, что сконцентрировало в себе ее культурный пафос, исполненный демократизма и гуманизма, ее культурные накопления оказались с особой остротой осмысленными как непреходящая и единая в основе своей система ценностей» (104, *23*).

Среди различных видов художественного творчества на первый план выдвигается в середине XIX века литература, наиболее тесно и непосредственно связанная с идейно-политической борьбой того времени, с тем, что затрагивало и волновало широкие круги общества. Стасов писал, характеризуя новые творческие направления в области изобразительного искусства: «...все сделали Крымская война, пробудившаяся мысль и голова русского общества и, может быть, раньше и больше всего — русская литература» (317, *520*). Художественная литература и критика становятся в эти годы ареной ожесточенных споров, разгорающихся вокруг вопроса об освобождении крестьян и других назревших проблем общественной жизни. Н. А. Добролюбов уподоблял писателей барометру, указывающему, «что падает, что побеждает, что начинает водворяться и преобладать в нравственной жизни общества» (74, *98*).

Некоторые живописные полотна и музыкальные композиции того времени были созданы под живым впечатлением литературных произведений, получивших широкое общественное звучание. Так, сюжет картины художника К. П. Померанцева «Под праздник в остроге», по свидетельству автора, был подсказан «Записками из Мертвого дома» Достоевского. Мусоргский дал одной из своих ранних фортепианных пьес Impromptu passionné подзаголовок «Воспоминание о Бельтове и Любе», имея в виду героев повести Герцена «Кто виноват?». В вокальном творчестве 60-х годов он обращается к стихотворениям Некрасова, проникнутым ярко выраженной социально-критической направленностью,— «Калистрат» и «Песня Еремушке». Последнее из них пользовалось особенно широкой популярностью в кругах демократической молодежи и постоянно читалось вслух или распевалось хором (см.: 81). И хотя Мусоргский использовал только один из эпизодов стихотворения — песню нянюшки (соответственно озаглавив свое произведение «Колыбельная Еремушке»), он мог быть уверен, что место этого отрывка в общем контексте хорошо известно публике.

«Литературоцентризм» проявлялся и в преимущественном тяготении большинства русских композиторов к синтетическим словесно-музыкальным жанрам — опере, романсу, песне, а в области инструментальной музыки — к конкретной программной образности, опирающейся, как правило, на определенный литературный источник. Широчайший круг образов отечественной и мировой литературы нашел отражение в творчестве Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Рубинштейна. Особенно богатым источником вдохнове-

ния служила для них поэзия Пушкина, много прекрасных музыкальных сочинений было создано также на сюжеты или тексты Гоголя, Лермонтова, Островского, А. К. Толстого, а из зарубежных авторов прежде всего — Шекспира.

Но значение литературы для других видов художественного творчества не исчерпывалось прямым, непосредственным обращением к ее темам и образам: оно определялось более общими, коренными чертами творчества передовых русских писателей — его демократической направленностью, высоким пафосом гуманизма, глубиной постижения современной жизни в самых существенных ее сторонах, силой и смелостью обличения социального зла.

Аполлон Григорьев писал в рецензии на сборник стихотворений Некрасова: «...как только народная жизнь раздвояется, поэзия начинает жить протестом — протестом и слез, и горя, и желчи. „Где жизнь, там и поэзия",— говорил Надеждин. Можно добавить: где поэзия, там и протест» (64, *11*). Утверждение положительных начал добра и справедливости невозможно было в условиях российской действительности без борьбы против социального и политического строя, обрекавшего огромные массы народа на нищету и бесправие, против всего, что унижает человеческую личность, лишает ее свободы и счастья, препятствует раскрытию ее духовных сил и возможностей. Отсюда тот пафос гнева, возмущения и протеста, которым проникнуты лучшие произведения русского искусства.

Но протест и отрицание бесплодны, если они не одушевлены каким-либо идеалом, если тому, что подвергается критике и осуждению, не противопоставлено нечто лучшее, более совершенное. Напряженные, часто мучительные поиски идеала были свойственны всем выдающимся русским художникам. Достоевский утверждал равноправие идеального и реально существующего. «Идеал ведь тоже действительность,— писал он,— такая же законная, как и текущая действительность» (77, *75—76*). Пути искания идеала и самое его понимание были разными. Для революционных демократов идеалом являлась борьба за переустройство общественной жизни на началах всеобщего равенства и уничтожения эксплуатации человека человеком. Другие находили его в нравственном совершенстве личности или в исконной чистоте и цельности народной жизни. Третьи в погоне за идеальным обращались к красоте и величию окружающего мира природы, отстраняясь от реальных бед и противоречий социальной действительности. Этот последний путь был связан с романтическим представлением о космосе как некой вечной, неизменной целостности, противостоящей раздробленному миру человеческого бытия.

Одной из характерных черт русской художественной культуры рассматриваемого периода является многообразие стилистических тенденций, определявшееся как сложной противоречивостью самой действительности, так и возрастающей ролью личностного начала. Реализм отвергает всякие каноны и условные ограничения, предоставляя широкий простор выявлению индивидуальности художника, его особого взгляда на мир, понимания жизненных процессов. Эту сторону реализма как наивысшей ступени развития художественного

мышления подчеркивает Д. С. Лихачев: «...На смену великим стилям и направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере роста в литературе личностного начала. В реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума» (176, *109*). Речь идет в приведенной цитате о литературе, но формулированное Лихачевым положение сохраняет свою силу и по отношению к другим видам художественного творчества. Мы с таким же правом можем говорить об индивидуальных стилях Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, как и о стиле Достоевского, Л. Толстого, Лескова, Тургенева, при всем том общем, что сближает их как представителей единого в своих основах русского реалистического искусства.

Следует также учитывать существование наряду с реализмом, как господствующим методом отражения действительности, некоторых других художественных течений, иногда противопоставлявшихся реализму (таково, например, утверждение литературного критика А. В. Дружинина, что «мир поэзии и мир гражданской деятельности вполне независимы один от другого»), иногда взаимодействовавших с ним. Наиболее актуальна для рассматриваемого периода проблема соотношения реализма и романтизма, что объясняется не только их исторической близостью, но и тем, что в романтизме, как и в реализме, ярко выражено личностное начало. В музыке романтизм удерживал свои позиции дольше, чем в других искусствах. И хотя русские композиторы далеко не все принимали в позднем романтическом искусстве середины века (вспомним хотя бы резко критическое отношение их к последнему из великих музыкантов-романтиков Вагнеру), они не могли оставаться в стороне от общеевропейского движения. Достаточно глубокие корни имел романтизм и в отечественной художественной культуре, хотя как широкое целостное направление он изжил себя уже к 40-м годам. Сама природа романтизма во второй половине столетия претерпевает существенные изменения; восприятие жизни художниками, разделявшими принципы романтической эстетики, становится более трезвым и объективным.

Рассматривая вопрос о реализме и романтизме в русской музыке данного исторического периода, А. И. Кандинский очень точно формулирует их относительное значение: «Первый — это фундамент, основа русской музыки, второй — и „спутник“ и активный „партнер“ реалистического направления» (95, *43*). В то время как теоретические споры между сторонниками реализма и романтизма нередко достигали большой остроты, в творческой практике эти направления решали разными средствами одни и те же задачи. Д. Д. Благой пишет о пейзажных образах в поэзии Фета: «...романтик Фет стал в стихах тем, чем реалист Тургенев, автор „Записок охотника“, был в прозе — замечательным певцом русской природы ⟨...⟩, по широте охвата всех ее явлений и в особенности по реалистической конкретности деталей превосходящим всех современных ему поэтов...» (45, *61—62*).

Новые передовые идеи и творческие принципы молодого русского искусства 50—60-х годов утверждались в борьбе с изжившими себя

взглядами и традициями, с консерватизмом правящих кругов и находившихся под их покровительством художественных организаций и учреждений. Роль боевого авангарда в этой борьбе выполняли возникающие в разных областях искусства *вольные содружества* художников, выступавших под знаменем демократизации искусства, *приближения его к насущным запросам* современной действительности. В 1863 году группа воспитанников Академии художеств отказалась писать выпускную работу на мифологический сюжет и создала свободную, независимую Художественную артель. Главой и идеологом этой группы, в состав которой входили А. И. Корзухин, К. В. Лемох и другие, стал И. Н. Крамской. Все они были одушевлены высоким представлением о роли художника как воспитателя общества и борца за передовые общественные идеалы. Совсем еще молодой Репин, посещавший собрания Артели, писал, вспоминая об этих годах: «Профессора расхохотались бы, если бы кто-нибудь сказал им в то время, что этот протест молодых людей имел глубокое национальное основание, что художники инстинктивно чувствовали в себе уже представителей земли русской от искусства. Да даже и практически это было так. Их выделил из своей среды русский народ и ждал от них понятного ему, родного искусства» (232, *152*).

Известную аналогию Художественной артели в музыке представляет балакиревский кружок, сложившийся в конце 50-х — начале 60-х годов и вошедший в историю под случайно оброненным Стасовым прозвищем «Могучая кучка». Творческие индивидуальности основных участников этой группы — Бородина, Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова и самого ее признанного вождя Балакирева — были очень разными. Но их *объединяло стремление* к утверждению национальных основ русского музыкального искусства в борьбе с *космополитическими вкусами* «высших слоев» общества и консервативным академизмом, к смелому обновлению традиций и подчинению своего творчества требованиям современной жизни. Считая себя законными наследниками Глинки и находившегося еще в расцвете творческих сил Даргомыжского, они, если несколько перефразировать слова Репина, чувствовали себя «представителями земли русской от музыки».

Как и Художественная артель, «Могучая кучка» не имела четко формулированной эстетической платформы, закрепленной в каком-нибудь программном документе. Это было вольное содружество музыкантов, охваченных молодым энтузиазмом, желанием служить своим искусством идеям национального и общественного прогресса. У каждого из них был свой особый путь, свое индивидуальное понимание творческих задач. Но всех их отличали глубокий интерес к жизни народа и стремление правдиво отразить ее в музыке, демократическая направленность творчества, поиски новых средств для воплощения нового содержания. И если позже бывали моменты, когда это общее заслонялось расхождениями в отношении к более специальным проблемам художественного мастерства и стиля, то в 60-х годах «Могучая кучка» выступала как *сплоченная, боевая* группа единомышленников.

Из выдающихся русских композиторов «шестидесятнического» поколения не принадлежал к «балакиревской партии» только Чайковский, занимавший самостоятельную, независимую позицию в творчестве и в оценке ряда музыкальных явлений прошлого и настоящего. Отношения между Чайковским и «Могучей кучкой» были сложными и далеко не однозначными. Многое их сближало, вызывало взаимный интерес и притяжение. Как и «кучкисты», Чайковский глубоко преклонялся перед гением Глинки и стремился следовать его заветам в собственном творчестве, сознавал неразрывную связь своего творчества с почвой народной жизни и традициями отечественной культуры. Расхождения Чайковского с балакиревским кружком касаются главным образом вопросов профессионального, конкретно стилистического порядка. Но какую бы остроту эти разногласия ни принимали в тот или другой момент, в исторической перспективе очевидно, что и Чайковский и «кучкисты» при всем, что их разделяло, шли по одному широкому пути — пути передового русского искусства второй половины XIX века.

3.

Стремление к глубокому познанию народной жизни, духовного мира народа, его дум и чаяний вызвало высокий подъем отечественной фольклористики в 60-х годах. Небывалые еще ранее масштабы приобретает фольклорно-собирательская деятельность: множество людей, среди которых мы находим и ученых-фольклористов, и поэтов, и композиторов, и просто любителей, отдают свои силы записи народного творчества, выходят в свет многочисленные сборники песен, сказок, былин, пословиц и т. д. «По количеству фольклорных изданий и сборников,— констатирует М. К. Азадовский,— ...60-е годы могут быть с полным правом названы золотым веком в истории русской фольклористики» (10, *209*).

Это фольклористическое движение высоко оценивалось представителями революционной демократии. «...Посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг»,— утверждал Чернышевский (395, *308*). Значение народной песни он усматривал в том, что «она принадлежит целому народу» и отражает общие для всего народа интересы и стремления в прекрасной, высокохудожественной форме («Каково ее содержание, такова ее форма: проста, безыскусственна, благородна, энергична...»), лишена какой-либо «мелочности и пустоты, которой в неиспорченном народе может поддаваться только отдельный человек, а не целая масса...» С разделением общества на классы фольклор, по его мнению, постепенно умирает из-за непосильного физического труда, возлагаемого господствующими классами на основную массу населения: «Все условия поэтической настроенности исчезают... Народная поэзия увядает и гибнет...» (395, *297*).

Этот взгляд связан с односторонним, недифференцированным толкованием понятия «народ», отождествлявшегося революционными

демократами с крестьянством, что проистекало не из предвзятости и ограниченности мысли Чернышевского и его соратников, а из исторических условий того времени, когда российский пролетариат был еще немногочислен и не играл самостоятельной роли в общественной жизни.

Под народной подразумевалась главным образом традиционная крестьянская песня. Возникает своеобразное «хождение в народ», в глубинку в поисках подлинных образцов старинного народного творчества, еще продолжающих жить и не поддавшихся губительному воздействию чуждых и враждебных «поэтическому настроению» условий. В этом движении участвовали близкие к взглядам революционных демократов литераторы И. Г. Прыжов, И. А. Худяков, которые совмещали фольклорно-собирательскую работу с антиправительственной пропагандой.

Но особенно значителен вклад в русскую фольклористику П. Н. Рыбникова — воспитанника Московского университета, состоявшего затем на государственной службе и из-за связи с революционным кружком «вертепников» (см.: 11, *185—186*) сосланного в Петрозаводск. Им было записано в Олонецкой губернии более 200 текстов былин и исторических песен, которые вошли в состав монументального четырехтомного издания «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (1861—1867). Это была первая столь обширная и научно достоверная публикация русского народного эпоса. Позднейшие его исследователи шли по следам собирательской деятельности Рыбникова. А. Н. Пыпин считал важнейшим достижением отечественной фольклористики 60-х годов «изучение народного эпоса в его различных ветвях и ступенях» (225, *81*). В этом плане следует отметить также известный труд А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (8 выпусков, 1855—1863), который, по словам Азадовского, «очень быстро перерос значение только академического издания и стал одной из любимейших книг русского читателя» (10, *74*).

В деле собирания и пропаганды народной песни большую роль сыграли также некоторые из представителей так называемой «молодой редакции» «Москвитянина» — А. А. Григорьев, А. Н. Островский, Т. И. Филиппов. Отличный знаток народной песни, иногда певавший ее в дружеском кругу, Островский был близко связан с рядом известных русских музыкантов. В 1856 году он вместе с автором популярных романсов К. П. Вильбоа совершил поездку по Волге, в результате которой появились два сборника русских народных песен, вышедшие в свет в 1860 году. Музыкальная обработка мелодии в обоих сборниках принадлежала Вильбоа, а редакция текста — Ап. Григорьеву. Много позже, уже в середине 70-х годов, Римский-Корсаков записал с голоса Филиппова сорок песен, которые были изданы отдельным сборником в его обработке. Вспоминая об этом, композитор замечает: «Он владел уже весьма бренными остатками голоса, как говорят, хорошего в былое время, когда он, любя русские песни, сходился с лучшими певцами из простонародья, перенимал у них песни, а иногда и состязался с ними» (236, *95*).

Песни записывали и Мусоргский, и Чайковский. Но крупнейшим

по своему значению событием в деле собирания народной песни и осмысления ее самобытной природы было появление в 1866 году «Сборника русских народных песен, составленного Балакиревым». Записи вошедших в этот сборник песен были сделаны им на Волге совместно с поэтом Н. Ф. Щербиной шестью годами ранее. В них проявилось принципиально новое отношение к песенному материалу. Как отмечает Е. В. Гиппиус, «пассивно-этнографический и тем более ретроспективно-исторический интерес к народной песне был глубоко чужд Балакиреву» (58, *197*). Так же далек был Балакирев и от прежних составителей, приспосабливавших народную песню к условиям городского домашнего музицирования.

Новаторство Балакирева проявилось как в отборе песен определенного типа, так и в методах их обработки, оказавших влияние на интерпретацию народно-песенных мелодий в творчестве молодых представителей возглавлявшегося им кружка.

Параллельно и в непосредственной, тесной связи с накоплением фольклорного материала, появлением разнообразных по содержанию новых публикаций шло его научное осмысление. В 50 — 60-х годах развертывается деятельность крупнейших исследователей русского народного творчества филологов Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, Л. Н. Майкова, О. Ф. Миллера и других. Работы этих ученых были далеки от замкнутого кабинетного академизма. В теоретических спорах и столкновениях различных мнений по вопросу о происхождении тех или иных видов народного творчества, их зависимости от разных форм общественной жизни и ступеней исторического развития отражалась борьба идейных направлений того времени. Буслаев писал в статье «Русский народный эпос»: «Теоретическое изучение литературы и искусства состоит в теснейшей связи и во взаимном влиянии не только с практической художественной деятельностью своей эпохи, но и вообще с господствующими идеями, со всем умственным и нравственным, общественным и политическим направлением, и, конечно, никогда не чувствовалась эта связь так живо, как в настоящее время» (48, *401*).

Просветительские тенденции уживались у Буслаева и других ученых с взглядами мифологической школы, восходящей в своих методологических принципах к романтическим натурфилософским концепциям. В центре его исследовательских интересов были эпические жанры народного творчества, в которых он находил «слово целого народа, *глас* народа» (48, *405*). В основе русских былин, как и всякого вообще эпоса, считал Буслаев, лежат древнейшие мифологические представления, связанные с обожествлением сил окружавшей человека природы, и лишь много позже образы мифических божеств и героев были отождествлены с реальными историческими лицами и событиями: «Надобно полагать, что эпическому циклу Владимира Красна-Солнышка предшествовал в русской поэзии собственно мифологический и героический эпос, идеальные типы которого были потом перенесены на Владимира и его поэтических спутников» (48, *417*)[3].

[3] Впоследствии Буслаев сам признал односторонность этого взгляда и сделал не-

Со взглядами мифологической школы частично соприкасался Афанасьев, хотя в целом его подход к изучению народного творчества был гораздо более реалистическим. Если в основе героического эпоса, по его мнению, лежали древние мифологические представления, то в сказках он находил отражение естественных отношений человека к природе: «Чудесное сказки есть чудесное могучих сил природы; в собственном смысле оно нисколько не выходит за пределы естественности, и если поражает нас своей невероятностью, то единственно потому, что мы утратили непосредственную связь с древними преданиями и их живым пониманием» (29, *55*).

Это толкование смысла народных сказок оказалось особенно близким Римскому-Корсакову, на которого труды Афанасьева оказали самое прямое влияние. В «Летописи моей музыкальной жизни» композитор называет Афанасьева в числе тех авторов, познакомившись с которыми в середине 70-х годов он «увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени и дух его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины. Эти занятия оказали впоследствии огромное влияние на все направление моей композиторской деятельности» (236, *96*).

Римского-Корсакова мог привлечь в работах Афанасьева не только богатейший материал о древних славянских поверьях и связанных с ними обычаях и обрядах, но и тот горячий, романтически-увлеченный тон, поднимающийся порой до подлинной художественности, которым излагает весь этот материал автор. Приведем для иллюстрации только одну небольшую выдержку: «На раннем утре своего доисторического существования пранарод, от которого произошли индо-европейские племена, в том числе и славяне, был погружен в ту простую, непосредственную жизнь, какая установляется матерью-природою... Сам не сознавая того, он был поэтом: жадно вглядывался в картины обновляющегося весною мира, с трепетом ожидал восхода солнца и долго засматривался на блестящие краски утра и вечерней зари, на небо, покрытое грозовыми тучами, на старые девственные леса, на поля, красующиеся цветами и зеленью» (29, *57—58*).

Эти яркие, образные строки могли в какой-то степени подсказать романтическую утопию берендеева царства в корсаковской «Снегурочке».

Обращаясь к древнейшим видам народного творчества, эпосу и обрядовой песне[4], представители мифологической школы стремились в сохранившихся их образцах обнаружить реликтовые элементы, по которым можно было бы восстановить картину жизни народа, его

которые шаги по пути сближения с исторической школой, стремившейся восстановить подлинную историческую основу всех эпических сюжетов и образов. См. предисловие к его книге «Народная поэзия» (49).

[4] «Из отдела народных лирических песен для исследователя старины особенно важны обрядовые... Они служат необходимым пояснением различных церемоний и игрищ, совершаемых в том или другом случае, и сохраняют любопытные указания на старинные верования и давно отживший быт» (29, *45*).

представлений о мире, верований и обычаев в давно ушедшем далеком прошлом.

Совершенно иной подход к народной песне нашел отражение в статье Ап. Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны», появившейся в 1860 году в журнале «Отечественные записки» (№ 5 и 6)[5]. Для Григорьева народная песня не *пережиток прошлого, а живой организм*, находящийся в состоянии непрерывного роста, развития и изменения. «...Чисто археологические стремления в деле собирания песен,— заявляет он,— ни к чему не ведут, как всякая платоническая страсть» (65, *50*). Собственное отношение Григорьева к народной песне было горячо увлеченным, он ее прекрасно знал, любил и воспринимал как нечто свое, лично глубоко близкое. Не будучи специалистом-исследователем, он выдвинул ряд положений, сыгравших важнейшую роль в развитии отечественной фольклористики. Это прежде всего положение о том, что всякая песня существует в ряде вариантов, *приобретая особые своеобразные черты* в зависимости от времени, социальной среды, в которой она существует, индивидуальности исполнителя, и только путем сопоставления всех вариантов можно установить ее основной прообраз *или тип*, как определял Григорьев. Такая позиция побуждала его относиться с должным вниманием к той интерпретации, которую получила русская народная песня в городском быту и которая часто оценивалась просто как «порча» и «искажение» созданного народом[6]. Писатель не считал возможным пренебрегать даже исполнением русских песен цыганскими хорами.

Другое важное положение, выдвинутое Григорьевым, сводится к требованию рассматривать песню в *неразрывной связи и взаимообусловленности* двух ее начал — слова и музыки: «Песня есть поэтически-музыкальное *или, если хотите*, музыкально-поэтическое целое, ибо, право, трудно решить, что главное в этом живом организме: музыкальный или поэтический элемент» (65, *5*). Он считал невозможным изучать стихосложение народной песни вне связи с напевом: «Метр стиха русской песни непонятен без пения» (65, *11*). И если самый факт зависимости текста от напева признавался другими исследователями народного поэтического творчества[7], то Григорьев впервые сформулировал это положение с такой определенностью, как обязательное методологическое требование.

Взгляды Григорьева на народную песню разделялись группой московских писателей, драматургов, артистов и музыкантов, в числе которых находился и Чайковский. В отличие от Балакирева и Римского-Корсакова он не искал в народной песне следов глубокой древности, а воспринимал ее такой, какой мог слышать в жизни, в окру-

---

[5] В основу этой статьи положена значительно дополненная и расширенная рецензия Григорьева на сборник народных песен М. А. Стаховича, напечатанная в «Москвитянине» (1854, № 15).

[6] Подобного рода пуризм был связан с отмеченным выше отождествлением понятий *народ* и *крестьянство*.

[7] «Чем свежее и первобытнее народный эпос,— писал Буслаев,— тем заметнее в нем связь действующих лиц с музыкальным и песенным исполнением» (49, *205*).

жавшей его среде. Чайковский не проводил различия между традиционной крестьянской песней и песней городского быта, впитавшей в себя романсные интонации и ритмы популярных танцевальных жанров. Обращение к разным пластам народно-песенного творчества определяло и различие в методах обработки народных напевов: у «кучкистов» она носила более строгий характер благодаря преобладанию диатонической гармонии, широкому использованию побочных ступеней, тогда как Чайковский не опасался вводнотоновых оборотов, простой и обычной гармонизации, основанной на тонико-доминантовых отношениях.

Спор о том, какой из этих двух путей более оправдан, является надуманным и не имеет под собой серьезных оснований. Различные методы творческого использования фольклорного материала были связаны с общей проблематикой творчества того или другого композитора, с конкретным художественным заданием и образным строем произведения.

Успехи отечественной науки в изучении народного быта и поэтического сознания, как и практической фольклорно-собирательской деятельности, обогатили русское искусство, дали писателям, композиторам, драматургам ценнейший материал для обновления своего творчества, подсказали новые темы, сюжеты, образы и средства их художественного воплощения. Достаточно указать на такие явления, как «песенный» стих Некрасова, лирическая поэзия А. К. Толстого, часто очень близкая к народно-песенному складу, необычайное богатство и красочность языка, насыщенного диалектизмами, народными поговорками и образными выражениями, в пьесах Островского, рассказах и очерках многочисленной группы литераторов-бытописателей демократического лагеря. Значение народной песни для композиторов «шестидесятнического» поколения не ограничивается непосредственным использованием ее мелодических оборотов и ритмов. Она служила для них одним из источников ладового обогащения своего языка, новых гармонических средств, приемов голосоведения, той необычайной новизны и свежести всего музыкального мышления, которые так поразили крупнейших западных художников при знакомстве с русской музыкой в конце прошлого столетия.

4.

Тем же желанием лучше узнать свой народ, понять его нужды и запросы, которое лежало в основе широко развертывающихся в 60-х годах фольклористических и этнографических исследований, был обусловлен растущий интерес к родной истории. В противовес либеральной историографии, придававшей решающее значение в исторических событиях деятельности государства, революционные демократы подчеркивали роль народа как главной движущей силы истории. Основной руководящей мыслью всякого исторического исследования должна быть, считал Добролюбов, «идея об отношении исторических событий к характеру, положению и степени развития народа... История

самая живая и красноречивая будет все-таки не более как прекрасно сгруппированным материалом, если в основание ее не будет положена мысль об участии в событиях всего народа, составляющего государство» (76, *120*).

Такое понимание истории в той или иной степени отразилось и в деятельности ряда ученых 50 — 60-х годов. Историк-демократ А. П. Щапов, состоявший профессором Казанского университета, посвятил несколько работ исследованию раскола как массового народного движения, направленного против официальной церкви, служившей интересам абсолютистского самодержавного государства. В конце 50-х годов появляются труды Н. И. Костомарова о народно-освободительных движениях XVII века, в том числе о восстании Степана Разина. Много внимания уделял он изучению народного быта прошлых эпох, соединяя собственно историческую проблематику с этнографической. По словам популярного в свое время историка и беллетриста Д. Л. Мордовцева, передовые деятели науки в 60-х годах считали, что «надо по возможности меньше заниматься казенною политикою, а заняться и политикой массовой, народной» (183, *56*).

Историческая тематика занимает большое место в творчестве многих писателей, драматургов и живописцев этой поры. Внимание их сосредоточивалось преимущественно на критических, переломных эпохах отечественного прошлого. Таковы исторические пьесы Островского, связанные с событиями «великой смуты» и борьбы против иностранной интервенции в начале XVII века: «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1861), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино» (обе — 1866).

Как сюжетно, так и в самом подходе к воплощению исторических событий Островский опирался на традицию, созданную Пушкиным в «Борисе Годунове». Народные сцены, которым отведено во всех названных пьесах большое место, составляют не только жанровый фон, но один из важных элементов драматургии. Народ активно выражает свое отношение ко всему происходящему, оценивает поступки действующих лиц, и его суждения приобретают значение высшего нравственного приговора.

А. К. Толстой в драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», ставшей одним из крупнейших явлений русской исторической драматургии, обращается к тому же периоду — «смутному времени». Его пьесы, несмотря на отсутствие в них сознательно выраженной антимонархической тенденции, воспринимались как критика и осуждение неограниченной самодержавной власти, вызывая невольные ассоциации с современным положением вещей. Поэтому царская цензура отнеслась к трилогии Толстого настороженно. Первая ее часть «Смерть Иоанна Грозного», поставленная на петербургской сцене в 1867 году, вызвала многочисленные, хотя и разноречивые отклики в печати. «Царь Федор Иоаннович» не был допущен к постановке, так как, по мнению цензуры, пьеса могла дискредитировать царскую власть (см.: 78, *164—165*), и увидел свет рампы только через тридцать лет после его создания. Драматург в одном из своих писем заметил по поводу этого

цензурного запрета: «...не моя вина, если из написанного мною ради любви к искусству само собою вытекает, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!» (334, *198—199*).

Целый комплекс глубоких и актуальных проблем — моральных, психологических, историко-философских — выдвигала грандиозная эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». Обратившись к теме не столь далекого исторического прошлого, память о котором еще жила в сознании людей старшего поколения, писатель утверждает своим произведением мысль о том, что истинным творцом истории является народ, а не его правители. Известно, что к созданию «Войны и мира» Толстой пришел от первоначального замысла повести о декабристе, который возвращается после многих лет ссылки в родные места. «Как будто современность вытеснилась историей,— замечает в этой связи историк русской литературы.— На самом деле произошло слияние современности с историей» (93, *107*). Замена одного замысла другим была вызвана стремлением показать «связь времен», заставившим писателя обратиться к тем событиям, которыми было непосредственно порождено движение декабризма, чтобы вслед за этим перебросить мост к переживаемой поре нового освободительного подъема. «Итак,— писал Толстой,— от 1856 года, возвратившись к 1805 году, я с этого времени намерен провести уже не одного, а многих моих героинь и героев через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825, 1856 года».

Как писатели, так и художники и композиторы обращались к историческим темам и сюжетам в поисках ответа на волновавшие их вопросы современной действительности. Новым словом в области исторической живописи явились картины В. Г. Шварца из русской истории XVI — XVII веков. Особенное внимание общественности привлекло его большое полотно «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1861), в котором историческая достоверность изображения соединялась с глубоким и ярким психологизмом. «...Никогда ни прежде, ни после,— писал Стасов,— ни один русский живописец не исчерпал так правдиво и так глубоко и так полно эту страшную эпоху. Никто не начертал с такой меткостью и самого Ивана-царя... Ивана Грозного, во всей его смеси притворства и натуральности,— злобы и испуга,— неукротимой свирепости, непритворного уныния и бессилия душевного...» (317, *554*). В советской искусствоведческой литературе отмечалась обличительная направленность как этой работы Шварца, так и его иллюстраций к «Песне про купца Калашникова» Лермонтова и роману А. К. Толстого «Князь Серебряный» (см.: 92, *166*).

В музыке (как, впрочем, и в живописи) наиболее выдающиеся произведения на темы из русского исторического прошлого были еще впереди. Но уже в 1869 году Мусоргский создает первую редакцию «Бориса Годунова», значительно дополненную и переработанную им в ближайшие последующие годы. Около того же времени у Римского-Корсакова возникает мысль об опере «Псковитянка» по одноименной драме Л. А. Мея (1859), отразившей демократические настроения кануна 60-х годов. Композитора особенно заинтересовала в ней тема

вольницы, не склоняющей голову перед самодержавным деспотизмом. Привлекает к себе внимание композиторов балакиревского кружка и другая пьеса того же автора — «Царская невеста» на хронологически близкий «Псковитянке» сюжет из времен Ивана Грозного. В центре действия здесь находится личная драма, но, показывая, как деспотический произвол разрушает счастье людей и приводит к их гибели, пьеса приобретала известную обличительную окраску. Вспоминая о жизни кружка в 1867 — 1868 годах, Римский-Корсаков замечает: «...говорили о „Князе Игоре" и „Царской невесте", желание сочинить которую было одно время мимолетной композиторской мечтой сначала Бородина, потом моей» (236, *52*). Остановившись на первом сюжете, Бородин начал вскоре же работать над творческим воплощением своего замысла, а Римский-Корсаков вернулся к мечте молодых лет через три десятилетия, создав по пьесе Мея одну из любимейших им самим опер.

Народ представлен в творчестве композиторов этой новой молодой формации как в драматические, так и в светлые, радостные или героические моменты его жизни. Замечательные по своей внутренней цельности и монументальному эпическому величию образы несокрушимой народной мощи и воли к самоутверждению находим мы в симфониях Бородина и многих страницах его оперы «Князь Игорь». Римский-Корсаков с непревзойденным художественным совершенством воплотил красоту и поэтичность древних народных представлений о мире, игр и обрядов.

Широте охвата мира в различных его сторонах соответствовало такое же богатство и разнообразие выразительных средств, форм и жанров русской музыки во второй половине XIX века. Обращаясь к новым, ранее неизведанным сферам жизни, русские композиторы смело обновляли сложившиеся нормы музыкального мышления и жанровые структуры, придавали им большую емкость и свободу трактовки. Одним из крупнейших завоеваний было утверждение национально самобытных форм русского симфонизма как особого художественного способа отражения действительности в ее реальном многообразии, динамике и развитии. Можно говорить о симфонизме как о ведущем начале русской музыки этого исторического периода, характеризующем ее высокую зрелость. По существу, симфоничны многие оперы, камерные инструментальные произведения и даже романсы Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского.

5.

Борьба против крепостничества и всех его пережитков в социально-экономической области была неразрывно связана с борьбой за свободу и независимость человеческой личности. Говоря о решительной ломке патриархальных устоев в пореформенный период и уничтожении тех форм отношения между людьми, которые существовали при крепостном праве, Ленин писал: «Этот экономический процесс отразился в социальной области „общим подъемом чувства личности",

вытеснением из „общества" помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п. ...именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства...» (8, *433*).

Наиболее дальновидные и реалистически мыслящие люди того времени хорошо понимали эту связь личного и общенародного. Добролюбов писал накануне реформы 1861 года: «...крестьяне освобождаются, и сами помещики, утверждавшие прежде, что еще рано давать свободу мужику, теперь убеждаются и сознаются, что пора развязаться с этим вопросом, что он действительно созрел в народном сознании... А что же иное лежит в основании этого вопроса, как не уменьшение произвола и не возвышение прав человеческой личности?» (75, *319*).

Правдивое реалистическое отражение внутреннего мира человеческой личности становится столь же важной задачей для литературы и искусства, как и «исследование народа». В постижении душевной жизни человека, законов, управляющих ее процессами, русским искусством, в первую очередь литературой и музыкой, пореформенного периода был сделан огромный шаг вперед. Именно смелые новаторские достижения в этой области определили повсеместное мировое признание произведений Льва Толстого и Достоевского, Чайковского и Мусоргского.

Особый дар проникновения в глубины человеческой психики отмечали у двух названных писателей еще современники, и это давало основание ставить их имена рядом при всем несходстве творческих индивидуальностей. Чернышевский метко и точно определил главную особенность толстовского психологизма в самом начале творческого пути писателя в связи с выходом в свет «Детства» и «Отрочества» и «Севастопольских рассказов»: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином» (394, *422—423*).

Это стремление к передаче психических процессов в движении и развитии, переходе одного душевного состояния в другое, то, что Чернышевский назвал «диалектикой души», было связано с динамизацией самой жизни и с новыми тенденциями в области философской и научной мысли. Представление о мире как о движущемся комплексе явлений, находящихся в состоянии непрерывной изменчивости, своеобразно преломляется даже в творчестве художников, склонных к созерцательным состояниям и отстранению от острых конфликтов современности. Д. Д. Благой пишет о поэзии Фета: «...оставаясь полностью на почве реальности, Фет даже неподвижные предметы... приводит в движение, заставляет *колебаться, качаться, дрожать, трепетать*» (45, *62—63*). Исследователи поэзии Тютчева отмечают как одну

из характерных для нее черт изображение не состояний природы, а происходящих в ней изменений, процессов: нарождающегося или гаснущего в вечерних сумерках дня, приближающейся грозы и т. д.

По самой своей природе музыка более, чем какое-либо другое из искусств, способна передавать эту трепетную жизнь природы и человеческой души, постоянные, скорее интуитивно воспринимаемые, нежели наблюдаемые нами тончайшие смены света и тени, нюансов окраски, градации настроений. С этой точки зрения интересно суждение Чайковского о поэзии Фета, высказанное в письме к К. К. Романову и, по мнению Благого, свидетельствующее о необыкновенно тонком и глубоком ее понимании: «...можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов указанных поэзии и смело делает шаг в *нашу область*. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гете, или Байрона, или Мюссе. Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченным пределами *слова*. Это не просто поэт, скорее *поэт-музыкант*, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словами» (388, *514*).

Сравнение Фета с Бетховеном следует понимать, конечно, не в смысле какого бы то ни было сближения идейно-образной и эмоциональной сфер их творчества; Чайковский, как легко понять из контекста, имеет в виду лишь смысловую многозначность, ассоциативное богатство фетовской поэзии, наполняющее ее ощущение трепета, жизни и движения — черты, присущие самой специфике музыки. Этими своими чертами она была близка композитору, хотя по основной направленности своего творчества Чайковский и Фет — художники совершенно разного, во многом даже противоположного склада. Гуманист и демократ Чайковский, чутко относившийся к горю и страданиям простых людей, не мог ограничить себя узкими пределами фетовской «вселенной красоты», отвернувшись от реальной действительности с ее острыми конфликтами и потрясениями. Страстное, горячо взволнованное отношение к жизни и человеческим судьбам является источником той огромной эмоциональной напряженности и силы выражения, которыми так неотразимо действует на слушателей его музыка.

При всем тематическом и жанровом разнообразии творчества Чайковский всегда остается прежде всего художником-психологом, внимание которого обращено к внутреннему миру человеческой личности. Его, как и Толстого, интересовала «диалектика души», то есть самый процесс зарождения, роста и развития психических состояний, борьбы страстей, перехода одного чувства в другое. Но если Толстой более эпичен и часто наблюдает за своими героями как бы со стороны, то у Чайковского сильнее ощущается личное начало.

Столь же глубоким и проницательным знатоком человеческой души был Мусоргский, хотя природа его психологизма иная. Дар проникновения в тончайшие психические процессы, совершающиеся в глубинах подсознания, соединяется у него с острой наблюдательностью, умением подмечать характерные черты поведения человека,

его манеру говорить, мимику, жесты и все это передавать средствами музыки. Созданные Мусоргским образы, наряду с глубокой психологической правдой, обладают острой социальной и бытовой характеристичностью.

В его операх и камерных вокальных произведениях представлена широчайшая панорама русской жизни во всей ее пестроте и многообразии, в кричащих контрастах роскоши и нищеты, взаимной ненависти и борьбе противостоящих друг другу общественных сил. Драма народа и драма человеческой личности, раздираемой тягчайшими внутренними противоречиями, социальная и психологическая проблематика теснейшим образом связаны между собой в творчестве Мусоргского, создавшего такие уникальные по широте охвата жизненных процессов и неотразимой мощи воздействия произведения, как «Борис Годунов» и «Хованщина».

6.

При всех разногласиях и спорах внутри прогрессивного художественного движения 60-х годов, общей его чертой была просветительская направленность взглядов. Ленин отмечает три основные черты русского просветительства: это одушевление «горячей враждой к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области»; «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России»; «отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому» (6, *519*).

Просветители были убеждены в том, что общий подъем культурного уровня и распространение знаний среди населения могут сами по себе способствовать разрешению коренных социальных проблем и достижению всеобщего благосостояния. Поэтому первостепенное значение приобретают в период 60-х годов вопросы образования и просвещения. Большое место занимают эти вопросы в дискуссиях, развертывающихся на страницах печати. Писарев констатирует в 1859 году: «...вопрос о воспитании сделался современным, жизненным вопросом, обратившим на себя внимание лучших людей нашего общества» (216, *127*).

Передовые деятели культуры видели главную задачу в том, чтобы распространить дело народного образования на возможно более широкие слои населения и подчинить его насущным требованиям современности. Из этих соображений исходил «отец русской педагогики» К. Д. Ушинский в разработанной им системе обучения в начальной и средней школе. Считая необходимым дать учащимся положительные знания для дальнейшей практической деятельности, он вместе с тем придавал важное значение общему гуманитарному вос-

питанию, формированию личности, выработке целостного мировоззрения. Особое внимание уделял Ушинский изучению родного языка и литературы, знакомству с историей своего народа.

Просветительское движение, охватившее значительную часть русской интеллигенции, выражалось и в организации всевозможных курсов, мастерских, публичных лекций, бесплатных библиотек-читален и т. п. на добровольных общественных началах. С 1858 года в разных городах страны возникают воскресные школы общеобразовательного профиля для служащих, рабочих и ремесленников. К 1861 году, по данным Министерства народного просвещения, существовали 274 такие школы. Опасаясь, что они могут быть использованы для революционной пропаганды, правительство распоряжением от 10 июня 1861 года запретило дальнейшую деятельность этих школ, а позже, вновь дав разрешение на их открытие, поставило их работу под контроль властей. Но несмотря на все ограничения и искусственно создаваемые трудности, энтузиасты просвещения находили пути и средства для того, чтобы нести знания в народ.

Искусство не осталось в стороне от этого движения. Просветительские тенденции проявлялись, с одной стороны, в настойчивом стремлении художников к самообразованию, расширению собственного культурного кругозора, с другой — в желании служить своим творчеством подъему общего образовательного уровня. Две эти задачи были неразрывно связаны между собой. «В эпоху шестидесятых годов особенно развивалось самообразование»,— писал Репин в воспоминаниях о Крамском, которого считал своим учителем. Именно Крамской побуждал его, как и других молодых своих сотоварищей, неустанно работать над собой, больше читать, интересоваться всем новым в литературе и науке. Репин вспоминает, например, как увлекательно рассказывал ему однажды Крамской о теории Дарвина. В приводимом им перечне авторов, книги которых читались членами Художественной артели, мы находим имена историка Бокля, философов-материалистов и естествоиспытателей Бюхнера, Молешотта. Дарвина читал и Мусоргский (о чем есть упоминания в его письмах), а в Автобиографической записке среди людей, оказавших влияние на его интеллектуальное и творческое развитие, названы видный ученый-славист В. И. Ламанский, историки Н. И. Костомаров, К. Д. Кавелин. Неутомимым чтецом художественной, исторической и философской литературы был Чайковский.

Жадный интерес к знанию у молодых деятелей искусства 60-х годов вызывался убежденностью в том, что художник-творец должен стоять на высоте последних достижений человеческого разума, чтобы просвещать других, внушать людям гуманные передовые идеи и стремления. Многие из них отдавали значительную часть своих сил и практической художественно-просветительной, пропагандистской работе. Балакирев, возглавивший группу талантливых молодых композиторов, выступавших под лозунгами смелого обновления и демократизации отечественного музыкального искусства, становится в 1862 году одним из организаторов (наряду с Г. Я. Ломакиным) бесплатной музыкальной школы по образцу уже существовавших

ранее общеобразовательных и художественных школ. Серов выступает в эти же годы с циклами публичных лекций, целью которых было сообщить широкой аудитории любителей основы теории и истории музыки, необходимые для ее сознательного, осмысленного восприятия.

Но особенно велико значение просветительской инициативы двух реформаторов русской музыкальной жизни — братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейн, с именами которых связана организация регулярной концертной деятельности в Петербурге и Москве, а также открытие первых отечественных консерваторий. Старший из братьев, Антон Григорьевич сумел заразить своим энтузиазмом передовых представителей русской интеллигенции и привлечь их к созданию Русского музыкального общества, которое стало важнейшим центром развития музыкальной культуры в России во второй половине XIX века. Задача РМО кратко была сформулирована одним из его основателей: «Сделать хорошую музыку доступной большим массам публики» (332, *364*). С самого начала деятельности Общества на первый план были выдвинуты вопросы музыкального образования. По мысли А. Г. Рубинштейна, консерватории должны были стать «музыкальными университетами», готовящими не ремесленников, а музыкантов-профессионалов высокой квалификации, стоящих на уровне современных европейских требований. Тем самым для широкого круга одаренных русских людей из разночинной среды открывался путь к самостоятельной артистической или просветительной деятельности в области музыки. Рубинштейн стремился укрепить общественное положение тех, кто избрал музыку делом своей жизни, поднять престиж музыкальной профессии и уравнять ее в правах с другими видами интеллектуального труда.

Деятельность РМО очень быстро доказала актуальность тех задач, которые были положены в ее основание. Уже в 60-х годах вслед за Петербургом и Москвой начинают создаваться отделения РМО в других городах страны. Воспитанники двух старейших русских консерваторий несли музыкальную культуру в самые отдаленные ее уголки. За короткое время решительно изменяется весь уклад музыкальной жизни России, старые феодальные или полуфеодальные формы окончательно рушатся, на смену им приходят другие, основанные на широкой публичности. Споры, возникавшие вокруг тех или иных сторон в работе РМО, были связаны с разногласиями творческого и эстетического порядка, с различным пониманием проблемы народности и национальности в музыке, с ориентацией на разные стилевые направления зарубежного музыкального искусства, а также с теми уступками, которые иногда вынуждено было делать РМО требованиям контролировавших его деятельность «высших сфер». Но в конечном счете и братья Рубинштейн, и такие их противники, как Балакирев или Серов, служили одному большому делу, выполняя исторически назревшую задачу коренного обновления отечественной музыкальной культуры.

50 — 60-е годы XIX века были переломными для русской музыки как и для всей вообще отечественной культуры. Возрастает роль

музыки в жизни общества, она становится неотъемлемой частью духовных интересов интеллектуально развитого просвещенного человека. Одновременно повышаются и предъявляемые к ее деятелям требования. «Прошло время писаний на досуге, всего себя подай людям»,— заявлял Мусоргский (184, *259*). Высокое чувство ответственности перед обществом и народом руководило композиторами как в выборе тем, так и в поисках наиболее адекватных и действенных средств воплощения. Новое содержание, подсказанное жизнью, требовало новых форм и жанров, обновления всего строя музыкального мышления.

Замечательные новаторские открытия русской музыки во второй половине XIX века получили мировое признание и внесли свежую живительную струю в искусство ряда европейских стран. Гениально проницательный Лист уже в 70-х годах утверждал, что русской музыке принадлежит будущее, а в 1889 году французские композиторы Массне и Делиб писали: «Русская музыка — какое-то откровение для нас». Общеизвестно, какую огромную роль сыграло знакомство с Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым в творчестве их выдающихся соотечественников Дебюсси и Равеля.

Этот высочайший расцвет русской музыки, ставшей новым словом в мировом музыкальном искусстве, уходит своими корнями в пору глубокого перелома в жизни страны, образе мыслей и сознании людей, связанного с отменой крепостного права и развертыванием борьбы за полное уничтожение всех его остатков в социально-экономической и духовной сфере.

1.

Под влиянием бурного подъема общественной активности в 60-х годах, вызванного борьбой против крепостничества во всех его формах и проявлениях, значительно возрастает роль периодической печати. В результате некоторого ослабления цензуры после 1855 года возникает своего рода газетно-журнальный бум. Наряду с ранее существовавшими газетами и журналами, обладавшими определенной ориентацией и более или менее постоянным кругом читателей, появляется ряд новых изданий, на страницах которых обсуждаются самые горячие, волнующие вопросы современной жизни. Количественный рост периодики сопровождался усилением ее влияния на читающую публику. К печатному слову внимательно прислушивались, его поддерживали или оспаривали, оно в значительной степени формировало общественное мнение.

Этот общий процесс затрагивает и сферу музыкальной критики. Вопросы музыки широко освещались в печати, хотя специально-музыкальная пресса находилась еще в зачаточном состоянии. Продолжали выходить в свет журналы «Нувеллист» со специальным литературным приложением и «Музыкальный свет» (последний на русском и французском языках), в которых основное место отводилось нотным публикациям, предназначенным для любительского музицирования. Помещавшиеся в этих журналах литературные материалы преследовали главным образом популяризаторские задачи и были рассчитаны на легкое занимательное чтение. Существенно отличался от них по своему облику журнал «Музыкальный и театральный вестник» (с 1857 года — «Театральный и музыкальный вестник»), проживший около пяти лет, с 1856 года до середины 1860 года. Лицо музыкального отдела в нем определял А. Н. Серов, регулярно, почти из номера в номер публиковавший свои статьи, подписывая их как настоящим именем, так и различными псевдонимами. В 1867—1869 годах Серовым вместе с его женой В. С. Серовой было предпринято издание собственной газеты «Музыка и театр», но из-за материальных и организационных трудностей она уже на семнадцатом номере прекратила существование. Недолговечным оказался и журнал «Музыкальный сезон», издававшийся в 1869—1871 годах А. С. Фаминцыным.

События текущей музыкальной жизни находили наиболее полное освещение в ежедневных газетах. «Толстые» общественно-литературные журналы публиковали по преимуществу крупные работы иссле-

дователъского или научно-популярного типа. Музыке уделялось внимание и в обзорах фельетонного типа, касавшихся самых различных явлений культуры и быта, в том числе оперных премьер, гастролей известных исполнителей и т. п., но вскользь и поверхностно. Таковы, например, «Заметки нового поэта» в некрасовском «Современнике», автором которых был И. И. Панаев, или «Современная хроника России» в «Отечественных записках».

Ларош писал в 1869 году: «Печать — вот надежда нашей жизни. Если бы наши газеты, наши журналы чаще откликались на успех того или другого произведения, если бы в них было больше критических и исторических статей о музыке, в нашей читающей публике было возбуждено сознание, которое со временем непременно отозвалось бы в публике слушающей. Одни большие статьи в ежемесячных журналах по своему пугающему объему бессильны действовать в этом смысле, необходимо участие газет ежедневных и еженедельных, необходимо участие музыкального фельетона, доступного по форме, но правдивого и серьезного по содержанию» (157, *8*).

Каждая крупная, влиятельная газета стремилась иметь постоянного музыкального сотрудника, который бы освещал все сколько-нибудь заметные события в области музыки. Можно сказать, что именно в этот период утверждается музыкальная критика как особая профессия. Если в первой половине XIX века о музыке писали по преимуществу такие широко образованные люди энциклопедического склада, как В. Ф. Одоевский, для которого это было только одной из сторон его необычайно многогранной литературной и научно-пропагандистской деятельности, или «просвещенные дилетанты» типа А. Д. Улыбышева и В. П. Боткина, то теперь возникает группа людей, специально посвящающих себя музыкальному писательству и критике.

Уровень их печатных выступлений был весьма неровным. Некоторые из представителей этой профессии не возвышались над обычным репортерством и не имели сколько-нибудь ясно выраженной эстетической позиции. Были и консервативно настроенные критики, относившиеся к новому если не с открытой враждой, то осторожно и предвзято скептически. Вместе с тем в 50 — 60-х годах развертывается деятельность ряда выдающихся критиков и мыслителей о музыке, наследие которых мы по праву относим к отечественной музыкально-критической классике. Одни из них выступали как адепты и поборники творческих групп или направлений, формирующихся в русской музыке этого периода, другие — стремились сохранить независимость своей личной позиции, своих суждений и оценок, что не исключало, однако, наличия у них определенной эстетической тенденции, художественных симпатий и антипатий.

При общей прогрессивной направленности и единстве взглядов по некоторым коренным вопросам музыкальной современности, между ними возникали нередко существенные разногласия, приводившие к резким столкновениям мнений. Печатная полемика принимала чрезвычайно острый и бурный характер, в пылу споров и борьбы допускалось немало крайностей и преувеличений. Оценивая эту полемику

в исторической перспективе, трудно бывает признать безусловную правоту той или другой из спорящих сторон. «При подобной исторической точке зрения,— верно замечает Ю. А. Кремлев,— мы отказываемся от ложной надежды найти в тогдашних боевых взглядах исчерпывающую справедливость, прощаем этим взглядам ряд полемических крайностей, и наше разочарование сменяется живым интересом к бурным, воинственным столкновениям идей, в ходе которых рождалась и крепла истина» (111, *22*).

Несмотря на все издержки полемического азарта, а нередко и прямые заблуждения, передовая музыкальная критика 60-х годов внесла ценный вклад в решение таких важнейших эстетических проблем, как проблемы реализма, народности и национальности, общественного назначения музыки, ее воспитательной, духовно обогащающей и возвышающей роли в формировании человеческой личности, помогла укреплению и росту новых молодых течений отечественного музыкального творчества.

Одна из крупнейших фигур русской музыкальной критики в рассматриваемую пору — А. Н. Серов, систематически выступавший в печати с начала 50-х годов. Уже в первые годы его литературной деятельности обнаруживаются те качества, которые доставили ему высокий авторитет и признание среди людей, интересующихся музыкой,— огромная эрудиция, острота и самостоятельность мысли, страстный темперамент просветителя и бойца за большое, правдивое и глубоко содержательное искусство, наконец, блеск и яркость изложения[1]. Эти качества оставались ему присущи и в дальнейшем. Много внимания уделял Серов выработке научных основ музыкальной критики, методов художественного анализа и оценки произведений, борясь одновременно как против школьного догматизма, так и против субъективного критического произвола и легковесной фельетонной болтовни, подменяющей серьезное, вдумчивое изучение музыки в ее многогранных связях с различными сферами человеческой жизни.

В определении задач и методов музыкально-критической деятельности Серов опирался на передовые достижения русской литературной критики, и прежде всего Белинского. Предпринимая издание газеты «Музыка и театр», он писал в обращении «К читателям», которым открывается первый ее номер: «Нельзя ли, хоть мало-помалу, приучить публику относиться к области музыки и театра с тем логическим и просвещенным мерилом, которое в русской литературе применяется уже десятки лет и русской литературной критике сообщило такое высокое развитие» (256, *1667*). Увлекающийся и неуравновешенный Серов бывал непоследователен и менял свои взгляды, впадал в крайности как в положительных, так и в негативных приговорах. Резкость и категоричность тона, с которыми он их высказывал, поставили его в обособленное положение в русской музыкальной жизни. Серов противопоставил себя всем музыкальным группам и кружкам, в одинаковой степени враждуя и с молодыми «балакирев-

[1] О первых годах музыкально-критической деятельности Серова см. в т. 5 настоящего издания.

цами», и с деятелями РМО. Несмотря на такую исключительность позиции, он должен быть признан одним из основоположников русской классической музыкальной критики, соединяющей высокую научность и глубину эстетических суждений с боевой публицистической закалкой.

По масштабам и значению своей деятельности рядом с Серовым может быть поставлен В. В. Стасов, хотя взгляды их были во многом радикально противоположны и они непрерывно полемизировали между собой. Первые печатные выступления Стасова по вопросам музыки относятся к концу 40-х и началу 50-х годов, но на широкую арену художественной критики и публицистики он выходит в «шестидесятническую» пору. Именно в это время под непосредственным влиянием революционно-демократической журналистики сложились его идейно-эстетические взгляды. Сам Стасов называл Чернышевского и Добролюбова своими идейными учителями. Горячий поборник демократического национального искусства, Стасов решительно выступал против всего, что считал чуждым ему и создающим преграды и тормозы на пути к его высокому расцвету. Две основные линии деятельности Стасова как музыкального критика связаны с борьбой за наследие Глинки и пропагандой творчества молодых композиторов, входивших в состав балакиревского кружка.

Крупнейшей его работой этого периода в области музыки явилась первая обстоятельная, подробно документированная биография Глинки, напечатанная в журнале «Русский вестник» в конце 1857 года, всего через несколько месяцев после смерти композитора. Однако выступления Стасова по вопросам музыки были сравнительно редкими и эпизодическими. Человек широкого энциклопедического кругозора, отличный знаток изобразительного искусства, историк и археолог, он откликался на музыкальные события только время от времени, по особым поводам, причем эти отклики носили большей частью остро полемический характер.

С 1864 года на столбцах одной из крупнейших столичных газет «С.-Петербургские ведомости» начали регулярно появляться музыкальные фельетоны, подписанные тремя звездочками. За этим условным обозначением скрывалось имя Ц. А. Кюи. Высказывавшиеся им суждения и оценки в основном отражали позиции балакиревского кружка, активным участником которого он был. Преклоняясь перед Глинкой и Даргомыжским как создателями русской национальной музыкальной школы, неизменно поддерживая творчество своих молодых товарищей по кружку и зарубежных музыкантов — новаторов современности или недавнего прошлого (Лист, Шуман, Берлиоз), Кюи почти полностью отвергал все музыкальное искусство добетховской поры, считал его устаревшим и неспособным вызвать живой отклик у человека нового времени. Задаваясь однажды вопросом — обречена ли на такое же быстрое забвение и музыка позднейшей эпохи, Кюи отвечал: «Музыка потому быстро старела, что быстро развивалась, но дойдя до известной ступени развития, как, например, во многих последних произведениях Бетховена, она может заключать в себе задатки вечной красоты» (133).

Характеризуя деятельность Кюи как музыкального критика, Стасов писал М. А. Балакиреву: «Он легкая кавалерия, гусар или улан в золотом мундире, на легком жеребчике» (33, *270*). Действительно, в суждениях Кюи встречается известная доля «кавалерийской» залихватской удали и бравады. Свои отрицательные приговоры он произносил с большой легкостью, подменяя серьезную аргументацию едким остроумием. Редко когда его оценки бывали безоговорочно положительными, в самых великих произведениях наиболее ценимых им композиторов он выискивал недостатки и слабости. Примером может служить характеристика Пятой симфонии Бетховена, которого Кюи, по собственному признанию, ставил «выше всех композиторов, бывших до настоящего времени»: «Самые сильные места Allegro находятся в средней части. Andante слабо, сама тема слишком наивна и напоминает добетховенскую музыку, вариации однообразны и неинтересны ⟨...⟩. Лучшая часть симфонии — скерцо, одно из самых удачных у Бетховена ⟨...⟩. Скерцо связано с финалом, и переход этот — лучшее место всей симфонии: это одна из тех гениальных и неожиданных мыслей, которые так часто встречаются у Бетховена, одно из громадных crescendo, подавляющих слушателя своей могучей колоссальностью. Финал, к несчастью, не соответствует такому вступлению: он очень громок, не хорош. В нем мы находим тот плацпарадный оттенок, на который мне несколько раз приходилось указывать в других произведениях Бетховена» (127).

Последняя фраза вызвала справедливый гнев и негодование Серова. Замечу попутно, что подобный способ рассмотрения музыкальных произведений мог быть усвоен Кюи от своего учителя и наставника Балакирева. Римский-Корсаков писал, характеризуя его педагогический метод: «В большинстве случаев пьеса критиковалась сообразно отдельным моментам, говорилось: первые 4 такта превосходны, следующие 8 — слабы, дальнейшая мелодия никуда не годится, а переход от нее к следующей фразе прекрасен и т. д. Сочинение никогда не рассматривалось как целое...» (236, *18*).

Несмотря на все недостатки такого скрупулезно-мелочного подхода к оценке даже высочайших образцов мирового музыкального искусства, на известную легковесность и чрезмерную категоричность формулировок[2], музыкально-критическая деятельность Кюи, особенно в первый ее период, сыграла положительную роль в борьбе за утверждение прогрессивных начал русской национальной композиторской школы. Она способствовала верной оценке значения классических созданий Глинки и Даргомыжского, прокладывала путь к признанию творчества молодых композиторов «шестидесятнического» поколения.

В середине 60-х годов выдвигается новая сильная и яркая инди-

[2] Уже на склоне жизни, подготавливая к печати собрание своих музыкально-критических статей (вышел только один том), Кюи писал: «Первые статьи отличаются резкостью суждений и тона, преувеличенною яркостью красок, исключительностью и безапелляционностью приговоров, что объясняется отчасти юностью автора (ему не было и 30 лет), а также борьбою с многочисленными противниками школы, наносившими ей злобные удары со всех сторон» (126, *VII*).

видуальность на поприще музыкальной критики — Г. А. Ларош. Первые печатные выступления Лароша, тогда еще совсем юного ученика Петербургской консерватории, относятся к 1864—1865 годам. Но широко развертывается его музыкально-критическая деятельность после окончания им консерватории и переезда в Москву, где он вырос и получил первые импульсы к занятиям музыкой. С 1867 года Ларош начинает регулярно публиковать свои статьи и рецензии в различных московских газетах и журналах («Московские ведомости», «Современная летопись», «Русский вестник» и др.). Эти статьи обратили на себя общее внимание ранней зрелостью, удивительной в таком юном возрасте эрудицией автора и ярким публицистическим темпераментом.

Особенно выделяется среди них большая статья «Глинка и его значение в истории музыки», представляющая собой целое исследование. Помимо множества тонких аналитических наблюдений, в ней высказаны общие мысли о путях развития русской музыки и задачах отечественной музыкальной критики, что придает статье в известном смысле программное значение. «В истории каждого народа, призванного совершать великое на этом поприще,— писал Ларош,— наступает, наконец, время равновесия и состязания, когда созревшие силы народного творчества меряются с иноземным преобладанием и наконец перевешивают его; но еще долго остается в силе привычка, так часто руководящая людей в эстетической оценке и в этом случае склоняющая публику на сторону не своего, а чужого, на сторону не отечественных талантов, пробивающих себе дорогу, а иностранных, пользующихся давнишним авторитетом; эта силой исторических обстоятельств созданная несправедливость разрушается не вдруг и не скоро.

Содействовать этому разрушению, рассеять предрассудки против родного творчества, прочно установить значение отечественных художников, точно определить меру и характер их заслуг делается задачей критики — задачей тем более драгоценной, что ею исполняется обязанность не *только пред искусством, но и пред народом*» (143, *34*).

В своей собственной деятельности Ларош стремился неуклонно следовать формулированной им здесь задаче. Этим определялись его позиции по ряду важнейших вопросов, находившихся в центре внимания русской музыкальной общественности: об оценке исторической роли Глинки, о значении народной песни для творчества композиторов, об отношении к итальянской опере и другим явлениям зарубежной музыки прошлого и настоящего и т. д. По многим из этих вопросов взгляды Лароша оказывались близки воззрениям Серова и критиков, выступавших от имени балакиревского кружка (Стасов, Кюи). Но существовали и значительные разногласия, нередко выдвигавшиеся на первый план и затушевывавшие то, что было между ними общего.

В высказываниях Лароша постоянно звучит скрытая или явная полемика с идеологами и защитниками позиций «Могучей кучки». Он не разделял присущего им отрицательного отношения к музыке добетховенского периода. Напротив, по мнению Лароша, основой для под-

линного музыкального прогресса и движения русской музыки по самостоятельному пути должно стать не только все классическое искусство XVIII века, *но и наследие более ранних веков*. Оценивая итоги концертного сезона РМО 1868/69 года в Москве, он писал: «Стыдно сказать, что в числе десяти концертов, единственных во всей Москве представителей классической музыки, не нашлось ни одного номера для Себастьяна Баха! ⟨...⟩ Стыдно сказать, что ни одно из бесчисленных дивных произведений итальянской и нидерландской музыки a cappella ⟨...⟩, ни одно из великолепных творений Палестрины, Лассо, Габриелли, Скарлатти не удостоилось исполнения нашим хором, что в Москве едва знают имена этих первоклассных гениев...» (144, *43*).

В другой статье Ларош замечает по поводу одной из симфоний Гайдна, которого Кюи находил сухим, скучным и устаревшим, сравнивая творчество этого австрийского композитора со «старомодной важностью и элегантностью» произведений «галантного стиля»: «Век Гайдна совсем уже не тот: в Гайдне уже присутствует новейший, свободный гуманистический дух, который запечатлел собой классический период германского искусства» (152, *61*).

Следует признать, что в данном случае суждения Лароша отличаются гораздо большей вдумчивостью и широтой взгляда, чем опрометчивые и безапелляционные приговоры Кюи. Вместе с тем нельзя отрицать и того, что взглядам Лароша были свойственны черты ретроспективизма и некоторой академической ограниченности. Это проявлялось в его сдержанном отношении к новаторским тенденциям современного ему музыкального творчества и, в частности, в антипатии к программной музыке. Забегая несколько вперед, сошлемся на статью «О программной музыке и „Антаре“ г. Римского-Корсакова в особенности...», опубликованную в газете «Голос» в 1871 году. Сочувственно отзываясь о произведении молодого русского композитора, Ларош считает, однако, нужным критически высказаться по поводу самого направления, избранного автором: «Я неоднократно имел случай говорить в своих критических разборах, что эта выразительная способность музыки не так сильна, как обыкновенно думают, что музыка, по существу своему, гораздо ближе к архитектуре, нежели к поэзии, и что приписывать ей *определенное* содержание (хотя бы наравне с живописью) значит принимать грезы своего воображения за осязательный факт. Не скрою, что талантливая и красивая работа нашего молодого симфониста, несмотря на все свои достоинства, не поколебала моего взгляда на этот предмет» (167, *74*).

Оставляя в стороне сложный эстетический вопрос о механизме отражения в музыке образов реальной действительности, заметим лишь, что сравнение музыки с архитектурой носит явно выраженный ганслikианский характер. Ларош не скрывал своего сочувствия взглядам австрийского критика и эстетика, с которым упорно полемизировал Серов. Уже в цитированной статье Лароша о Глинке мы находим упоминание о «блестящей и остроумной брошюре Ганслика: О музыкально-прекрасном ⟨...⟩, в которой автор с таким талантом дал отпор ложному направлению модной немецкой критики, видевшей

в музыке цели, задачи и средства вовсе ей чуждые» (143, *100*)[3]. «Ложным направлением» Ларош считает позиции сторонников «веймарской школы», защищавших идею программности инструментальной музыки.

Вслед за Гансликом он отвергал и мысль о зависимости вокальной мелодики от интонаций человеческой речи, выдвигавшуюся французскими просветителями еще в XVIII веке. Сообщая краткие сведения о К. Диттерсдорфе в связи с исполнением его квартета в одном из камерных вечеров РМО, Ларош замечает: «...в его финалах (оперных.— *Ю. К.*) очень заметно выступает то подчинение словам и содержанию, которое написано на знамени новейших музыкантов» (170, *56*). Нетрудно догадаться, в чей адрес направлены последние слова. Ларош несомненно имел в виду «кучкистов», провозгласивших «Каменного гостя» Даргомыжского великим реформаторским произведением, указывающим истинный и единственно верный путь современного оперного творчества.

В 60-е годы, после довольно длительного перерыва оживляется музыкально-литературная деятельность В. Ф. Одоевского[4]. Это оживление было связано с общим подъемом русской общественной жизни и культуры в пореформенный период, воодушевившим и уже немолодого писателя, современника и друга Пушкина и Глинки. Одоевский остался в стороне от споров и борьбы творческих и идейно-художественных направлений, складывающихся в эти годы. С присущей ему доброжелательностью и горячей заинтересованностью в судьбах русского искусства он готов был поддержать все, в чем видел задатки расцвета и обновления отечественной музыкальной культуры. «Мы верим,— писал он,— что в настоящую минуту великого преобразования России совершится и возрождение русской музыки вообще, как равно и русской оперной сцены» (197, *276*).

Одоевский приветствовал открытие в 1862 году Петербургской консерватории, выражая надежду, что она «будет первою серьезною на Руси общемузыкальною школою, значительно подвинет развитие у нас музыкального элемента и много поможет распространению здравых понятий о музыке как искусстве и как науке» (194, *251*). А несколькими годами позже на торжественном открытии Московской консерватории он в тех же выражениях провозглашает тост «за преуспеяние русской музыки как *искусства* и как *науки*» (204, *307*).

Появление нового крупного произведения русского композитора всегда отмечалось Одоевским как радостное событие, но при этом вопрос идейно-эстетической оценки того или другого сочинения отодвигался им на задний план. В одном ряду называл он имена Бала-

---

[3] Основополагающий эстетический труд Ганслика был позже переведен Ларошем на русский язык и издан с его предисловием, в котором выражается полная поддержка важнейших положений этого труда.

[4] В 1851—1860 годах в печати появилось всего две заметки Одоевского по музыкальным вопросам. Обе они посвящены певице Ингеборг Штарк. Статья о примадонне петербургской итальянской оперы Лагруа, написанная в 1859 году, по каким-то причинам не вышла тогда в свет и впервые опубликована в кн.: 198.

кирева, Серова и безличного полудилетанта Кашперова как художников, составляющих надежду русской музыки[5].

Неизменным оставалось глубочайшее преклонение Одоевского перед гением Глинки. Он горячо ратовал за достойное музыкальное и сценическое воплощение «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» (см.: 196), заботился о сохранении всего связанного с памятью о жизни и деятельности основоположника русской музыкальной классики (см.: 203, *307*).

Одоевский откликался и на выдающиеся новые явления зарубежной музыки. В связи с гастролями Вагнера в России в 1863 году он опубликовал три статьи, в которых разъяснял эстетические взгляды великого немецкого композитора, сообщал основные сведения о его жизненном и творческом пути. Извещая о приезде Вагнера в Москву, куда незадолго до этого переселился Одоевский, он писал: «...этот приезд без преувеличения можно назвать важным событием в нашем музыкальном мире» (192, *254*). Еще более приподнятым и восторженным становится тон Одоевского после состоявшегося концерта под управлением Вагнера: «Ведь этот концерт *для нас — эпоха*! здесь все было ново: и глубоко задуманная музыка, как мелодия, и как гармоническое сопряжение, и как оркестровка, и как исполнение с тончайшими оттенками, и как эстетическая дирижовка. ⟨...⟩ Драматическая музыка — искусство новое, ему нет и трехсот лет, оно еще движется; для него есть еще будущность, и Монтеверди, Себастиян Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер суть *эпохи* этого передового движения; последняя из них — *Вагнер* — совершается у нас воочью» (200, *257*).

Эти слова свидетельствуют о том, что Одоевский на склоне жизни не утратил способности к восприятию нового, хотя, может быть, не всегда хорошо разбирался в сложном переплетении и борьбе разнонаправленных сил в русской музыкальной культуре 60-х годов. О чем бы ему ни приходилось писать, лейтмотивом всей его музыкально-критической деятельности оставалась забота о своем, русском, о создании наиболее благоприятных условий для его роста и процветания. Так, в отзыве на концерт Вагнера он касается вопроса о положении русской оперы и предлагает, в случае сохранения в Москве итальянской оперной труппы, выдвинуть перед ней «непременное условие: разучить хоть по одной опере Глюка, Вагнера и хотя одну русскую оперу» (200, *259*).

С той же важнейшей задачей связан цикл работ Одоевского о русской народной песне и древнем культовом пении, в основе которых лежало стремление выявить истоки и характерные национально-своеобразные особенности русской музыки, определившие ее самостоятельное место в ряду европейских музыкальных культур.

Среди деятелей отечественной музыкальной критики 60-х годов, хотя и не занимавших ведущего положения в ней, но внесших полезный вклад в развитие русской музыкальной культуры, следует на-

---

[5] В конце жизни Одоевский очень тепло отнесся к молодому Чайковскому. См. его письма к композитору в кн.: 198, *528—529*.

звать долголетнего педагога Московской консерватории, близкого друга Н. Г. Рубинштейна, Чайковского, Лароша — Н. Д. Кашкина. Наиболее плодотворный период его музыкально-критической деятельности относится к 80—90-м годам, в рассматриваемую пору им было опубликовано лишь несколько статей. Но в этих статьях уже обрисовывается облик Кашкина — спокойного, объективного и вдумчивого, лишенного какой бы то ни было предвзятости наблюдателя и летописца музыкальной жизни. Верную и точную его характеристику дает В. В. Яковлев: «„Деловое" отношение, „практицизм" подхода к фактам художественной жизни, типичный для Кашкина, был ⟨...⟩ и сильной, и относительно слабой стороной его как писателя. Сильной, потому что его статьи менее, чем у других авторов, были уязвимы в отношении односторонности и индивидуальной предвзятости суждений; слабой, потому что в случаях положительных оценок (а Кашкин всегда был склонен видеть и выделять хорошее) обнаруживался недостаток художественного темперамента и эмоциональной убедительности для читателя...» (403, *20*).

В начале 60-х годов в петербургской и московской периодической печати выступает украинский композитор, критик и фольклорист П. П. Сокальский, известность которого связана главным образом с его фундаментальным трудом «Русская народная музыка, великорусская и малорусская...» (Харьков, 1888). Дебютируя в «С.-Петербургских ведомостях» большим обзором столичной музыкальной жизни, он подчеркивал просветительную и общественно-воспитательную роль музыкальной критики: «Всякая жизнь требует и ищет себе выражения, и если справедливо, что литература есть выражение общественной жизни, то в нее должны войти и музыкальные статьи и заметки на правах полного гражданства» (309).

Взгляды Сокальского были близки позициям балакиревского кружка. Он отстаивал интересы отечественного искусства и, указывая на консерватизм и отсталость вкусов широкой публики, говорил о необходимости большой воспитательной и разъяснительной работы для того, *чтобы поднять их до уровня понимания* современного музыкального творчества.

Представляют интерес немногочисленные статьи композиторов-«кучкистов» Бородина и Римского-Корсакова, появившиеся в «С.-Петербургских ведомостях» в конце 1868 — начале 1869 года. Ни тот, ни другой не испытывал вообще тяготения к музыкально-критической деятельности, но из чувства товарищеской солидарности они согласились временно заменить Кюи, который был в это время занят подготовкой к премьере своей оперы «Ратклиф» и не мог выполнять обязанности музыкального рецензента. Римский-Корсаков и Бородин разделили *эти обязанности между собой*: первый писал об оперных постановках, второй — о концертах.

Статьи Бородина по сравнению с рецензиями Римского-Корсакова на две оперные премьеры — «Нижегородцев» Направника и «Ратклифа» Кюи — отличаются большей зрелостью и взвешенностью суждений, но оба автора безоговорочно отстаивают позиции балакиревского кружка. Бородин в своем первом концертном обзоре от-

мечает возросший интерес публики к концертам РМО с тех пор, как во главе их встал Балакирев, объясняя это новизной, свежестью программ и дирижерским мастерством нового руководителя. Из новинок репертуара, исполненных за время его непродолжительной рецензентской работы, он особенно выделяет «Чухонскую фантазию» Даргомыжского, в которой автор, по его мнению, является «таким же великим музыкальным жанристом, как и в своих комических романсах („Червяк", „Титулярный советник" и проч.)», и «Антара» Римского-Корсакова. Восторженно приветствуя новое произведение молодого композитора, Бородин подчеркивал яркую живописность его музыки, мастерскую передачу восточного колорита, оригинальность гармонического и оркестрового письма. «Относительно оркестровки,— утверждал он,— „Антар" — положительно одно из совершеннейших и самобытнейших произведений современной музыки» (47, *36*).

Внимание музыкальной общественности привлекли печатные выступления Чайковского в защиту Римского-Корсакова и Балакирева от несправедливых нападок критики и дискриминационных действий бюрократической администрации[6]. В его горячо и страстно написанных заметках по поводу «Сербской фантазии» молодого Корсакова и отстранения Балакирева от дирижирования концертами РМО проявились подлинные патриотизм и забота о судьбах русской музыки, интересы которой Чайковский ставил выше групповых пристрастий.

Двойственную позицию в музыкальной критике 50 — 60-х годов занимал Ф. М. Толстой, выступавший под псевдонимом Ростислав. Его взгляды отличались половинчатостью и неустойчивостью. Сам он постоянно говорил о себе как о горячем стороннике отечественного музыкального искусства. «Главнейшая и, так сказать, задушевная причина, побудившая меня вступить на неблагодарное поприще музыкальной критики,— уверял Ростислав,— не что другое, поверьте, как сердечное участие к произведениям отечественных наших композиторов» (344).

У нас нет оснований сомневаться в искренности этого признания. Ростислав высоко ценил творчество Глинки, один из первых сочувственно откликнулся на оперы Даргомыжского «Эсмеральда» и «Русалка», горячо приветствовал первые творческие шаги Балакирева в Петербурге, неизменно выступал в поддержку русского оперного театра.

Но в центре его внимания всегда оставалась итальянская опера. Ростислав откликался на все новые постановки петербургской итальянской труппы, посвящая порой обширные по объему статьи отдельным ее выдающимся артистам, и даже к оценке крупнейших произведений отечественного музыкального творчества часто подходил с критериями традиционной итальянской оперной драматургии. Так, в цикле статей об «Иване Сусанине» Глинки Ростислав верно отмечает как одно из новаторских достижений композитора «введение в рус-

[6] В 70-х годах Чайковский отдал много сил работе постоянного музыкального обозревателя газеты «Русские ведомости».

скую лирическую драму речитатива, сохраняющего постоянно и мелодический и гармонический интерес» (что, впрочем, заметил Я. М. Неверов уже в 1836 году), но тут же спешит оговориться: «...нельзя и не сознаться, что беспрестанно напряженное внимание, вызываемое подобным речитативом, чрез меру утомляет слушателей, отдыхающих, так сказать, от музыкальных впечатлений при обыкновенных речитативах (parlante), разделяющих в итальянской опере арии, дуэты и morceaux d'ensemble» (361).

Аналогичный упрек повторяет Ростислав и по адресу Даргомыжского в связи с его «Русалкой» (354).

Естественно, что подобная отсталость и консерватизм взглядов Ростислава, проявлявшиеся в отношении не только русской, но и многих крупных явлений зарубежной музыки, вызывали решительный протест у прогрессивно мыслящих критиков.

В споре между представителями передовой реалистической критики и сторонниками «чистого» искусства, далекого от интересов общественной жизни, Ростислав безоговорочно становился на сторону последних. Приветствуя утверждение одного из самых стойких литературных противников революционно-демократической эстетики А. В. Дружинина, что «мир поэзии есть целый мир... руководящийся своими собственными законами, не имеющими ничего общего с законами простого, прозаического мира»,— Ростислав заявлял: «Конечно, загрубелые, малообразованные отсталые критики восстанут на г. Дружинина и будут упрекать его за *излишне идеальное,* по их словам, воззрение; но нет сомнения, что при настоящем направлении мыслей он найдет сочувствие в большинстве читателей» (355).

К Чернышевскому и его единомышленникам Ростислав относился с неприкрытой ненавистью, называя их «толпой недоучившихся пролетариев-философов». О романе «Что делать?» он писал в таких выражениях, что даже тогдашний редактор «Северной пчелы» П. С. Усов, не питавший симпатии к революционным демократам, счел необходимым снять с себя ответственность за публикацию Ростислава (27 мая 1863 года), снабдив ее осторожным примечанием: «Мы уже не раз говорили, что *подписанные* статьи, появляющиеся в нашей газете, не выражают нашего собственного мнения ⟨...⟩. Роман г. Чернышевского явление весьма замечательное и, конечно, вызовет множество самых разносторонних толков».

В передовых общественных кругах 60-х годов фигура Ф. М. Толстого-Ростислава становится одиозной, хотя он сам стремился иногда сблизиться с ними и делал шаги к примирению, большей частью оказывавшиеся, впрочем, неудачными. Так, он безуспешно добивался возможности печататься в некрасовском «Современнике» (см.: 397). Только в конце 60-х годов ему удалось опубликовать несколько статей в «Отечественных записках», основное направление которых определяли Некрасов и Салтыков-Щедрин, перешедшие в этот журнал после закрытия «Современника».

В 1867 году в газете «Голос» в качестве музыкального критика и обозревателя начинает сотрудничать воспитанник Лейпцигской консерватории, затем преподаватель теоретических дисциплин в Пе-

тербургской консерватории А. С. Фаминцын. Придерживаясь академически-консервативных взглядов, он выступал с позиций, резко враждебных «новой русской музыкальной школе». В его суждениях по некоторым вопросам сказывается влияние Серова, отчасти Лароша. Но, в отличие от литературного блеска и яркости статей этих двух критиков, манера письма Фаминцына отличалась бесцветностью и тяжеловесной затрудненностью изложения[7], а в своих критических приговорах он доходил до крайностей, не допускавшихся более широко мыслящим Ларошем. Поэтому музыкально-критическая деятельность Фаминцына, несмотря на его профессиональную оснащенность, не пользовалась признанием в кругах передовой общественности. Больший успех имели его исследования о скоморохах и древнерусских музыкальных инструментах, относящиеся к 80 — 90-м годам.

Наряду с охарактеризованными деятелями музыкальной критики, по вопросам музыки писали многие журналисты, репортеры, не являвшиеся профессиональными музыкантами. Таковы Н. М. Пановский в Москве, постоянно сотрудничавший в «Московских ведомостях» и «Современной летописи», редактор «Музыкального и театрального вестника», а затем сотрудник ряда петербургских газет и журналов М. Я. Раппапорт, А. Л. Элькан и другие. Их статьи и репортажи содержали ценную информацию, но высказывавшиеся ими суждения были большей частью несамостоятельны и носили отраженный характер.

Среди тех, кто затрагивал в своих печатных выступлениях волнующие темы современной музыкальной жизни, мы находим и имена известных писателей. Выше уже упоминалось о ежемесячных обозрениях петербургских новостей И. И. Панаева (Нового поэта) в «Современнике». Неизменный живой интерес к музыке проявлял Аполлон Григорьев, которому принадлежит несколько десятков статей по вопросам оперного театра и народной песни. В начале 60-х годов с Григорьевым сблизился Серов, на которого взгляды писателя оказали несомненное влияние. П. Д. Боборыкин уделял внимание различным музыкальным явлениям в своих фельетонах, печатавшихся в «Библиотеке для чтения» с 1856 до начала 60-х годов. Представляют интерес и сведения о музыке, содержащиеся в его зарубежных корреспонденциях, которые публиковались в различных органах печати на протяжении 60-х годов и позже. Касался вопросов музыки М. Е. Салтыков-Щедрин.

В целом музыкально-критическая мысль второй половины 50 — 60-х годов XIX века, как и сама музыкальная жизнь этого знаменательного для русской культуры пятнадцатилетия, представляет необычайно богатую, яркую и увлекательную картину, в которой, хотя и не всегда достаточно точно и объективно, преломились все сколько-нибудь значительные события в области творчества, исполнительства, музыкального образования и просвещения.

---

[7] Ю. А. Кремлев насчитал в одной фразе Фаминцына более ста слов (см.: 111, *547*).

2.

Важнейшим вопросом, стоявшим в центре внимания музыкальной критики 60-х годов, был вопрос о том, по каким путям пойдет развитие русской музыки, что может служить для композиторов маяком в их творческой деятельности, на какие образцы должны они опираться в поисках национально-самобытного стиля. Все чаще возникают разговоры о русской или славянской музыкальной школе, призванной сказать новое слово в истории музыки.

После Одоевского, смело объявившего еще в 1836 году, что с появлением «Ивана Сусанина» Глинки для музыкального искусства начинается новый исторический период — «период русской музыки», первым, кто широко поставил этот вопрос, оказался Серов. В большой статье о «Русалке» он дает краткий обзор основных европейских оперных школ — итальянской, французской, немецкой,— называя наряду с ними и русскую школу, хотя и с оговоркой, что характер ее «при всей определенности *начал* своих еще не установился как следует, еще находится в периоде *колебания* и *брожения*» (295, *70*). Произведением, в котором «в первый раз (и, разумеется, *не преднамеренно* со стороны автора) выступил славянский оперный стиль во всеоружии» (295, *71*), был, как считал Серов, глинкинский «Иван Сусанин». Подводя итог подробному и всестороннему анализу «Русалки», критик пишет: «Если мы сравним разбираемую оперу с близко родственными ей операми М. И. Глинки, то отведем ей и возле них весьма почетное место, как достойное продолжение *того же* стиля, *той же* школы» (295, *136*).

В оценке Глинки как создателя первых подлинно великих классических произведений русской музыки, стоящих на уровне самых выдающихся достижений мирового музыкального искусства, все были единодушны. Но по вопросу о том, какое воздействие оказали эти произведения на дальнейшие пути отечественного искусства и создал ли Глинка русскую музыкальную *школу*, мнения расходились.

Ростислав, как и Серов, посвятивший «Русалке» целый цикл статей, писал словно в пику своему постоянному оппоненту: «Спрашивается: бесподобное классическое творение М. И. Глинки («Иван Сусанин».— *Ю. К.*) не положило ли прочное основание национальной русской драматической музыке? Нам кажется, что следует ответить отрицательно потому, во-первых, что сам Глинка уклонился от указанного им пути в последующем своем произведении „Руслан и Людмила“...» (362).

Еще определеннее формулирует свою точку зрения Ростислав в обзоре деятельности РМО, написанном почти десятью годами позже: «Русской музыкальной школы (в смысле различных школ живописи) еще не существует. Явным доказательством тому служат композиции наиболее национального из наших композиторов М. И. Глинки. Несмотря на то, что произведения его проникнуты русским духом или, вернее сказать, русским чувством, в них часто ощущается влияние инородных музыкальных школ» (340). Впрочем, Ростислав не настроен чересчур скептически и допускает, что «со вре-

менем может выработаться самостоятельный русский национальный лирический стиль». Эту надежду он основывает на утверждении о присущем будто бы русскому музыкальному чувству «бессознательном влечении к эклектизму» (353), с обычной для него беспечностью не замечая, что противоречит самому себе, когда отрицает историческую роль Глинки как создателя русской национальной музыкальной школы на том основании, что в его произведениях можно обнаружить влияние инонациональных школ.

Известную долю скепсиса в данном вопросе проявляли и некоторые из самых крупных, серьезных музыкальных критиков. В противоположность Кюи, который с полной уверенностью заявлял, что кроме таких музыкальных школ, уже давно утвердивших свое право на существование, как итальянская, французская и немецкая,— «есть еще одна, неизвестная и непризнанная в Европе, но несомненно для нас существующая,— русская» (132, *36*), Ларош высказывался гораздо осторожнее. «Значительнейшая часть пути, по которому музыка наша от механического усвоения современных западных форм постепенно восходит к самобытному развитию своих богатых родных элементов, остается еще впереди»,— писал он в статье «Глинка и его значение в истории музыки» (143, *79*). Нынешнее ее состояние Ларош сравнивает «с периодом истории итальянской музыки, непосредственно предшествовавшим Палестрине и Габриели и занимавшим собой первую половину XVI века» (143, *33*). Полифония строгого стиля, связанная с именами Жоскена Депре, Палестрины и Орландо Лассо, по мнению Лароша, непосредственно выросла из народной песни, и «начала, на которых зиждется русская народная музыка, тождественны с теми, на которых покоилась музыка времен Возрождения, нидерландская и итальянская...» (143, *70*). «...Мы не имеем еще музыки, которая стала бы в такое непосредственное отношение к народной песне, в каком к ней стояла контрапунктическая музыка XVI столетия» (143, *79*). Глинка «создал *русское* голосоведение», и тем самым «русская народность вступила как самостоятельная сила в музыкальную композицию» (143, *66*). Но он «лишь отчасти, а не вполне, соединяет в своих сочинениях технические признаки народной песни» (143, *58*). Последующие русские композиторы не развили то, что было достигнуто Глинкой, и, «сделав в лице Глинки один огромный шаг к народному идеалу, наша музыка с его времени испытывает остановки, затруднения и отклонения в сторону» (143, *79 — 80*).

Эта подборка цитат с достаточной полнотой обрисовывает взгляд Лароша на пути развития русской музыки, которого он последовательно придерживался в своей музыкально-критической деятельности. Защищая и обосновывая этот взгляд, он опирался на собственные слова Глинки о необходимости «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Мысль, высказанную композитором уже на склоне жизни в частном письме, Ларош широко развивает, подкрепляя историческими аргументами, и превращает в логически стройную, законченную концепцию. «Для русской музыки,— утверждает он,— теперь наступает то переходное

время, которое я выше назвал временем равновесия и состязания» (143, *35*). Исход этого состязания, как полагает Ларош, зависит прежде всего от того, сумеют ли русские композиторы овладеть наследием великих полифонистов XVI века и усвоить выработанную ими технику хорового многоголосного письма.

Свои рассуждения Ларош продолжает в другой обширной статье «Мысли о музыкальном образовании в России». Поводом для ее написания послужили печатные нападки на Петербургскую и Московскую консерватории из-за принятого в них метода преподавания контрапункта строгого стиля. Что касается доводов Лароша в пользу важности для композиторов хорошего владения полифонической техникой, то они представляются бесспорными, но Ларош ставит вопрос шире, утверждая, что ренессансная полифония служит единственным безукоризненным и внутренно оправданным методом обработки народно-песенных мелодий — как итальянских и нидерландских, так и русских,— органически вытекающим из самой их природы. Свои мысли он обосновывает доводами не только технологического, но и эстетического порядка. Полифоническое искусство XV—XVI веков особенно дорого и близко ему тем, что оно «совпадает с эпохой, когда во внутреннем содержании музыки было всего менее борьбы, страдания и болезненности». «Ни в одном из последующих периодов музыки не найдете вы этой здоровой мощи, этой величавой простоты, этого идеального спокойствия гармонии, какими отличаются произведения XVI столетия» (162, *50*).

Таков эстетический идеал Лароша, с позиций которого он оценивает музыкальные явления своего времени и недавнего прошлого. Признавая, что за три последние столетия музыка достигла безусловного прогресса «в индивидуализации», характеристичности, богатстве и разнообразии колорита, он вместе с тем считает, что искусство послебетховенской поры «при всех своих интересных и замечательных качествах отличается значительною односторонностью» (162, *70*).

Нет нужды особо оговаривать, что в своих конкретных оценках Ларош бывал гораздо более широк и гибок, нежели в этих общих рассуждениях, носящих на себе печать догматизма и предвзятости. Вместе с тем свойственная Ларошу ностальгия по цельному, здоровому, идеально-возвышенному искусству далекого прошлого являлась источником некоторой двойственности его высказываний даже о таких близких и в целом симпатичных ему композиторах, каким был, например, Чайковский. Очевидное воздействие оказали взгляды Лароша на формирование творческих принципов Танеева, который не случайно посвятил его памяти свой фундаментальный труд «Подвижной контрапункт строгого письма». Но сам Танеев, как известно, в пору своей творческой зрелости отказался от применения контрапунктической техники строгого стиля к обработке русских народных песен и не остался чужд многому из того, что Ларош порицал как проявление «теперешнего упадка и деморализации искусства». С чувством горечи и разочарования должен был он признать, что при всем стоицизме Танеева никакие упражнения в решении сложнейших контрапунктических задач не могли уберечь его от неотразимых

чар роскошной звуковой палитры Вагнера. И если такой «архиклассик», как Танеев, «сдался без капитуляции», то «остальным русским,— признает Ларош,— не имевшим его оружия, и подавно нельзя было думать о серьезной борьбе...» (166, *68*).

Настойчивое подчеркивание Ларошем особой исторической роли полифонического искусства XVI века накладывало на его взгляды печать ретроспективизма, не разделявшегося даже музыкантами ближайшего ему круга. С некоторым сожалением писал он в «Воспоминаниях о П. И. Чайковском», что его великий друг с полным равнодушием, если не с явной антипатией, относился к творчеству милых его сердцу старых нидерландцев и итальянцев (см.: 142, *173*). Не смог заразить своим увлечением Ларош и кого-либо другого из числа тех, за которыми закрепилась условная и лишенная определенности кличка «консерватóров». Если можно говорить о том, что объединяло Лароша с Чайковским, Кашкиным и другими музыкальными деятелями, в той или иной степени связанными с Петербургской и Московской консерваторией, то это прежде всего — уважение к традиции, отнюдь не исключавшее интереса и сочувствия к новаторским исканиям в музыке. Это же являлось и одним из важнейших факторов размежевания между «консерватóрами» и «кучкистами».

Нетрудно угадать адрес в полемических выпадах Лароша против «рьяных прогрессистов», которые признают в современном искусстве «только то, в чем видят борьбу его со старым», и «проповедуют разрыв с преданием». «Нас с самым серьезным видом учили,— писал он,— что музыка начинается только с Бетховена, что все добетховенское время только собирало и складывало материал, но не достигло художественности ни в одном произведении» (162, *70*). Это замечание прямо направлено против слов Кюи, что у Бетховена впервые «музыка из звуков без содержания стала языком поэзии и страсти».

Другим пунктом разногласий между «партиями» (как тогда выражались) «прогрессистов» из балакиревского кружка и «консерватóров» являлся вопрос о методах воспитания музыканта-профессионала, стоящего на уровне современных требований. В данном случае прав был несомненно Ларош, критикуя способ обучения, основанный только на знакомстве с выдающимися образцами музыкальной литературы, который применялся Балакиревым в занятиях с молодыми «кучкистами», и отстаивая необходимость систематического овладения всем циклом музыкально-технологических дисциплин для начинающего композитора.

Начало этому спору было положено в 1861 году статьей В. В. Стасова «Консерватории в России», написанной в ответ на известную статью А. Г. Рубинштейна «О музыке в России» («Век», 1861, № 1), в которой обосновывалась необходимость создания у нас специальных учебных заведений для подготовки отечественных кадров квалифицированных музыкантов-профессионалов, могущих обеспечить общий подъем музыкальной культуры в стране. Весь ход последующего развития русской музыки подтвердил безусловную важность и историческую своевременность выдвинутой Рубинштейном задачи.

Отрицательная позиция Стасова по отношению к консерваториям во многом объяснялась принципиальными творческими расхождениями между новаторскими устремлениями находившегося еще в стадии формирования балакиревского кружка и академической сдержанностью взглядов Рубинштейна с ориентацией преимущественно на умеренное крыло немецкого романтизма («лейпцигскую школу»).

Еще более решительно атаковал деятельность Рубинштейна и возглавлявшихся им музыкальных организаций Серов. В рецензии на первый концерт РМО в 1859 году он отмечал как «существенный недостаток» его программы, что «в ней слишком мало русского»: «Исключая увертюры „Руслана", этого одного куска, брошенного в пасть церберу патриотизма, вся программа первого концерта *Русского* музыкального общества в *русской* столице могла бы принадлежать любому германскому Musikverein средней руки где-нибудь в Галле или Мерзебурге» (280, *180*). В последующих откликах на концерты РМО Серов постоянно употреблял такие выражения, как «рубинштейновский музикферейн», «так называемое русское музыкальное общество». А о консерваториях он писал попросту как о «будущих рассадниках бездарных музыкантов» (255, *1428*).

Подобные выпады, конечно, содержали в себе долю полемического преувеличения, а отчасти могли быть продиктованы групповыми или личными пристрастиями, но не были полностью беспочвенными. Так, Ларош в своих воспоминаниях о консерваторских годах Чайковского замечал, что один из основных педагогов по композиции в Петербургской консерватории Н. И. Заремба в своих музыкальных интересах «остановился на Бетховене или, точнее, на Мендельсоне-Бартольди, ⟨...⟩ новейшее же движение музыки в Германии, с Шуманом во главе, было ему ⟨...⟩ неизвестно. Точно так же он не знал Берлиоза и игнорировал Глинку. В этом последнем обстоятельстве особенно сказывалось его отчуждение от русской почвы» (148, *280*). Подобной ограниченностью взглядов учителя вызывался «молчаливый протест ученика, игравший постоянную роль в отношении Чайковского к Зарембе» и, «хотя и в гораздо меньшей мере и по отношению к Рубинштейну», под руководством которого Чайковский изучал инструментовку. «Дело в том,— продолжает Ларош,— что Рубинштейн, выросший на Франце Шуберте, Шумане и Мендельсоне, признавал только *их* оркестр, т. е. оркестр Бетховена ⟨...⟩. Мы же, молодежь, естественным образом увлекались оркестром новейшим» (148, *285—286*).

При всем своем уважении к Рубинштейну Ларош критически высказывался о некоторых сторонах его деятельности. В статье, посвященной композиторскому творчеству Рубинштейна, он выражал удивление и сожаление по поводу того, что в период, когда национальное направление все более решительно утверждает себя во всех сферах музыкальной жизни, «г. Рубинштейн продолжал из года в год выпускать множество сочинений, в коих вы почти никогда не найдете русские черты, русские отголоски иначе как по внешнему побуждению» (164, *13*).

Справедливость требует отметить, что, когда Рубинштейн в 1867

году вынужден был из-за разногласий с высокопоставленными «покровителями» отказаться от поста директора Петербургской консерватории и руководителя концертов РМО, тон высказываний о нем его вчерашних противников стал гораздо спокойнее и миролюбивее. Кюи, сообщая в очередном музыкальном обзоре об уходе Рубинштейна, объективно и без всякого недоброжелательства подводит итоги его деятельности во главе этих созданных по его же инициативе учреждений: «Заслуги Рубинштейна относительно музыкального развития петербургской публики несомненны. Концерты Русского общества, которыми он управлял восемь лет, очень успешно заменили концерты университетские и познакомили нас с произведениями Шумана, Берлиоза, авторами, известными до тех пор разве только по одному имени, познакомили с девятой симфонией, так настойчиво исполняемой ежегодно. Рубинштейн в музыкальном понимании и музыкальных вкусах был односторонен ⟨...⟩. Он не умел привлечь молодых русских композиторов, которые как будто бы чуждались Русского музыкального общества; тем не менее он навсегда оставил у нас память честного и неутомимого музыкального деятеля и в своих отношениях к нашему музыкальному миру был самостоятелен в высокой степени, был чужд интриги и двуличности» (134, *99*).

Высокий накал борьбы различных групп и течений отражал сложность и противоречивое многообразие путей развития русской музыкальной культуры. Критика являлась зеркалом этого процесса и одновременно его активной движущей силой. Если отдельные ее представители ошибались, выносили односторонние оценки и приговоры, то большинство их делало одно общее дело, служило единой цели. Как Стасов и Кюи, выступавшие от имени балакиревского кружка, так и их противники Серов и Ларош, все вместе противостояли реакционным силам, затруднявшим развитие передового национального искусства, расчищали путь к его признанию широкими общественными кругами, воспитывали вкус аудитории и поднимали его до уровня понимания подлинных высоких художественных ценностей.

3.

Музыкальная пресса 60-х годов быстро и оперативно откликалась на все сколько-нибудь заметные события музыкальной жизни. Вопросы общего порядка затрагивались большей частью лишь попутно, в связи с оценкой отдельных произведений, оперных спектаклей, выступлений отечественных и зарубежных исполнителей. В возникавших при этом спорах выявлялись разные эстетические позиции, давала себя знать борьба противостоявших друг другу направлений.

Предметом спора становились не только новые или впервые исполняемые произведения, но и хорошо известные, апробированные и, казалось бы, всеми признанные. Если никто уже не оспаривал значение Глинки как великого национального художника, классика русской музыки, то в оценке различных сторон его творчества существовали немалые разногласия. При жизни композитора его приверженцы воз-

держивались от высказываний, могущих в какой-либо мере задеть его авторское самолюбие. После смерти Глинки скрытые расхождения в отношении к отдельным его сочинениям выступают наружу.

В связи с возобновлением «Руслана и Людмилы» на петербургской сцене в 1858 году Серов писал, вспоминая о первой постановке этой оперы: «Другие исполнители, другая публика, другие суждения, другой критический взгляд. В пятнадцать лет довольно воды утекло! Не стало и автора оперы, который *тогда* был в цвете лет и сил!..» (296, *321*).

Цитированная статья положила начало продолжавшемуся более десятилетия спору «русланистов» и «антирусланистов». Сравнивая две оперы Глинки, Серов писал: «Одна — чудо вдохновения, создание великолепное, образцово органическое от общей мысли до малейших подробностей обработки; другая — агрегат отдельных блистательных и гениально глубоких красот музыкальных, кое-как нанизанных на одно из жалких либретт в свете. Как опера, как „целое",— „Руслан и Людмила" произведение решительно неудавшееся, с многих сторон слабое, несмотря на всю гениальность музыкального размаха» (296, *321*).

Любопытно заметить, что в этом суждении Серов солидаризировался с одним из самых непримиримых своих противников Ростиславом, хотя оба критика прибегали к различной аргументации, чтобы доказать якобы неполноценность, ущербность «Руслана и Людмилы» как музыкально-сценического произведения. Мы уже ссылались на утверждение Ростислава, что во второй своей опере Глинка будто бы отступил от пути, по которому шел в «Иване Сусанине». Это мнение высказывалось им не однажды. Рассуждая о перспективах русского оперного театра, он писал: «Музыка... „Руслана и Людмилы" хотя и бесподобна, но не носит на себе печать народности» (345).

Особенно ожесточенный характер принимает спор о сравнительных достоинствах и недостатках обеих глинкинских опер в 60-е годы. Статья Стасова «Мученица нашего времени»[8], в которой говорилось о трудной сценической судьбе «Руслана и Людмилы», вызвала раздраженную реакцию Серова. Повторяя уже ранее высказывавшиеся им замечания о пестроте, «мозаичности» и «нескладности» либретто «Руслана», о том, что Глинка, сочиняя это произведение, «еще недостаточно усвоил себе *идеал оперы* и отношение оперного текста к музыке», Серов утверждает: «...Первая опера Глинки есть то, чем опера *должна быть*,— есть *драма* в своем полном, глубоком, естественном организме, а „Руслан" — не драма, не пьеса, следовательно, *не опера*, а случайно сложившаяся галерея музыкальных картин» (253, *297*).

Вместе с тем Серов верно указывал на известную недооценку Стасовым «Ивана Сусанина», вызванную, впрочем, не столько художественными, сколько идейными мотивами. Отмечая «исключительно патриотический», «односторонний и неблагодарный» сюжет первой

[8] Напечатана в «Северном вестнике» (1860, апрель) в виде письма в редакцию с измененным заглавием — «Многострадальная опера».

глинкинской оперы, определивший будто бы «жалобный и тоскливый» колорит действия и музыки, Стасов писал: «Собственно говоря, вся опера назначена для прославления пассивного самопожертвования, но это дает материала на одну только сцену и на несколько фраз вне ее, все прочее приделано и прилажено как антураж» (321, *395*)[9].

Последовательный демократизм и антимонархизм Стасова помешали ему понять подлинный, глубоко народный смысл глинкинского «Ивана Сусанина» и оценить это гениальное произведение по достоинству. Серов несомненно проявил в данном случае бóльшую проницательность и глубину постижения авторского замысла. Но драматургическое своеобразие «Руслана и Людмилы» как эпической национальной оперы осталось не понято им. Само определение «эпическая опера» или «эпический элемент» в произведении, предназначенном для сцены, казалось ему нонсенсом, совмещением несовместимого. Отсюда произносимый им приговор «Руслану и Людмиле» как «странному, чудовищному явлению», которое «ни на какой сцене удержаться не в состоянии» (253, *311*).

Наиболее широко и полно Серов пытался обосновать этот взгляд в большой полемической статье «Руслан и русланисты», напечатанной в семи номерах издававшейся им газеты «Музыка и театр». Подробно анализируя драматургический план оперы, средства, применяемые Глинкой для характеристики действующих лиц и обрисовки отдельных ситуаций, Серов приходит к следующему выводу: «„Руслан" значительно зрелее, могучее первой оперы Глинки; как партитура — это вечный предмет удивления и изучения для русских музыкантов, но это — каприз великого художника, который мог быть и мог не быть,— „русская" опера уже была создана» (297, *1701*).

В последней, седьмой статье Серов продолжает свою затянувшуюся полемику с «предводителем русланистов» Стасовым, в основном повторяя уже высказывавшиеся им ранее упреки в адрес своего противника. Стасов, по-видимому, не счел нужным отвечать на них, предоставив это сделать Кюи, который неожиданно солидаризировался со многими суждениями Серова и даже едва ли не упрекал автора статей «Руслан и русланисты» в плагиате: «Оценка Серовым музыки „Руслана" чрезвычайно подходит к моей, высказанной еще в 1864 г., до такой степени, что в нескольких местах он довольствуется цитированием некоторых фраз из тогдашней моей заметки;[10] но сквозь эту наружную любовь к музыке „Руслана" то и дело проглядывает желание умалить ее достоинства» (135, *113*). Признавая драматургическую несостоятельность либретто «Руслана», Кюи замечает: «Но оно породило музыку, интерес которой беспределен».

---

[9] Более решительно выражается Стасов в письме к своему другу Балакиреву о «друзьях и советчиках негодяях николаевского времени», которые «прилили свой подлый яд в душу композитора во время его работы над своей первой оперой» (33, *130*).

[10] Кюи имеет в виду свою статью «Первое и второе представление „Руслана и Людмилы"», напечатанную в «С.-Петербургских ведомостях» 16 сентября 1864 года.

Расхождение в оценках опер Глинки не совпадало с общим размежеванием сил в музыкальной жизни 60-х годов. Ларош, далекий от сочувствия эстетическому радикализму балакиревского кружка, в этом вопросе оказался более близок к позиции Стасова, чем Серова. Хотя он и считал мнение о псевдонародности «Сусанина» «слишком резким», но тем не менее находил, что «полемика г. Стасова против исключительного поклонения нашей публики „Жизни за царя" имеет весьма законное основание в том чувстве оскорбления, которому подвергается память великого художника, когда общий приговор упорно предпочитает его высочайшим произведениям сравнительно более слабые сочинения» (143, *53*).

Из этих слов очевидно, что Ларош находил «Руслана и Людмилу» произведением более зрелым и совершенным, чем «Ивана Сусанина», не только по богатству и разнообразию музыкальных средств, но и в смысле последовательного воплощения народности в музыке. Анализируя мелодический строй «Сусанина», он выделяет три категории, из которых мелодии только одной категории могут быть безусловно признаны «народными в своей технической фактуре», в остальных же народный склад «еще задержан итальянскими или французскими влияниями» или же носит на себе признаки «непоследовательности, невыдержанности».

Конечно, подобная классификация до известной степени формальна и искусственна, но она характеризует отношение Лароша к первой глинкинской опере, не лишенное доли критицизма. Тематизм «Руслана и Людмилы» он не подвергает такому же анализу, но отмечает, что, за очень немногими исключениями, все мелодии оперы «носят несомненный отпечаток русской народности, что почти все они, с той или другой стороны, уподобляются наилучшим из наших народных песен» (143, *55*). К этому Ларош добавляет, что и там, где содержание действия вызывало необходимость «местного, нерусского колорита», Глинка выказывает удивительную способность «переноситься в данную народность и воспроизводить ее в звуках».

Но в окончательном суждении Ларош проявляет осторожность и старается примирить противоположные точки зрения, занимая нейтральную, «серединную» позицию. «„Жизнь за царя",— пишет он,— первое *народное* произведение нашей музыки, а потому появление этой оперы на нашем музыкальном горизонте, действительно, есть событие, с важностью которого не может сравниться появление „Руслана и Людмилы", составляющее уже звено в цепи, начатой „Жизнью за царя"; с другой стороны, „Жизнь за царя" — произведение не настолько народное, как „Руслан и Людмила", хотя этой последней опере не так посчастливилось и ее далеко не так любят, как любят „Жизнь за царя"» (143, *55*).

Спор «русланистов» и «антирусланистов» не был исчерпан в 60-х годах. Он продолжался и позже, хотя и не с такой остротой. Только к концу столетия, когда обе оперы Глинки прочно закрепились на сцене, этот спор потерял свою актуальность и противопоставление «Руслана и Людмилы» «Ивану Сусанину» уступило место одинаково уважительному отношению к ним как к двум мощным столпам, под-

держивающим все величественное здание русской музыкальной классики.

Сколько бы чернильной крови ни было пролито в полемических схватках вокруг наследия Глинки, значение его творчества как прочного основания самобытной и полной сил русской музыкальной школы не подвергалось сомнению никем, независимо от того, какому из его произведений отдавал предпочтение тот или другой критик. И при оценке новых работ композиторов более молодого поколения прежде всего возникал вопрос: в какой степени усвоили их авторы великие достижения Глинки и следуют по указанному им пути.

Единодушное одобрение вызвала в печати «Русалка» Даргомыжского. Критики разных взглядов и направлений горячо приветствовали автора этой оперы как достойного наследника и продолжателя дела Глинки. Ростислав писал в «Северной пчеле» по поводу петербургской премьеры «Русалки» 1856 года: «Отныне А. С. Даргомыжский имеет полное право на почетное место между европейскими современными композиторами, а у нас по справедливости должен быть признан достойным преемником Глинки» (354)[11]. Ту же мысль высказывал Серов, посвятивший разбору «Русалки» целое аналитическое исследование, опубликованное в десяти номерах «Музыкального и театрального вестника»: «Если мы сравним разбираемую оперу с близко родственными ей операми М. И. Глинки, то отведем ей и возле них весьма почетное место как достойное продолжение *того же* стиля, *той же* школы» (295, *136*).

Остальные отзывы в основном повторяли и варьировали аналогичную оценку.

Однако подобное единодушие проявлялось не всегда. Так, по поводу оперы композитора-любителя барона Б. А. Фитингофа-Шеля «Мазепа», поставленной Мариинским театром в 1859 году, мнения Ростислава и Серова оказались резко противоположными. Ростислав, хотя и отметил недостаток оригинальности в музыке оперы, но дал ей в общем доброжелательную оценку, что, вероятно, в большой мере объяснялось принадлежностью автора к великосветским кругам. Предвидя, что опера встретит более суровое отношение у критиков, не связанных с этими кругами, Ростислав заранее рекомендовал композитору «не смущаться сугубою галиматьею, которую по всей вероятности понесут сотрудники „Музыкального и театрального вестника“» (349). Это был открытый выпад в сторону Серова, который действительно не замедлил выступить с довольно обстоятельным и достаточно критичным разбором новой оперы. «...От оперы, написанной в *1859* году в России и русским,— резонно замечал он,— не вправе ли мы требовать, чтобы в ней были, хотя по мере сил, выполнены требования, развитые у нас, кроме современных чужеземных опер, операми Глинки и Даргомыжского в отношении к характерности самого *стиля* музыки? То есть Глинка и Даргомыжский, и все современные нам писатели опер французских и немецких не приучили ли нас тре-

[11] В дальнейшем в той же газете были напечатаны еще четыре статьи Ростислава с подробным разбором «Русалки».

бовать музыки, напоминающей Испанию, когда сюжет испанский, музыки *русской*, когда действие в России, музыки с мотивами малороссийскими, когда действие в Украйне?» (266, *102*).

Вслед за Серовым и, вероятно, не без влияния его статьи Сокальский писал: «Если бы вместо „Мазепа" надписать „Дон Альфонсо", то, может быть, подобная перемена лишила бы „Мазепу" барона Б. Фитингофа характера мистификации ⟨...⟩. Местных красок никаких; изображения характера — никакого; живописи места действия — никакой; драматической выразительности — ни следа» (310).

В связи с другой такой же стилистически безликой, эклектичной оперой на русский сюжет — «Гроза» В. Н. Кашперова (1867) по одноименной драме Островского — Серов снова напоминал о национальных традициях русской музыки, идущих от Глинки и Даргомыжского, о том, что музыкальный язык оперы должен соответствовать характеру сюжета, строю образов и тому реальному жизненному укладу, на фоне которого развертывается действие (см.: 250).

В оценке оперы Кашперова вполне солидарен с Серовым оказался и Кюи, с присущим ему острословием охарактеризовавший «Грозу» как «музыкальное блюдо из русских щей, перемешанных с итальянскими макаронами» (129).

Предметом оживленной дискуссии становятся в середине 60-х годов оперы Серова, который таким образом из трибуна и судьи, решительно и безапелляционно произносящего свои приговоры над произведениями других авторов, превращался в судимого. Отзывы на его первую оперу «Юдифь» были в целом довольно спокойными и доброжелательными[12]. В хоре голосов, положительно оценивавших этот оперный дебют уже не очень молодого композитора, особенно выделялся восторженный голос Аполлона Григорьева, воспринявшего «Юдифь» как великое художественное откровение, начало «нового музыкального направления». Статья, напечатанная в издававшемся Григорьевым журнале «Якорь» без подписи, довольно сбивчива по содержанию. Считая оперу Серова «победой вагнеризма» как идеи, автор в то же время отмечает, что она очень мало похожа на вагнеровские произведения и имеет больше общего с Мейербером. В одном отношении он ставит Серова даже выше Вагнера: «Вагнер,— утверждается в статье,— при всей необъятности своего гения — решительно беден мелодиею ⟨...⟩. Наш маэстро, напротив того, очень богат разнообразием мелодии...» (67, *223*).

В большинстве других отзывов, однако, высказывалось иное мнение. Ростислав, посвятивший «Юдифи» несколько газетных подвалов, находит слабой стороной оперы Серова как раз то, в чем Григорьев усматривал ее превосходство над вагнеровскими музыкальными драмами: «Г. Серов, как и Вагнер, избегает правильной, хорошо развитой мелодии из опасения напасть на избитые формы и поэтому предпочитает в пении декламацию и нечто вроде мелопеи или мерной,

[12] Некоторые из этих отзывов приведены в главе «Оперное творчество А. Н. Серова».

кадансированной речи. В этом отношении и тот и другой решительно неправы» (364, *39*). Главное же достоинство Серова как оперного композитора он видит в строгой обдуманности целого и верности колорита.

Если отвлечься от обычного у Ростислава многословия и менторского тона, в котором он указывает действительные и мнимые недостатки рецензируемого произведения, то можно признать его отзыв в целом справедливым.

Несколько запоздалым откликом на постановку «Юдифи» был ее разбор в музыкальном обзоре Кюи, появившемся более полутора лет спустя после премьеры[13]. Его отношение к опере Серова более критично, чем у большинства других рецензентов, хотя он не отрицает несомненных ее достоинств[14]. Несмотря на неудачный выбор сюжета и недостаточную оригинальность музыки, «Юдифь» представляет собой, по его мнению, «явление крайне замечательное, как первая сознательная попытка в русской опере осуществить современный взгляд на искусство» (123)[15].

Более резко столкнулись разные точки зрения в оценке «Рогнеды». Уже заранее, больше чем за год до премьеры, новая опера Серова анонсировалась в прессе и публику готовили к этому необычайному событию. В связи с открытием оперного сезона 1864/65 года в Мариинском театре, Ростислав заверял читателей в том, что, несмотря на свои печатные раздоры с Серовым, он отнесется к его новому, тогда еще далекому от окончания произведению с полным беспристрастием,— «и если новая опера, в общем составе, хотя на один шаг продвинется вперед сравнительно с „Юдифью", то у меня не дрогнет рука высказать всю правду без малейшей утайки» (356).

По мере приближения постановки тон высказываний Ростислава о «Рогнеде» становился все более приподнятым. В отзыве на концерт РМО, в котором был исполнен один из хоров оперы, он писал: «Композиторский талант г. Серова, так неожиданно проявившийся в первом его произведении, по-видимому, не слабеет. ⟨...⟩ в хоровой охотничьей песне проглядывает чисто русская мощь и энергия, без всякой примеси квасного или поддельного национального выражения» (338). А через несколько дней он многообещающе заявлял: «Еще шаг, другой — и национальный наш композитор станет так высоко, что до него и рукой не дотянуться» (339).

Неудивительно, что после таких анонсов при появлении «Рогнеды» на сцене оценка Ростислава оказалась безудержно восторженной и апологетической. Он объявил оперу Серова ни более ни менее как произведением, знаменующим «эпоху в русском музыкальном мире».

---

[13] Кюи впервые выступил в печати в 1864 году, чем и объясняется столь запоздалый его отклик на постановку оперы Серова.

[14] Позже Кюи ставил себе в заслугу, что он первый отважился наряду с положительными сторонами «Юдифи», равно как и следующей оперы Серова «Рогнеда»,— «выставить их недостатки».

[15] Следует заметить, что Стасов, не выразивший печатно своего мнения об опере Серова, отнесся к ней значительно более сурово. См. его письма к Балакиреву от 17 мая и 27 июля — 15 августа 1863 года (33, *199—207, 213—220*).

«Как в продолжение тридцати лет вели музыкальное летосчисление от „Жизни за царя",— высокопарно вещал Ростислав,— так отныне мы будем вести его от появления „Рогнеды"» (363). Впрочем, строки, непосредственно следовавшие за этим многозначительным заявлением, звучали несколько двусмысленно: «В этой широко задуманной лирической драме сочётываются и русская удаль, и богатырская мощь, и глубина германских гармонических хитросплетений, и даже, местами, итальянская мелодичность, когда дело идет о выражении чувства нежной любви. Словом, композитор прибегнул в новой опере к художественному *эклектизму* в полном смысле слова — и хорошо сделал, потому что из всех искусств музыка — единственное, в котором эклектизм имеет неотъемлемое гражданское право».

Трудно согласовать между собой эти два суждения, хотя оба они высказаны на протяжении одного абзаца. Но таков Ростислав, который способен был противоречить самому себе на каждом шагу, нимало этим не смущаясь. Разбору «Рогнеды» он посвятил четыре статьи, ничего, однако, не прибавляющих по существу оценки к приведенным словам[16].

В корне противоположной была точка зрения Кюи. Суммируя все свои критические замечания, он писал со ссылкой на широковещательное предисловие композитора к собственной опере: «Если забыть те ходульные штандпункты, на которые сам автор ставит свое произведение, то мы в „Рогнеде" увидим оперу обыкновенную, с дюжинным, но эффектным либретто, без современных тенденций, без характеристики лиц и народностей ⟨...⟩. По музыке своей „Рогнеда" слабее „Юдифи", гораздо ниже „Русалки", но никак не хуже огромной массы повсеместно даваемых с успехом опер. Г. Серов... художник крайне сведущий, славный гармонист и инструментатор, но творящий без творческих способностей» (136).

В более резкой форме высказал свое отрицательное отношение к «Рогнеде» молодой начинающий Ларош, скрывшийся за псевдонимом «Ученик консерватории». Опера Серова, утверждал он, не содержит ничего, кроме набора чисто внешних, бессодержательных эффектов, не скрепленных достаточно логичной и последовательно развивающейся драматической фабулой: «Целый базар эффектностей! Их так много, так много, что за ними не доберешься до основной задачи всей пьесы, до ее идеи, если еще таковая была...» «Странно вспомнить,— иронически замечает автор,— что тот же г. Серов в прежнем качестве критика так долго и упорно ополчался против эффектностей Мейербера» (172).

Эта статья вызвала ряд полемических откликов и возражений в том же журнале «Русская сцена», где она была напечатана. Среди них заметка самого же Лароша, на этот раз подписавшегося своей настоящей фамилией. Однако его упреки по адресу «Ученика консерватории» были только мистификацией, к тому же они не касались главного содержания статьи, то есть оценки «Рогнеды». По этому

[16] В 1870 году весь цикл статей был издан Ростиславом в виде отдельной брошюры.

вопросу Ларош просто ссылается на «блестящую» статью Кюи, тем самым выражая полное согласие с высказанными в ней суждениями (см.: 145).

По прошествии уже нескольких месяцев после премьеры Стасов выступил с громовой статьей «Верить ли?», напечатанной в виде открытого письма к Кюи. Не останавливаясь на разборе самой оперы Серова и деталях ее постановки[17], Стасов обрушивается против утверждения Ростислава, что глинкинский период русской музыки окончился и с появлением «Рогнеды» наступает новый период. На вопрос — в чем причина огромного успеха «Рогнеды» в то время, как до сих пор еще во многом не поняты и не оценены по достоинству «Руслан и Людмила», «Русалка», стоящие неизмеримо выше ее во всех отношениях,— Стасов отвечает: «...в ней явился свой собственный Мейербер! Потому что нет сомнения, у г. Серова самое мейерберовское направление, самый мейерберовский строй душевный, и если он прежде когда-то нападал на этого музыканта, то это было не что иное, как чистейшее недоразумение. Точно так же, как Мейербер, он только и помышляет об эффектах, способных понравиться грубейшим вкусам ⟨...⟩. Вся разница между двумя композиторами только в том, что у Мейербера все-таки иной раз больше способности к музыкальной технике, к музыкальным формам, больше воображения...» (316, *80—81*).

Эта характеристика не содержала в себе по существу ничего нового. О Серове как о своем домашнем Мейербере в миниатюре писали разные критики уже в связи с «Юдифью». К тому же выводу приходил в конечном счете и Ростислав. Убедившись в том, что его восторженные похвалы не заставили Серова сделать шаг к примирению, он снабдил отдельное издание своих статей о «Рогнеде» не лишенным злорадства постскриптумом: «Судя по „Рогнеде“, мы видим, что г. Серов изменил несколько основные начала воззрений своих на искусство. Так, например, несмотря на глумление его над Мейербером, он не погнушался заимствовать у него некоторые своеобразные приемы» (351, *71*).

Бурный накал страстей в полемике о «Рогнеде» явился в значительной мере реакцией на те преувеличенные восторги, которые вызвало в близких к правящим верхам консервативных кругах это произведение, не обладавшее высокими художественными достоинствами и к тому же носившее на себе печать официальной монархически-церковнической идеологии. Между тем к середине 60-х годов успело вырасти и окрепнуть новое поколение молодых талантливых композиторов, самостоятельно, творчески развивавших традиции Глинки. Балакирев, обративший на себя внимание уже во второй половине 50-х годов, успел завоевать известность как автор интересных симфонических и камерных вокальных произведений. В 1865 году на музыкальном горизонте появляется новое имя — Римского-Корсакова,

---

[17] Критика исторических несообразностей в либретто «Рогнеды» и спектакле Мариинского театра была дана Стасовым в статье «Археологическая заметка о постановке „Рогнеды“» («Вестник Европы», 1866, кн. 3).

Первая симфония которого была с успехом исполнена в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы. В конце того же года Чайковский окончил Петербургскую консерваторию, представив в качестве выпускной работы кантату на слова Шиллера «К радости», за которой последовал ряд его крупных, значительных сочинений. Бородин работал над Первой симфонией, отмеченной яркими чертами творческого своеобразия. Мусоргский написал к этому времени некоторые из вокальных сценок на темы крестьянской жизни, подготавливающих его монументальные исторические музыкальные драмы. Пусть эти композиторы еще не создали свои важнейшие, самые выдающиеся произведения, не сказали главного слова, но им принадлежало будущее русской музыки.

Первые их шаги были единодушно поддержаны всей критикой. Ряд статей и журналов сочувственно откликнулись на петербургские выступления до этого никому не известного Балакирева в 1856 году. «Мы смело причисляем этого молодого артиста к числу самых талантливых пианистов и композиторов»,— писала 19 февраля газета «С.-Петербургские ведомости». Серов заранее извещал читателей журнала «Музыкальный и театральный вестник» о предстоящем выступлении Балакирева в концерте Петербургского университета 12 февраля 1856 года, сообщая некоторые сведения о дебютанте. «Появление каждого нового деятеля на горизонте искусства,— писал он,— очень отрадно, но сколько же отраднее, когда такой новый деятель, юный, с самыми блестящими надеждами, наш соотечественник! Истинной, глубокой радостью должны быть проникнуты сердца всех, кому дорога судьба искусства в нашей родине» (257, *158—159*). Столь же доброжелательным был тон отзыва Серова после исполнения Балакиревым сольной партии в своем концертном Allegro для фортепиано с оркестром. Сочувственно откликнулся Серов и на выход в свет двенадцати романсов Балакирева в 1859 году. Разбирая каждый из них в отдельности, он отмечал известную их неровность, но в целом давал всему циклу высоко положительную оценку, подчеркивая «благородную музыкальность», «истинный талант» автора: «В жилах этой музыки течет истинно музыкальная кровь, родственная и Глинке и Шуману, течет высший на свете аристократизм, то есть прямое призвание к искусству» (275, *173*).

Тот же Серов писал после исполнения скерцо Кюи в одном из концертов РМО: «...привет русскому композитору, впервые выступившему в публику с произведением чрезвычайно замечательным» (303, *197*). А через некоторое время он с удовлетворением отмечал «горячее сочувствие публики к русскому композитору М. П. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошею, к сожалению, только слишком короткою оркестровою пьесою» (290, *214*).

Со временем, однако, отношение Серова к молодым представителям балакиревского кружка изменяется и из сторонника и пропагандиста он превращается в их непримиримого противника. Он упорно и неустанно критикует деятельность Балакирева как руководителя концертов Бесплатной музыкальной школы, а в 1867—1869 годах также и РМО, за одностороннее предпочтение творчеству новых ком-

позиторов, лично ему, Серову, несимпатичных. И если в этих упреках бывало зерно истины, то вместе с тем они страдали значительной долей субъективизма и предвзятости. Крутая перемена происходит и в отношении Серова к некоторым зарубежным композиторам, в частности к Шуману, горячее увлечение творчеством которого уступает место нескрываемой неприязни. В одном из своих музыкальных обзоров за 1869 год Серов так определял свои музыкальные симпатии и антипатии: «Среди современной музыки, явившейся после Бетховена и Вебера, я достаточно люблю Мендельсона, обожаю Шопена, ненавижу Шумана и его подражателей, не очень долюбливаю Берлиоза, очень люблю Листа (но с ограничениями), преклоняюсь перед Вагнером ⟨...⟩. В области русской музыки я преклоняюсь перед гением нашего Глинки, творца национальной оперы, но не вижу ничего кроме бледной посредственности в Даргомыжском и нахожу только слабые проблески таланта в попытках моих молодых соотечественников» (272, *2018*).

В Балакиреве Серов полностью отрицает наличие творческого дара и подвергает сомнению даже его умственные способности: «Ремесленной способности к музыкальному делу никто не подумает отрицать в нем. Но этого в наше время для „композитора", да еще „замечательного"(!), чересчур мало. Надо еще „безделицу": надо *творчество*, а оно обыкновенно не зарождается в голове, неспособной к *мысли*» (299, *1844*). Весь возглавляемый Балакиревым кружок, по словам Серова, не что иное, как «довольно многочисленная партия людей бестолковых или сбитых с толку» (287, *1857*).

Конечно, в этих крайних по своей резкости суждениях было немало от полемического ожесточения, может быть, обиды из-за недооценки собственных композиторских заслуг. Но как бы там ни было, Серов занимает в 60-х годах непримиримо враждебную позицию по отношению к группе композиторов, выражавших наиболее передовые новаторские стремления в русской музыке этих лет. Исключение он делал только для Римского-Корсакова, которого признавал высокоодаренным интересным художником. По поводу его симфонической картины «Садко» Серов писал: «Я не думаю, чтобы Берлиоз, при всем своем исключительном таланте к „фантастическому", мог создать что-нибудь более прелестное в смысле оркестрового эффекта. ⟨...⟩. Но мой энтузиазм непомерно возрастает еще от того, что стиль музыки молодого автора вполне *русский* стиль, несмотря на самые неслыханные оркестровые комбинации». Заключается вещими словами: «Это произведение принадлежит таланту громадному в своей специальности — *живописать* при помощи музыки» (273, *2028—2029*).

При всей неровности, порой непоследовательности и противоречивости своих оценок, Серов был все же искренно предан интересам отечественного искусства, и когда открывал для себя в нем новое, талантливое, что могло увлечь и захватить его, то выражал свою радость открыто, не боясь впасть в преувеличения.

Иной характер носила критика новой русской школы реакционными музыкальными писателями типа Фаминцына. Когда он издевательски писал о симфонических произведениях «кучкистов» (кон-

кретно имея в виду «Чешскую увертюру» Балакирева и «Садко» Римского-Корсакова), что это всего лишь ряд трепаков, то в его словах сквозили плохо замаскированная вражда и презрение ко всему «мужицкому», «простонародному». «Неужели,— восклицал Фаминцын,— народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинений служат тривиальные плясовые песни, невольно напоминающие отвратительные сцены у дверей питейного дома?» (369). Последовательно развивая свои суждения, он должен был предать анафеме и «Камаринскую» Глинки, но на это великое и всеми признанное произведение русской симфонической классики Фаминцын не осмеливается посягнуть.

Высказывая попутно свой общий взгляд на задачу музыки как «идеальнейшего из искусств», которое должно вызывать у слушателя «самые идеальные образы, возбуждать в нем самые чистые, возвышенные чувства» и не касаться ничего «низкого», «простонародного», Фаминцын становится на позиции сторонников «чистого искусства», сознательно отстранявшихся от острых, наболевших вопросов реальной действительности. Поэтому вполне естественно, что особое негодование вызывают у него песни Мусоргского из народной жизни, в которых он находит «грубейший реализм, доходящий до цинизма» (367).

Нападки Фаминцына не оставались без ответа со стороны балакиревского кружка. Откликаясь на первые его печатные выступления в газете «Голос», Кюи писал: «По музыкальным делам в „Голосе“ теперь двойственное направление: у него есть свой Далай-Лама — Ростислав и подчиненный ему Богдо-Лама — Фаминцын. Первый глубокомысленно и хвалебно воркует и совершенно одинаковым тоном пишет и о „Руслане“, и о „Рогнеде“, и о „Грозе“, как будто бы о художественных произведениях совершено одинакового достоинства и значения; второй глубокомысленно громит и тривиальность, и народность, и несоблюдение условных музыкальных форм и печатает в „Голосе“ реминиссансы из старых учебников эстетики» (114, *129*).

Что касается Ростислава, то иногда он стремился даже продемонстрировать благожелательное отношение к молодым «кучкистам». «Замечательный этот кружок,— писал он,— долженствующий, как нам кажется, оказать значительное влияние на судьбы русского музыкального искусства, заслуживает особенного внимания» (358, *162*). Но этот покровительственно-доброжелательный тон изменял ему сразу же, как только дело доходило до оценки конкретных произведений. Здесь явственно обнаруживалась вся ограниченность, консервативность представлений отжившего свой век критика, суждения которого ничем не отличались от злобных инвектив более молодого Фаминцына. Об «Антаре» Римского-Корсакова Ростислав писал: «И в этом произведении изобличается несомненный талант, но как справедливо выразился один из оппонентов г. Стасова и ***, оно представляет что-то чудовищное, какую-то оргию звуков, не подчиняющуюся ни принятым формам, ни правилам гармонии» (350, *263*).

В цитированной статье Кюи о новых музыкальных критиках он

противопоставлял Фаминцыну Лароша, начавшего регулярно выступать в печати со второй половины 60-х годов. Отмечая большую осведомленность Лароша в вопросах истории музыки и музыкальной технологии, Кюи особо подчеркивал, что «он горячий сторонник народной музыки и русской народной песни». В частности, он высоко оценил статью Лароша о Глинке, хотя и не соглашался с рядом высказанных в ней мыслей. «...Я полагаю,— писал Кюи в 1868 году,— что если бы вместо Ростиславов, Фаминцыных и супругов Серовых было побольше таких музыкальных деятелей, как Ларош, то музыкальное развитие и понимание у нас бесконечно бы выиграло» (114, *133*).

Хотя Ларош никогда не был союзником балакиревского кружка, но в некоторых вопросах его взгляды сближались с позициями «Могучей кучки» (оценка значения народной песни для формирования национального музыкального стиля, отношение к «Руслану и Людмиле», «Рогнеде» и ряду других произведений русских композиторов). Если его суждения о творчестве «кучкистов» и содержали в себе долю критицизма, то были далеки от злопыхательства господ Фаминцыных и нередко носили положительный характер. Как и Серов, Ларош наиболее симпатизировал Римскому-Корсакову. В частности, очень сочувственно писал он о симфонической картине «Садко» в связи с ее исполнением в Москве в 1869 году и замечал по поводу ее автора: «Композитор этот, одаренный ярким и изящным талантом, необыкновенным чутьем к оркестровому колориту и вдобавок плодовитостью, качеством редким у нас на Руси, очевидно находится еще в первой стадии своего развития» (168, *9*).

Все чаще начинает появляться в печати имя Чайковского, привлекающее к себе внимание как московских, так и петербургских критиков. Особенно большое количество откликов вызвала постановка его первой оперы «Воевода» в Москве в начале 1869 года. Среди них выделяется обстоятельный отзыв Лароша, начинающийся с краткого сообщения о предыдущих сочинениях композитора: «Автор новой оперы, данной в бенефис г-жи Меньшиковой, П. И. Чайковский хорошо известен публике и особенно московской, среди которой он начал свое композиторское поприще. Произведения его, игранные преимущественно на концертах РМО, всегда награждались успехом, а некоторые из них (как II и III части его симфонии, игранные в концерте общества 3 февраля прошлого года) даже успехом, выходящим из ряда обыкновенных». Далее Ларош отмечает мастерство Чайковского, тонкость его инструментовки и дает общую характеристику его творчества, надолго определившую ходячее представление об артистическом облике композитора: «Мягкие и изящные линии, теплое и женственно нежное чувство, благородство, чуждое избитой тривиальности, вот свойства лучших из сочинений Чайковского, слышанных нами и обрисовывающие характер его таланта. Где по роду задачи он не мог выражать эти преобладающие стороны своего таланта, он нередко впадал в холодность и искусственность...» (165, *23*).

Что касается оценки Ларошем «Воеводы», то, несмотря на отдель-

ные оговорки, она была в целом резко отрицательной, и сам автор вскоре признал свою оперу неудавшимся произведением.

Столь же сурово отозвался Ларош о симфонической фантазии «Фатум», сделав исключение лишь для лирической темы вступительного Andante. «Глубокое чувство, изящная, удачная отделка и прелесть инструментовки,— замечает критик,— делают эту фразу одним из перлов творчества г. Чайковского» (174, *28*). Вслед за этими словами он повторяет почти буквально характеристику творчества Чайковского, данную в отзыве о «Воеводе».

Может показаться странным, что Ларош уделяет наибольшее внимание слабым, неудавшимся произведениям любимейшего из современных ему русских композиторов и лишь бегло упоминает об успехе его Первой симфонии. О причинах, побудивших его к этому, он пишет в той же статье: «Если я так долго остановился на „Фатуме", то потому что замечательно и быстро развившийся талант молодого композитора позволяет критике быть неумолимо строгою к его увлечениям и промахам, что его деятельность еще большею и, надеюсь, самою блистательною своею частью впереди, а потому от своевременного направления ее зависит чрезвычайно многое» (174, *29*).

Обе статьи Лароша могут служить примером глубокой принципиальности критика, ставящего интересы искусства выше личных дружеских отношений.

В конце 60-х годов два события становятся поводом для особенно ожесточенных полемических схваток между разными течениями русской музыкальной критики: это — постановка первой «кучкистской» оперы «Ратклиф» Кюи[18] и последовавшее вскоре за этим отстранение Балакирева от руководства концертами РМО.

И Стасов и Кюи неоднократно высказывались в печати о том, какой должна быть, по их представлениям, современная опера. За год до премьеры «Ратклифа» его автор писал: «Чего должны мы требовать от оперной музыки? — вот вопрос, далеко еще не разрешенный, хотя о нем и было написано весьма много. Мне кажется, что ответ на этот вопрос заключается в двух словах: от оперной музыки мы должны требовать *правды и красоты*. Правда состоит в том, чтобы музыка в течение всей оперы верно выражала то, что происходит на сцене, с возможным соблюдением местного колорита, характера эпохи и развития музыкального характера действующих лиц» (119, *144*).

До сих пор, как утверждал Кюи, не было оперы, отвечающей этим требованиям, и только отдельные отрывки «Фрейшютца», «Руслана и Людмилы» и «Русалки» вполне удовлетворяют им. Воплощение «современного оперного идеала» он находил в еще не оконченной тогда опере Даргомыжского «Каменный гость», заранее объявляя: «Это будет кодекс, в котором русские вокальные композиторы будут находить справки относительно верности декламации, верной передачи фраз текста; это драматическая правда, доведенная до ее высшего выражения, соединенная с умом, опытностью, знанием дела и во многих местах с музыкальной красотой...» (119, *147*).

[18] Кюи написал уже две оперы до «Ратклифа», но поставлены они были позже.

Было бы вполне логично и оправданно подойти с этими же требованиями и к оценке собственной оперы Кюи, которую «кучкистская» критика подняла на щит как новаторское произведение, стоящее в одном ряду с классическими операми Глинки и Даргомыжского. С подробным его разбором выступил в «С.-Петербургских ведомостях» Римский-Корсаков, завершавший свой отзыв такими словами: «...„Вильям Ратклиф" — произведение весьма замечательное, которое займет в искусстве свое место, как и „Русалка" Даргомыжского, после „Руслана" и „Жизни за царя", а от таланта г. Кюи мы можем ждать еще много нового и прекрасного» (235, *30*).

Несмотря на общий хвалебный тон рецензии, она не свободна от критических замечаний. Основной недостаток оперы автор находит в неполном проведении единого музыкально-драматургического замысла, усматривая причину этого недостатка в чрезмерной длительности работы композитора над своим произведением. «Понятно, что в продолжение этого времени, с развитием таланта г. Кюи, и взгляды его на оперное дело должны были несколько измениться, тем более что в этот промежуток времени вопрос о формах оперы был одним из самых живых вопросов искусства для всякого образованного музыканта. Вот причина, почему в опере г. Кюи мы встречаем самые разнообразные музыкальные формы» (235, *28*). Переходя к последовательному анализу оперы Кюи, Римский-Корсаков отмечает, что отдельные ее места не отвечают «настоящим оперным требованиям» и представляют собой «скорее ряд концертных пьес», что иногда «мы встречаем... как будто некоторую неопытность и промахи в декламации», но, несмотря на серьезность этих замечаний, он дает чрезвычайно высокую оценку произведению в целом.

Почти вся остальная пресса отнеслась к «Ратклифу» резко отрицательно. Подвергался критике прежде всего выбор сюжета, заимствованного из юношеской трагедии Гейне, наполненной всевозможными ужасами, кошмарами и самыми невероятными происшествиями. Серов предполагал даже, что это произведение молодого поэта было пародией на крайности необузданного романтического воображения, и упрекал композитора в том, что он мог принять всерьез подобную «галиматью». Во всяком случае, в условиях подъема русского реалистического искусства 60-х годов сюжет этот представлялся несвоевременным и давал благодарный материал для критиков и журналистов, изощрявшихся в остроумии.

Свой общий приговор опере Кюи Серов выразил коротко и категорично: «Галиматья текста в соединении с ужасной музыкой дает, конечно, двойную галиматью — вот и все!» (271, *2011*). Вместе с тем он признает, что «мы имеем дело с знатоком музыки и музыкальной фактуры», который «стоит на сто пик выше кропателей вроде г. Кашперова и некоторых других».

Из всех печатных откликов на постановку «Ратклифа» самым объективным оказался отзыв Ростислава. Несмотря на обычные для него наивно школярские пассажи по поводу «дисгармонии», вызываемой несоблюдением правил приготовления диссонансов, он признает, что «новая опера изобличает в ее авторе талант крупный, серьезный,

увлекающийся». Вместе с тем Ростислав считает, что «возводить его на степень новатора или реформатора еще преждевременно, и сторонники его оказывают ему, выражаясь в этом смысле, плохую услугу» (359, *160*). Трудно было бы оспаривать справедливость этих слов.

Между тем Стасов выступил почти через три месяца после премьеры, когда интерес к новой опере уже значительно понизился, с полемической статьей, в которой отвергал решительно все претензии критики к «Ратклифу». Даже лучшей частью публики, по его мнению, «не все в этой опере оценено по достоинству, и самые глубокие, самые драгоценные подробности этого создания еще не вполне сознаны». «...„Вильям Ратклиф",— решительно заявлял Стасов,— занимает в русской музыке место непосредственно после великих созданий Глинки и Даргомыжского» (327, *183*). Очевидная гиперболичность этого столь же категоричного, сколь и необоснованного суждения могла быть продиктована только групповыми соображениями.

Если в оценке оперы Кюи как выдающегося новаторского произведения «кучкисты» не нашли союзников и единомышленников, то увольнение Балакирева из РМО вызвало иную расстановку сил. Эта акция, явившаяся очевидной победой консервативного лагеря над передовыми силами русской музыки, вызвала единодушное возмущение у всех, кто способен был подняться выше групповых интересов. Только Серов оказался в данном случае на стороне таких злорадствующих консерваторов-академистов, как Фаминцын. В противовес мнению этой группы сильно прозвучал протестующий голос Чайковского. Выступив в «Современной летописи» со статьей «Голос из московского музыкального мира», Чайковский напоминал в ней о больших заслугах Балакирева перед русской музыкой и оценивал его отставку как беспримерный акт бюрократического произвола. «Не знаем,— писал он,— как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов. Берем на себя смелость утверждать, что наш скромный голос есть в настоящем случае выразитель общего всем русским музыкантам весьма тяжелого чувства...» (381, *29*).

Статья Чайковского была полностью воспроизведена Стасовым в «С.-Петербургских ведомостях» с его дополнением, где между прочим говорилось: «Да, Москва нас предупредила в передаче публике того печального события, которое на днях совершилось среди нас; но она не превзойдет нас в чувстве негодования и в сознании оскорбления, нанесенного нам теперь» (318, *186*).

Обсуждение вопроса об отставке Балакирева на этом не окончилось. Оно продолжало вестись в печати, выявив всю остроту расхождений между музыкальными группировками и одновременно силу и вес общественного мнения, поддерживавшего передовое национальное направление русской музыки.

4.

Предметом оживленных печатных дискуссий становились новые или впервые открывавшиеся для русской музыкальной общественности явления зарубежной музыки. Пристальное внимание было привлечено к творчеству Шумана, почти неизвестного в России до конца 50-х годов. Дебютировав на поприще музыкального критика в 1864 году статьей о петербургских гастролях Клары Шуман, Кюи писал: «Роберт Шуман принадлежит, однако, к числу тех немногих композиторов, явившихся после Бетховена, которые хотя и не достигли апогея его гения, однако сумели внести в музыку много своего, оригинального; и между немецкими композиторами, бесспорно, первое после Бетховена место принадлежит Шуману» (117, *3—4*). Главную заслугу РМО, деятельность которого оценивалась им в целом весьма критически, Кюи видел в том, «что оно познакомило публику с Шуманом и заставило полюбить его» (125, *16*).

В своей страстной любви к шумановскому творчеству он доходил порой до очевидных преувеличений, утверждая, например, что «симфонии Шумана уступают только девятой бетховенской»[19]. Здесь отразилось увлечение всего балакиревского кружка шумановскими симфониями и прежде всего Третьей, так называемой «рейнской», влияние которой можно заметить в первых опытах «кучкистского» эпического симфонизма. Впрочем, не менее высоко оценивал Кюи вокальную лирику Шумана и циклы фортепианных миниатюр, в которых его, как и других его товарищей по балакиревскому кружку, привлекало удивительное сочетание острой характеристичности с глубоким психологизмом, способностью несколькими краткими чертами нарисовать законченный образ. «...Нигде,— писал Кюи,— так ясно и резко не проявляется его необыкновенно оригинальный склад ума, все его своеобразие, весь его юмор, как в его мелких вещах. Это целый внутренний мирок с крошечными, но совершенными формами, со скромно, но правдиво высказанными глубокими скорбями и радостями» (121, *58*).

Не менее горячим поклонником и пропагандистом шумановского творчества был Ларош. В связи с предпринятым П. И. Юргенсоном изданием полного собрания фортепианных сочинений Шумана он писал: «Шуман гораздо более сродни русскому духу, чем Мендельсон, его слава и распространение у нас, хотя столь недавние, стали расти и обещают ему громадную будущность в нашем отечестве. Его мужественная сила, его глубокая грусть, это постоянное душевное борение, чуждое фразы без содержания, чуждое пафоса и театрального ломания, элементы вполне понятные и симпатичные русскому сердцу» (155, *14*)[20].

---

[19] Это мнение, высказанное в статье о концерте К. Шуман в 1864 году, Кюи почти дословно повторяет двумя годами позже в своих очередных «Музыкальных заметках» («С.-Петербургские ведомости», 1866, 24 марта).

[20] После выхода издания в свет Ларош опубликовал в той же «Современной летописи» обстоятельную статью «Шуман как фортепианный композитор» (см.: 175).

Особенно подчеркивал Ларош психологическую углубленность и тонкий проникновенный лиризм Шумана: «...Мир душевных настроений, бесконечно разнообразных, со всеми тончайшими, индивидуальными оттенками, был его настоящей сферой, и в этой сфере он умел находить такое правдивое выражение и такой роскошный колорит, как ни один раньше или позже его» (153, *47*)[21].

С этой характеристикой во многом совпадала оценка Шумана Чайковским, который считал, что никто из композиторов не сумел с такой глубиной и силой, как он, выразить склад души современного человека. «История еще не настала для Шумана»,— писал Чайковский, утверждая, что «*музыка второй половины* текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут *шумановским*» (380, *38*).

Большее или меньшее единодушие проявляла критика 60-х годов и в отношении к Берлиозу, который, в отличие от Шумана, был хорошо известен в России уже со времени его первых концертных выступлений в Петербурге и Москве в 1847 году. Тогда его особенно горячо приветствовали Одоевский и молодой, только начинавший свою литературную деятельность Стасов. Оба они остались верными почитателями французского симфониста. К ним присоединяются Кюи, Ларош, отчасти Серов, отношение которого к Берлиозу оставалось, впрочем, неустойчивым и колеблющимся.

Романтические крайности и преувеличения, свойственные творчеству Берлиоза, критиковал иногда и Кюи, признававший его тем не менее гениальным художником-новатором, одним из провозвестников современных течений в музыке. Так, подробно разбирая программу «Фантастической симфонии» в связи с ее исполнением под управлением автора в одном из концертов РМО, Кюи заключает: «Вычурность и странность программы каждому бросится в глаза, но это было в тридцатых годах, когда неукротимый романтизм заменил бесцветную эпоху империи и реставрации, когда в литературе Виктор Гюго всех поражал своими блестящими и талантливыми преувеличениями. В такое горячее время реакции и борьбы всякое увлечение было не только законно, но и необходимо; в этом не знающем границ увлечении и заключалась сила новых стремлений, ручательство за победу, а музыкальное увлечение Берлиоза в „Фантастической симфонии" несмотря на молодость — гениально» (139, *123*).

Более парадоксальным кажется увлечение Берлиозом классициста Лароша, ценившего в искусстве прежде всего ясность, стройность и законченность формы. Касаясь творчества французского симфониста, он словно бы забывал об этих требованиях. Наряду с Шуманом Ларош считал Берлиоза одним из самых близких русской культуре композиторов. «Берлиоз пришелся по сердцу русской публике»,— констатировал Ларош, отмечая «необычайную образность и пластич-

[21] Интересна высказываемая в этой статье мысль, что духовные сочинения редко даются современным композиторам, потому что «человек XIX века трудно в произведениях искусства освобождается от личного, независимого содержания мыслей и чувств» (153, *48*).

ность берлиозовской музыки, необычайную силу, с которой этот великий поэт в звуках умеет вызывать представления, умеет возбуждать и поражать» (151, *35*).

Разделявший основные положения эстетики Ганслика, Ларош отрицательно относился к программной музыке, считал ее ложным видом искусства. Однако это не мешало ему признавать замечательное звукописное мастерство Берлиоза, блестящее владение оркестровым колоритом и восхищаться высокой поэтичностью многих его произведений. Отмечая исполнение берлиозовского Реквиема как одно из выдающихся событий московской музыкальной жизни, Ларош писал: «...следует брать у Берлиоза то, что предлагает Берлиоз. Именно в этой картинности, если в ней заключается недостаток, заключается и великое преимущество и обаятельная прелесть Реквиема» (158, *8*).

С гораздо бóльшими трудностями входило в сознание русских музыкальных кругов творчество Вагнера, вокруг которого завязывается в 50 — 60-х годах ожесточенная полемика. «Вагнеровская проблема» приобретает в это время международное значение и становится предметом горячих споров и дискуссий в разных европейских странах. На несколько лет раньше, чем в России, она с большой остротой начинает обсуждаться во французской музыкальной печати. Начало этой дискуссии было положено в 1852 году печально знаменитым памфлетом Ф. Ж. Фетиса, в котором с враждебных консервативно-охранительных позиций подвергались резкой критике творчество и эстетические взгляды немецкого оперного реформатора. В 1857 году группа французских критиков поехала в Германию со специальной целью ознакомления с «Тангейзером», поставленным в Висбадене, одном из прирейнских городов, расположенных неподалеку от границы с Францией. Печатные отклики на эту постановку и самую оперу Вагнера носили в основном негативный характер. Но это было только прелюдией к бурной реакции французской публики на дирижерские выступления Вагнера в Париже в 1860 году, а затем шумному скандалу, сопровождавшему постановку «Тангейзера» в «Гранд-Опера» годом позже[22].

Серов писал в преддверии этой постановки, заранее вызвавшей всякого рода печатные толки и пересуды: «Нынешняя зима — каков бы ни был успех „Тангейзера“ в Париже, хотя бы самый слабый ⟨...⟩ — произведет в участи Вагнера важный переворот. Из артиста немецкого он сделается артистом всесветным» (291, *1389*). Это предсказание оказалось верным. События, связанные с выступлениями Вагнера в Париже, получили широкий международный резонанс, что способствовало повсеместному усилению интереса к личности и творчеству композитора.

В России музыка Вагнера была очень мало известна до начала 60-х годов и знакомство с ней ограничивалось несколькими оркестровыми отрывками из его опер, исполнявшимися в петербургских симфонических концертах. Но в печати велись споры о Вагнере и его

[22] Все эти факты подробно изложены в кн.: 406, *77—100*.

музыкально-драматургических принципах. Убежденным вагнерианцем становится Серов, особенно после двух его заграничных поездок в 1858 и 1859 годах, во время которых он имел возможность побывать на представлениях «Тангейзера» и «Лоэнгрина» в различных городах Германии и Австрии и лично познакомиться с автором этих произведений. В своих пространных «Письмах из-за границы» и «Заграничных письмах» Серов подробно излагал содержание вагнеровских опер, характеризовал особенности каждой из них и сообщал обо всех обстоятельствах, связанных с их постановками. Отношение Серова к Вагнеру было безоговорочно апологетическим. В одном из писем он замечает по поводу «Лоэнгрина»: «Людям из числа судящих об искусстве, которым эта опера не по душе, можно дать только один добрый совет: чтоб они вовсе перестали заботиться о музыке» (254, *142*). Творчество Вагнера становится для него абсолютным критерием оценки любой оперы. «Достоинство опер других композиторов,— пишет Серов там же,— для меня *теперь* измеряется весьма просто: такую-то оперу можно ли слушать с удовольствием *после* Вагнеровой или нельзя?» (254, *157*).

Пропаганде музыкально-эстетических идей и творчества своего нового кумира Серов посвятил в последующие годы ряд статей, написанных в таком же тоне безусловного восторга и преклонения. Его энтузиастическое вагнерианство вызвало резкую оппозицию в разных музыкальных кругах. Оппонентами Серова были не только ограниченные консерваторы вроде Ростислава или академисты рубинштейновского лагеря, но и стремившиеся «к новым берегам» молодые члены балакиревского кружка. При этом обе стороны нередко доходили до крайних выводов как в безудержном восхвалении Вагнера, так и в полном отрицании всего им созданного.

Аргументы, выдвигавшиеся против Вагнера его критиками как во Франции, так и в России, имели между собой много общего: бедность мелодии, отсутствие настоящего драматизма, чрезмерное обилие гармонических и оркестровых красок, подавление голосов густым и массивным звучанием оркестра. Некоторые французские критики вообще отказывали Вагнеру в творческом даровании, считая все его новаторские находки плодом чисто головных измышлений. Такие же упреки раздавались и из уст его русских противников.

Одним из мотивов неприятия вагнеровского творчества, также общим и для французских и для русских музыкантов, было утверждение о несоответствии его образного и стилистического строя национальным художественным традициям тех стран, верными сынами и патриотами которых они себя считали. В некоторых случаях этот мотив оказывался решающим в России в еще большей степени, чем во Франции. Философско-романтическая символика опер Вагнера, основанная на сочетании языческой мифологии с христианской идеей искупления, была чужда передовому русскому искусству 60-х годов, стремившемуся к воплощению правды народной жизни и созданию живых, конкретных человеческих образов во всем богатстве их душевного мира и сложных, нередко драматических взаимоотношений с окружающей средой.

Споры о Вагнере не прекращались на протяжении десятилетий и становились тем острее и непримиримее, чем больше его творчество входило в русскую музыкальную действительность. Широкий отклик в печати получили дирижерские выступления Вагнера в Петербурге и Москве в начале 1863 года. Кроме известных уже русской публике произведений — увертюры к «Тангейзеру», вступления к «Лоэнгрину» — в этих концертах впервые для нее прозвучали отрывки из более поздних вагнеровских опер «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры», «Кольцо нибелунгов». Высказывались разные мнения; некоторые вещи, как, например, вступление к «Тристану», озадачили критику своей новизной и необычностью и вызвали скорее недоумение, чем протест. Но в целом успех был несомненный и Серов имел право утверждать, что «большинство публики явно на стороне Вагнера». Чувствуя себя победителем, он писал: «Для музыкального критика, более шести лет проповедовавшего на Руси великость значения Вагнера в судьбе музыки вообще,— было отрадным явлением, было истинным *торжеством* — сильное, глубокое впечатление, сразу сделанное Вагнером на петербургскую публику и как дирижером, и как творцом музыкальным» (292, *1474*).

Ростислав, сперва отнесшийся к Вагнеру с очевидным предубеждением и подвергавший сомнению даже его дирижерский талант (см.: 357), вынужден был под воздействием господствующего мнения отказаться от своей первоначальной оценки, в чем он чистосердечно признавался в печати: «Мы ⟨...⟩ совершенно забыли, с каким выражением отозвались о прелюдии к „Лоэнгрину", помним только, что, отдавая полную справедливость симфоническому таланту Вагнера и живописно-искусной его оркестровке, мы укоряли его за туманную неопределенность мелодических его рисунков. Ныне с свойственным нам простодушием признаемся чистосердечно, что показавшееся нам с первого раза туманным в прелюдии к „Лоэнгрину" кажется теперь ясным, и те оркестровые приемы, которые возбудили наше внимание только искусным распределением партий, ныне нас увлекают» (339).

В общем можно сказать, что ни один из сколько-нибудь влиятельных критиков не выступил тогда против Вагнера с определенно негативных позиций. Более резкое расхождение в оценках выявилось пятью годами позже в связи с постановкой «Лоэнгрина» в Мариинском театре. И снова среди многочисленных отзывов на это событие выделилась обширная статья Серова, сравнительно небольшая часть которой посвящена критическому анализу самой постановки, в основном же разъясняется суть оперной реформы Вагнера, излагаются важнейшие этапы творческого пути композитора, определяется место «Лоэнгрина» в ряду других его произведений.

Изложение сущности вагнеровской реформы, как утверждает Серов, «включает в себе всю историю оперы вообще, потому что реформа непонятна без объяснения того status quo, которым она вызвана» (265, *1879*). К осуществлению идеала оперы как музыкальной драмы стремились, по его словам, все великие оперные композиторы от Глюка и Моцарта до Вебера и Глинки, «но в каждом из их лучших произведений — без исключения на каждом — тяготеет

условность, рутинная форменность оперного дела, уводящая оперу более или менее далеко в сторону от искомого идеала. ⟨...⟩ В этом полном сознании идеала музыкальной драмы, в строгом воплощении музыкально-драматической мысли, без малейших уступок чему бы то ни было, без малейшего отклонения в сторону, — вот в чем Вагнерова реформа...» (265, *1880*).

Мысль о том, что творчество Вагнера явилось итогом всего длительного исторического пути развития оперного жанра и впервые с такой полнотой и высоким художественным совершенством воплотило идеал музыкально-драматической правды, лишь частично осознававшийся его предшественниками, уже неоднократно высказывалась Серовым в его предыдущих статьях. Здесь он только суммирует все написанное им ранее по этому вопросу.

Констатируя полный и безусловный успех «Лоэнгрина» у петербургской публики, Серов не преминул воспользоваться случаем, чтобы направить полемическую стрелу против французских музыкантов, которые отнеслись к Вагнеру с грубым непониманием и допустили скандальный провал «Тангейзера»: «Тогда как в „столице цивилизованного света“ и до сих пор страшно вооружены против Вагнера, у нас он сразу одержал полную победу, да и оппозиции никакой не встретил. Факт замечательный в летописях славянского искусства и факт с большим значением для судеб музыкальной драмы на Руси» (265, *1892*).

Утверждение Серова, что «Лоэнгрин» не встретил никакой оппозиции, было результатом известного самообольщения, да и сам он прибавляет к цитированным словам, что «жаркого энтузиазма» не было и успех вагнеровской оперы был больше результатом «любопытства» и «уважения», чем подлинного глубокого интереса. Но при всем том постановка «Лоэнгрина» безусловно способствовала более близкому знакомству русской общественности с Вагнером.

Одним из наиболее решительных сторонников вагнеровского творчества среди представителей музыкальной критики оказался Фаминцын, опубликовавший в связи с петербургской премьерой большую статью «Рихард Вагнер и его „Лоэнгрин“»[23], целью которой было подготовить публику к восприятию нового для нее произведения. Несмотря на то что суждения Фаминцына во многом совпадали с теми, которые высказывались на протяжении многих лет Серовым, последний отнесся к статье своего неожиданного союзника лишь с холодным и весьма сдержанным одобрением. «В Германии,— замечает он,— столько исписано бумаги по этому предмету, что русскому фельетонисту стоит только не полениться, он шутя наберет себе материалу на целые брошюрки, что и сделал г. Фаминцын,— сделал, впрочем, хотя без таланта, дело довольно путное, так как выразил безмерное уважение к деятельности Вагнера, привел много собственных слов великого художника» (265, *1894*).

Резко противоположную позицию заняли критики, выражавшие мнение балакиревского кружка. Тон рецензии Кюи был не только

[23] «Голос», 1868, 3, 4 и 5 октября, № 273—275. См. также отдельное издание: 370.

остро критическим, но уничтожающим. Признавая артистическую убежденность Вагнера и глубокое знание им требований оперной сцены, Кюи называл его «художником совершенно бездарным, лишенным творческой способности», приписывал ему «грубое безвкусие». Вот примеры его суждений о «Лоэнгрине»: «Речитативы Вагнера — ничтожны, вернее — их вовсе нет. Относительно речитатива итальянцы далеко опередили Вагнера». «Такой мелодической бедности ⟨...⟩ мы не встречаем ни у одного из оперных композиторов». Свое общее впечатление критик выражает кратко, но категорично: «Скучнее и бледнее „Лоэнгрина" я не знаю оперы» (122). Трудно было бы дать более резкую отрицательную оценку.

Стасов лишь косвенно касается полемики, возникшей в связи с постановкой «Лоэнгрина», в полемической заметке «По поводу письма г. Фаминцына». Не давая оценки самой опере Вагнера, он останавливается только на утверждении Фаминцына, что знакомство с ней «несомненно вызовет и произведения русских композиторов, которые разовьют своеобразный русский оперный стиль, подобно французскому, немецкому, итальянскому, но не такой русский стиль, где бы только проявилось в некоторых обработках мелодии внешнее сходство с оборотами наших народных песен».

Эти слова вызывают у Стасова гневное возмущение. «Как! — негодующе восклицает он,— профессор консерватории не знает, что нам нечего ожидать появления русской оперы, что она уже давно есть? Как! он еще не знает, что существуют на свете „Жизнь за царя", „Руслан", „Русалка"? ⟨...⟩ После этого оставалось бы еще преподавателям наших гимназий уверять своих учеников, что нет еще русской литературы и что произведения Пушкина, Грибоедова, Лермонтова имеют только „внешнее сходство" с русскою речью» (325, *200*).

Несмотря на чрезмерное обилие риторических вопросов и восклицаний, Стасов был прав, упрекая Фаминцына в недооценке уже существующих неоспоримых достижений русской музыки. Защита этих достижений и борьба за дальнейшее развитие национального музыкального искусства по национальному пути являлись основными мотивами всей его музыкально-критической деятельности. В условиях, когда творчество русских композиторов часто подвергалось дискриминации, это могло приводить не только к чересчур резким, односторонним, но и явно несправедливым суждениям о явлениях, которые казались далекими и чуждыми интересам отечественной культуры. Справедливо замечает А. А. Гозенпуд: «Не следует забывать о том, что, высмеивая оперу Вагнера, Кюи и Стасов дали бой ее апологету Серову. Их отзывы не являются объективной оценкой произведения. Это документы эстетической борьбы» (59, *195*).

Эту сторону вопроса необходимо иметь в виду и для того, чтобы дать верную оценку не прекращавшихся в 60-х годах споров об итальянской опере. Споры эти имеют глубокие исторические корни, восходящие к концу 20-х — началу 30-х годов, и нам уже приходилось касаться их в предыдущих томах настоящего труда. Таковы рассуждения романтической критики о музыке Юга и музыке Севера,

о чуждости первой русскому национальному характеру. Та же антитеза лежала в основе известного спора «моцартистов» и «россинистов», сменяющегося затем более широкой постановкой вопроса об особенностях немецкой и итальянской музыки. При этом безусловное предпочтение отдавалось творчеству немецких композиторов — Моцарта, Бетховена, Вебера, которое завоевывало все большее число сторонников в России.

При всех сменах эстетических представлений и вкусов, у большинства русских композиторов сохранялось отчужденно предвзятое, а нередко и откровенно отрицательное отношение к итальянской опере. Оно усиливалось из-за крайне неблагоприятных условий, в которые был поставлен русский оперный театр со времени воцарения в Петербурге постоянной итальянской оперной труппы в 1843 году. Создавшееся положение вызывало законный протест даже у людей далеко не радикального образа мысли. Ростислав, несмотря на восторженные (и часто заслуженные) похвалы искусству прославленных итальянских певцов, щедро расточавшиеся им в печати, высказывал опасение, что «может быть, итальянская опера остановила развитие русской оперы». «...С водворением у нас итальянской оперы,— писал он в 1853 году,— отечественным музыкантам оставалось только умолкнуть на время», не теряя, впрочем, надежды, «что придет счастливая пора и для наших композиторов» (337, *1—3*).

В пору нового общественного подъема, сопровождавшегося быстрым ростом всех областей национальной культуры, в том числе и русского оперного театра, протесты против привилегий, которыми пользовалась итальянская опера в столичном русском городе, начинают звучать все громче и сильнее. В связи с постановкой далеко не лучшей оперы Верди «Сила судьбы», написанной по заказу дирекции императорских театров за большой гонорар, втрое превышавший максимальную оплату русских опер, Сокальский писал: «...над новой оперой произнесен не музыкальный, а общественный суд, да и не над нею, а по поводу ее...» (309). Всеобщее возмущение, вызванное этим фактом, было судом над теми, кто допускал действия и поступки, оскорбительные для русских композиторов, для национального достоинства отечественных художников.

Выдвигался вопрос: нужна ли вообще Петербургу постоянная итальянская опера, не является ли она тормозом для развития своего национального театра. Мнение, что она уже сыграла свою роль и дальнейшее ее существование — излишество, в числе других высказывал Ап. Григорьев: «Было когда-то время, когда иностранные театры были нужны,— и в особенности несомненно то, что нужна была итальянская опера для воспитания у нас музыкального чутья и вкуса. Но даже ее задача проходит; национальная опера образуется у нас, и, быть может, недалеко то время, когда эта национальная опера возвратит себе свое законное место...» (66, *424*).

В более решительном тоне писал о том же самом не склонный вообще к крайним суждениям Кашкин, по мнению которого итальянская опера в ее нынешнем состоянии — «вещь, *отживающая свой век*». Ее популярность, по утверждению Кашкина, основана на нераз-

витости вкуса широкой публики: «Когда же уровень музыкального вкуса несколько поднимется, ⟨...⟩ тогда итальянскую оперу сдадут всецело в архив и будут о ней вспоминать как о факте из истории музыки» (99).

Этот прогноз, конечно, не оправдался, но критика итальянской оперы Кашкиным исходила из искренней любви к отечественному искусству и заботы об устранении всего, что мешает его свободному, беспрепятственному развитию и процветанию. Подобными же стимулами руководился Ларош, когда осуждал тех, кто с односторонним пристрастием относится к итальянской опере и свысока смотрит на свою русскую музыку. «Я всегда замечал,— писал он,— что рьяные итальяноманы между русскими с пренебрежением, с насмешкой относятся к отечественным музыкантам ⟨...⟩. У нас еще не вывелись люди, называющие себя страстными любителями музыки и рисующиеся совершенным игнорированием музыки русской; люди одного типа с теми, которые в 1836 году изрекли о „Жизни за царя": c'est une musique des cochers» (147, *11*).

Вместе с тем Ларош подчеркивал, что он не принадлежит к «фанатическим противникам итальянских композиторов», не желающим признавать за ними «ни тени таланта, самобытности, прелести». Хотя он и не уточняет адреса, но можно полагать, что эта реплика направлена против «кучкистских» критиков, в особенности против Кюи, полностью отвергавшего какие бы то ни было художественные достоинства итальянской оперы. Начиная свой обзор «Оперный сезон в Петербурге» характеристикой различных национальных оперных школ, Кюи следующим образом резюмирует все сказанное им об итальянской школе: «Взяв все это в соображение, именно, что итальянская музыка кроме мелодии не представляет интереса, что гармонии ее бедны, развития музыкальной мысли вовсе нет; что драматизм ее состоит из самых наивных приемов, речитативы бесцветны и, добавим еще, что инструментовка итальянцев тоже из самых ординарных,— мы уясним, почему для развитого музыканта итальянская музыка почти не существует и ни одна итальянская опера не представляет большого интереса» (132, *33—34*).

Успех итальянской оперы у публики Кюи всецело приписывает прекрасным голосам и высокому вокальному мастерству ее певцов: «Публика итальянской оперы состоит не из любителей музыки, а из любителей пения ⟨...⟩. Скажем более: для многих из этих господ пение не важно, им лишь бы услышать красивый звук голоса, чисто спетую руладу» (132, *34*).

Произнося столь суровый приговор всей итальянской опере, Кюи не находит в ней способности к развитию, усвоению чего-либо нового, и поэтому ее будущее рисуется ему в самом жалком свете. По поводу «Дона Карлоса» Верди, поставленного в Париже в 1867 году, критик писал: «В музыке „Дон-Карлоса" Верди несколько изменил свою манеру; в новом своем произведении он, видимо, хотел показаться глубже и серьезнее, чем в прежних, и этой кажущейся простотой прикрыть беднейшую фантазию. Но вся эта глубина заключается только в многоречии туманном и неясном» (128).

Эти и подобные им суждения носили явно предвзятый характер. Взгляд на итальянскую оперу как на явление косное и неподвижное, стоящее в стороне от общих путей развития европейской музыки, разделялся далеко не всеми критиками. Ростислав, несмотря на всю свою легковесность и непоследовательность, гораздо более верно судил о творческой эволюции Верди, отмечая новые черты уже в его произведениях 50-х годов. Если в первых операх Верди, по мнению Ростислава, недоставало «художественной отделки и так называемого музыкального колорита», то « в „Риголетто", особенно в последнем его действии, перемена стала весьма заметна и попытка композитора к очертанию музыкою драматических характеров и положений чрезвычайно удачна» (346). К этой же «второй манере» Верди относит Ростислав и «Трубадура».

Заметим, что и Серов, отношение которого к Верди с течением времени значительно эволюционировало от почти полного отрицания всего им созданного до признания у композитора «великого таланта, близкого к гениальности», очень высоко оценивал именно последнее действие «Риголетто». О знаменитом квартете из этого действия он писал: «На весах строжайшей музыкальной оценки квартет из „Риголетто", например, по драматической правде и по обольстительной прелести звукосочетания должен занимать одно из высших мест всей оперной литературы» (248, *1442*).

Здесь же Серов дает блестящую по своей яркости и точности характеристику Верди как художника своей страны и своего времени: «Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он — цветок своей почвы. Он — голос современной Италии, не лениво дремлющей или беспечно веселящейся Италии в комических и мнимо серьезных операх Россини и Доницетти, не сентиментальной и элегической плачущей Италии беллиниевской, а Италии пробудившейся к сознанию, Италии взволнованной политическими бурями, Италии смелой и пылкой до неистовства».

К этой характеристике во многом приближается и то, что писал музыкальный обозреватель некрасовского «Современника» о причинах огромного успеха опер Верди и их неотразимого воздействия на публику. Отмечая необычайное богатство и выразительность мелодического языка композитора, его умение верно и точно характеризовать музыкой каждую драматическую ситуацию, этот автор писал: «Если прибавить к этому, что Верди выбирает для своих опер сюжеты, имеющие отношение к современным общественным вопросам, и из них по преимуществу сильные, с резко очерченными характерами, ясно определенными положениями, то мы поймем причину влияния их на массу слушателей» (140, *72—73*).

Некоторые итальянские оперы воспринимались демократической общественностью как произведения остро актуальные по содержанию, созвучные ее освободительным стремлениям. К таким операм принадлежал «Вильгельм Телль» Россини, увлекавший многих передовых деятелей русской культуры и одновременно вызывавший настороженное, подозрительное отношение к себе «власть предержа-

щих». М. Е. Салтыков-Щедрин в фельетонной манере ядовито высмеивает желание реакционных кругов приглушить или вовсе снять актуальное звучание этой оперы в период острейшей идеологической борьбы начала 60-х годов.

Он надевает на себя маску верноподданного консервативного провинциала, который, приехав в Петербург и попав на «Вильгельма Телля» в итальянской опере, возмущается поведением «нигилистов», совершенно некстати, по его мнению, устраивающих во время спектакля шумные демонстрации. Вот как передает герой Щедрина происходившее в театре во время сцены столкновения швейцарцев с австрийцами в I действии: «Мы думали, что Тамберлик есть Тамберлик, а Дебассини — Дебассини, что они поют арии, дуэты, трио, потому что они солисты и ангажированы на сей именно конец театральной дирекцией. Мы думали, что поселяне должны петь хором, а вынимание мечей есть не что иное, как обстановка пьесы, служащая приятным разнообразием для глаз. Нигилисты сумели увидать совсем другое; они посредством какого-то анафемского чутья сумели распознать австрияков от поселян и из поведения первых вывели заключение, что они заботятся не об учреждении воскресных школ, а о чем-то другом» (245, *192*). Бурная овация, устроенная исполнителю партии Арнольда во II действии, дает щедринскому персонажу повод к следующей тираде: «И вот из груди его вырывается фраза, которая повергает в умиление всех нигилистов. Все дело в том, что фраза эта кончается словом libertá, словом, которое, как известно, первый выдумал наш известный публицист Катков. Но в устах г. Каткова оно имело смысл весьма благоприятный и означало лишь умеренность и аккуратность ⟨...⟩. Но нигилисты ничего этого не поняли и все перепутали. Вследствие сего им померещилось черт знает что» (245, *194—195*).

Памфлет Салтыкова-Шедрина приобретал особенно злободневное звучание в начале 1863 года, когда вспыхнуло восстание в Польше, вызвавшее сочувствие и поддержку всей прогрессивной русской общественности. Аналогия между восстанием польского народа против российского царизма и борьбой швейцарского народа за освобождение от австрийского владычества напрашивалась сама собой, и умеющие читать легко угадывали истинный адрес щедринской сатиры. Так эстетический спор об итальянской опере связывался с острейшими политическими проблемами современности.

Итак, перед нами два разных восприятия итальянской оперы. Одно — чисто гедонистическое, характерное для великосветских меломанов, которые наслаждались чувственной прелестью мелодий итальянской оперы и красотой голосов ее исполнителей, не вникая в более глубокий смысл исполняемых произведений. Такое отношение к ней выразил Ростислав, уподоблявший итальянскую оперу вину, которое «слегка ускоряет кровообращение и вообще ублажает чувства». «Только люди угрюмого характера, с сурово-педантическим складом ума не подчиняются ее влиянию; большинство же смертных, менее или более довольных жизнью, выходят из представления итальянской оперы с улыбающимся лицом, легкою и свободною по-

ходкою, насвистывая или напевая слышанные мелодии» (342, *340—341*).

Итальянская опера, как ее понимает Ростислав,— искусство для сытых и довольных, не отягощенных сложными, мучительными проблемами и заботами. Иначе воспринимали ее люди передового демократического образа мысли, для которых она была источником не только художественного наслаждения, но и высоких гражданских чувств. С этой точки зрения, доступность и эмоциональная заразительность ее музыки являлись не слабостью, а достоинством, поскольку позволяли ей легко и быстро доходить до широкой массы слушателей. Цитированный уже сотрудник «Современника» писал: «Как современная цель науки — просветлять толпу и служить интересам народа, так современная цель искусства — благородно услаждать досуги большинства, а не избранных только, и удовлетворять эстетические потребности массы» (140, *73*).

Поборники новых музыкальных форм — «кучкисты» в своем эстетическом ригоризме часто упускали из виду или недооценивали значение этой стороны вопроса. Кюи писал, объясняя успех таких опер, как «Немая из Портичи» и «Вильгельм Телль», их гражданскими сюжетами: «Но музыка не имеет ничего общего с этой нравящейся „гражданственностью" текста. Скажу более, эта „гражданственность" *как-то до сих пор в музыке не удается*, и музыка этих „гражданских мотивов" выходит иногда донельзя плоха. Иначе и быть не может: на массу только так и можно действовать, и если правда, что Тиртей песнями своими воодушевлял спартанцев, то можно безошибочно сказать, что он им пел пошлости...» (113).

Легковесно-иронический тон этого текста следует отнести за счет индивидуальной манеры Кюи. Но недооценка проблем массовости, доступности искусства была свойственна не только ему, а также и Стасову, хотя, казалось бы, это находилось в противоречии с демократичностью его общих идейных позиций.

Однако каковы бы ни были расхождения между критиками прогрессивного лагеря в их отношении к итальянской опере, когда вставал вопрос о неравенстве положения русской и итальянской оперных трупп, об огромных суммах, затрачивавшихся на содержание последней, о том, что ей было отдано лучшее театральное здание Петербурга, а постановки ее обставлялись небывалой роскошью, о которой не мог и мечтать автор ни одной из русских опер,— то все разногласия исчезали. Борьба за равноправие отечественного оперного театра и устранение всего, что тормозит его развитие и мешает его успешному творческому росту, оставалась одной из насущных задач передовой музыкальной критики.

5.

Рост позитивного научного мышления в 60-е годы, характеризовавшийся крупнейшими достижениями в различных областях естественнонаучного и гуманитарного знания, вызывал стремление подойти

с твердыми, объективными критериями и к музыке, к углубленному пониманию специфики музыкального искусства, его генезиса и путей исторического развития, места и значения в духовной жизни человечества. Именно в этот период закладываются основы отечественной музыкальной науки, и хотя конкретные исследовательские результаты не всегда соответствовали широте и многообразию проблематики, но был определен круг важнейших задач, намечены пути и методы их решения.

Тесно связанное с жизнью, с творческой практикой русское музыкознание было чуждо замкнутого академизма и отличалось просветительской направленностью. В статье «Музыка и толки о ней», помещенной в первом номере журнала «Музыкальный и театральный вестник», Серов писал: «...для верного суждения о музыке и для полного ею наслаждения необходимы в *равной степени* и развитость вкуса вместе с развитостью поэтической восприимчивости, и знакомство с техническими условиями, с организмом музыкальных сочинений» (268, *83*). В нескольких последующих номерах того же журнала печатался его «Курс музыкальной техники», задачей которого было дать широкому кругу слушателей основные теоретические познания, необходимые для сознательного, осмысленного восприятия музыки. Это пособие должно было, по мысли автора, «выучить не сочинять, не исполнять, но „слушать" музыку с толком, выучить вникать в формы музыкальных произведений, вникать во все органические законы музыкального искусства — выучить всему этому, чтобы дать средства лучше наслаждаться искусством и здраво о нем судить» (263, *291*).

В опубликованных разделах «Курса» речь идет о свойствах музыкального звука, отличающих его от звука как физического явления, о строении звукоряда европейской музыки. Далее Серов предполагал остановиться на основных элементах музыки — ритме, мелодии, гармонии, на важнейших формах музыкальных произведений и «музыкальной органологии», то есть учении об инструментах. Но эти части «Курса» не были написаны. Как и многие другие замыслы Серова, он остался незавершенным.

В середине 60-х годов Серов задумал «полный музыкальный учебник», охватывающий весь цикл музыкально-теоретических и исторических дисциплин. Но и это намерение реализовано не было. В 1864 году появилась в свет статья Серова «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», которую автор рассматривал как подготовку к планируемому большому труду. Здесь впервые в русской литературе употреблен термин «музыкознание» («музыкознание с технической, исторической и эстетической стороны»).

Исходя из понимания музыки как особого языка, Серов пишет: «Познание этого языка составляет то, что называется музыкальною наукою в тесном смысле. В более широком смысле музыкальная наука должна заключать в себе и „историю" развития этого языка и его литературы, и философию этого языка, т. е. часть эстетики, науки об изящном» (269, *1585*).

Серов решительно восстает против школьного догматизма, стре-

мящегося установить некие абсолютные, непреложные законы музыкальной композиции. Всякие правила и предписания в музыке, утверждает он, относительны и изменчивы. Проследить их эволюцию — задача истории музыки, помогающей пониманию не только явлений прошлого, но и современных процессов. Во второй половине статьи автор пытается «окинуть критическим взглядом» все развитие музыки за последние три столетия. «Взгляд этот,— по его словам,— будет иметь целью — *прагматически показать:* почему именно такой или другой род музыки должен был появиться и развиться под такими и такими-то условиями; насколько такой или другой из героев области музыкального творчества обогатил общую сокровищницу искусства и, наконец,— в каком именно фазисе роды музыки в Европе и у нас в России, т. е. куда именно тяготеет вся музыка» (269, *1599—1600*).

Обладая огромной общегуманитарной и специально музыкальной эрудицией, отличным знанием музыкальной литературы, Серов, как правило, предпосылал рассмотрению творчества того или иного композитора обширные исторические обзоры, задачей которых было выявить корни, из которых данное явление выросло, показать процесс его зарождения и постепенного созревания. В этом он следовал примеру Белинского, пользовавшегося подобным же методом в своих годовых обзорах русской литературы или знаменитом цикле статей о сочинениях Пушкина. Работы Белинского и других близких ему авторов в области литературной критики, по мнению Серова, имеют большое значение и для науки о музыке, которую он называет «родной сестрой словесности». Идя по тому же пути, русские музыковеды, утверждает он, смогут не только достигнуть уровня западного музыкознания, но и стать выше.

Большой интерес представляют аналитические этюды Серова, в которых он стремится раскрыть идейно-драматургический замысел музыкальных произведений средствами тематического анализа. Широко вошел в научный оборот очерк «Роль одного мотива в целой опере „Жизнь за царя“», где прослеживается постепенное формирование темы заключительного хора «Славься». По предположению автора, этот очерк должен был стать первым в цикле под общим названием «Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки». По моему мнению,— замечает Серов,— только такая *сравнительная анатомия* музыки может служить твердою опорою музыкальной критики, раскрывая для нее области богатств неисчерпаемых и почти еще незатронутых» (279, *192*).

Подобным же методом пользуется Серов в статье «Тематизм увертюры к опере „Леонора“», где он анализирует тематическую структуру бетховенской увертюры «Леонора» № 3, сопоставляя отдельные ее элементы со значением того же или аналогичного материала в самой опере. В результате Серов приходит к выводу, что «содержание этой увертюры есть и содержание оперы». Более того, в своем отвлеченном мире чувств она (увертюра.— *Ю. К.*) несравненно выше оперы, в которой Бетховен, под гнетом духа времени, не мог вполне следовать своим идеалам, подчинял свое творчество понятиям и требованиям тогдашнего оперного стиля...» (302, *1424*).

Во всех симфониях Бетховена начиная с «Героической» и во многих других его произведениях, как утверждает Серов, «встречаются отдельные мысли, вполне выясняющие намерения, которыми задавался музыкальный поэт» (302, *1408*). Но в сочинениях, не имеющих программного заголовка или словесного текста, эта задача значительно сложнее и требует чрезвычайно тонкого и осторожного подхода для правильного своего решения. В обнаружении «поэтического смысла» произведений инструментальной музыки Серов и видел основную цель того, что он называл «сравнительной музыкальной анатомией».

В этих опытах Серова содержится зерно того метода музыкального анализа, который был много позже детально разработан и научно обоснован советскими музыковедами.

Некоторые из задач, выдвинутых Серовым, получили дальнейшее развитие в деятельности Лароша. В центре его внимания находилась проблема историзма. В статье «Историческое изучение музыки» он писал о необходимости вырвать историю музыки из «той исключительной сферы пыльной эрудиции, в которой она теперь заключена», и путь к этому видел в установлении «связи между ею и общей историей», «ее живой солидарности со всеми другими отраслями человеческого развития» (149, *692*). Иначе говоря, Ларош рассматривал историю музыки как часть общей истории культуры, в свою очередь связанной с политической и общественной историей народов. «...История музыки,— пишет он,— должна быть признана отделом всеобщей истории» (149, *694*).

В качестве примера зависимости искусства от событий общественно-политической жизни Ларош указывает на изменения в строе художественного мышления, порожденные Великой французской революцией. Именно революция, по его словам, «выдвинула на первый план отдельную личность», что «лишило и искусство прежнего мирного, полного и цельного настроения» (149, *697*). Новое направление, вызванное этими изменениями, Ларош называет «субъективным лиризмом», отмечая, что именно в музыке оно выразилось особенно ярко и характерно. Под этим определением критик имеет в виду не что иное, как романтизм.

Примером конкретного применения принципов историзма к анализу отдельных художественных явлений может служить написанная Ларошем тогда же большая статья «Глинка и его значение в истории музыки», о которой нам уже приходилось говорить выше. Творчество Глинки рассматривается здесь на очень широком историческом фоне, причем автор затрагивает вопрос и о романтизме: «Романтизм пал со всеми своими односторонностями, но завещанное им уважение к народным особям, его восторженная любовь к национальной старине остались и принесли богатые плоды» (143, *38*).

Двумя областями, привлекавшими к себе особое внимание русских музыкальных ученых, были народная песня и древнерусское церковное пение. Особый интерес к проблематике, связанной с этими областями, отнюдь не означал ухода от актуальных задач современности. Напротив, он вытекал из желания выявить истоки национальн

ного своеобразия русской музыки. «...Прагматическая история музыки,— по мнению Серова,— должна поставить одною из главных задач: раскрывать яснее и яснее, каким образом важнейшая часть *всей существующей музыки* сложилась, откристаллизовалась из народных песен, этих *монад* музыкальных, послуживших зародышами для развития всех дальнейших организмов до самых сложных симфоний и опер» (269, *1602*). Что касается старинных церковных напевов, то исследователи исходили из убеждения в их близком родстве с народными, считая, что и те и другие характеризуются одинаковыми признаками. Изучение памятников знаменного распева и теоретических трактатов XVII века могло, по мнению большинства авторов, способствовать пониманию мелодического строения древнейших народных песен, которые дошли до нас только в позднейших, в значительной мере искаженных и далеких от первоначального их облика записях.

Одоевский предполагал написать книгу о «древнем русском песнопении», в которой содержалось бы «техническое подтверждение того, что инстинктивно наблюдается народом в его исконном пении» (202, *276*). Труд этот не был доведен до конца, но автором его проведена большая подготовительная работа. Одоевский лично собирал народные песни, анализировал изданные сборники, положил начало систематическому собиранию старинных певческих рукописей, создав довольно обширную и ценную их коллекцию (ее описание см.: 242). Результаты этой работы нашли частичное отражение в нескольких очерках по вопросам древнерусской музыки, опубликованных в 60-х годах. Общность строения древнерусских народных и церковных напевов Одоевский усматривает в их строгом диатонизме, отсутствии вводнотоновых тяготений, плавности мелодического движения с ходами на небольшие интервалы, не превышающие квинту[24]. Любопытные соображения об импровизационном характере народного многоголосия, не подчиняющегося классическим правилам голосоведения, высказывает Одоевский, описывая исполнение известного в свое время народного хора под руководством ярославского крестьянина И. Е. Молчанова: «...все певцы этого хора поют не по нотам, а по слуху, следственно руководятся не какою-либо теориею, но внутренним чувством русского человека. ⟨...⟩ Весьма любопытен ход аккордов в этой инстинктивной гармонизации; разумеется, русское ухо не боится *опасных* ходов ⟨...⟩, посягает иногда и на последование чистых квинт...» (205, *321*).

Есть у Одоевского и неточности в определении некоторых понятий. Так он, по существу, отождествляет значение терминов *глас* и *погласица* с той только разницей, что первый из них связан с церковнопевческим искусством, второй — с народной песней: «Относительно самых названий: *гласы* и *погласицы* на западных языках обозначаются общим именем: Kirchen-Tonarten, Toni ecclesiatici, Modes или Tones d'Eglise; мы различаем их, присвоивая слово *глас*

[24] Последнее — неточно. Секста широко применяется в лирической народной песне, не исключены и ходы на септиму и октаву.

собственно церковной музыке, а слово *погласица* — мирской, потому более, что не все мирские погласицы вошли в состав церковных гласов» (205, *324*). В действительности оба термина связаны с церковнопевческой практикой, причем погласицей называется не лад или звукоряд, а мелодический оборот, служивший педагогическим средством для освоения того или иного гласа. Подобные неточности объясняются слабой изученностью в тот период теории древнерусского певческого искусства, недостаточным знакомством с его памятниками. Во многих отношениях Одоевский оказывался первопроходцем, и его работы при всей их фрагментарности имели основополагающее значение для дальнейших исследований в области русской музыкальной фольклористики и профессиональной средневековой монодии.

Широкий план публикации памятников древнерусского певческого искусства был предложен в 1861 году В. В. Стасовым, и, как можно судить по протокольной записи собрания Археологического общества, в его распоряжении имелось уже значительное количество материалов (см.: 326, *11*; 38). Этот план не был тогда реализован, и собранные материалы впоследствии переданы Стасовым в распоряжение Д. В. Разумовского. Но вопросы древнерусского церковного пения продолжали интересовать Стасова, о чем свидетельствует его содержательный этюд «Заметки о демественном и троестрочном пении», опубликованный в 1864 году.

В этой работе подвергаются критике ошибочные взгляды Евгения Болховитинова и других авторов, истолковывавших сообщение Степенной книги о греческих певцах, пришедших на Русь при киевском князе Ярославе («от них же быти в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осмогласие наипаче же и трисоставное сладкоголосование и самое красное демественное пение»), как свидетельство того, что уже в XI веке существовали многоголосное пение и демественный распев. Опираясь на данные рукописных источников, Стасов указывает, что достоверные сведения о демественном пении восходят не ранее, чем к XVI, а о применении многоголосия в русском церковнопевческом обиходе — к XVII веку. Он отмечает, что Степенная книга, составленная во второй половине XVI века, не может служить надежным источником для суждений о древнейшем периоде русского певческого искусства. Что касается утверждения о демественном пении во время Ярослава, то оно явилось, по мнению Стасова, результатом филологической путаницы, превратившей греческое слово «доместик» — мастер пения, учитель — в «демественник». Остроумную догадку высказывает Стасов и о значении слов «трисоставное пение», представляющих собой, по его мнению, не что иное, как перевод латинского термина «musica tripartita», связанного со средневековым учением о тройственности музыки: musica mundana — музыка мира (пифагорова «гармония сфер»), musica humana — вокальная, исполняемая человеческим голосом, и musica instrumentalis — инструментальная.

Если отвлечься от некоторых неточностей, объясняемых общим уровнем представлений о русской и греческой средневековой моно-

дии, то надо будет признать основные положения статьи Стасова верными и обоснованными. Главное же — это настойчиво проводимая Стасовым мысль о необходимости обращения к рукописным источникам, проверки всех гипотез и догадок подлинными документальными данными. «Нерассмотрение подлинных музыкальных памятников, против которого мы считаем необходимым более всего вооружаться, и неразлучное с тем беззаконное употребление собственной, ни на чем не основывающейся фантазии» (319, *49*) — служат, утверждает Стасов, главными источниками тех ошибок и ложных представлений, которыми изобилует большинство работ о древнерусской музыке.

Первым серьезным обобщающим трудом в этой области, опирающимся на широкий круг рукописных источников, явилась книга Д. В. Разумовского «Русское церковное пение», вышедшая тремя выпусками с 1867 по 1869 год. В книге Разумовского, написанной под влиянием работ Одоевского и при его непосредственном содействии, представлен большой исторический и аналитический материал, показано развитие средневековой русской монодии, охарактеризованы важнейшие признаки знаменного и других одноголосных распевов, даны свод и толкование знаков крюковой и демественной нотации. Если в свете позднейших исследований труд этот представляется в некоторых своих частях устаревшим, то для своего времени значение его было чрезвычайно велико.

«Первый шаг на трудном поприще истории нашего церковного пения — совершен»,— писал Серов, откликаясь на появление первого выпуска книги (304, *1793*). Высоко оценил труд Разумовского и Ларош, отмечавший, что появление его было подготовлено очерками Одоевского, в которых проявилось, «с одной стороны, ближайшее знакомство с историей и практикой нашего церковного пения, а с другой — весьма оригинальный, цельный и выработанный взгляд на этот предмет» (173, *776*). Приветствуя выход в свет книги Разумовского, Ларош, как и Серов, указывал и на некоторые ее недостатки, в частности, на неточности в определении греческих ладов или экскурсах в историю западноевропейской музыки.

Наблюдения Одоевского над мелодической структурой русской народной песни получили дальнейшее развитие в статье Серова «Русская народная песня как предмет науки» — наиболее крупном и значительном для своего времени теоретическом исследовании в области отечественной музыкальной фольклористики. Печать некоторой незавершенности лежит и на этой работе, рассматривавшейся самим автором как эскиз большого труда, написать который ему, однако, не было суждено[25]. Разделяя мнение о строгой диатоничности русской народной песни, Серов дополняет и корректирует некоторые из наблюдений Одоевского. Так, он указывает, что во многих русских песенных мелодиях встречаются скачки не только на кварту и квинту, но и на сексту и септиму. Для объяснения звукоряда, в пределах кото-

[25] Статья печаталась частями в журнале «Музыкальный сезон» с конца 1869 года до 1871 года, и последние ее разделы вышли в свет уже после смерти Серова.

рого развертываются эти мелодии, по его мнению, следует искать аналогии не с так называемыми «церковными ладами» западного средневековья, а с древнегреческой музыкальной системой, основанной на сцеплении различных по звуковому составу тетрахордов. Утверждение, что именно греческая система является ключом к пониманию ладово-мелодических особенностей русской народной песни, является данью общераспространенному взгляду, господствовавшему в России с конца XVIII до второй половины XIX века. Но для Серова одним из существенных моментов этой системы служит то, что соединение двух тетрахордов может давать звукоряд септимы, а не октавы, что находится, как он подчеркивает, «в прямом антагонизме с замыканием мелодии по привычкам западноевропейским» (298, *2123*). Именно такое «гроздообразное» соединение тетрахордов Серов считал наиболее типичным для русской народной песни. Развивая некоторые из мыслей, содержащихся в известной работе А. Ф. Львова «О свободном и несимметричном ритме» (Спб., 1858) и поддержанных Одоевским, он высказывает ряд тонких наблюдений по вопросу о народно-песенной ритмике.

Последний раздел статьи Серова посвящен обзору печатных песенных сборников начиная с «Собрания народных русских песен» Прача. Особенно подробно останавливается он на сборнике Балакирева, в котором находит признаки нового подхода к обработке народных песен, хотя в целом отзывается о нем критически, в отличие от Одоевского и Ларош, высоко оценивших этот сборник.

Интересны соображения Серова о том, по каким путям должна развиваться наука о народном музыкальном творчестве, представляющая собой одну из отраслей «одной общей громадной науки „человековедения“ („антропологии“ в обширнейшем смысле)». Пока еще такой науки, как признает Серов, не существует. Чтобы создать для нее прочную базу, он считает необходимым иметь в поле своего зрения сведения из области физиологии, этнографии, истории культуры, филологии. Но это рисуется ему в отдаленной перспективе: «...по недостаточности данных во всех упомянутых науках, по недостаточной еще их разработке, наука о народной песне еще едва мыслима. Приходится ограничиваться эскизами, намеками и — вместо результатных выводов — дать одни предположения, догадки» (298, *2118*).

Широта научных воззрений Серова и присущий ему историзм мышления сказались в интересе, проявлявшемся им к русской музыке XVIII и начала XIX века, в то время или вовсе игнорируемой или оцениваемой сплошь негативно. В статье «Судьбы оперы в России» он отмечал, что для понимания нынешнего состояния русской оперы «надобно будет в общих чертах изложить исторический ход (т. е. судьбу) всех оперных спектаклей у нас в России (в Петербурге и Москве) от времен первого появления такого рода зрелищ при дворе Анны Иоанновны до настоящего времени...» (301, *1615*). Эту задачу он предполагал осуществить в четыре очерках: «I. Опера в России до Кавоса. II. Кавос и его время. III. Верстовский и его песенные оперы. IV. Глинка и его стиль. Надежды».

Намеченный Серовым план не был реализован по понятным причинам. Для того чтобы сколько-нибудь полно и объективно осветить ход развития русской оперы до Верстовского и Глинки, надо было предварительно проделать большую изыскательскую работу, поднять из пыли архивов забытые партитуры талантливых русских композиторов конца XVIII — начала XIX века. Такая работа, как известно, начала вестись только с конца XIX века. При незнании необходимого материала могли появиться на свет только поверхностные дилетантские опусы, изобилующие грубыми ошибками и неточностями, типа «Исторического очерка русской оперы с самого ее начала по 1862 год» (Спб., 1862) известного гитариста В. А. Моркова.

К вопросу о путях становления и развития русского оперного искусства в доглинкинский период Серов возвращается еще раз в очерке под названием «Опера в России и русская опера». Не отказываясь от господствовавшего долгое время взгляда на раннюю русскую оперу как на явление в основном подражательное, он считает это вполне естественным и видит здесь проявление общей исторической закономерности. Развитие национальных культур всегда идет, по мнению Серова, именно таким путем — от усвоения чужого к своему, оригинальному: «...это оригинальное, проявляясь, в свою очередь, чуть заметно, мало-помалу вкореняется и чрез художников крупного калибра придает индивидуальный, особенный оттенок, характер *известному* направлению искусства в *известной* земле на *известный* период времени, образует то, что называется „стилем", „школою" в искусстве итальянском, французском, немецком, русском и т. д.» (278, *2086*). Поэтому, как бы ни были слабы ростки самобытности в первых русских операх, они должны привлечь к себе внимание историка.

Отмечая, что уже в XVIII веке «элемент в самом деле русских народных напевов стал пробираться на сцену», Серов особенно выделяет оперу Фомина «Ямщики на подставе», где «тенор соло с полным хором поют песню „Высоко сокол летал"; мелодия эта во всей неприкосновенности взята из народа» (278, *2088*).

Историзм мышления Серова позволял ему гораздо глубже и вернее оценить значение первых опытов создания национальной русской оперы, чем многим позднейшим авторам, не говоря уже о его современниках, полностью отрицавших какую бы то ни было их художественную ценность.

В различных органах периодической печати появлялось много статей и очерков о жизни и творчестве крупнейших зарубежных композиторов и исполнителей. Такого рода очерки преследовали главным образом популяризаторские цели и часто бывали написаны очень поверхностно, в духе легкого развлекательного чтива. Из общей массы подобной литературы выделяются своей серьезностью и богатством материала опять же работы Серова, внесшего свой вклад и в эту область литературы о музыке. К данному жанру относится статья 1852 года «Спонтини и его музыка», где наряду с обзором творческого пути композитора и характеристикой важнейших его произведений автор дает краткий очерк развития оперы до начала XIX века и

высказывает свой взгляд на то, какой должна быть опера. Несколькими годами позже им была задумана серия очерков под общим заглавием «Галерея оперных композиторов», из которой оказался выполнен только один — об оперном творчестве Моцарта. Его критические очерки о Россини, Берлиозе и Даргомыжском, являвшиеся непосредственным откликом на смерть этих композиторов, далеко выходят за рамки обычного некролога и содержат развернутую характеристику их творческого облика. Наибольший интерес из этих трех очерков представляет первый, в котором Серов полемизирует с немецкими критиками, считающими Россини второстепенным композитором. «История музыки,— утверждает он,— вопреки этим рассуждателям окажет ему бóльшую справедливость. Она победоносно впишет славное имя Россини среди великих двигателей искусства, среди художников-творцов, образцовыми творениями которых отмечаются эпохи, и только им дарует история наименование „классических", каждому в его роде» (293, *1913*).

Работами более крупного масштаба были очерки провинциального музыкального деятеля Н. Ф. Христиановича о Шопене, Шумане и Шуберте, публиковавшиеся в разные годы в «Северном вестнике» (см.: 376). Они явились первыми в России монографическими исследованиями о композиторах, творчество которых с значительным опозданием вошло в русскую музыкальную жизнь.

Одним из пионеров русской музыкальной ориенталистики стал А. Ф. Христианович (брат предыдущего), совмещавший военную службу с композиторской и музыкально-критической деятельностью (см.: 404). В 1863 году он опубликовал в Кёльне на французском языке очерк об алжирской музыке с приложением 40 народных мелодий, записанных им самим. К записям Христиановича обращались русские композиторы, в том числе Бородин и Римский-Корсаков, использовавшие их в своих произведениях.

Вторая половина 50-х и 60-е годы были одним из самых богатых и ярких периодов в развитии русской музыкальной критики. Значительно шире стал круг ее интересов, укрепилась связь с жизнью, повысился теоретический уровень. Все это способствовало возрастающему влиянию критики на общественное мнение. Несмотря на допускавшиеся в пылу полемики крайности и перегибы, а порой очевидную несправедливость суждений, критика сыграла важную роль в утверждении прогрессивных национальных начал отечественного музыкального искусства, принципов народности и реализма, в пропаганде новых творческих достижений русской и зарубежной музыки. Был выдвинут обширный комплекс разнообразных теоретических и практических проблем, имевших актуальное значение для русской музыкальной культуры. Не все они могли быть решены в данный отрезок времени, но постановка их является заслугой «шестидесятнической» музыкальной критики, которая завещала свои лучшие традиции последующей эпохе.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

Имя Александра Сергеевича Даргомыжского принято ставить рядом с именем Глинки или непосредственно вслед за ним как одного из основателей русской классической музыкальной школы. Композиторы балакиревского кружка, именуя себя «новой русской школой», тем самым подчеркивали и свою преемственную связь с «великим национальным почином» (В. В. Стасов) этих старших мастеров и принадлежность к иному, более позднему периоду отечественного искусства.

Даргомыжский начинал свой путь тогда, когда Глинка находился на пороге полной творческой зрелости и вынашивал замысел большой национальной оперы, доставившей ему широкую известность и признание передовой русской общественности. Личное общение с Глинкой, впечатление от его «Ивана Сусанина» сыграли важнейшую роль в формировании молодого начинающего композитора. Глубокое воздействие оказала на него и поэзия Пушкина, к которой он испытывал особое влечение на протяжении всей своей жизни. На стихи или на сюжеты любимого им поэта написаны два капитальнейших оперных произведения Даргомыжского «Русалка» и «Каменный гость», опера-балет «Торжество Вакха», более двадцати камерных вокальных сочинений и хоров.

Можно сказать, что Даргомыжский вырастал из эпохи Пушкина и Глинки. Вместе с тем основные, важнейшие сочинения, определившие его место и значение в истории русской музыки, относятся к более позднему историческому периоду, когда великого поэта уже давно не было в живых, а творческий путь Глинки близился к завершению. По всему своему артистическому облику и характеру творчества Даргомыжский был художником другого времени и иного склада мышления. «Глинка и Даргомыжский,— писал Б. В. Асафьев,— явления диалектически противоположные, и там, где Даргомыжский соприкасается с Глинкой или подражает ему, он теряет свою самобытность» (26, *15—16*). В другой связи ученый замечает: «Даргомыжский только частью принадлежит глинкинской эпохе, когда еще в искусство не ворвались диссонансы общественной жизни» (26, *69*).

Это последнее замечание при некоторой своей лапидарности (едва ли можно утверждать, что диссонансы общественной жизни не получили отражения в произведениях Пушкина 30-х годов или

в «Ревизоре» Гоголя) в основе своей содержит верную мысль о принадлежности творчества Глинки и Даргомыжского к разным историческим этапам русской художественной культуры. Решающим периодом в развитии Даргомыжского, формировании его жизненной и эстетической позиции были 40-е годы, во многом подготовившие тот общественный перелом, который наступает в середине следующего десятилетия. Кризис крепостнической системы резко обостряется в 40-х годах, возрастает общественное недовольство, что находит отражение в литературе и журналистике этих лет, несмотря на все цензурные ограничения и запреты. На сцену выступают новые художественные течения, и многое из того, что играло заметную роль в литературе и искусстве 30-х годов, теряет почву под собой, начинает казаться устаревшим и далеким от жизни.

Преодолевая романтические увлечения своей молодости, Даргомыжский сближается с течением критического реализма, представленного в литературе писателями, примыкавшими к так называемой «натуральной школе», в живописи — жанровыми полотнами Федотова. Обращение к новым жизненным пластам, новым образам людей простых, не родовитых, чувствовавших себя одиноко и неуютно в окружавшей их действительности, заставляло искать и такие средства художественной выразительности, которые соответствовали бы вставшим перед искусством задачам. Даже в лирике Даргомыжского проявляется стремление к созданию реального, живого человеческого образа. Психологическое содержание углубляется, но чувство становится при этом менее цельным, непосредственное душевное излияние часто уступает место сосредоточенному размышлению. В некоторых романсах Даргомыжского 40-х годов мы ощущаем ту «грустную мысль» и «тяжесть скептицизма», которые находил Герцен в поэзии Лермонтова.

Присущие композитору черты рефлексии обусловливали особое внимание к выразительным деталям, в частности, к отдельному слову. Позже это становится для него эстетической программой, сформулированной в известном высказывании: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Правда в музыке понималась Даргомыжским прежде всего как верная, точная передача слова и речевой интонации. Этому требованию подчинялись в зрелые годы творчества Даргомыжского не только его вокальная мелодика, но и все остальные элементы музыкального языка. Отсюда та тщательная детализированность письма, обилие характеристических оборотов в гармонии, фактуре, инструментовке, которые обычно служили задаче выделения и акцентировки тех или иных моментов словесного текста.

Серов в своем известном цикле статей о «Русалке» отмечал свойственное Даргомыжскому «пристрастие к мелкой, дробной контрапунктной обделке музыкальной фразы» (295, *75*). Позже, возвращаясь к тому же произведению, он утверждал, что «слишком дробная выделка, слишком сильное желание выразить всякую едва заметную черту текста» иногда вредит общему впечатлению (264, *1660*). Ларош, высоко оценивая новаторское значение «Каменного гостя», пи-

сал о «богатой поэзии деталей» в музыке оперы, но прибавлял: «к сожалению, только деталей» (150, *86*).

В этих суждениях, может быть, есть известная доля преувеличения и односторонности. Но оба критика верно указывают на преобладание у Даргомыжского аналитического подхода к воплощению художественного образа, в отличие от Глинки, у которого все детали всегда подчинены единому, законченному целому. Это различие можно определить как противоположность дедуктивного и индуктивного метода. Глинка шел в своем творчестве от целостного постижения образа, стремясь выявить главные, основные его качества. Даргомыжский как бы исследует человеческий характер, наблюдая и изучая его в разных проявлениях, подмечая отдельные характерные черточки интересующей его личности или социального типа и, в первую очередь, своеобразную манеру его речи, произнесения слов. Все это он старается с возможной полнотой и верностью воспроизвести в музыке.

Такой аналитический подход к явлениям действительности, граничивший иногда с научным исследованием, был присущ и «натуральной школе» в литературе. Особенно характерное выражение получил он в возникающем в 40-х годах жанре «физиологического очерка», к которому близки некоторые из вокальных сценок Даргомыжского («Червяк», «Титулярный советник»). Подобного рода художественное исследование жизни помогало раскрытию и обнажению ее кричащих противоречий, привлекало внимание к больным вопросам современности. Но не всегда представителям этого направления удавалось подняться до подлинных высоких творческих обобщений.

Произведением, утвердившим значение Даргомыжского в русской музыке и позволившим говорить о нем как о продолжателе дела Глинки, была «Русалка». Она увидела свет на петербургской сцене в 1856 году, когда уже назревала революционная ситуация, вынудившая правительство отменить крепостное право и пойти на известные уступки требованиям демократической общественности. В эти годы окончательно складываются и отливаются в ясно выраженную форму реалистические принципы Даргомыжского, фиксируемые им в интересных и содержательных письмах к родным и близким.

Вторая половина 50-х и 60-е годы явились для него периодом высокой творческой зрелости и в то же время непрекращающихся напряженных исканий. На протяжении последних двенадцати-тринадцати лет жизни композитора были созданы многие из его лучших песен и романсов, группа характеристических оркестровых пьес на народно-жанровой основе и, наконец, «Каменный гость», в котором его творческие принципы получили наиболее последовательное и радикальное выражение.

Даргомыжский сближается с некоторыми из новых литературно-художественных групп и течений 60-х годов. Известен факт его участия в сатирических журналах «Искра», «Будильник», где руководящая роль принадлежала деятелям революционно-демократи-

ческой ориентации. Дружеские отношения устанавливаются у него с членами балакиревского кружка, для которых он является таким же высоким авторитетом, как Глинка. В известном смысле Даргомыжский был даже ближе их эстетическим позициям. «Великим учителем музыкальной правды» назвал композитора Мусоргский, а Стасов со свойственной ему категоричностью писал: «Даргомыжский есть родоначальник реализма в музыке. Реализм до него являлся лишь в виде редких, нерешительных проб и попыток» (322, *157—158*).

Но при всем сочувствии тому новому, что рождалось на его глазах, Даргомыжский не мог полностью воспринять идей музыкального «шестидесятничества» и продолжал идти своим особым путем в творчестве. Тематика большинства его произведений последних лет далека от тех задач, которые волновали молодых «кучкистов». Камерная вокальная лирика позднего Даргомыжского в основном продолжает линию, наметившуюся уже в его романсах 40-х годов. Вряд ли мог бы привлечь кого-нибудь из композиторов балакиревского кружка сюжет «Каменного гостя», столь восхищавшего их смелостью поставленной задачи и ее решения. Их оперные замыслы, рождающиеся в конце 60-х годов, были обращены к иному кругу образов, связанных с русской историей, народным бытом, героикой прошлого или острыми социальными конфликтами современности.

Творчество Даргомыжского, по удачному выражению А. И. Кандинского, «явилось смелой „разведкой" на путях русского музыкального реализма середины XIX века» (94, *516*). Он оказался предтечей и зачинателем многих новых тенденций, которые были продолжены и развиты блестящей плеядой русских композиторов, выступающих на сцену в 60-х годах. Но его собственные произведения при смелой новизне замыслов и богатстве творческих находок порой страдают известной стилистической пестротой и неровностью. Это характеризует его как художника переходного времени, когда многое новое еще не устоялось и не вполне определилось.

Даргомыжский силен там, где он может опереться на слово или конкретную сценическую ситуацию, и, наоборот, в области инструментальной музыки с наибольшей очевидностью выступает недостаток обобщающего начала в его творческом мышлении, неумение создавать широкие, внутренне целостные концепции на основе законов музыкальной логики. Он не был симфонистом по складу своего дарования, сравнительно немногие оркестровые или фортепианные произведения не занимают значительного места в его наследии.

Историческая двойственность положения Даргомыжского в русской музыке была источником резких расхождений в оценке его творчества современниками и представителями следующего поколения. При всем пиетете к автору «Каменного гостя» «кучкисты» принимали далеко не все, что им было создано, и не без серьезных оговорок. Кюи делил музыку «Русалки» на две неравноценные, по его мнению, части: «на часть формальную, в которой Даргомыжский не решился еще расстаться с общеупотребительными, привычкой

узаконенными формами, и на часть речитативную» (131, *411*). В другой статье он писал: «Лучшая музыка в „Русалке" заключается в ее речитативах; остальное в „Русалке" более или менее красиво, но более или менее скоро устареет и забудется...» (116, *196*).

С иных позиций, но по существу тот же или очень близкий взгляд высказывал Ларош, который утверждал, что, создавая оперу речитативно-декламационного склада, Даргомыжский исходил не столько из новаторских намерений, сколько из «инстинктивного чувства границ собственного таланта». Что же касается его романсов «на казенно-цыганский лад» и многого в «Русалке», то, по мнению Ларош, «этот элемент Даргомыжского совсем не принадлежит к музыке так называемой серьезной, а, напротив, относится к одной категории с Гурилевым и Алябьевым» (170, *295*).

Здесь верно подмечена близость музыкального языка Даргомыжского к кругу бытующих интонаций городской песни-романса, проявляющаяся не только в его вокальной лирике, но отчасти и в оперном творчестве. Ларош сурово осуждает за это композитора, в чем он вполне солидарен с Кюи и Стасовым. Но Чайковский, который отнюдь не чуждался в собственном творчестве этой сферы самых простых, массовых песенно-романсных интонаций, больше всего ценил у Даргомыжского именно его непосредственный мелодический дар и даже находил возможным сопоставлять его с Шубертом и Шопеном как одного из тех композиторов, душа которых «была неиссякаемым родником прекрасных мелодических мыслей и изящных гармоний, до которых они дошли не путем усилий и труда, а в силу природного инстинкта и влечения» (384, *132*).

Взгляд на творчество Даргомыжского как на путь постепенного восхождения к последнему и самому безусловному шедевру — «Каменному гостю», отстаивавшийся в свое время Стасовым и Кюи, давно устарел. Уже в вокальной лирике 40-х годов Даргомыжский выступает как новатор, внесший в русскую музыку и новое жизненное содержание, и новый или, во всяком случае, существенно обновленный, индивидуально окрашенный круг интонаций, не говоря о «Русалке», появление которой было крупнейшим событием в культурной жизни России. «Каменный гость» — произведение исключительной смелости и новизны, не имевшее прецедента не только в отечественном, но и в мировом оперном искусстве. Мимо содержащихся в нем замечательных открытий не мог пройти никто из русских композиторов, обращавшихся к жанру оперы, не исключая и тех, кто, как Чайковский, принципиально отвергал метод Даргомыжского. Но все же тот путь взаимопроникновения мелодически-напевных и декламационно-речитативных элементов, обновления классических оперных форм изнутри, а не отказа от них, по которому шел Даргомыжский в «Русалке», оказался более близок русским композиторам второй половины XIX века. Он был продолжен в творчестве Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского. Последнего «Русалка» привлекала и как глубокая психологическая драма простых людей, показанная на широком бытовом фоне. Недаром Асафьев находил прототип женских образов Чайковского в партии Наташи

«с ее общеволнующим песенно-куплетным и песенно-протяжным лиризмом глубоко демократического склада» (23, *131*).

Отмеченная ранее линия Даргомыжский — Мусоргский только одна из нитей в преемственных связях композиторов «шестидесятнического поколения» с наследием этого пытливого и любознательного, никогда не останавливавшегося в своих исканиях художника. Он оказал в той или иной степени воздействие на формирование большинства представителей этого поколения не только как реалист-характеролог, исследователь человеческих типов и экспериментатор в области соотношения музыкальной интонации с живым, произносимым словом, но и как один из «лириков городского быта» (Б. В. Асафьев). Даргомыжскому удалось внести в сферу самого простого, общезначимого высокое интеллектуальное начало и наделить знакомые, порой стершиеся от частого употребления обороты новым значительным психологическим содержанием.

2.

Условия, в которых протекало развитие творческого дарования Даргомыжского в молодые годы, были обычными для музыканта, вышедшего из дворянской среды, в первой половине XIX века. Домашнее обучение игре на скрипке и фортепиано под руководством отечественных и иностранных педагогов, участие в любительском музицировании, ранние опыты самостоятельного сочинения музыки без всяких специальных познаний в области композиции, постепенно рождающееся сознание своего композиторского призвания, возникновение первых крупных творческих замыслов, заставляющее серьезно задуматься над необходимостью овладения композиторским «ремеслом»...

Происходивший из высокопросвещенной чиновно-дворянской семьи, в которой поддерживался живой интерес к литературе и искусству[1], Александр Сергеевич Даргомыжский уже в юношеском возрасте становится известен в петербургских музыкальных салонах как хороший пианист и автор небольших фортепианных пьес и романсов. Ему было восемнадцать лет, когда появился в печати его «Valse brillante» для фортепиано — уже не первое сочинение юного композитора. Исследователь творчества Даргомыжского М. С. Пекелис пишет: «Это маленькая наивная салонная пьеска. По ней можно лишь сказать, что творческие опыты, несомненно, очень отставали от виртуозно-исполнительского развития Даргомыжского» (214, I, *129*)[2].

Бо́льшим разнообразием средств и уверенностью письма отличаются его фортепианные произведения, появляющиеся на протя-

---

[1] Мать композитора М. Б. Даргомыжская, урожденная княжна Козловская, была поэтессой и печаталась в журналах и альманахах 20—30-х годов.

[2] Материалы этой фундаментальной монографии широко использованы в данной главе.

жении 30-х и начала 40-х годов, хотя они и не выходят из той же сферы модного тогда салонно-виртуозного пианизма. Среди них выделяются своими масштабами и относительной степенью творческой зрелости вариации на тему песни «Винят меня в народе». Эта развернутая пьеса концертного плана, в которой тема служит материалом для демонстрации различных приемов пианистической техники, предъявляет довольно высокие требования к исполнителю.

Однако фортепианная, как и вообще инструментальная музыка не заняла сколько-нибудь значительного места в творчестве Даргомыжского. Путь формирования его творческой индивидуальности гораздо отчетливее прослеживается в камерной вокальной лирике. По собственному свидетельству композитора, уже в 18—19-летнем возрасте им было написано «множество романсов» (22, *3*). Но большинство их, по-видимому, осталось неопубликованным. Первой более или менее обширной публикацией вокальных сочинений Даргомыжского явилась серия из 30 его романсов и песен, выпущенная петербургским музыкальным издателем Ф. Ли[3]. Выход в свет этой серии позволяет предполагать, что имя композитора было к тому времени уже достаточно хорошо известно.

При сравнении наиболее ранних дошедших до нас романсов Даргомыжского с произведениями начала 40-х годов можно наблюдать значительную эволюцию и в области музыкального языка, и в отношении к поэтическому тексту, и в литературных симпатиях композитора, его тяготении к тому или другому кругу авторов. В молодые годы эти симпатии определялись, по-видимому, еще в значительной мере влиянием той литературной среды, с которой была связана семья Даргомыжских. «Среда эта,— как характеризует ее М. С. Пекелис,— была отсталой, ограниченной, консервативной. В литературном отношении она застряла на позициях классицизма, сочетавшегося с сентиментальной нравоучительностью. Все мало-мальски новое и свежее в русской поэзии встречало со стороны этих литераторов решительное сопротивление» (214, I, *90*).

Лишь постепенно это влияние преодолевалось композитором, вырабатывалось самостоятельное отношение к явлениям литературы и искусства, складывались собственные критерии оценки. В вокальном творчестве 30-х годов он обращается к стихам эпигонов романтической поэзии А. В. Тимофеева, В. И. Туманского, анакреонтическим или сентиментально-лирическим стихам А. А. Дельвига, к французским текстам элегической поэтессы М. Деборд-Вальмор и В. Гюго, трактованным, впрочем, в поверхностно-салонном духе. И только один из романсов, второй половины 30-х годов — «Владыко дней моих», написан на слова Пушкина.

В 40-х годах Пушкин занимает первое место среди поэтов, привлекающих к себе внимание Даргомыжского. На появление книжки стихов Лермонтова он откликается романсами «Тучки небесные»

---

[3] Наиболее полные и точные сведения о публикации и времени сочинения романсов Даргомыжского см. в изд.: 72.

и «В минуту жизни трудную». Отношение композитора к поэтическому слову становится более строгим и требовательным.

Раннее вокальное творчество Даргомыжского развивалось в привычных для того времени жанрах: лирический романс, «русская песня», баллада, в духе водевильного куплета написана шуточная песенка «Каюсь, дядя, черт попутал» на слова Тимофеева. Иногда в музыке чувствуется танцевальная основа: таковы, например, рефрен романса «О ma charmante!» («Друг мой прелестный!») на слова Гюго в ритме вальса или другой французский романс «La sincère» («Искреннее признание»), жанр которого сам композитор определил как «концертный вальс для голоса и фортепиано». Более замаскирован вальсовый ритм в первом построении песни «Ты хорошенькая» на стихи неизвестного поэта.

В то же время даже в произведениях недостаточно зрелых и порой не очень ярких уже проступают некоторые характерные черты творческой индивидуальности Даргомыжского. Так, в романсе «Голубые глаза» на слова Туманского обращает на себя внимание тонкое и точное соответствие музыкального метра стихотворному размеру. Такт на $^{12}/_{8}$ совпадает с четырехстопной амфибрахической строкой. Благодаря усеченному мужскому окончанию последней стопы возникает короткая цезура между строками, которая подчеркивается восьмой паузой (так как четные строки содержат не четыре, а три стопы, то музыкальная пауза после них продолжительнее).

В романсах элегического характера речь как бы замедлена, более длительны ритмические остановки в окончаниях фраз, подчеркивающие состояние сосредоточенного размышления, погруженности в свое чувство. Таков «Привет» на слова И. И. Козлова, в котором мелодия течет плавно и неторопливо, не нарушая, однако, требований просодии, а ровное размеренное фортепианное сопровождение создает неизменный фон.

Сходными средствами пользуется композитор и в элегии на слова Н. М. Языкова «Она придет», но вокальная партия здесь более напевна, а ровное движение триолями придает особую плавность фортепианному сопровождению. Обращает на себя внимание неоднократно повторяющаяся с различными динамическими оттенками, как бы выделенная из контекста, подчеркнуто экспрессивная фраза на слова «И жду когда», «Гори, небесное светило», «Она придет». К подобному приему Даргомыжский неоднократно возвращался затем в более зрелых своих романсах[4].

Данью популярному в 30—40-х годах жанру «русской песни» являются «В темну ночку» на слова матери композитора, «Не судите, люди добрые» и «Баба старая» на стихи Тимофеева. Из них наибольший интерес представляет последняя, в которой песенная форма драматизируется: страстному порыву к воле и широкому разгулу (Allegro vivace, ля мажор) противопоставлен голос рока, предрекающий гибель всех надежд и смерть (Più lento, ля минор).

[4] Очень близкий оборот мы находим в фортепианной партии «лермонтовского» романса «Мне грустно».

Оба построения песенной строфы объединяются непрерывно пульсирующей ритмической фигурой.

Такую же драматизированную «русскую песню» по существу представляет собой и баллада «Мой суженый, мой ряженый» на стихи Дельвига[5], выдержанные в народном складе с использованием характерных для народной поэзии метафор и сравнений. Романтический мотив несбыточности счастья сочетается с русским строем образов и русской народной лексикой. Интонации песенного характера слышатся и в музыке, хотя композитор не стилизует свое произведение под народную песню. Отказываясь от строфической песенной структуры, он создает развернутую трехчастную форму с сопоставлением контрастных эпизодов, модуляциями в отдаленные тональности и сильно расширенной динамизированной репризой.

К жанру баллады примыкает по своей композиции и один из популярнейших романсов Даргомыжского «Свадьба»[6] на стихи Тимофеева. Романтическими тонами окрашена вся атмосфера поэтического повествования: мрачная полночь, оглашаемая зловещим карканьем ворона и завываниями ветра, буря и гроза, а в конце мирная пасторальная картина утреннего рассвета. Этот ряд контрастных эпизодов скрепляется в музыке романса повторяющимся рефреном (Andante).

«Свадьба» пользовалась, как известно, особой популярностью в кругах демократической русской интеллигенции, которая воспринимала это сочинение как гимн независимому чувству, свободному от церковного брака, и аллегорически истолковывала его образы.

К излюбленным тематическим сферам русской вокальной лирики глинкинской поры принадлежали образы романтизированной Испании, обычным средством музыкальной характеристики которых служил ритм болеро. В жанре болеро написан и романс Даргомыжского «Оделась туманами Сиерра-Невада» на слова В. Ф. Ширкова. Но и здесь проявляется склонность композитора к выразительной акцентуации «ударных» моментов текста. Слова «Со мною кинжал неразлучный...» переданы хроматически нисходящей линией голоса с цепью уменьшенных трезвучий и септаккордов на тоническом басовом звуке.

Значительным шагом в творческом развитии Даргомыжского стала группа его «пушкинских» романсов начала 40-х годов. В серию «30 романсов и песен» вошло девять сочинений на слова великого поэта. Наиболее ранний из них — «Владыко дней моих»,— относящийся, по предположению Пекелиса, к 1837—1838 годам (см.: 72,2, *650*), написан на заключительные строки стихотворения «Отцы пустынники и девы непорочны», представляющие собой перевод или свободное поэтическое переложение молитвы Ефрема Сирина. Однако музыка романса несколько однообразна по тону и не передает глубокого морального пафоса текста. Как верно замечает Пекелис,

[5] У Дельвига стихотворение называется «Сон». Определение «баллада» принадлежит композитору.

[6] Даргомыжский назвал этот романс «Фантазией».

здесь «мы еще не найдем подлинно индивидуального проникновения в смысл пушкинских слов. Романс написан в духе традиционной preghiera с широкой чувствительной мелодией на убаюкивающем арфообразном аккомпанементе» (214, I, *270*).

Гораздо большей глубиной постижения пушкинской поэзии и самостоятельностью музыкального воплощения отличаются романсы, написанные несколькими годами позднее. Обращаясь в некоторых случаях к стихам, уже получившим музыкальное истолкование в творчестве Глинки, Даргомыжский не подражает ему, а, напротив, как бы полемизирует с ним, противопоставляя его творческому решению свое понимание текста. По сравнению с Глинкой, стремившимся прежде всего к яркому и выпуклому воплощению основного поэтического образа или выраженного в стихах настроения, Даргомыжский проявляет больше внимания к отдельным интонационным нюансам и смысловым оттенкам слова.

Мелодическая линия, строго следующая за синтаксическим строением текста, носит у него более дифференцированный характер, музыкальные акценты всегда точно совпадают с речевыми, но подчас подобная детализация идет в ущерб силе и яркости целостного впечатления. Примером может служить романс «В крови горит огонь желанья», при всей тонкости вокальной декламации уступающий произведению Глинки на те же пушкинские слова по непосредственности выражения страстного, восторженного любовного чувства.

К числу лучших «пушкинских» романсов Даргомыжского принадлежит «Ночной зефир струит эфир». Небольшое стихотворение Пушкина служит композитору основой для создания целой музыкальной картины, в которой образу природы (бурно катящий свои воды Гвадалквивир) противопоставлена любовная сцена. Форма рондо с неизменно повторяющимся рефреном и двумя эпизодами подсказана структурой поэтического текста. Но Даргомыжский как бы дорисовывает и развивает то, что только намечено у Пушкина легкими, беглыми штрихами. Здесь ему приходилось снова вступать в вольное или невольное соревнование с Глинкой, написавшим музыку на те же пушкинские стихи несколькими годами ранее. Оба композитора очень бережно относятся к поэтическому оригиналу, но воспринимают его по-разному. Почти импрессионистический воздушный образ благоухающей южной ночи приобретает у Даргомыжского суровую сумрачную окраску, а в эпизодах возникают портретные характеристики «героев» любовной сцены — изящной молодой испанки и ее воздыхателя, обрисовываемых с помощью серенады, болеро и галантного менуэта. Композитор стремится к созданию конкретных, живых человеческих образов, и так как лаконичного пушкинского текста ему не хватает для этого, то он прибегает к повторению отдельных стихотворных строк, по-разному окрашивая их музыкально.

В более традиционном плане решена «испанская» тема в дуэте на слова Пушкина «Рыцари», музыка которого носит характер блестящего болеро.

Необычайной колористической тонкостью отличается романс «Вертоград» на поэтические строки Пушкина из «Песни песней».

Композитор дал ему в одном из позднейших изданий подзаголовок «Восточный романс», но в музыке нет ничего характерно ориентального в понимании того времени. Напевно-декламационная мелодия вокальной партии строго диатонична и расцвечивается только модуляционными отклонениями. Ровное триольное сопровождение, звучащее как тихий шелест или журчание ручейка[7], передает состояние зачарованной чувственной статики. Некоторую гармоническую остроту и терпкость вносят только «брошенные» шестнадцатые левой руки в заключительном восьмитакте, образующие ряд перечений и малосекундовых звучаний.

Глубоко переосмысливает Даргомыжский распространенный жанр воинской «гусарской» песни в романсе «Слеза», превращающемся благодаря богатству декламационных оттенков в целую драматическую сценку. Его новаторство особенно ярко выступает при сравнении с песней М. Л. Яковлева на те же пушкинские слова.

Изяществом, пластичностью музыкального воплощения при очень строгом и бережном отношении к поэтическому тексту пленяют такие вокальные миниатюры, как «Ты и вы», «Юноша и дева», «Я вас любил».

Группе «пушкинских» романсов Даргомыжского начала 40-х годов значительно уступают относящиеся к тому же времени две вокальные пьесы на стихи Лермонтова «Тучки небесные» и «В минуту жизни трудную». Первая из них написана в форме сдвоенной «русской песни» с *широко распевной, изобилующей* пространными руладами медленной частью и следующим за ним стремительным цыганского пошиба Allegro, мало соответствующим глубоко проникновенному скорбному тону стихотворения. Не отличается особенной яркостью и «Молитва» («В минуту жизни трудную»). Поэзия Лермонтова нашла адекватное музыкальное истолкование у Даргомыжского *в более поздние годы.*

3.

Под влиянием знакомства с Глинкой и огромного общественного внимания, которое привлекла к себе постановка его «Ивана Сусанина» в 1836 году, у Даргомыжского возникает мысль об опере. В автобиографической записке он кратко сообщает: «Составив план французской оперы „Лукреция Борджиа“, я написал несколько нумеров; но по совету В. А. Жуковского скоро оставил этот невозможный в то время для России сюжет и начал писать музыку на французское либретто Виктора Гюго „Эсмеральда“» (22, *5*).

Думается, однако, что не только цензурные препятствия заставили Даргомыжского отказаться от написания оперы по драме Гюго, обличающей преступления папского рода Борджиа, изощренная жестокость и безнравственность которого вызывали содрогание не только у современников, но и у *последующих поколений.* Слиш-

[7] Ср. строки стихотворения: «У меня бегут, шумят, Воды чистые, живые!»

ком уж неправдоподобны изображаемые в пьесе Гюго страсти, многие ситуации натянуты и недостаточно мотивированы. Поэтому молодой композитор быстро разочаровался в своем намерении, обратившись к другому сюжету любимого им автора.

Чтобы объяснить его особое пристрастие к Гюго, надо себе представить то место, которое занимало творчество французского писателя в литературных интересах передового русского общества 30-х годов. Гюго становится знаменем нового романтизма этих лет, противопоставлявшегося далекому от жизни, мечтательному романтизму Жуковского. В наиболее радикальных своих проявлениях этот романтизм питался отзвуками июльской революции 1830 года и выражал, пусть не всегда достаточно ясный и осознанный, протест против удушливой атмосферы николаевского режима. «Не подлежит никакому сомнению,— пишет академик М. П. Алексеев,— что влияние Гюго в России стало заметно возрастать именно после 1830 г.,— что это влияние все сильнее захватывало русскую разночинную интеллигенцию и что соразмерно росту популярности Гюго усиливались цензурные репрессии против распространения его произведений» (15, *788*).

Оппозиционным настроениям русской интеллигенции больше всего отвечал роман Гюго «Собор Парижской богоматери», что и было причиной его исключительной популярности в то время, хотя русский перевод романа появился в свет тридцатью годами позже и знакомиться с ним можно было только по французскому оригиналу. В своей знаменитой статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах», ставшей программным манифестом русского романтизма 30-х годов, Н. А. Полевой утверждал, что именно в этом произведении «гений его сознал себя вполне в первый раз» (219, *386*)[8]. «Собором Парижской богоматери» восхищались Герцен, Аполлон Григорьев. В. П. Боткин, для которого Гюго был «первым поэтом современности», специально поднимался на одну из высоких башен собора, чтобы увидеть Париж с той точки зрения, с которой смотрели на него герои романа.

Произведение, создававшееся в пору нарастания революционных настроений во Франции и завершенное, «когда земля еще дрожала под „июльским" троном», по замечанию советского исследователя, «не могло не отразить основных идей, волновавших эпоху, и историческая тема нисколько не затемнила политической позиции автора и общественного значения его романа» (231, *486*).

Учитывая все эти факты, следует признать, что сюжет, избранный Даргомыжским, был достаточно актуальным для своего времени. Но в оперном варианте содержание романа оказалось значительно обедненным, многое совсем выпало, другое изменено, в результате чего пьеса приблизилась к традиционной кровавой мелодраме с пресловутым «треугольником» в центре действия. Даргомыжский создавал музыку прямо на французский текст либретто,

[8] Впечатление, какое произвел роман Гюго на русское общество, ярко передает И. И. Панаев в «Литературных воспоминаниях» (210, *32*).

написанного самим Гюго для дочери своего друга, издателя «Journal des Débats» Луизы Бертен, которая училась композиции у Фетиса и к тому времени была уже автором двух опер. Постановка новой оперы нашла отклик и в русской печати. Журнал «Московский наблюдатель» писал: «Парижская публика в восторге от этой оперы. Жюль Жанен уверяет в „Journal des Débats", что успех превзошел все ожидания... Но если Жюль Жанен и „Journal des Débats" в восхищении от поэта и музыканта, то „Gazette de France" далека от того, чтоб разделять их восторг. Строгость ее до того простирается, что они готовы, как говорит Жанен, потребовать голов мамзель Бертен и Виктора Гюго»[9].

Восторженный отзыв «Journal des Débats» легко объяснить близким родственным отношением композитора к издателю этой газеты. Успех оперы Гюго — Бертен был, по-видимому, сильно преувеличен, так как она очень скоро сошла со сцены, не оставив по себе никакого воспоминания.

Сочиняя либретто, писатель ориентировался на традиции большой романтической оперы, господствовавшей на парижской сцене, с типичными для нее яркими кричащими эффектами, широко развернутыми массовыми сценами, служащими фоном для трагически завершающейся любовной интриги.

Некоторые образы получили совершенно иное освещение, чем в романе. Грубый солдафон и гуляка Феб, привыкший к легким победам над женщинами, превращен в пылкого любовника, не лишенного благородства и отваги: в финальной сцене готовящейся казни над Эсмеральдой он спешит на площадь, чтобы сказать о ее невиновности, и сам при этом умирает от не затянувшейся еще раны. Клод Фролло — самый значительный в романе образ — лишен своей внутренней психологической сложности и предстает перед нами как довольно банальный романтический злодей. Квазимодо сведен, по существу, на уровень эпизодического персонажа, не получая определенной характеристики ни в тексте либретто, ни в музыке.

Некоторые дополнительные изменения вызывались необходимостью считаться со строгостями николаевской цензуры. При постановке в Петербурге в 1838 году драматической пьесы по «Собору Парижской богоматери» были предъявлены следующие требования: чтобы собор не показывался на сцене; чтобы Клод Фролло был не духовным, а светским лицом; чтобы не изображалось никаких народных возмущений; чтобы Феб являлся нравственным «платонически влюбленным женихом» и пьеса оканчивалась благополучно: «Эсмеральда прощена, и порок в лице синдика Клода Фролло наказан» (цит. по: 214, I, *321*).

Большая часть этих требований была соблюдена и в опере Даргомыжского. При переводе либретто на русский язык, сделанном для московской постановки 1847 года, из текста исключены все упоминания о духовном звании Клода Фролло, поэтому источник его душевного разлада и упреков самому себе остался во многом

[9] «Московский наблюдатель», 1836, сентябрь, кн. 2, с. 261—262.

неясным. Собор Парижской богоматери, который фигурирует в романе не просто как памятник архитектуры, составляющий часть городского пейзажа, но как исторический символ, заменен зданием ратуши. Однако зрители, которым был известен литературный оригинал, восполняли памятью и воображением то, чего они не могли увидеть на сцене.

Антифеодальная и антицерковническая направленность романа Гюго вследствие всех изменений и урезок, отчасти неизбежных при переработке в оперное либретто, отчасти же вызванных различными внешними обстоятельствами, была в значительной степени притуплена или даже совсем исчезла. Но осталось другое, может быть, главное, что способствовало огромной популярности романа в широких читательских кругах,— борьба страстей, захватывающих человека и возвышающих его нравственно или, наоборот, толкающих на путь преступления. Именно это в первую очередь и увлекло Даргомыжского.

Напряженно развивающееся действие оперы изобилует острыми, порой мелодраматическими ситуациями и контрастными сопоставлениями сцен, развертываясь в столкновении разнонаправленных воль и стремлений. Действующие лица редко остаются наедине с собой. В опере всего три самостоятельных сольных номера: ария Клода Фролло — в I действии, Феба — в первой картине III и Эсмеральды — в первой картине IV действия. Основное место отведено ансамблям, отдельные небольшие сольные эпизоды ариозного или песенного характера включаются в развернутые сцены, чередуясь с речитативами, хорами, танцами. Наконец, большое место отведено массовым хоровым сценам, хотя они и носят в значительной степени декоративный характер, поскольку народ в них представлен как толпа, взирающая на то, что происходит перед ее глазами, с ужасом, сочувствием или негодованием, но непосредственно не участвующая в событиях.

Узел противоречий завязывается в I действии («Двор чудес», превращенный при постановке в цыганский табор), где уже определяется основной конфликт, приводящий к гибели всех трех главных персонажей. Во II действии сцене колесования Квазимодо на Гревской площади противопоставлена картина блестящего бала у Гонделорье. В III действии ход событий ускоряется, контрасты сближаются и конденсируются: первая его картина начинается веселой пирушкой Феба с друзьями и оканчивается дуэтом двух соперников, в котором Клод предрекает ему смерть вместо блаженства любви; во второй картине свидание двух любящих сердец прерывается предательским ударом кинжала. В IV действии, где наступает трагическая развязка, картине мрачной темницы с томящейся в ней Эсмеральдой противопоставлена сцена готовящейся казни на площади, наполненной народом — потрясенным, ужасающимся, молящим о сострадании к несчастной жертве.

Музыка оперы, в целом неровная и эклектичная, содержит, однако, удачные выразительные моменты, свидетельствующие о несомненном драматическом даровании композитора и умении строить

крупные оперные формы, проникнутые динамичным, напряженным действием.

Из основных действующих лиц полнее всего обрисована Эсмеральда. Ее образ, в отличие от Клода и Феба, дан в развитии и изменении, постепенно обогащаясь в ходе действия. Композитор не стремился придать ему жанрово-характерные черты, указывающие на цыганское происхождение героини оперы. Уже при своем выходе в I действии (№ 2. Рондо с хором и танцами) Эсмеральда охарактеризована нежной меланхолической мелодией песенно-романсного типа, родственной многим образцам русской вокальной лирики 30—40-х годов (пример 1)[10].

Отчасти близка ей интонационно, но более экспрессивна, эмоционально наполнена тема, появляющаяся в сцене Эсмеральды с Фебом из второй картины III действия, которую М. С. Пекелис справедливо относит к лучшим мелодическим находкам Даргомыжского в этой опере. И хотя сначала она звучит в устах Феба и только потом ее подхватывает Эсмеральда, но по всему своему строю эта мелодия тяготеет к кругу интонаций, связанных с образом юной героини.

В арии (точнее, ариозо) Эсмеральды из IV действия, которую можно было бы назвать «арией прощания с жизнью», возникает новая, лирически-просветленная и в то же время щемящая тема, изливающаяся из «вершины-источника» (пример 2).

Не лишен сурового, мрачного величия и образ Клода Фролло, несмотря на известную ходульность и однолинейность его характеристики. Как зловещая тень рока, нависающая над юными героями, он присутствует везде. Уже в I действии его угрожающие реплики раздаются во время пения Эсмеральды, окруженной любующимся ею простым людом. В дуэте с Фебом из первой картины III действия эти угрозы становятся уже явными и совершенно недвусмысленными. Любовный дуэт Эсмеральды и Феба из второй картины того же действия превращается в трио, так как Клод подслушивает их нежные взаимные признания, и когда муки терзающей его ревности становятся невыносимыми, он осуществляет свое преступное намерение, вонзая кинжал в спину соперника.

Обобщенный портрет Клода Фролло дан в арии из I действия — своего рода исповеди перед самим собой. Построенная по традиционному для большой романтической оперы типу ария включает вступительный речитатив, лирическое Andante и бурное Allegro vivace. Но и текст, и музыка ее довольно трафаретны. В последнем разделе арии появляется тема, приобретающая в дальнейшем значение зловещего символа (пример 3).

В заключительных тактах оперы она сопоставляется с темой Эсмеральды (ср. пример 2), в звучании всего оркестра fortis-

[10] Некоторое несоответствие музыки характеру слов возникает из-за неточного перевода французского текста: «Je suis l'orpheline, Enfant du malheur. Qui sur vous s'incline, Enjetant des fleurs». Буквальный перевод: «Я сирота, дитя несчастья, которая склоняется перед вами, разбрасывая цветы».

simo. Это построение служит резюмирующим выводом, утверждая торжество добра и милосердия над злом и жестокостью[11].

Более бледным получился музыкальный образ Феба, недостаточно четко обрисованный и в либретто. Превращение беспечного гуляки-офицера в героя-любовника оказалось натянутым и неубедительным. В наиболее выразительных лирико-патетических моментах этот образ светит словно отраженным светом, и партия Феба, подчиняющегося страстному чувству Эсмеральды, вовлекается в характерную для нее интонационную сферу. Можно сослаться также на большой финальный ансамбль II действия, где широкая лирическая мелодия Эсмеральды, удваиваемая в октаву Фебом, возвышается над голосами гостей светского салона Гонделорье.

Хоровые народные сцены написаны с размахом, широко и ярко, хотя значение их сводится по преимуществу к созданию декоративного фона для драмы любви и ревности. Интересные характеристические находки есть в сюите танцев из «Подворья прокаженных», открывающейся карикатурным «Шествием главы шутов» (Квазимодо в королевской мантии несут на носилках) под звуки гротескного марша[12].

В хоре из первой картины II действия — истязание Квазимодо на Гревской площади — Даргомыжский прибегает к фугированному изложению, передавая таким образом волнение народной массы, любопытство, смешанное со страхом, при виде этого жестокого и отвратительного зрелища. Однако центральный момент этой сцены, когда Эсмеральда дает напиться измученному пыткой горбуну и в душе несчастного урода внезапно пробуждается новое, незнакомое ему раньше чувство[13], никак не выделен музыкой и остается почти незамеченным. Поэтому дальнейшая линия поведения Квазимодо, который бросает вызов палачам Эсмеральды, загораживая ее своим телом, представляется недостаточно мотивированной.

Известная незрелость этой первой оперы Даргомыжского проявляется и в пестроте музыкального материала, и в неиндивидуализированности отдельных партий в ансамблях. Так, в дуэте из III

---

[11] На аналогичном сочетании этих двух тем построено и оркестровое вступление к опере, что еще сильнее подчеркивает их ведущее значение в воплощении основного идейно-художественного замысла.

[12] Сочиняя этот номер, Даргомыжский мог знать глинкинский «Марш Черномора», существовавший уже в 1838 году, то есть в самом начале работы над «Эсмеральдой».

[13] Напомним описание Гюго из главы романа, называющейся «Слеза за каплю воды»: «И тогда из этого глаза, доселе столь сухого и столь воспаленного, скатилась крупная слеза и медленно поползла по искаженному отчаянием безобразному лицу. Быть может, то была первая слеза, которую этот злосчастный пролил в своей жизни.

Он, казалось, забыл о своей жажде. В нетерпении цыганка сделала привычную гримаску и, улыбаясь, прижала флягу к зубастому рту Квазимодо... Напившись, несчастный вытянул почерневшие губы, желая, видимо, поцеловать руку, оказавшую ему такую милость...

Подобное зрелище везде было бы трогательным; прелестная девушка, цветущая, невинная, очаровательная и одновременно такая хрупкая, спешит в порыве милосердия на помощь к страдающему уроду! У позорного же столба это зрелище было величественным».

действия соперники, охваченные разными чувствами, поют вместе в терцию. На одинаковом музыкальном материале строятся обе партии и в дуэте Эсмеральды и Клода из последнего действия, представляющем собой острейший поединок двух непримиримых противников.

Но при всех недостатках и художественных противоречиях «Эсмеральда» стоит на несколько голов выше тех ремесленно-безличных или полудилетантских поделок, которые появлялись на русской оперной сцене в период наступившего для нее безвременья после того, как Глинка из-за неблагоприятно сложившихся обстоятельств отошел от сочинения опер. Сам Даргомыжский, весьма критически относившийся впоследствии к своему оперному первенцу, вместе с тем указывал на проглядывающий в «Эсмеральде» временами «язык правды и силы». Петербургский критик, отметив успех первой ее постановки в Москве в 1847 году, с полным основанием писал, обращаясь к автору: «Милости просим, почтенный композитор! Место ваше, рядом с Глинкой, было не занято!»[14].

Для самого Даргомыжского работа над «Эсмеральдой» была важным творческим этапом, подготовившим его к созданию классических по значению оперных произведений зрелого периода.

4.

В ожидании постановки своей оперы Даргомыжский в сентябре 1844 года поехал за границу, проведя осенние и зимние месяцы в Брюсселе, а затем в Париже. Посещение театров и концертов, личное знакомство с крупнейшими европейскими музыкантами способствовали расширению его музыкального кругозора, но вместе с тем заставили критически взглянуть на многое из того, что увлекало его в молодые годы. В письме к отцу из Парижа он сурово осуждает французскую «большую оперу», не находя в операх Мейербера «ни одной идеи, писанной по увлечению». Не отказывая автору «Роберта» и «Гугенотов» в мастерстве и интеллекте, Даргомыжский замечает: «...но никакое мастерство и никакой ум не подделаются под сердце человеческое» (22, *15*).

Острая наблюдательность художника-реалиста проявляется в том, с каким напряженным вниманием и интересом следит Даргомыжский за ходом дел в парижском уголовном суде, на заседаниях которого он неоднократно бывал. Эти «драмы в действии» кажутся ему гораздо интереснее вымышленных театральных страстей. «...Быть свидетелем живого рассказа происшествия, где действуют страсти человеческие,— пишет он отцу,— видеть самые действующие лица и следить за развитием и раскрытием дела для меня занимательнее всего на свете» (22, *24*). В этих словах, по существу, высказана целая реалистическая программа, в основе которой лежит

[14] «Пантеон», 1848, № 1, Калейдоскоп, с. 35.

наблюдение жизни и изучение человеческих типов в тесном взаимодействии с окружающей средой.

Другим важным итогом этой первой заграничной поездки Даргомыжского было ясное осознание им своей миссии русского национального художника. Вскоре по возвращении на родину он пишет своему другу В. Г. Кастриото-Скандербеку: «А шестимесячного путешествия для тебя довольно будет, чтоб убедиться, что нет в мире народа лучше русского и что ежели существуют в Европе элементы поэзии, то это в России» (22, *27*).

Белинский писал в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» о пользе заграничных поездок для русских людей, замечая, что многие из них «отправляются туда решительными европейцами», а возвращаются «с искренним желанием сделаться русскими». Таково было веление времени, когда, как утверждал великий мыслитель и критик, период заимствований и подражания окончательно миновал для России и настала пора «развиваться самобытно, из самой себя» (36, *18—19*).

К осознанию народно-реалистических творческих принципов Даргомыжского привели не только новые впечатления от увиденного на Западе и разочарование в некоторых прежних увлечениях. Решающую роль в этом сыграли процессы, происходившие в русской художественной культуре середины 40-х годов. Именно в это время течение критического реализма, берущее свои истоки в творчестве Гоголя, заявляет о себе в полный голос и становится ведущим направлением русской литературы. В 1845 году впервые появилось определение «натуральная школа». Ее позиции получили особенно яркое выражение в «Петербургском сборнике» 1846 года, включавшем произведения Тургенева, Достоевского, Некрасова, Герцена, В. Соллогуба и других писателей, в той или иной степени близких этому направлению. В уже цитированной статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» Белинский отмечал, что литература «сделалась эхом жизни», усматривая признак ее зрелости в обращении к самым простым, обыденным явлениям повседневной действительности.

Все это не могло пройти мимо внимания Даргомыжского, которому были во многом близки принципы «натуральной школы». Весной 1845 года, когда перспективы постановки «Эсмеральды» оставались еще неясными, у него возникает мысль о новой большой опере и в поисках драматического сюжета из русской народной жизни он обращается к пушкинской «Русалке». Но работа над этим произведением протекала медленно, с перерывами, на протяжении целого десятилетия и была завершена лишь в 1855 году.

Обдумывая и вынашивая замысел «Русалки», Даргомыжский продолжал уделять много внимания и камерному вокальному жанру. За период 1845—1855 годов он создал более тридцати песен и романсов, а также ряд вокальных ансамблей (дуэтов и трио) с сопровождением фортепиано и a cappella. Не все они равноценны по своему художественному значению. Известная стилистическая и жанровая пестрота, присущая вокальному творчеству Даргомыжского 30-х — начала 40-х годов, сохраняется и в этот период. Не-

которые из романсов этих лет были написаны по случайным внешним поводам и не отличаются яркостью музыкального материала, а порой даже носят на себе отпечаток салонности («Dieu qui sourit» на французский текст В. Гюго, «Au bal» в духе блестящего вальса). Но такие сочинения немногочисленны и не они определяют общий облик зрелого вокального творчества композитора.

Лирика Даргомыжского середины 40-х годов, не порывая связей с интонационной сферой бытового романса, становится более углубленной и сосредоточенной. Краткая вокальная миниатюра приобретает порой характер лирической исповеди, беседы с самим собой. В подобном монологе-признании мы легко узнаем облик героя — человека глубоко чувствующего и мыслящего, но отвергнутого обществом, одинокого, не находящего отклика и понимания в окружающей среде.

Этот новый тип лирики наиболее ярко представлен романсами на стихи Лермонтова «И скучно, и грустно» и «Мне грустно». Вокальная партия обоих романсов, поддерживаемая плавным, ритмически размеренным рисунком фортепианного сопровождения, характеризуется органическим сочетанием напевности и декламационности. Особое выразительное значение приобретает интонация нисходящей уменьшенной квинты, выделенной из мелодического контекста подобно горестному восклицанию (пример 4 а, б). Во втором из названных романсов эта интонация находится в начале, становясь как бы эпиграфом ко всему произведению.

Такое же ключевое значение имеет интонация ниспадающей уменьшенной квинты в романсе на слова Ю. В. Жадовской «Я все еще его люблю»[15], где она особенно акцентируется благодаря остановке ритмического движения в партии фортепиано и заостренному пунктированному ритму (пример 5).

Обращает на себя внимание одинаковое звуковысотное положение указанной интонации во всех приведенных примерах. По-видимому, тональность ре минор, в которой написаны эти романсы, связывалась в творческом воображении Даргомыжского с определенным кругом выразительно-семантических представлений.

Творчество популярной в свое время поэтессы Жадовской приковало к себе внимание Даргомыжского уже после выхода в свет первого сборника ее стихотворений в 1846 году. На стихи из этого сборника им был тогда же написан романс «Ты скоро меня позабудешь». В дальнейшем композитор неоднократно обращался в своем вокальном творчестве к поэзии Жадовской.

Ее лирика, проникнутая глубоким чувством неудовлетворенности и недовольства окружающей действительностью, отразила трудную судьбу женщины в полуфеодальной царской России. «Женская проблема», столь актуальная для русской литературы и искусства в пору усиливающегося влияния разночинной интеллигенции во всех областях общественной жизни, не оставила равнодушным и Даргомыжского. Новый характер его женских образов был отмечен

[15] Известен также под названием «Безумная».

Б. В. Асафьевым, подчеркнувшим, что у него «на место женщины вообще как объекта наслаждения встает женщина — индивидуальная личность» (26, *69*). Голос женщины как личности, стремящейся найти свое место в жизни, звучит и в поэзии Жадовской. Это было, вероятно, одной из причин, вызывавших у деятелей русской демократической критики 60-х годов (Добролюбов, Писарев) интерес и сочувствие к творчеству поэтессы, не обладавшей особенно крупным дарованием.

Романс «Ты скоро меня позабудешь» выдержан в тоне простой, сердечно-доверительной речи. Амфибрахической структуре стихотворного текста соответствует излюбленная Даргомыжским триольная группировка восьмых нот в мелодическом голосе с плавно покачивающейся фигурой аккомпанемента в том же ритме. Но среди многих аналогично построенных вокальных пьес композитора этот романс выделяется тонкостью интонационной нюансировки. Так в пределах простого вопросо-ответного построения Даргомыжский находит средства, чтобы выразительно подчеркнуть контраст двух стихотворных строк (стремительный взлет, а затем безнадежный спад мелодии) (пример 6).

Среди песен и романсов Даргомыжского второй половины 40-х и начала 50-х годов на слова Пушкина выделяются своим ярко новаторским характером такие, как «Мельник», «Восточный романс». В первом из этих сочинений[16] Даргомыжский создает остро характеристичную жанровую сцену, противопоставляя образы двух персонажей — медлительного, не без лукавинки пьяного мельника и его сварливой жены, лаконично, но метко обрисованных с помощью интонационно-речевого контраста. Этот новый тип драматизированной вокальной сценки получит в дальнейшем развитие как у самого Даргомыжского в произведениях рубежа 60-х годов («Червяк», «Титулярный советник»), так и у Мусоргского.

Иного рода портретная характеристика дана в «Восточном романсе», для которого композитор воспользовался девятью первыми строками пушкинского стихотворения «Гречанке»[17]. По преимуществу нисходящая декламационная линия вокальной партии, уснащенная хроматизмами, воспроизводит медлительно томную речь восточной красавицы. Партия фортепиано дополняет образ неторопливо сменяющимися хроматическими гармониями, среди которых особое значение приобретает увеличенное трезвучие. По изысканности средств и тонкой детализированности музыкального письма этот романс во многом предвосхищает стиль «Каменного гостя».

Впервые у Даргомыжского отчетливо звучит гражданственная тема в романсе «Бог помочь вам!» на стихи Пушкина, посвященные сосланным декабристам. Обращение к этим стихам, быть может, явилось косвенным откликом композитора на дело петрашевцев,

---

[16] Текст взят из неоконченной пьесы Пушкина «Сцены из рыцарских времен».

[17] Как известно, Пушкин имел в виду в этом стихотворении определенное лицо, близкую приятельницу Байрона Калипсо Полихрони. Дальнейшие строки, обращенные к английскому поэту, опущены Даргомыжским.

среди которых были лично близкие ему люди (см.: 214, 2, *65—66*). Сдержанно-патетическая мелодия вокальной партии на фоне размеренного, как тяжелые шаги, аккордового движения у фортепиано определяет суровый мужественный колорит музыки.

В связи с работой над «Русалкой» Даргомыжский уделял в конце 40-х — начале 50-х годов много внимания изучению народной песни, с которой он знакомился как по литературным источникам, так и в непосредственном живом звучании. М. С. Пекелисом была обнаружена тетрадь с собственноручными его записями русских, а частично и инонациональных народных песен (см.: 215, *99*). Анализируя записанные Даргомыжским мелодии, исследователь приходит к выводу, что «хотя записи Даргомыжского по выбору материала и по своим стилевым особенностям и являются песнями крестьянскими, но представляют преимущественно тот их слой, который непосредственно соприкоснулся с городской песенной культурой, воспринял из нее характерные образы и некоторые музыкально-поэтические качества» (215, *112*).

Интерес к народной песне находит отражение и в камерном вокальном творчестве Даргомыжского этих лет. К рубежу 40-х и 50-х годов относятся две его песни на подлинные народные слова с оригинальной музыкой в народном духе: «Душечка девица», основанная на мелодии оживленного плясового характера, и более драматичная «Лихорадушка». Обе песни принадлежат к типу крестьянских, трансформированных под воздействием интонаций городского музыкального быта. М. С. Пекелис, сравнивая «Душечку девицу» с ее народным первоисточником, отмечает, что в обработке Даргомыжского песня приблизилась к манере исполнения цыганских хоров (см.: 215, *93*). «Лихорадушка» близка по своему мелодико-интонационному строю ряду сентиментально-лирических песен, бытовавших в городской среде в первой половине и середине XIX века. Обращает на себя внимание, в частности, сходство ее начального мелодического оборота с первыми тактами чувствительной песни-романса на слова А. П. Сумарокова «Чем тебя я огорчила», вошедшей во второе издание сборника Львова — Прача, а затем и в некоторые другие песенные собрания (пример 7 а, б)[18].

С кругом фольклорных интересов Даргомыжского в значительной степени было связано и его обращение к поэзии Кольцова. Первый из романсов на стихи этого поэта «Не скажу никому» (1849—1850) не носит определенно выраженной народной окраски и должен быть отнесен скорее к жанру интимно-лирических монологов-признаний. Наряду с рассмотренными выше романсами на слова Пушкина, Лермонтова, Жадовской, он принадлежит к лучшим образцам проникновенной, психологически углубленной лирики зрелого Даргомыжского. Мастерство композитора проявляется, в частности, в том, как он строит линию непрерывного драматического нарастания на основе развития и варьирования одного мелодического оборота.

---

[18] Для большей наглядности сравнения песня «Чем тебя я огорчила», взятая из сборника Д. Н. Кашина «Русские народные песни», транспонирована на кварту вверх.

Ближе к народным истокам «Ох, тих, тих, тих, ти!», «Я затеплю свечу», «Без ума, без разума», что подсказано самым характером поэтических текстов, развивающих типичные мотивы крестьянской лирики — о разлуке с милым, о несчастливом браке. Однако композитор не стремится к стилизации «под народную песню». Песенный склад наиболее последовательно выдержан в первом из названных сочинений, в остальных двух народно-песенные интонации сочетаются с фактурой и мелодикой лирически-романсного типа. Характерной деталью в песне «Без ума, без разума» являются фразы, произносимые говорком, в духе цыганского пения.

В таких сочинениях, как «Я сказала, зачем», «Дайте крылья мне» на слова Е. П. Ростопчиной, Даргомыжский не выходит за пределы обычной интонационной сферы бытового романса варламовско-гурилевского образца. От массовой продукции подобного рода их отличает разве что бóльшая тщательность отделки, тонкость и изящество фактуры. Более примечателен романс «Бушуй и волнуйся, глубокое море» на стихи той же поэтессы, в которых образ неистовствующей морской стихии служит поэтической метафорой, оттеняющей душевные бури и тревоги. Музыка романса, отличающегося развитой фортепианной партией и рядом интересных гармонических находок, удачно совмещает изобразительную яркость с внутренней эмоциональной напряженностью.

Кроме многочисленной группы романсов и нескольких фортепианных пьес преимущественно малой формы[19] к этому же периоду творческой деятельности Даргомыжского относится произведение более крупного масштаба — опера-балет «Торжество Вакха», в основу которого положено анакреонтическое стихотворение молодого Пушкина. Первоначально на эти стихи композитором была написана кантата для трех певцов-солистов, хора и оркестра, исполненная в Петербурге 22 марта 1846 года. Московская премьера «Эсмеральды» в конце следующего, 1847 года, по-видимому, вселила в Даргомыжского надежду на возможность постановки еще одного сценического произведения. Это побудило его превратить кантату в оперу-балет, дописав к имеющейся уже музыке несколько хореографических картин. Однако надежда эта оказалась тщетной: «Торжество Вакха» в новой сценической редакции было поставлено почти двумя десятилетиями позже и успеха не имело.

Мысль о создании сценической версии «Торжества Вакха», вероятно, возникла не без влияния балетных сцен «Руслана и Людмилы», которое явственно ощущается в отдельных эпизодах оперы-балета (например, гротескный «Марш Бахуса» с целотоновыми последованиями, явно внушенный глинкинским «Маршем Черномора»). Но в целом, несмотря на отдельные удачные находки, музыка Даргомыжского нейтральна по колориту и однообразна. Действие, по существу, отсутствует, подменяясь простым чередованием кар-

[19] Более крупным произведением концертного типа является только Фантазия на мотивы из «Ивана Сусанина», написанная в характере «брильянтного» виртуозного пианизма середины XIX века.

тин, и солисты выступают не как конкретные персонажи, а лишь как «голоса из хора», рассказывающие о том, что происходит на сцене.

В творческом развитии композитора опера-балет «Торжество Вакха» имеет эпизодическое, проходящее значение.

5.

Долго вынашивавшаяся и обдумывавшаяся Даргомыжским «Русалка» впервые увидела свет на сцене Театра-цирка 4 мая 1856 года. А. Н. Серов имел полное основание назвать ее первой русской оперой после глинкинского «Руслана». Появлявшиеся на протяжении 40-х и первой половины 50-х годов оперы А. Ф. Львова, Ф. М. Толстого, М. И. Бернарда, равно как и ранние оперы А. Г. Рубинштейна, были сюжетно и стилистически слишком далеки от основных тенденций русской художественной культуры этой поры или же недостаточно ярки и зрелы для того, чтобы занять сколько-нибудь значительное место в развитии отечественного музыкального театра. «Русалка» хотя и уступала операм Глинки по гармонической стройности воплощения творческого замысла, богатству и красочности музыкального языка, но могла быть поставлена рядом с ними «как достойное продолжение *того же* стиля, *той же* школы» (295, *136*).

Вместе с тем она открывала новые сферы народной жизни, затрагивала такие ее стороны, которые еще не получили отражения в русской музыке. Широко известны строки из письма Даргомыжского к В. Ф. Одоевскому от 3 июля 1853 года: «Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон. Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую... По силе и возможности я в „Русалке“ своей работаю над развитием наших драматических элементов» (22, *41*).

Конечно, суждение Даргомыжского о Глинке как только лирике было несправедливо. Нельзя отказать образу Сусанина в глубоком и сильном драматизме, но образ этот героизирован, возвышен над обыденной повседневной действительностью, что придает ему черты величавой эпичности. Даргомыжский стремился показать обыкновенную жизненную драму простых людей из народа.

В образах пушкинской пьесы, к которой он обратился как к источнику для оперного либретто, в сущности, нет ничего исключительного. Тема брошенной крестьянской девушки, с горя и отчаяния кончающей жизнь самоубийством, не была нова для русской литературы. Но Пушкин продолжил и углубил эту тему, переведя действие в фантастический план: несчастная жертва становится грозной мстительницей. Некоторые исследователи усматривали в таком повороте сюжета предвидение пробуждающихся сил народа, который рано или поздно восстанет против своих угнетателей. По мнению одного из них, Пушкин нашел в своей героине «внутреннюю душевную свободу, которая могла быть достоянием русского крестьянства,

в каком бы рабском виде история ни заставляла его существовать» (41, *362*). Подлинно шекспировскую глубину и мощь придает Пушкин и образу несчастного отца, обезумевшего из-за потери любимой дочери.

Сюжет драмы Пушкина, в которой показаны образы людей из народа, наделенные сильными глубокими страстями, приобретал особую актуальность в период, когда, как писал Салтыков-Щедрин, «мысль о том, что мужик — человек, прочно залегла и в русской литературе и в русском обществе» (244, *229*). Текст пушкинской «Русалки», которая создавалась в годы наиболее сильного увлечения поэта изучением народных песен, обрядов и поверий, насыщен фольклорными элементами и, по наблюдениям ряда исследователей, содержит прямые заимствования из народных песен.

Работая над либретто, композитор стремился быть возможно ближе к поэтическому оригиналу: он сохраняет в неприкосновенности общий план действия, последовательность сцен и значительную часть пушкинского стихотворного текста. Но задачи, подобной той, которая была решена им в «Каменном госте», Даргомыжский в период сочинения «Русалки» перед собой не ставил. Он писал оперу в привычных формах, хотя и старался подчинить их драматической логике действия, придать им большую свободу и гибкость. Это заставляло его вносить ряд изменений и дополнений в литературный подлинник, сообразуясь с требованиями музыкальной драматургии.

Пьеса Пушкина не окончена, поэтому прежде всего вставал вопрос о том, как завершить действие. Композитор избрал вариант, который Белинский считал единственно возможным: Русалка увлекает Князя на дно реки, отомстив таким образом своему возлюбленному за его измену. Но по каким-то мотивам Пушкин сам воздержался от такого окончания, прервав работу над пьесой на вопросительной реплике: «Откуда ты, прекрасное дитя?». Может быть, поэта останавливала слишком близкая аналогия с финалом «Русалки» Генслера — Краснопольского (1-я часть), в которой как современники, так и некоторые позднейшие исследователи находили источник пушкинского замысла. Но могли быть и другие причины. Так, уже цитированный советский литературовед считает, что подобная развязка противоречила бы этическому пафосу пьесы: «Люди в драме пробуждаются, в горе и муках они прикоснулись к новой жизни: нельзя же было драму кончить демонической местью» (41, *402*).

Как бы то ни было, но для оперного финала именно этот вариант оказался очень выгодным и эффектным. Он позволил столкнуть все действующие лица и создать большой драматический ансамбль, завершить развитие главного образа, показав превращение нежной любящей девушки в могучую повелительницу днепровских вод.

Даргомыжский развил и дополнил некоторые новые линии действия, только бегло намеченные у Пушкина. В частности, значительно усилено значение образа Княгини, появляющейся лишь в одной картине пушкинской пьесы — «Светлица. Княгиня и Мамка». В сцену свадебного пира (II действие) введен эпизод прощания невесты

с подружками, в финальном ансамбле этого же действия, звучащем после печальной песни «По камушкам», она же первая поет «Не к добру на нашей свадьбе песня грусти раздалась», затем вступают другие голоса. И, наконец, в финале всей оперы Княгине поручено ариозное построение «Много лет в страданьях тяжких», становящееся началом заключительного ансамбля.

В результате этих дополнений партия Княгини получает сквозное развитие в опере, возникает противопоставление двух контрастных женских образов, впоследствии ставшее одним из типичных приемов оперного творчества Римского-Корсакова.

Пушкинский текст, отличающийся предельной сжатостью и лаконизмом, потребовал расширения и там, где самый характер драматической ситуации остается неизменным (например, бóльшая часть I действия, сцена безумного Мельника с Князем в III действии). Изменение стихотворного размера, перестановка слов и другие более мелкие отступления от литературного оригинала были вызваны соображениями удобства в пении. Еще Белинский, оспаривая существовавшее мнение, что Пушкин создавал «Русалку» как оперное либретто, *обращал внимание на трудность вокализирования пятистопного ямба*, которым написана пьеса.

Расширен был Даргомыжским и жанровый фон действия. В I акте, в целом довольно точно соответствующем первой картине драмы Пушкина («Берег Днепра. Мельница»), им введена народно-хоровая сцена, включающая три различные по жанру песни — протяжную, хороводную и плясовую. С драматической точки зрения, она выполняет функцию известного отстранения, оттягивая момент развязки — сообщение Князя о своей женитьбе, отчаяние и самоубийство Наташи. Во II действии прибавлены торжественный хор славления новобрачных и танцы; текст пушкинской сцены «Княжеский терем», в котором показана только заключительная часть свадебного обряда, почти полностью использован в финале этого действия.

Общая драматургическая структура «Русалки» Даргомыжского определяется синтезом русских национальных (прежде всего глинкинских) традиций с принципами большой французской оперы. Уже при первых постановках «Русалки» некоторые ее сцены вызывали невольную ассоциацию со знакомыми образцами отечественного оперного театра: картина широкого свадебного пиршества заставляла вспомнить о монументальной эпической интродукции «Руслана и Людмилы», ария Княгини в III действии чем-то напоминала Гориславу[20]. Традиционными для русского музыкального театра уже с конца XVIII века были и песенные сюиты типа той, которую мы находим в I действии «Русалки». Но эти параллели не могли умалить новаторского значения оперы Даргомыжского.

Одной из особенностей ее драматургии является обилие больших, широко развернутых действенных ансамблей. Характеры действую-

[20] Серов отмечал в арии Княгини из III действия интонационные переклички с партией Гориславы. Первым обратил на это внимание сам Глинка (22, *174*).

щих лиц раскрываются не столько в лирических монологах, сколько в острых столкновениях и борьбе страстей. Наиболее драматически напряженное и насыщенное событиями I действие, за исключением выходной арии Мельника, где композитор точно следовал пушкинскому плану, и народной хоровой сцены, имеющей фоновое значение, состоит целиком из ансамблевых номеров: два дуэта, терцет и финал с хором. Наташа, образ которой находится в центре действия, не имеет ни одного самостоятельного сольного номера. Песня «По камушкам» из II действия выходит по своему значению за пределы индивидуальной характеристики образа. Она, по верному замечанию Асафьева, «звучит как голос совести» (25, *96*), вызывая у присутствующих на свадебном торжестве тревожные предчувствия, и забрасывает в душу Князя искорку сожаления и раскаяния. Большая ария в последнем действии принадлежит уже не прежней Наташе, окончившей свой путь как земная «человеческая женщина», а другому существу. Этим оправдывается и ее заметное интонационное отличие от партии Наташи в I акте.

Образ Мельника, обрисованного в своей выходной арии в жанрово-комедийном плане, как хитрый, корыстолюбивый хозяйственный мужичок, претерпевает в ходе действия глубокую эволюцию. В сцене с Князем во второй картине III действия он вырастает до трагической высоты. Серов справедливо считал, что эта сцена наряду с дуэтом Наташи и Князя из I акта «составляют лучшие, сильнейшие места всей оперы» (295, *134*). Два «дуэта-поединка» являются узловыми, драматургически важнейшими моментами в развитии действия.

К иным средствам характеристики прибегает композитор в партиях Князя и Княгини. В отличие от действенных, активных образов людей из народа, наделенных сильными страстями, они пассивны и безвольны. В их обрисовке преобладает лирическое начало. Центральный момент партии Князя — каватина-воспоминание «Невольно к этим грустным берегам» с красивой пластичной кантиленой, приобретающей в среднем разделе более взволнованную окраску. В ансамблях его партия отступает на второй план и оказывается подчиненной. Образ Княгини экспонирован в сцене прощания с подругами, которая открывается небольшим ариозо с хором («Подруги детства, подруги счастливых дней»), выдержанном в духе скорбно-элегической песни городского типа с выразительными фиоритурными распевами. Чувствительные романсные интонации слышатся и в арии «Дни минувших наслаждений».

Сохраняя в построении оперы «номерной» принцип, Даргомыжский пользуется для обозначения отдельных номеров традиционными определениями: ария, дуэт, терцет. Однако многие ансамбли «Русалки» разрастаются до масштабов целых сцен, в которых песенно-ариозные и речитативно-декламационные элементы тесно переплетаются между собой. Музыкальная речь действующих лиц обладает множеством оттенков и градаций, чутко передавая все их душевные движения, постепенные переходы от одного состояния к другому.

Примером такой драматической сцены может служить дуэт

Наташи и Князя из I акта, приходящийся на переломный момент в развитии действия — Наташа догадывается, что Князь женится. Опорными точками в построении дуэта являются три эпизода мелодически-распевного характера: Moderato ре мажор с ласковой нежно-лирической мелодией Наташи («Бывало, издали уже спешишь»), послужившей композитору материалом для побочной партии в увертюре, страстно-взволнованное Allegro соль минор, где звучат слова ее пылкого уверения и мольбы («Разве я за тобою вслед...»), и Moderato assai до мажор с лицемерно-успокоительным обращением Князя «Суди сама, ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать». Но ни один из этих трех разделов не выливается в завершенную форму. В первом из них со слов Наташи «Ты мне поведай» из мелодии вычленяются отдельные мотивы, развиваемые со все нарастающим беспокойством, мажорная окраска сменяется преобладанием минора и постепенно осуществляется модуляция в тональность следующего раздела соль минор. Этот средний раздел, развивающийся с непрерывным нарастанием, приводит к драматической кульминации всей сцены. Отрывистые реплики Наташи: «А, постой!.. теперь я понимаю все. Ты женишься?» выражают крайнюю степень возбуждения, отчаяния и гнева. Здесь соединяются все средства — интонационные, оркестрово-гармонические, фактурные, чтобы передать это состояние с возможно большей силой и яркостью. Последние слова, как и у Пушкина, повторяются дважды: первый раз тихо, нерешительно, второй раз в более высоком регистре, почти как выкрик и с заменой интервала квинты уменьшенной септимой. Упор на звук IV повышенной ступени в ми миноре придает этой реплике особую выразительную остроту. Интонационный контраст подчеркивается сопоставлением оттенков *p* и *ff*, звучания одних струнных и оркестрового tutti.

Не менее выразительно и последующее эпизодическое отклонение в тональность ля-бемоль мажор, осуществляемое с помощью энгармонического переосмысления звука *ля-диез — си-бемоль*. Протянутый доминантовый секундаккорд этой проходящей тональности в звучании струнных *pp* хорошо оттеняет спокойный тон речи Князя после яростной вспышки чувств Наташи (пример 8).

Форма рассмотренного дуэта в целом незамкнута: он начинается модулирующим речитативным вступлением, связывающим этот номер с предшествующим ему хором крестьян, и оканчивается таким же тонально подвижным построением, которое подготавливает тональность непосредственно следующего за ним дуэта Наташи и Мельника ми-бемоль мажор. Одно столкновение сменяется другим.

Такую же развернутую сцену, в которой музыка всецело подчиняется драматическому действию, отмечая все его повороты и психологические нюансы, представляет собой дуэт Мельника и Князя в III действии. Граница между речитативом и мелодическим пением стирается, возникает выразительная музыкальная речь, которая не просто отражает интонации произносимого слова, но усиливает их, придает им большую рельефность, отчетливость рисунка. Лихорадочная возбужденность, сбивчивость речи безумного Мельника воп-

лощаются с помощью диссонирующих интервалов, скачков голоса, быстрых переходов из крайне высокого в крайне низкий регистр. Плясовые ритмы, характеризующие его партию в I действии, приобретают здесь оттенок жуткого, зловещего гротеска. Такова, например фраза, где особенно выделяется скачок на большую септиму вниз, оттеняемый аналогичным ходом гобоя и фагота (пример 9).

Подобный же мелодический ход, но несколько смягченный благодаря замене большой септимы малой, мы встречаем и далее, в эпизоде, напоминающем какой-то дикий пляс («С тех пор свободно летаю»).

Только при воспоминании о любимой дочери (Adagio фа минор) у Мельника наступает минутное просветление и партия его становится более спокойной, лирически-напевной[21]. Но вскоре он снова впадает в состояние яростного неистовства. На словах «сгубили люди дитя» поступенно нисходящее движение голоса на протяжении полутора октав звучит мрачно и угрожающе (пример 10).

Дальнейшее развитие идет по пути непрерывного драматического нарастания. Несколько условно «оперным» представляется лишь заключительный раздел сцены Allegro vivace, где Мельник бросается на Князя с воплями «Где, где дочь моя?»[22], но подоспевшие княжеские охотники освобождают его из рук обезумевшего старика. Несмотря на выразительность отдельных реплик, в целом этот раздел не лишен мелодраматического привкуса.

Новаторское значение «Русалки» определяется отмеченными выше вершинными ее моментами, где композитору удалось достигнуть глубокой психологической правды и силы воплощения реальных жизненных конфликтов. Его открытия в области вокальной мелодики, связанной с интонациями живой человеческой речи, были усвоены и развиты композиторами более молодого поколения. В некоторых местах он вплотную подходит к тому, что Мусоргский назвал «осмысленной (оправданной) мелодией», соединяя четкую артикулированность речитатива с выразительной напевностью.

Вместе с тем стиль оперы в целом оказался не вполне ровным, смелые новаторские находки совмещаются в ней с порой чересчур явными «бытовизмами». Даргомыжский, как отмечает Асафьев, «в сравнении с Глинкой, больше был прикован... к русскому музыкальному быту и потому ближе соприкасается и роднится со своими предшественниками в сфере бытовой оперности» (25, *95*). Это проявляется особенно в лирических местах — у Княгини, порой и у Наташи,— интонационно очень близких к мелодике бытового романса с его иногда мягкой и нежной, иногда надрывно-мелодраматической чувствительностью. С тем же кругом интонаций городского музыкального быта связаны и некоторые жанровые эпизоды. «Славянский танец» в сцене свадебного пира не случайно вызывал у

---

[21] Здесь Даргомыжский самостоятельно дополняет пушкинский текст, создавая контраст к общему мрачному колориту этой сцены.

[22] У Пушкина Мельник уходит после слов «Не хочу в твой терем» и больше не появляется в пьесе.

Серова в памяти пляску девушек из «Аскольдовой могилы» (см.: 295, *107*)[23]. Очевидным анахронизмом было включение в ту же сцену цыганского танца. Хотя у Пушкина действие «Русалки» не приурочено к какой-либо определенной эпохе, но вся его атмосфера говорит о более или менее отдаленном прошлом. Однако Даргомыжский не стремился ни к исторической, ни к этнографической достоверности, воспринимая образы своих героев и бытовое окружение, на фоне которого разыгрывается их драма, сквозь призму современного ему мироощущения.

Посвятив в период работы над «Русалкой» много времени изучению народной песни, он использовал в опере лишь незначительную часть имевшегося в его распоряжении фольклорного материала. Подлинные народные песни положены в основу хора «Как на горе мы пиво варили» из I действия и двух эпизодов партии Наташи: ее обращения к «царице Днепра» в конце того же действия и страстных призывов к бывшему возлюбленному («Мой князь, тебя, князь милый, я призываю») в финале оперы. В обоих эпизодах есть нечто язычески-ритуальное, заклинательное, что, вероятно, и побудило композитора прибегнуть к фольклорному источнику.

При этом Даргомыжский не стремился сохранить заимствованные мелодии в неприкосновенности. Он свободно трактует их и подчиняет стоявшей перед ним драматической задаче. В сцене самоубийства Наташи из I действия записанная им самим песня «Куда бежать, тоску девать» (см.: 215, *103*) уже в первом проведении несколько изменена, оканчиваясь не на тоническом, а на доминантовом звуке. Второе проведение завершается тональным отклонением, дающим стимул для последующего сильного драматического нарастания. Поднимаясь в высокий, напряженно звучащий регистр, мелодия голоса утрачивает связь со своим первоисточником и на отдельных ее оборотах строится сопровождающая вокальную партию оркестровая фигурация.

Короткий колыбельный напев, построенный на трех звуках с неизменным возвращением к опорному тону, становится основой финала. Его многократное повторение в устах Русалки, а затем в оркестре производит завораживающее, гипнотическое действие. Получая в ходе развития различное тональное и тембровое освещение, этот мотив звучит мощно и торжественно в заключительном апофеозе (подводный терем царицы Днепра, куда русалки влекут труп Князя), который эффектно завершает оперу, но, быть может, не вполне соответствует духу бытовой драмы.

6.

Успех «Русалки» принес Даргомыжскому широкое общественное признание как одному из крупнейших отечественных композиторов и укрепил его положение в музыкальном мире. Серов писал после

[23] Критик писал о «семейном сходстве», имея в виду не непосредственную близость, а именно общность интонационных истоков.

премьеры: «До сих пор наша публика знала отличный талант А. С. Даргомыжского только по его романсам (чрезвычайно любимым) и по опере „Эсмеральда", которая была ученическою попыткою двадцатилетнего юноши[24]. Партитура „Русалки" в каждой строке свидетельствует о необыкновенном развитии таланта в ее авторе и по многому ставит его наряду с самыми замечательными из современных композиторов» (294, *11*).

Появление этой оперы на сцене совпало с началом нового общественного подъема после особенно тягостных последних лет царствования Николая I и выдвижением молодых демократических сил, выступавших с решительным требованием отмены крепостного права и ликвидации всех связанных с ним социальных уродств и болезней. «Русалка» по направленности сюжета и характеру образов во многом отвечала стремлениям и чаяниям передового русского общества в эту пору. Не случайно опера Даргомыжского была особенно горячо принята именно демократическими кругами, охваченными освободительным порывом.

Отмечая нарастающий от спектакля к спектаклю успех «Русалки», Серов подчеркивал: «И что утешительно — сочувствие это было больше заметно в том классе публики, который по отношению к театрам буквально — *высший,* потому что посещает „горние области"» (252, *20*). Критик имел в виду верхние ярусы Театра-цирка, где шла «Русалка», заполнявшиеся преимущественно трудовой интеллигенцией и учащейся молодежью.

У Даргомыжского устанавливаются связи с представителями новых молодых течений в литературе и искусстве, не оставшиеся без влияния на его собственное творчество. Возле него группируются будущие «кучкисты» Балакирев, Мусоргский, Кюи, которые высоко ценили автора «Русалки» как продолжателя дела Глинки, хотя и находили его в чем-то старомодным. Одновременно Даргомыжский участвовал в деятельности основанного в 1859 году Русского музыкального общества и был вскоре избран его почетным членом. Не разделяя многие из взглядов фактического руководителя РМО А. Г. Рубинштейна, он считал своим долгом внести посильный вклад в это новое дело.

К этому же времени относится его сближение с редакцией сатирического журнала «Искра» (начал выходить в 1859 году), занимавшего передовые демократические позиции в борьбе идейных течений конца 50-х — начала 60-х годов.

Как установлено советскими исследователями, Даргомыжский принимал деятельное участие в работе «Искры», подсказывал идеи и сюжеты для карикатур и сатирических памфлетов, затрагивавших явления музыкальной жизни, а иногда, может быть, и сам писал их (см.: 375; 214, 3). В фельетонах на музыкальные темы осмеивалось слепое преклонение аристократических кругов перед всем иностранным, связанное с пренебрежительным отношением к своему родному

[24] Автор ошибается относительно времени написания «Эсмеральды» — в момент ее окончания композитору было уже около тридцати лет.

искусству, неумеренное, доходившее до курьезов увлечение блестящим пением итальянских певцов или входившими тогда в моду вальсами Иоганна Штрауса и его братьев. Русская опера изображалась на карикатурах в виде нищенки, вынужденной выпрашивать милостыню у всемогущей театральной дирекции. Все это самым непосредственным образом перекликается с взглядами и оценками, высказывавшимися Даргомыжским в письмах к близким ему людям.

Новыми знакомствами и связями с деятелями молодого «шестидесятнического» поколения были непосредственно подсказаны некоторые творческие замыслы Даргомыжского. Ясно выраженной социально-обличительной направленностью отличаются «Червяк» и «Старый капрал» на слова одного из основных участников «Искры» поэта-демократа В. С. Курочкина. Жанр обоих произведений, слова которых представляют собой вольный перевод из Беранже, композитор определил как песня («комическая песня» и «драматическая песня»). Но песенное начало соединяется в них с монологически-декламационным.

В основе обоих произведений — строфическая форма с неизменным рефреном и свободно варьируемой в зависимости от содержания текста «запевной» частью. При экономии средств, простоте и скупости фактуры Даргомыжский с замечательным мастерством передает все оттенки речи конкретного персонажа, от имени которого ведется повествование, создавая живой, характерный человеческий образ. В «Старом капрале» это суровый, закаленный в боях воин, который сам командует ведущими его на расстрел молодыми солдатами. Мерное движение марша, выдерживаемое в повторяющемся рефрене, замедляется в эпизодах, где старый солдат вспоминает о родных краях, о тщетно ожидающей его дома жене, о спасенной им бедной семье. Здесь слышатся только отдельные отголоски маршевого ритма, но вокальная партия сохраняет сдержанный декламационный характер, нигде не приобретая ни малейшего оттенка слезливой чувствительности. Сурово-драматический колорит произведения подчеркнут экономным, но чутко отзывающимся на все выразительные нюансы фортепианным сопровождением.

В «Червяке» извилистая линия вокальной партии рисует образ мелкого льстивого чиновника, заискивающего перед «сильными мира сего». Лукавые интонации рефрена напоминают тон комических водевильных куплетов. Но и здесь обращают на себя внимание рельефно выделенные характеристические детали. Слова «его сиятельством самим» отмечены увеличением ритмических длительностей и кратким отклонением в строй II пониженной ступени, что придает им особо торжественно-подобострастное выражение. Жалкая и смешная важность мелкого чиновника звучит в словах «Он к нам заходит как к родным», «Приехал раз в звездах сияя», где оживленное движение восьмыми сменяется выдержанными аккордами у фортепиано и отклонением в строй субдоминанты.

Тот же социальный тип выведен в песне «Титулярный советник» на слова известного поэта-переводчика П. И. Вейнберга, сотрудничавшего в «Искре». Контраст первого построения в мерном шести-

дольном движении и приплясывающего припева на $^2/_4$ создает живой образ запившего с горя мелкого чиновника, одновременно и иронический и драматический.

Одним из распространенных жанров сатирической поэзии конца 50-х и 60-х годов была пародия. Даргомыжский отдает дань этому жанру в шутливой песне «Мчит меня в твои объятья» (стихи Курочкина) и романсе «Безумно жаждать новой встречи», где пародируется один из вальсов Иоганна Штрауса, постоянно выступавшего в то время в летних павловских концертах[25].

Даргомыжский обращался не только к сатирическим стихотворениям, но и к лирике Курочкина, в которой его могло привлечь отмеченное одним из современников поэта «уменье укладывать в стих обыкновенную разговорную речь» (16, *69*). Этот простой, лишенный пафоса строй поэтической речи прекрасно передан композитором в романсе «Расстались гордо мы», принадлежащем к типу лирических монологов-признаний, образцы которого мы находим уже в вокальном творчестве Даргомыжского 40-х годов. Напевно-декламационная мелодия голоса развертывается спокойно и неторопливо, с цезурами, подчеркивающими тон глубокого раздумья. Сдерживаемое сильное чувство прорывается только в завершающих строфу восклицаниях с горестно-ниспадающей интонацией малой септимы (пример 11).

Такая же простая, внешне спокойная разговорная интонация, скрывающая глубокое и сильное чувство, слышится в романсе «Мне все равно» на слова Ф. Миллера, по общему эмоциональному строю и средствам музыкального выражения очень близком к предыдущему.

Черты заостренной декламационной выразительности привносятся Даргомыжским и в сочинения более близкие к традиционным видам русской вокальной лирики середины XIX века: «Как часто слушаю», «Еще молитва» на слова Жадовской, «Вы не сбылись...» на стихи Языкова. М. С. Пекелис (см.: 214, 3, *177*) отмечает в начальной фразе этого последнего романса близость к мелодике Чайковского (пример 12).

Поступенное движение в пределах уменьшенной терции с упором на повышенную IV ступень минорного лада является одним из излюбленных Чайковским и часто применяемых им средств выражения скорбных элегических настроений. В. А. Цуккерман относит этот оборот к «интроспективному комплексу» приемов, «отвечающих экспрессии, направленной вовнутрь» (377, *39*).

О том, что использование подобного приема в названном романсе Даргомыжского не было случайностью, свидетельствует его песня «В аду нам суждено»[26], где дважды повторяется тот же оборот

---

[25] Начальные обороты той же мелодии использовал Мусоргский в «Райке» для пародийной характеристики «вечно юного Фифа» (Ф. М. Толстого — Ростислава).

[26] Написана для пьесы Кальдерона «Ересь в Англии», поставленной в 1868 году в московском Малом театре.

(на словах «И страстную любовь и ненависть» и далее «Не перестану тебя век целый ненавидеть»).

Наряду с обращением к новым мотивам и образам, характерным для искусства 60-х годов, композитора продолжала привлекать ясная и стройная классичность пушкинской поэзии. К шедеврам его вокальной лирики следует отнести два романса на слова Пушкина: «О, дева-роза, я в оковах» и «Что в имени тебе моем?» Первый из них Даргомыжский назвал «восточной арией». В отличие от более раннего «восточного романса» — «Ты рождена воспламенять» — с его пряной гармонией и насыщенностью хроматизмами, здесь вокальная мелодия строго диатонична (лишь один раз, на словах «И нежно», появляется альтерированный звук *ре-диез*). Но прихотливость ритмического рисунка и своеобразная ладовая переливчатость придают ей особый, необычный колорит. Фортепианное сопровождение звучит порой терпко и графично, сводясь к скупому двух- или трехголосию, порой же, благодаря лениво сползающим хроматизмам, обилию задержаний и альтерированных созвучий, приобретает характер чувственной статики. Возникающие в разных голосах короткие орнаментальные фигурки создают выразительный контрапункт к вокальной партии.

В романсе «Что в имени тебе моем?» с его пластичной напевной мелодией, описывающей широкую волнистую линию, хорошо передан сосредоточенно раздумчивый тон одного из прекраснейших образцов зрелой пушкинской лирики. Из поэтического образа Пушкина — «Оно умрет, как шум печальный Волны, плеснувшей в берег дальный» — рождается и плавно колышущаяся фигура фортепианного сопровождения. Во втором построении (соответствующем второй строфе стихотворения) у фортепиано в среднем голосе возникает выразительный контрапункт к вокальной мелодии, который затем, в репризе романса перемещается вверх на две октавы.

Особо выделяет Даргомыжский третью строфу пушкинского стихотворения («Что в нем? Забытое давно В волненьях новых и мятежных»); взволнованный речитативный склад вокальной партии в этом разделе создает драматический контраст к общему светлому элегически-задумчивому тону музыки. Драматические интонации звучат и в конце, при повторении последней строки «Есть в мире сердце, где живу я». Но эта короткая вспышка мгновенно угасает, и завершает романс тихий фортепианный отыгрыш с постепенно угасающей и словно теряющейся в низком басовом регистре основной мелодической фразой. Унисонное окончание с ферматой на заключительном звуке воспринимается как многоточие, которое поставил Пушкин в конце своего стихотворения.

Поэтичностью настроения и тонкостью пейзажной звукописи отличается романс «На раздольи небес» на слова Н. Ф. Щербины. Композитор избегает чрезмерной детализации в воплощении поэтического текста, передавая лишь общее настроение чувственного восторга и томления, навеваемое тихой южной ночью. Постоянная хроматическая перекраска отдельных ступеней, вызывающая ощущение нежного мерцания, ряд синкоп, осложняющих плавно колы-

шущийся шестидольный ритм, типично романтические сопоставления мажорных тональностей на расстоянии большой терции (ля мажор — фа мажор), частое применение органных пунктов — все это служит созданию зыбкого прозрачного колорита. Во вступительных тактах фортепиано в среднем голосе возникает уже отмеченное выше характерное последование VI низкой, V и IV повышенной ступеней (пример 13). Это последование встречается в партии фортепиано и далее.

«Песня рыбки» на слова из поэмы Лермонтова «Мцыри» перекликается с фантастическими образами «Русалки», но звукописные средства, применяемые здесь Даргомыжским, тоньше и дифференцированнее. Повторяющийся рефрен романса, написанного в форме рондо с тремя эпизодами[27], напоминает по характеру баркаролу. Особое значение приобретает настойчиво повторяющаяся, как манящий и завлекающий призыв, триольная фигурка, обнаруживающая местами отчетливо выраженное родство с мотивом призыва-заклинания в финале «Русалки» (пример 14).

Баллада «Паладин» на слова Жуковского представляет собой замечательный образец реалистического переосмысления этого излюбленного поэтами и композиторами-романтиками жанра. Как было отмечено еще Кюи, прототипом для этого сочинения послужил «Ночной смотр» Глинки (см.: 118, *96*). Но в отличие от сдержанной по тону, мрачно-величественной глинкинской «фантазии», вокальная пьеса Даргомыжского впечатляет ярким и напряженным драматизмом при сжатости формы и лаконизме выразительных средств. Повторяющаяся в партии фортепиано на протяжении семнадцати тактов октава *до — до* звучит подобно тревожному набату. Ряд остро диссонирующих созвучий (малая секунда и большая септима, тритон), тяжело и постепенно восходящая, а затем, после кульминации на II пониженной ступени уступчиво ниспадающая декламационная линия голоса — все это в совокупности создает очень сильный драматический эффект.

Далее возникает традиционный в жанре баллады образ бешеной скачки, передаваемый пунктирным ритмом и резкими, отрывистыми акцентами. Реприза построена на тех же колокольных ударах, которые звучали в первом построении, но несколько ритмически измененных и затухающих к концу. С необычайным мастерством создает композитор в рамках краткой трехчастной формы впечатляющую и богатую изобразительными деталями драматическую картину.

К тому же периоду рубежа 50-х и 60-х годов относятся и два произведения в духе «русской песни»: остроумная характеристическая сценка «Как пришел муж из-под горок», основанная на мелодии плясового характера, и более романсизированная «Ты не верь, молодец»[28]. Однако после окончания «Русалки» Даргомыжский лишь эпизодически обращается к этому жанру. Его творческие иска-

[27] Повторение строк «Дитя мое, Останься со мной!», положенных в основу рефрена, отсутствует у Лермонтова.

[28] Текст в обоих случаях написан, по-видимому, самим композитором.

ния были направлены прежде всего на выработку гибкого выразительного музыкального языка, способного передавать все оттенки живой человеческой речи. Одновременно углубляется лирическая экспрессия, доходящая порой до яркого и напряженного драматизма, выражение чувства становится более конденсированным, совершенствуются и обогащаются средства живописно-изобразительного или характеристического заострения отдельных сторон образа. Все это свидетельствовало о новой ступени в творческом развитии композитора, во многом предвосхитившего достижения своих молодых современников поколения 60-х годов.

7.

Особое место в творчестве Даргомыжского занимают три оркестровые пьесы, написанные в 60-х годах: «Баба-яга, или С Волги nach Riga» (1862), «Казачок» (1864) и «Чухонская фантазия» (1867). Область симфонической музыки до этого мало привлекала композитора. В более ранние годы им было создано всего одно самостоятельное сочинение для оркестра — «Болеро», датируемое 1839 годом: Даргомыжский тогда только начинал работу над своей первой оперой «Эсмеральда», и его творческие устремления во многом еще оставались неясными и неопределившимися. Черты незрелости ощущаются и в этом сочинении, написанном для оркестра гладко, но шаблонно и бесцветно. Как известно, жанр болеро часто сближался в русской музыке с полонезом. Это смешение двух разных по национальной принадлежности жанров заметно и в пьесе Даргомыжского. Так, тема среднего эпизода, интонируемая двумя трубами, казалась бы более уместной в блестящем полонезе, чем в испанском народном танце (пример 15).

Несмотря на отсутствие яркого своеобразия, «Болеро» явилось для молодого композитора определенным достижением, свидетельствовавшим о достаточно свободном его владении техникой оркестрового письма. Пьеса вошла в популярный симфонический репертуар и с успехом исполнялась в павловских общедоступных концертах.

На протяжении последующих двадцати лет у Даргомыжского не рождалось симфонических замыслов. В 1859 году он писал по поводу своего участия в деятельности РМО: «Завелось у нас Русское музыкальное общество в больших размерах. В течение зимы оно дает десять концертов. Оркестр хороший. Хоры и соло исполняются любителями. Впрочем, я очень мало сочувствую этим концертам. Великую пользу общества признаю вполне и даже состою членом в особо учрежденном комитете для разбора сочинений, присуждения наград и проч. Но концерты меня не занимают. После театра, после драматической оперной музыки они для меня скучны» (22, *63*).

Тем не менее открывшиеся в связи с учреждением РМО возможности исполнения новых инструментальных сочинений были заманчивы. Хотя прием, оказанный «Русалке» широкой петербургской,

а вскоре вслед затем и московской публикой, не мог не вызвать удовлетворения у ее автора, но Даргомыжский был недоволен тем, как она исполнялась на сцене. Иногда на целые сезоны опера совсем выпадала из репертуара и композитору приходилось вести постоянную борьбу с косной бюрократической дирекцией императорских театров, отстаивая свое любимое детище.

Все это могло стимулировать его обращение к симфоническому жанру. Кроме того, стремясь утвердить свою известность за рубежом, он полагал, что в Западной Европе ему легче будет добиться исполнения оркестровой пьесы, чем оперной постановки. В письме от 4 февраля 1863 года Даргомыжский сообщал Н. В. Кукольнику: «Пишу разные характеристические фантазии для оркестра. Например, польский, казачок, русскую сказку, чухонскую пляску и пр. Новизна этих элементов может, пожалуй, приглянуться за границей, куда давно стремлюсь в мечтах моих» (22, *73*).

Намерение композитора написать оркестровую пьесу на польские темы не было осуществлено. Под «русской сказкой» имеется в виду, по-видимому, «Баба-яга», которая оказалась хронологически первой из симфонических «фантазий» Даргомыжского.

Прообразом для них послужили «Испанские увертюры» и особенно «Камаринская» Глинки. Подобный тип сочинений «равно докладных как знатокам, так и простой публике», основанный на фольклорном материале, получает в это время широкое распространение в творчестве русских композиторов. В 1858 году Балакирев создал Увертюру на темы трех русских песен, которая была исполнена тогда же в одном из университетских концертов. В 1862 году им же была написана Вторая увертюра на темы русских песен, позже получившая название «Русь». Вскоре появились также оркестровые пьесы Балакирева и Римского-Корсакова на чешские и сербские темы.

Кюи замечал в связи со «славянским концертом», состоявшимся 12 мая 1867 года под управлением Балакирева в честь приезда в Петербург делегаций зарубежных славянских народов: «...с легкой руки Глинки, написавшего свою бесподобную „Камаринскую", в настоящее время этот род музыки находится в большом ходу. К нему следует отнести фантазии Даргомыжского „Казачок", „Баба-яга" и доканчиваемый в настоящее время „Чухонский танец", а также „Гопак" и „Гречаники" Серова. Бесспорно, этот полукомический род сочинений очень привлекателен; в нем композитор, не стесняясь формой, может дать полный простор всем оригинальностям и причудам гармонии и колорита, может заставить слушателя улыбаться разными небывалыми оркестровыми затеями. Но среди этого наплыва оригинальности и оригинальничанья музыкальная мысль и музыкальная связь должны быть всегда на первом плане... В этом-то везде ясном присутствии и развитии музыкальной мысли я и вижу огромное преимущество „Камаринской" над родственными ей сочинениями» (118, *95—96*).

Ни Даргомыжскому, ни кому-либо другому из русских композиторов, обращавшихся к жанру характеристических оркестровых пьес

на народные темы, не удалось достигнуть той идеальной ясности и стройности в сочетании с неисчерпаемым разнообразием творческой фантазии, которые определили значение глинкинской «Камаринской» как первоистока классического русского симфонизма. Но опираясь на традиции Глинки, они привносили в этот тип произведений некоторые новые, оригинальные черты. Если в увертюрах Балакирева на русские народные темы преобладает эпическое начало, то у Даргомыжского на первый план выступают элементы комического, гротесково-пародийного характера. Особенно ярко выражены они в «Бабе-яге» и «Чухонской фантазии».

Сопоставление двух русских народных мелодий — широко распевной «Вниз по матушке по Волге» и плясовой «Укажи мне, мати, как белый лен слати» — с простой, непритязательной немецкой песенкой могло иметь скрытый полемический подтекст, на что обращает внимание М. С. Пекелис. «„Русская сказка“,— замечает исследователь,— получила название „Баба-яга, или С Волги nach Riga“ и была жанрово определена автором как „шутка-фантазия“. Однако при ближайшем рассмотрении эта „шутка“ оказалась не столь уж безобидной. В атмосфере критически направленного творчества она обернулась музыкальным памфлетом, острие которого обращено было на немецко-академические тенденции, проявившиеся в деятельности Музыкального общества...» (214, 3, *28*). Эта сатирическая направленность пьесы сближает ее с литературными памфлетами Даргомыжского, появлявшимися на страницах журнала «Искра», и некоторыми вокальными сочинениями конца 50-х — начала 60-х годов.

Положив в основу своего произведения три разнохарактерные в жанровом отношении и по национальной окраске народные мелодии, композитор пользуется различными средствами в их разработке. Песня «Вниз по матушке по Волге» дана в той эпически-романтизированной протяжной трактовке, которая складывалась в демократически-разночинной городской среде на протяжении 40—50-х годов XIX века[29].

Тема эта служит основой вступительного Andante. Она проводится здесь четыре раза в различном изложении и разной тембровой окраске. Сначала ее интонируют одни струнные с сольным запевом виолончели и ответным построением всей группы наподобие хорового припева (пример 16). Второе проведение поручено деревянным. Затем обе группы звучат вместе с добавлением двух валторн, и только в последнем, четвертом проведении вступает весь оркестр в мощном fortissimo. После этого тема распадается на отдельные короткие фразы, как бы доносящиеся издалека. Таким образом создается эффект постепенного приближения и удаления.

Второй раздел этой «шутки-фантазии» (по определению самого композитора) построен на народной плясовой песне, записанной

---

[29] Как указывает М. С. Друскин, мелодия этой песни использована Даргомыжским «в ее новой, современной трактовке, которой придан несколько необычный, мужественно-волевой характер» (79, *56*).

Даргомыжским в Смоленской губернии (см.: 215, *105*). В соответствии с программным замыслом, этот раздел должен изображать фантастический полет бабы-яги с волжских просторов к Прибалтике. Характерный тембр фагота в низком регистре придает ей сумрачно-гротесковый колорит. При этом уже в первом проведении она приобретает развивающийся характер благодаря секвенционному повторению двух последних тактов (пример 17). Отрывистые, словно подхлестывающие, ритмически острые фигурки, короткие взлетающие тираты, трели, неожиданно врывающиеся резкие диссонирующие звуки и другие подобные же средства дополняют картину стремительного полета сказочной нечисти.

Беззаботно-веселая и довольно примитивная по складу мелодия немецкой мещанской песенки, на которой построена наиболее развернутая по масштабу третья часть пьесы, резко контрастирует величавой эпической широте вступительного Andante (пример 18).

Даргомыжский разрабатывает эту тему с большим остроумием и изобретательностью, но в целом материал произведения все же чересчур разнороден, оставляя впечатление известной пестроты.

Наиболее популярным из симфонических произведений Даргомыжского стал «Казачок», с успехом исполненный в Брюсселе в присутствии автора 7 января 1865 года[30]. В России пьеса впервые прозвучала в концерте Московского отделения РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна 6 ноября того же года, а впоследствии неоднократно исполнялась в Москве и Петербурге. Чайковский упоминает в одном из своих концертных обзоров о «прелестном „Казачке" Даргомыжского» (391, *258*).

«Казачок» представляет собой цикл свободных вариаций на широко известную тему украинской народной пляски. Эта мелодия неоднократно была использована уже ранее разными композиторами, в том числе и самим Даргомыжским в фортепианной пьеске, написанной в совсем еще юном возрасте (см.: 215, *20—23*). Основной теме предшествует небольшое вступление в стремительном энергичном движении, посреди которого возникает эпизод песенно-элегического характера. Как отмечает Пекелис, этот грустный, элегический напев представляет собой сильно измененную мелодию песни Глинки «Гуде витер велмы в поле» на слова украинского поэта В. Забелы (214, 3, *214*). Точнее было бы сказать о сходстве темы Даргомыжского с заключительным четырехтактом этой глинкинской мелодии. При этом замена двухдольного размера шестидольным придает ей более мягкий романсизированный колорит (пример 19 а, б). Каденсирующий характер этой фразы, повторяющейся трижды с небольшими вариантами, соответствует ее вступительной функции.

Тема казачка, излагаемая в своем обычном виде и даже в той же тональности соль мажор, в которой выдержаны все предшествующие ее обработки, в первых двух вариациях не подвергается существенным изменениям. Постепенное обрастание ее дополнитель-

---

[30] См. письма Даргомыжского к сестре с приложением отзывов бельгийской прессы в кн.: 22, *85—95*.

ными голосами приводит к уплотнению оркестровой ткани, сопровождаемому динамическим нарастанием. Начиная с третьей вариации (такт 92, ре минор) тема изменяется более значительно, собственно варьирование сочетается с вычленением и секвенционным развитием отдельных мотивов, модуляционными сдвигами и изменениями ладовой окраски. Завершает пьесу стремительная кода (от più mosso, такт 217), в которой тема все более сжимается, ритм дробится. В заключительных тактах настойчиво повторяются только начальные ее обороты, создавая впечатление вихревой, головокружительной массовой пляски.

«Чухонская фантазия» представляет собой такую же живую, веселую жанровую сценку, но ее юмор острее и порой граничит с гротеском. Даргомыжский расширяет этим своим произведением круг инонациональных элементов, к которым обращались русские композиторы, впервые вводя финский фольклор[31] в область симфонической музыки.

В основу «Фантазии» положены две различные по жанру и выразительному складу народные мелодии — колыбельная и плясовая. Одна из них, излагаемая во вступительном Andante, как устанавливает М. С. Пекелис (214, 3, *219—220*), была заимствована из сборника композитора И. Ф. Шантца «Избранные финские народные песни», изданного в 1855 году. Но характер подлинной народной мелодии значительно изменен композитором. Мягкий, ласковый колыбельный напев приобретает в звучании гобоя и фагота с сопровождающими его «пустыми» кварто-квинтовыми созвучиями суровый эпический колорит (пример 20).

Начиная с третьего такта с помощью имитаций увеличивается протяженность темы, частично изменяется и мелодический рисунок. Короткие фиоритурки, появляющиеся сначала у кларнета и флейты, а затем и у струнных, подготавливают появление второй темы оживленного танцевального характера, по-видимому, записанной самим композитором (пример 21).

Метрическая структура темы с группировкой тактов по три придает ей особую грацию и изящество, подчеркиваемую мягкостью звучания одних струнных. Но остро акцентированная остинатная фигура во втором и четвертом трехтактах, исполняемая в унисон гобоем, кларнетом и фаготом, вносит резкий контраст — словно посреди плавного женского танца с шумом и топотом врывается группа подвыпивших гуляк.

Основной раздел «Фантазии» написан в форме сонатного allegro. Приведенная тема служит основой главной партии, причем уже в пределах экспозиции она подвергается разнообразным вариантным преобразованиям. Сравнительно краткая, неразвитая побочная партия мелодически несамостоятельна и носит явно производный от главной характер. В разработке тематический материал экспозиции переплетается со вступительной темой, проводимой в

---

[31] Чухонцами принято было называть финнов, живших в окрестностях Петербурга.

массивном звучании труб, валторн и тромбонов. После краткой репризы дана развернутая стремительная кода, построенная на остинатном повторении основного мотива побочной партии в разнообразном тембровом и тонально-гармоническом освещении с непрерывным динамическим нарастанием и уплотнением оркестровой звучности.

«Чухонская фантазия» изобилует остроумными колористическими находками, подчеркивающими юмористический характер музыки, но иногда возникает ощущение известной перенасыщенности фактуры, перегруженности деталями. Потому, вероятно, это произведение при всей оригинальности его замысла не стало столь же популярным, как более скромный, но подкупающий своей свежестью и живой непосредственной веселостью «Казачок».

8.

Работа над камерными вокальными и симфоническими произведениями не отвлекала Даргомыжского от мысли об опере. Театр, драма по-прежнему сохраняли для него свою притягательную силу, и он продолжал искать такой сюжет, который позволил бы ему сказать новое слово в этой области после уже достигнутого в «Русалке». Сохранившиеся эскизы и фрагменты не доведенных до окончательного воплощения оперных замыслов дают нам представление о характере и направленности этих исканий[32].

В начале 60-х годов Даргомыжский обращается к поэме Пушкина «Полтава», предполагая написать оперу «Мазепа». Но эта идея, по-видимому, недолго занимала композитора, так как сохранился только один эпизод задумывавшейся оперы — сцена заключенного в темницу Кочубея и Орлика[33]. Характерно, что сочинение оперы началось с одного из самых сильных по драматизму, остро конфликтных моментов. Вокальные партии носят в этом отрывке в основном декламационный характер, но временами переходят в выразительное пение ариозного типа. Таков монолог Кочубея о «трех кладах», лишь однажды прерываемый яростной репликой Орлика: «Молчи, молчи, старик!»[34].

Г. А. Ларош считал, что многое в этой сцене находится «на уровне лучших моментов „Русалки“» (169, *231*). Но, может быть, именно боязнь повторения самого себя заставила композитора отказаться от продолжения работы.

Тогда же у него возникает и другой оперный замысел, связанный со сферой древнерусских сказочно-легендарных образов. Уже в первой половине 60-х годов он начинает сочинять оперу «Рогдана», работа над которой с перерывами продолжалась до 1867 года

---

[32] Неоднократно публиковавшиеся отрывки из неоконченных опер Даргомыжского наиболее полно представлены в изд.: 71.

[33] М. С. Пекелису удалось обнаружить среди эскизов Даргомыжского также начало ариозо безумной Марии (см.: 214, 3, *235*).

[34] У Пушкина нет этих слов.

(см.: 214, 3, *243—246*). Сохранилось несколько фрагментов этой неоконченной оперы, некоторые их них в виде партитуры.

Как и «Мазепа», «Рогдана» сочинялась без полного текста либретто, и о содержании действия можно составить только приблизительное представление по имеющимся в нашем распоряжении отрывкам. «Весьма вероятно,— пишет Пекелис,— что первый толчок в работе над „Рогданой" Даргомыжский получил от драматической пьесы А. Вельтмана „Ратибор Холмоградский", вышедшей из печати в Москве в 1841 году» (71, *264*). Однако, как отмечает тот же исследователь, «Даргомыжский использовал пьесу Вельтмана совсем в небольшой степени» (214, 3, *238*). Из этого источника заимствованы образы двух главных героев — молодого князя Ратибора и княжны Рогданы, которые любят друг друга и для того, чтобы соединить свои сердца, вынуждены пройти через ряд опасностей и испытаний. Но взяв основную фабулу пьесы, Даргомыжский дополняет ее фантастическими и комедийными сценами.

Несомненна связь это оперного замысла с «Русланом и Людмилой» Глинки, на что справедливо указывалось в литературе (214, 3, *239—240*). Вместе с тем в сюжете «Рогданы» мы находим и некоторые точки соприкосновения с оперным творчеством Верстовского: политическая борьба в Древней Руси, религиозный антагонизм.

Близость к «Руслану и Людмиле» наиболее очевидна в хоре волшебных дев над спящей княжной Рогданой, навеянном сценой волшебного сна Людмилы из IV действия оперы Глинки. Но Даргомыжский находит самостоятельное творческое решение аналогичной задачи. Плавно колышущаяся мелодия хора расцвечивается звенящими фигурками фортепиано в высоком регистре и легкими пассажами флейты, в то время как у скрипок неизменно звучит словно завораживающий остинатный мотив[35]. Воздушная легкость и прозрачность оркестровой фактуры при динамической однoплановости, приглушенности звучания (оттенки *p* и *pp* лишь однажды на короткое время сменяются *mf*) придают этой сцене своеобразный колорит фантастического оцепенения.

Музыка написанных Даргомыжским фрагментов оперы носит ярко выраженный народный характер. Народно-песенные интонации слышатся и в охарактеризованном хоре, и в комической песенке про лешего, и в приветственном хоре девушек «Как денница появится», в котором Пекелис справедливо усматривает новые для Даргомыжского черты. «Известно и по „Русалке", и по отдельным камерным сочинениям,— замечает он,— что композитор тяготел преимущественно к городским формам народного мелоса и свободным приемам его обработки. Хор девушек же близок к крестьянской песенности классического типа. Это величальная обрядовая песня» (214, 3, *253*).

В дуэттино Рогданы и Ратибора перед их разлукой мелодические обороты народно-песенного характера соединяются с более экспрессивными лирическими интонациями. Во второй его половине трижды

[35] М. С. Пекелис считает этот мотив вариантом той же трехзвучной попевки, на которой построены призывы Русалки в финале одноименной оперы (см.: 214, 3, *249*).

повторяется уже знакомая нам хроматическая последовательность трех звуков в пределах уменьшенной терции.

Особый интерес представляет «Восточный хор отшельников», в основу которого положены слова из стихотворного цикла Пушкина «Подражание Корану». По мнению Пекелиса, этот хор «продолжает ту самобытную линию ориентализма, которая была начата восточными романсами Даргомыжского, в особенности его арией „О дева-роза, я в оковах“» (214, 3, *251*). Однако сходство между хором отшельников из «Рогданы» с его суровым, сдержанно-величавым характером и упомянутыми романсами, проникнутыми чувством страстного томления, ограничивается разве что некоторыми чисто внешними чертами. Мерно, неторопливо развертывающаяся тема хора, основанная на пентатонике[36], напоминает напевы старинных русских обрядовых песен (пример 22).

Терпкая диатоника оркестрового сопровождения, лишь изредка нарушаемая альтерацией отдельных ступеней, подчеркивает строгий архаический колорит музыки. Ряд гармонических оборотов, как и сама мелодия хора, предвещает эпические образы Бородина и Римского-Корсакова.

Почему же «Рогдана» осталась незавершенной и композитор после нескольких лет, в течение которых вынашивался замысел оперы и создавались отдельные ее эпизоды, отказался от дальнейшей работы над ней? По этому поводу могут быть высказаны только некоторые догадки и предположения. Возможно, что композитор сознавал известную устарелость самого сюжета, его несоответствие новым современным требованиям. Может быть, его смущала разностильность уже написанных фрагментов: если в величальном хоре девушек и восточном хоре отшельников он овладевает новой для него интонационной сферой, то дуэттино Рогданы и Ратибора или шуточная песенка о домовом тяготеют к уже пройденному этапу его творчества. Наконец, могла быть еще одна причина, о которой Даргомыжский писал Л. И. Кармалиной в письме от 17 июля 1866 года: «Вы спрашиваете о будущей моей опере? Действительно, я задумал какую-то оперу давно, когда музыка была еще искусством. Но теперь она стала ремеслом. Надо шарлатанить, брать царские сюжеты, добиваться блестящей постановки, писать о себе в газетах. Чувствую, что не сумею с этим сладить,— и бросил» (22, *119*).

Несмотря на большой успех «Русалки» при возобновлении ее на сцене Мариинского театра в 1865 году и высокий художественный уровень постановки, отношения с театральной дирекцией оставались у Даргомыжского сложными и натянутыми. Испытав на себе недоброжелательность двора и театральных заправил, он понимал, что постановка новой большой оперы будет связана со множеством трудностей и препон.

В том же письме мы находим первое упоминание о «Каменном госте»: «Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены „Каменного

[36] Вспомогательная нота *си* в предпоследнем такте не нарушает ладового строя темы.

гостя„ — так, как оно есть, не изменяя ни одного слова». Однако вопреки собственному категорическому заявлению Даргомыжский не оставил мысли о «Рогдане». В 1867 году он обратился к писателю К. М. Станюковичу с предложением написать либретто для оперы и тот был склонен принять это предложение (см.: 214, 3, *245—246*). К тому же году, как свидетельствует Пекелис, относятся и последние из написанных частей музыки «Рогданы». Только с начала следующего года композитор всецело сосредоточивается на работе над «Каменным гостем». 24 января 1868 года он писал одному из своих друзей: «Сидя за фортепьянами, больной и сгорбленный, я в пять дней подвинул своего „Каменного гостя" так, как бы здоровый и в два месяца его не подвинул» (22, *122*). А в начале апреля Даргомыжский сообщает своей постоянной корреспондентке Кармалиной: «Каменный гость обратил мое внимание еще лет 5 тому назад, когда я был совершенно здоров, и я — отшатнулся перед колоссальностью этой работы. А теперь больной в течение двух с половиной месяцев написал почти $^{3}/_{4}$ всей оперы» (22, *124*).

Как видно из этих слов, сюжет пушкинской «маленькой трагедии» привлек внимание композитора уже в первой половине 60-х годов, но, очевидно, мысль о создании оперы на полный, неизменный текст драматического произведения казалась ему слишком смелой и он чувствовал себя недостаточно подготовленным к решению такой задачи.

Трудность и ответственность задачи усугублялись тем, что Даргомыжский обратился к одному из прекраснейших поэтических созданий Пушкина, в котором каждый стих, каждая строка отточены до идеального совершенства. Белинский писал о «Каменном госте»: «Какая дивная гармония между идеею и формою, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная! какая антично благородная простота стиля! какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет...» (37, *569*).

Думается, однако, что Даргомыжского привлекала не только чисто художественная задача по возможности точного и адекватного музыкального воплощения пушкинского текста. Выбор именно данного произведения любимого им поэта был продиктован и более глубокими стимулами. Возникает невольная ассоциация между «Каменным гостем» Даргомыжского и драматической поэмой А. К. Толстого «Дон-Жуан», напечатанной в апрельском номере «Русского вестника» за 1862 год с посвящением памяти Моцарта и Э. Т. А. Гофмана, хотя мы не располагаем никакими данными, позволяющими утверждать прямое влияние этой публикации на зарождение творческого замысла композитора.

В письме к издателю А. К. Толстой писал: «В настоящую минуту, когда в России кипят жизненные интересы, когда завязывается и разрешается столько общественных вопросов,— внимание публики к чистому искусству значительно охладело, и *предметы мышления, находящиеся вне жизни гражданской* (курсив мой.— *Ю. К.*), занимают весьма немногих» (335, *218*).

Можно полагать, что стареющего Даргомыжского в большей степени, чем раньше, волновали «вечные» проблемы человеческого бытия — проблемы добра и зла, жизни и смерти, нравственного закона, нарушение которого влечет за собой неизбежное возмездие. Это и могло привлечь его к сюжету, казалось бы, далекому от основных тенденций русской литературы и искусства 60-х годов.

Композитор, по-видимому, сам относился к своему «Каменному гостю» как к произведению в известном смысле экспериментальному и не рассчитывал на то, что опера может быть поставлена на большой сцене. Б. В. Асафьев верно и точно определил жанровую специфику «Каменного гостя» как перенесение принципов камерного стиля в оперу. «В этом отношении „Каменный гость" — само совершенство, так как, именно при своей тепличности и оранжерейности, он решает проблему характеристик действующих персонажей оперы с помощью интенсивнейшего развития не вширь, а вглубь, не увеличением средств выразительности, а уменьшением их» (27, *35*).

В «Каменном госте», которого Даргомыжский называл своей «лебединой песнью», синтезированы важнейшие достижения его камерного вокального творчества в период после окончания «Русалки». Стремление к углубленной лирической экспрессии и заострению выразительных деталей при строгом самоограничении в отборе выразительных средств, характерное для лучших его романсов этого позднего периода, присуще и последнему оперному произведению, завершающему творческий путь композитора.

По глубине и чуткости проникновения в душевный строй действующих лиц, мастерству передачи малейших сдвигов в их настроении, филигранной тонкости письма «Каменный гость» — произведение в своем роде совершенное, являющееся вершиной творчества Даргомыжского. Стремление к обилию и тщательной отделке деталей, которое Серов отмечал в своем разборе «Русалки» как известного рода недостаток, в данном случае вполне отвечало поставленной задаче.

Необычайная точность воспроизведения речевых интонаций, гибкое следование вокальной мелодии за тончайшими нюансами изумительного по богатству и пластичности пушкинского поэтического слова дополняются и оттеняются детально разработанным инструментальным сопровождением, изобилующим множеством интересных, оригинальных гармонических и фактурных находок. Оно выполняет не только функцию поддержки вокальных партий, но передает скрытое течение действия и обнаруживает тайные побуждения действующих лиц.

При всей детализированности музыкального письма в «Каменном госте» достаточно определенно выявлено обобщающее начало. Поэтому неоднократно высказывавшиеся по адресу композитора упреки в натурализме не имеют под собой оснований. Даргомыжский создает цельные, законченные образы действующих лиц, характеризуемые прежде всего свойственным каждому из них комплексом интонаций. Каждый из персонажей говорит своим языком, соответствующим его индивидуальному облику, складу его натуры.

Определение «Каменного гостя» как речитативной оперы неполно и односторонне. Главное в нем — необычайная свобода совмещения различных типов вокального интонирования и перехода от речитативного говорка к ариозности или широкому мелодическому пению, осуществляемого нередко в очень сжатых пределах, но всегда оправданного внутренней логикой развития и сменой психологических состояний действующих лиц.

Не отказывается Даргомыжский и от такого испытанного средства реалистической оперной драматургии, как обобщение через жанр. Но этим приемом он пользуется для характеристики образов более или менее однозначных, не изменяющихся на протяжении действия. В партии Лауры, юной красавицы-артистки, основное место занимают две ее песни (единственные законченные по форме сольные вокальные номера во всей опере). Монах обрисован строгой хоральной последовательностью трезвучий в размеренном движении и таким же мерным покойным течением его вокальной речи. С теми же жанровыми истоками связан и лейтмотив Донны Анны, характеризующий набожную смиренность молодой вдовы; вместе с тем легкость, воздушность фактуры подчеркивает хрупкую женственность образа.

Особенным богатством и разнообразием интонационного состава отличается партия главного героя Дон-Жуана, музыкальная характеристика которого передает всю сложность образа, созданного Пушкиным. Легкомысленный повеса Дон-Жуан, увлекающийся и непостоянный, не лишен рыцарственной отваги и готов бросить вызов даже самой смерти. Он — артистическая натура, и жизнь для него игра, но, играя и увлекаясь, он может оказаться во власти настоящего, сильного и страстного чувства. Так случается при его встрече с Донной Анной, роман с которой представлялся ему вначале всего лишь дерзкой авантюрой.

Музыкальная речь Дон-Жуана порывиста, импульсивна и стремительна, изобилует восклицательными интонациями и часто прерывается паузами. Он может быть ироничным (например, в фразе «Ведь я не государственный преступник!» с интервалами уменьшенной квинты и септимы и подчеркнутой акцентировкой каждого слога) и нежно-задумчивым (восклицание «Бедная Инеза!» при воспоминании об умершей возлюбленной). Дон-Жуан обладает отличной способностью приспосабливаться и меняет тон речи в зависимости от партнера и собеседника.

Совершенно различно окрашена его вокальная партия в сценах свидания с Лаурой и Донной Анной. В разговоре с прежней возлюбленной, так же легко относящейся к жизни, как и он, Жуан остается самим собой — открытым и непринужденным, даже, может быть, несколько небрежным; его партия близка здесь к обычному речитативу. В сценах с Донной Анной он приспосабливается к ее тону, проникнутому тихой печалью и покорностью судьбе. Вместе с тем в его словах невольно прорывается зарождающаяся страсть и линия вокальной партии постепенно все более мелодизируется. Момент, когда Дон-Жуан признается, что он не монах, отмечен ярко-экспрессивной мелодической фразой с захватом напряженно звучащего высокого ре-

гистра[37] и ходами голоса на широкие интервалы большой сексты и малой септимы[38] (пример 23).

Этот момент становится переломным в развитии действия, Дон-Жуан уже не скрывает своей страсти. Интонации пылкого признания звучат в монологе «О, пусть умру», представляющем собой развернутое ариозо с эмоционально наполненной лирической мелодикой широкого дыхания, хотя форма его остается незамкнутой.

Такое же переломное значение в III действии имеет момент, где Дон-Жуан открывает Донне Анне свое настоящее имя. Это — начало трагической развязки, приводящей к гибели обоих главных героев.

Донна Анна — второе по значению действующее лицо в опере. Характер ее очень тонко обрисован Пушкиным, но остается до конца не раскрытым. Ее набожность, верность убитому мужу, никогда ею не любимому,— маска, которую она привыкла носить под влиянием внушенных ей воспитанием и окружающей средой жизненных представлений. Дон-Жуан пробуждает дремлющие в ней чувства, в которых она сама не отдавала себе отчета. Речи пылкого влюбленного влекут Донну Анну к нему, но она борется с собой и лишь робко, постепенно уступает своему влечению. Отсюда колебания и нерешительность, проявляющиеся в плавной медлительности ее интонаций, которая нарушается только отдельными вспышками сильного, таящегося в глубине души чувства. Такова широкая мелодическая фраза типа «вершина-источник» в сцене ее первой встречи с Дон-Жуаном, переодетым в монаха, на кладбище у памятника Командору (пример 24).

В охватывающей диапазон октавы фразе выделяется интервал сексты — ход вниз с III ступени лада на V с особо подчеркнутой интонацией VI—V. Аналогичный секстовый ход, но только в миноре, мы встречаем у Донны Анны в последнем действии, уже после того, как она узнает, что перед ней убийца ее мужа (пример 25).

Признание Дон-Жуана разрушает созданный ею культ самоотречения во имя памяти супруга, который до сих пор наполнял ее жизнь каким-то смыслом. Но Пушкин проявляет тонкий психологический такт, не бросая Донну Анну в объятья Жуана. Потрясение слишком сильно для ее нежной, хрупкой натуры, и гибель оказывается неизбежной. Образ Донны Анны остается недосказанным, в чем его особая поэтическая прелесть и одновременно, заметим попутно, трудность для артистки, исполняющей эту партию на сцене.

Заметную, хоть и не первостепенную роль в опере играют Дон Карлос и Лепорелло. Первый из них появляется только в одном действии, но представляет собой фигуру весьма колоритную. Белинский характеризует этот пушкинский образ в следующих словах: «Этот

---

[37] Партия Дон-Жуана выдержана в основном в среднем теноровом регистре, и верхний *соль-диез* (*ля-бемоль*) захватывается на протяжении всей оперы всего несколько раз.

[38] Римский-Корсаков, написавший оркестровое вступление к «Каменному гостю» на материале музыки Даргомыжского, ввел в него эту фразу как один из ключевых моментов оперы.

человек тоже истый испанец, как и Дон-Хуан, только другим образом. Он мрачен и в молодости, мрачен наедине с прекрасною женщиной, которая сказала ему, что она его любит; к старости же из него был бы готов отличный инквизитор, который с полным убеждением и спокойною совестью жег бы еретиков и с особенным наслаждением бичевал бы самого себя...» (37, *571—572*).

Даргомыжский укрупняет образ, наделяя его суровым и мрачным лейтмотивом, который впервые звучит у Карлоса при встрече с Дон-Жуаном, удваиваемый октавами в оркестре (пример 26). Этот лейтмотив получает дальнейшее развитие в оркестре в момент смерти Карлоса, убитого в поединке Дон-Жуаном, а также в оркестровом заключении второй картины I действия, звучащем как грозное предупреждение о возмездии.

Единственный представитель комедийного начала — Лепорелло наиболее близок к традиционной трактовке образов испанской легенды в драматургии XVII—XVIII столетий. Он сохраняет даже имя своего прототипа из оперы Моцарта, которая была хорошо известна Пушкину. Трусливый и суеверный, но находчивый, порой насмешливый слуга Дон-Жуана — полная противоположность своему господину. Этот контраст выражен в их диалоге, которым начинается опера: легким, словно взлетающим интонациям Дон-Жуана противопоставлена спокойная, лениво-тяжеловесная речь его слуги. Трезворассудительный Лепорелло позволяет себе иногда и довольно дерзко подшучивать над хозяином. Так, его реплика в ответ на вопрос: «Да кто ж меня узнает?» — «Свой же брат, нахальный кавалер, в плаще, со шпагою под мышкой», сопровождаемая ритмически острой, приплясывающей фигурой в оркестре, скрывает иронию по адресу самого же Жуана. Далее, в сцене с Монахом Лепорелло более открыто дает выход своему раздражению: «Всех бы их, развратников, в один мешок, да в воду!» Эта вспышка гнева подчеркивается скачками голоса на октаву и на большую септиму вниз с грозной трелью в сопровождении. Окрик Дон-Жуана «Что, что ты врешь?» не смущает находчивого слугу, и он, то ли заискивая, то ли со скрытой усмешкой, отвечает: «Молчите, я нарочно!»

Выше уже была отмечена важная драматургическая роль инструментального сопровождения в «Каменном госте». Следуя за всеми поворотами действия, оно отличается большой тональной подвижностью и изменчивостью фактуры. Изменениями тонального строя отмечаются реплики действующих лиц в диалогах, иногда даже отдельные «ударные» слова. Часто модуляции осуществляются внезапно, на основе энгармонизма. Одним из таких примеров является переход от ми минора к ми-бемоль минору в сцене Донны Анны и Дон-Жуана на словах: «Кто же вы?» — «Несчастный, жертва страсти безнадежной». В некоторых случаях один какой-нибудь аккорд, выделяемый с помощью фактурных и динамических средств, приобретает самостоятельное значение. Среди многих примеров такого рода особенно примечательно по силе производимого впечатления неожиданное появление до-диез-минорного квартсекстаккорда после доминантсептаккорда ре минора (с опорой на *соль-диез* в мелодии) в момент

рокового признания Жуана, поражающего Донну Анну как удар грома (пример 27).

Инструментальная ткань оперы насыщена живописно-изобразительными моментами — от кратких штрихов, иллюстрирующих отдельные образы текста (как, например, легко взлетающий вверх арпеджированный пассаж после слов Жуана «А небо?.. точно дым» в первой сцене), до развернутых картин, создаваемых темброво-гармоническими средствами.

Одним из замечательнейших образцов тонкой пейзажной звукописи Даргомыжского является монолог Лауры «Как небо тихо». Музыка этого монолога, в котором чарующий образ напоенной ароматами тихой южной ночи сопоставляется с холодным и неприветливым северным пейзажем, отличается почти импрессионистической воздушностью, прозрачностью колорита. В первом разделе преобладают светлые диатонические гармонии, ясная разреженная фактура. Такова повторяемая трижды гармоническая последовательность I, VI, IV, V и I ступеней с нисходящим рядом трезвучий в верхнем пласте и поступенно восходящим от тоники к доминанте басом (пример 28). Резким контрастом звучит второй раздел («А там на севере в Париже, быть может, небо тучами покрыто...») с острыми «колючими» гармониями и свистящими хроматическими пассажами.

Гармонические и фактурные средства играют в «Каменном госте» не только колористически-изобразительную, но и формообразующую роль, способствуя объединению более или менее крупных отрезков действия, приданию им относительной структурной целостности и законченности. В моменты эмоционального подъема, высокого накала чувств прерывистая фактура, основанная на кратких пассажах и аккордах, только поддерживающих вокальную партию, сменяется ритмически равномерным постоянным движением. Так, в ариозо Дон-Жуана «О, пусть умру» в сцене с Донной Анной на кладбище, начиная со слов «не подле праха милого», на протяжении 26 тактов сохраняется подвижная триольная фигура, подчеркивающая его страстное волнение.

Объединяющим элементом в пределах сцены может стать и какая-нибудь деталь фактуры, и повторяющаяся вокальная фраза. Так, нисходящая остинатная фигура, сопровождающая реплику Дон-Жуана «Бедная Инеза! Ее уж нет!» в первой картине, неоднократно возвращается в дальнейшем и служит организующим началом всего эпизода воспоминаний об умершей возлюбленной. Во втором ариозо Жуана из сцены на кладбище таким же объединяющим фактором становится музыкальная фраза «Когда б я был безумец», повторяющаяся три раза, каждый раз на тон выше.

Не менее важное формообразующее значение имеет стройный и продуманный тональный план. В первой картине основной, опорной тональностью служит до мажор, которым она начинается и оканчивается[39]. Главенствующая роль до мажора утверждается и его много-

[39] Эта картина не была окончена Даргомыжским, и, по его завещанию, последние 64 такта написаны Ц. А. Кюи. Но надо полагать, что Кюи руководствовался в своей работе указаниями автора.

кратным появлением внутри картины, а также окружением его тональностями близкой степени родства: соль мажор, звучащий в момент выхода Монаха, ля мажор — ля минор при появлении Донны Анны.

Во второй картине I действия значение основного тонального центра приобретает си-бемоль мажор. В качестве вступления к этой картине Даргомыжский использовал ритурнель второй песни Лауры «Я здесь, Инезилья», сохраняя ту же тональность. Этот же ритурнель, и опять в си-бемоль мажоре, звучит еще раз тихо, словно издалека, после ухода гостей Лауры. Опора на *си-бемоль* сохраняется и далее, в сцене столкновения Дон-Жуана и Дона Карлоса, где этот звук приобретает доминантовое значение[40].

Второе действие начинается в соль мажоре, а заключительная его сцена написана в увеличенном ладу с опорой на звуке *до*. Наконец вся опера завершается в устойчивом до мажоре. Таким образом возникает система тональных арок, охватывающих как отдельные картины, так и всю оперу в целом.

Интересно проследить, как постепенно формируется целотоновый комплекс, связанный с образом Командора. Увеличенный лад, производящий из-за отсутствия в нем вводнотоновых тяготений впечатление холодной застылости, безжизненности, служил в русской музыке, начиная с Глинки, средством воплощения злой мертвенной фантастики. Но в «Каменном госте» он впервые получил такое широкое развитие, становясь носителем сил контрдействия — того неотвратимого рокового начала, которое приводит к гибели обоих главных героев. Лейтгармония убитого Командора принимает окончательную форму в заключительной сцене II действия и с особенно грозной подавляющей мощью звучит в финале оперы, но отдельные ее элементы появляются значительно раньше. Целотоновая гармония, иногда лишь в виде намека, одного аккорда или обрисовывающей ее фигурации, слышится каждый раз, когда речь идет о смерти. Отметим только некоторые моменты: в первой картине I действия при воспоминании Дон-Жуана о мертвой Инезе; во второй картине того же действия в момент, когда за сценой раздается голос Дон-Жуана, как бы предвещая смертельный исход его поединка с Доном Карлосом; более отчетливо во II действии, перед кощунственным обращением к статуе Командора с приглашением на ужин; в III действии увеличенное трезвучие просвечивает в остинатной фигуре, сопровождающей обращение Жуана к Донне Анне: «Не желайте знать ужасную, убийственную тайну!», и ясно слышится в момент, когда он произносит страшные слова: «Я убил супруга твоего...» В сцене прощания Дон-Жуана с Донной Анной и назначения нового свидания, словно крадучись, проходит в басу почти полный целотоновый звукоряд, звучащий далее уже с непрерывно нарастающей силой. Антитеза жизни и смерти выражена здесь с предельной остротой. Только в заключительных тактах опе-

[40] На это обращает внимание Г. Белянова в статье «Основные закономерности формообразования в опере Даргомыжского „Каменный гость"», содержащей ряд интересных наблюдений (см.: 40, *30*).

ры, как светлый торжествующий апофеоз, возникает ясный и чистый до мажор.

«Каменный гость» Даргомыжского вызвал много споров и самых разноречивых суждений. Если Стасов оценивал его как «краеугольный камень грядущего нового периода музыкальной драмы» (322, *158*), то, по мнению Чайковского, это всего лишь «заблуждение смелого таланта, не руководимого трезвым пониманием эстетически развитого художника», «жалкий плод сухого, чисто рассудочного процесса изобретения» (383, *149, 165*).

Никто не отрицал ценности новаторских находок и прозрений, рассыпанных буквально на каждой странице этого смелого по замыслу произведения, решительно порывавшего со всеми традиционными представлениями о законах и нормах оперного жанра. Вместе с тем даже некоторые из наиболее близких Даргомыжскому современников отмечали односторонность избранного им пути. Так, в начале 1868 года, когда «Каменный гость» был еще далек от окончания и работа над ним находилась в самой решающей стадии, Кюи писал, жалуясь на отсутствие оперного либретто, отвечающего всем современным требованиям: «Одно из произведений, однако, близко подходящих к идеалу оперного текста — „Дон Жуан“ („Каменный гость“) Пушкина. Если бы Пушкин прибавил хоры (хотя нет никакого резона делать оперу обязательно с хорами, только для музыкальных целей обидно отсутствие такого могучего элемента, как хор), если б он увеличил число лирических моментов и кое-где посократил прозаичность разговоров, текст „Каменного гостя“ был бы совершенен» (119, *147*).

Неоспоримо огромное историческое значение «Каменного гостя» для развития русской оперы. Многие из найденных здесь Даргомыжским приемов гибкой и выразительной музыкальной декламации прочно вошли в арсенал оперного творчества даже далеких ему по направлению композиторов. Но как целое «Каменный гость» остался уникальным для своего времени явлением. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, написанный на текст одной из «маленьких трагедий» Пушкина по тому же принципу, оказался всего лишь эпизодом в творческих исканиях композитора конца 90-х годов. Таким же эпизодическим и проходящим было значение «Пира во время чумы» и «Скупого рыцаря» для Кюи и Рахманинова, не говоря о том, что авторы этих произведений шли во многом по иному пути, чем Даргомыжский. Что касается «Женитьбы» Мусоргского, то этот интересный опыт молодого композитора по своему образному строю и языку имеет мало общего с «Каменным гостем». Даргомыжским могла быть подсказана только самая мысль о возможности создания оперы на полный, неизменный текст литературно-драматического произведения. Но, как известно, Мусоргский очень скоро отказался от этой идеи, ограничившись всего одним фрагментом. Создавая своего «Бориса Годунова» по величайшему драматическому произведению Пушкина, он допускал гораздо более свободное отношение к тексту, многое в нем изменял, производил большие купюры и перестановки, а с другой стороны, вносил существенные дополнения, подчиняя лите-

ратурный материал своему музыкально-драматургическому замыслу.

Сценическая судьба «Каменного гостя» во многом определяется его жанрово-стилистическими особенностями как оперы камерного типа. Этот жанр, по верному замечанию Лароша, требует особых условий для полноценного его восприятия (см.: 150, *86—87*). Русская императорская сцена во второй половине прошлого столетия не располагала такими условиями, и потому многие стороны оперы Даргомыжского при ее первой постановке в 1872 году остались непонятыми и недооцененными.

И если Стасов и некоторые другие апологеты этого замечательного во многих отношениях произведения впадали в очевидную крайность, приписывая ему значение некоего универсального, всеобщего образца, то, несомненно, Даргомыжскому удалось предвосхитить в своем последнем опусе один из путей, по которому пошло развитие оперы в XX веке.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. Н. СЕРОВА

А. Н. Серов (1820—1871) выступил на поприще оперного композитора уже в немолодом возрасте, имея за плечами значительный жизненный и профессиональный опыт музыкального критика, блестящие, глубоко содержательные и остро публицистические статьи которого доставили ему известность в широких общественных кругах. Первая опера Серова «Юдифь» была поставлена на сцене петербургского Мариинского театра в 1863 году, после двенадцати лет чрезвычайно интенсивной и плодотворной музыкально-критической деятельности ее автора, с большой решительностью и упорством отстаивавшего свои взгляды на различные явления музыкального прошлого и настоящего, и в частности на пути и перспективы развития оперного театра. Двумя годами позднее в том же театре состоялась премьера второй оперы Серова «Рогнеда», через некоторое время увидевшей свет в Москве.

Вместе с не вполне завершенной самим автором и поставленной уже посмертно оперой «Вражья сила» эти три произведения составляют основную часть творческого наследия композитора. Появление каждой из опер Серова (особенно первых двух) вызывало горячие споры, разногласия в оценке их достоинств и недостатков, но одновременно и живой интерес не только у так называемой широкой публики, но и у многих видных музыкантов, литераторов, деятелей художественной культуры. Чтобы понять причины этого интереса, нужно представить себе состояние русского музыкального театра в тот исторический момент, когда Серов выступил в качестве оперного композитора.

На протяжении полутора десятилетий после того, как «Русалка» Даргомыжского впервые увидела свет на сцене петербургского театра (1856), не было создано ни одной русской оперы, имеющей крупное художественное значение, подлинно новаторской по замыслу и средствам его музыкально-драматургического воплощения. Между тем общий подъем национальной культуры вызывал настоятельную потребность в таком произведении. Этой потребности не могли удовлетворить дилетантские или ремесленно-безличные опусы типа «Мазепы» Б. А. Фитингофа-Шеля (1859), «Кроатки» О. И. Дютша (1860), «Грозы» В. Н. Кашперова (1867) или такая добротная в профессиональном отношении, но эклектичная и бесцветная по материалу опера, как «Нижегородцы» Э. Ф. Направника (1869). Первая опера Чай-

ковского «Воевода», прошедшая всего несколько раз на московской сцене в начале 1869 года, не заняла прочного места в репертуаре, и попытка ее возрождения была предпринята только в 40-х годах нашего столетия. Не оправдал возлагавшихся на него надежд и «Вильям Ратклиф» Ц. А. Кюи (1869). Только в первой половине следующего десятилетия одно за другим появляются на сцене произведения, знаменовавшие новый этап в развитии отечественного оперного искусства: «Каменный гость» Даргомыжского (1872), «Псковитянка» Римского-Корсакова (1873), «Борис Годунов» Мусоргского (1874).

В этих условиях оперы Серова оказались заметными событиями в жизни русского оперного театра и привлекли к себе всеобщее внимание. Уже первая из них — «Юдифь» — принесла Серову как композитору шумный успех и широкое признание. Но путь к этому успеху был долгим и нелегким.

Александр Николаевич Серов, происходивший из семьи высокообразованного государственного служащего, с самого раннего детства рос в атмосфере разносторонних культурных интересов. В семье будущего композитора и критика поощрялись чтение художественной литературы, занятия науками и искусством, изучение иностранных языков и предоставлялись все необходимые условия для этого. Но не могло быть и речи о том, чтобы кто-нибудь из детей избрал музыку или живопись основным делом своей жизни. Получив первоначальное образование дома, а затем в Первой петербургской гимназии, юный Александр поступил в 1835 году в Училище правоведения, созданное «для образования молодых дворян к гражданской службе по судебной части».

Самый профиль этого привилегированного учебного заведения предопределял дальнейшую судьбу его воспитанников. По окончании училища Серов был зачислен на службу в один из департаментов Сената, отдавая все свободное время дальнейшему самообразованию. Круг его интересов был очень обширен: молодой Серов увлекается историей, философией, живописью, театром, естественными науками, не говоря уже о литературе, как русской, так и зарубежной, которую он читал в оригинале на нескольких европейских языках. Но с особенной силой притягивала его к себе музыка. Он мог бегло играть на фортепиано, свободно читая с листа, а в годы пребывания в Училище правоведения овладел также виолончелью и был постоянным участником проводившихся здесь ученических концертов[1]. Тогда же зарождаются и первые, пока еще не вполне оформившиеся мечты о композиции.

Замечательным в своем роде документом, отражающим все этапы интеллектуального роста Серова и трудности, которые ему приходилось преодолевать на пути к утверждению своего музыкального призвания, является его переписка с ближайшим другом, а впоследствии столь же непримиримым противником В. В. Стасовым[2]. «Золотым

---

[1] Об участии Серова в этих концертах и его занятиях музыкой в детские и юношеские годы см. статью В. В. Стасова (331, *16—31*).

[2] Письма Серова к В. В. Стасову, а также к его брату Дмитрию частично публи-

временем» этой восторженной романтической дружбы, зародившейся еще в Училище правоведения, были 40-е годы — годы созревания Серова и его подготовки к самостоятельной музыкальной деятельности. Опубликовав некоторые из писем Серова, Стасов писал в предисловии к ним: «Перед читателем является исповедь души, записанная почти день за днем, исповедь юноши, полного блестящих дарований, сил, лучших стремлений, борющегося с трудною действительностью, то полного уныния, недоверия к самому себе, иногда даже отчаяния, то снова одушевленного, бодро и смело идущего к своей цели. ⟨...⟩ Вся жизнь его была служением искусству, и ему он принес в жертву все остальное, что других манит и радует. Еще с молодых лет он покончил и расстался со всем тем, что не вело его прямо к намеченной цели, и ничто уже не могло своротить с дороги: гнев, а иногда преследования прозаика-отца, собственные неудачи и разочарования, горькие сомнения в собственной творческой способности, внешние, иногда порядочно шершавые обстоятельства — ничто не могло победить его железного упорства, его „мономании" (как говорили иные из его знакомых), и, наконец, сквозь тысячи помех, несчастий, лишений — но также и радостей — он пробился туда, куда хотел, он нашел, наконец, слова и звуки для выражения того, что почти с ребячества носил внутри себя. Пример редкий, почти небывалый между нами!» (315, *295*).

Сочинять музыку Серов начал, не имея еще почти никаких теоретических познаний в области композиции и без всякого руководства. Первые опыты он не решался показывать даже своему ближайшему другу Стасову. Но желание стать композитором не покидало его несмотря на все неудачи. «Высокое, высочайшее искусство — Музыка! — восклицает двадцатилетний Серов.— Блажен тот, кто им обладает вполне, или сказать более поэтически, блажен тот, кого любит эта муза!» (284, 1, *92*). Изучая классические образцы музыкальной литературы, и прежде всего партитуры Моцарта, Бетховена, Вебера, Россини, он извлекает из них представление о музыкальной форме, правилах голосоведения, основах гармонии и оркестровки.

При этом уже очень рано у Серова проявляется особое тяготение к опере. «...Драматическая музыка есть цвет искусства»,— замечает Серов в письме, датированном 1840 годом (284, 1, *86*). А вскоре он признается своему другу в желании «когда-нибудь написать оперу» (284, 1, *111*). Но эта задача пока еще представляется ему непосильной, и он ограничивается сочинением романсов на слова Гете, Шиллера, Гюго, несколько позже Пушкина или небольших инструментальных пьес. Далеко не все замыслы, которыми Серов делился со Стасовым, были им осуществлены в эту пору. Иногда, увлекаясь каким-нибудь намерением, он так же быстро охладевал к нему и переходил к другой задаче, или же работа останавливалась на стадии

ковались в различных периодических изданиях конца XIX — начала XX века. Наиболее полная, тщательно выверенная и комментированная их публикация, содержащая в общей сложности 250, в большинстве своем весьма пространных, писем, осуществлена А. А. Гозенпудом и В. А. Обрам (284). Письма Стасовых к Серову не сохранились.

первоначальных набросков и фрагментарной записи, а то и вообще не заносилась на бумагу, удерживаясь только в памяти[3].

Мысль об опере не покидала Серова, хотя у него не было никакой определенной склонности в выборе сюжета и самые его понятия о том, как следует писать оперу, какими музыкальными формами и средствами пользоваться для этой цели, оставались еще весьма неясными и неустойчивыми. Его кумиром вначале был «несравненный Мейербер», оперы которого юный Серов находит «близкими к идеалу» (284, 1, *86*). «По моему мнению, оперы Мейербера sont des prototypes de la musique dramatique»[4],— утверждает он в письме от 28 сентября 1840 года и готов даже считать его «первым композитором в мире» среди живущих и продолжающих сочинять (284, 1, *96*). Но менее чем через год возникают сомнения в величии Мейербера, а еще спустя несколько месяцев ему инкриминируются «шарлатанство» и «отсутствие вдохновения» (284, 1, *159*). Впрочем, незадолго до этого, критикуя некоторые стороны мейерберовского оперного творчества, Серов отмечает, что «один он может так прекрасно грешить» (284, 1, *148*). В этих противоречивых суждениях отразился тот баланс притяжения и отталкивания, который сохранился у Серова до конца жизни по отношению к этому композитору.

В том же самом письме, где был брошен упрек в «шарлатанстве» отныне поверженному кумиру Мейерберу, Серов говорит о своей «влюбленности» в веберовского «Фрейшютца». В этой опере его все восхищает, он готов поставить ее на один уровень с «первой оперой в мире» — «Дон-Жуаном» Моцарта. Но лишь вскользь касаясь обеих опер, Серов посвящает основную часть письма другому вопросу: «Довольно пока об этих светилах, об них уже столько говорено даже между нами ⟨...⟩. Лучше обратимся к предмету, о котором еще вовсе не беседовали, который, однако, весьма занимателен и весьма важен. А именно к музыке русской» (284, 1, *160*).

Интерес к русской музыке пробуждается у Серова под влиянием знакомства с Глинкой, состоявшегося в начале 1842 года и вскоре перешедшего в страстное, восторженное поклонение. «...Я в него верую как в божество!» — восклицает он в порыве энтузиазма.

Возвращаясь к мысли о собственной опере, Серов теперь уже уверен, что это будет русская опера, причем опера серьезная, сюжет которой «почерпнут прямо из жизни народа». Это первое требование. Второе — «касательно *исполнения* в обширном смысле или *сочинения самой музыки*. Здесь *главное,* чтобы вся музыка оперы в мелодиях дышала духом народной музыки, т. е. духом песен и всех истинно на-

---

[3] 2 сентября 1841 года Серов писал: «Хотел послать к тебе полуготовую „Песню Мефистофеля", но раздумал, потому что я, кроме нескольких тактов с начала, намерен предать ее уничтожению, как неудачную работу» (284, 1, *141*). В письме от 14 ноября 1844 года он обещает Стасову вскоре прислать романсы на стихи Пушкина «Мэри» и «Пробуждение», прибавляя относительно второго из них: «У меня и на это почти готова музыка (f-moll), которую я сочинил в постели во время своего нездоровья. Впрочем, еще не написано ни одной ноты» (там же, *265*). В дальнейшем никаких упоминаний об этих замыслах не встречается.

[4] Прототипы драматической музыки (*франц.*).

циональных мелодий...» (284, 1, *172*). «Разумеется,— прибавляет Серов,— что народность музыки должна проявляться не в одной мелодии, но и в гармонии, и в инструментовке» (284, 1, *173*).

Но эти сами по себе вполне убедительные, хотя и не очень оригинальные мысли не выходят за пределы общих теоретических рассуждений. Никакого конкретного творческого плана у Серова не существовало, и чем больше он задумывался над путями и методами создания русской оперы, тем в более неопределенное далекое будущее отодвигалась перспектива своего личного вклада в решение этой задачи. Вновь возникают сомнения в своем композиторском призвании. На ободряющие письма Стасова Серов отвечает: «Постараюсь оправдать твои ожидания хотя несколько, но боюсь за свое обдумывание музыкальных идей. Я замечал, что чем больше думаю, тем хуже, а что приходит prima intenzione (сразу, по первому намерению), то всегда свое возьмет. Притом не слишком ли рано задумываться об опере? Не учиться ли просто тихомолком?» (284, 1, *231*).

Приходя на помощь своему другу, Стасов подсказывает ему мысль написать оперу на сюжет романа И. И. Лажечникова «Басурман» из истории Московской Руси конца XV века. Увлекшись этой идеей, Серов подробно обдумывает план либретто, излагая его в пространном письме от 18 августа 1843 года (284, 1, *231—237*). Как видно из этого письма, он во многом отступил от литературного источника, воспользовавшись только некоторыми его мотивами. Меньше всего интересовала его собственно историческая и историко-бытовая сторона. В центре планируемой оперы должны были находиться психологические мотивы любви и дружбы, а все, что с ними не связано прямо и непосредственно, отброшено: «Главная, пожалуй, единственная внутренняя мысль оперы будет — жизнь человека со всеми ее превратностями les vicissitudes de la vie, но в строгом, поэтическом смысле, т. е. эти vicissitudes (перемены) не в мелочах, а в том, что трогает самые потаенные струны души, что наполняет душу блаженством или лишает ее спокойствия и мучает неопределенностию, или повергает в безнадежность и отчаяние...» (284, 1, *235*).

Но и на этот раз дальше общих и не очень определенных намерений дело не продвинулось. Знакомство с А. Д. Улыбышевым во время служебной поездки в Нижний Новгород в 1843 году натолкнуло Серова на углубленное изучение оперных партитур Моцарта. Быть может, именно это и послужило стимулом к мысли о комической опере по пьесе Шекспира «Виндзорские проказницы». Обратившись к драматургу и переводчику В. Р. Зотову с просьбой написать для него либретто по этой пьесе, Серов замечает: «Вы легко себе представите, как это может быть хорошо на сцене с музыкою в настоящем роде комической оперы (как, например, моцартов Figaro — итальянцев я не уважаю и не возьму в пример россиниевского Barbiere, хотя и там много хорошего)» (87, *224*).

Приложенный к цитированному письму план оперы в двух актах с традиционным делением на речитативы и арии, несколькими ансамблями и развернутым финалом первого акта свидетельствует о том, что в построении действия Серов следовал драматургической

структуре моцартовской «Свадьбы Фигаро». Зотов отнесся к этому плану одобрительно: «...Серов в своем либретто,— пишет он,— довольно ловко воспользовался содержанием комедии. Просматривая план его либретто, на нем с интересом остановится всякий музыкант» (87, *229*). Тем не менее этот опытный театральных дел мастер после некоторого размышления отказался сотрудничать с начинающим, никому еще не известным композитором.

В начале 1845 года Серову пришлось написать несколько музыкальных номеров для популярного в то время французского водевиля «Мельничиха из Марли» («La meunière de Marly»), который предполагалось исполнить в домашнем спектакле силами любителей. Вначале он, по-видимому, не придавал серьезного значения этой работе. Посылая один из номеров Стасову, Серов писал: «Это во всяком случае вздорик, над которым мне бы не хотелось больно трудиться» (284, 1, *270*). Но затем у него возникает мысль превратить водевиль в русскую комическую оперу, и в течение двух лет он был занят подысканием либреттиста и сочинением новых сцен. «Жестокий» приговор друга, которому он посылал все написанное им, не обескуражил композитора, продолжавшего работать над осуществлением своего замысла упорно и даже с увлечением (см.: 9). Но вместе с приближением работы к концу усиливались и сомнения, неуверенность в себе. Самая задача стала казаться Серову малозначительной, не заслуживающей внимания. Во всяком случае, после января 1847 года мы уже не встречаем в его письмах упоминаний о «Мельничихе».

Между тем обстоятельства жизни Серова изменились. С осени 1845 года он должен был по условиям службы переехать в Симферополь, где провел около трех лет. Оторванность от столичной музыкальной жизни, невозможность посещения концертов и оперных спектаклей, постоянного общения со сложившимся кругом друзей были для него большим лишением. Но он продолжал внимательно следить за всем новым в литературе и искусстве, выписывая петербургские газеты и журналы, по-прежнему тщательно штудируя партитуры музыкальных произведений, присылавшиеся ему родными и друзьями. В Симферополе Серов вскоре становится популярен среди местных любителей музыки, с которыми проигрывает интересующие его сочинения на фортепиано в четыре руки, участвует в ансамблевом музицировании[5]. Здесь встречают поддержку и его композиторские опыты. Сочиняя музыку для театральных постановок, он сам же руководит ее разучиванием и таким образом получает первые уроки практического общения с оркестром. Летом 1847 года он выступил в публичном концерте в ансамбле с польским скрипачом А. Парисом, сыграв вместе с ним одну из бетховенских сонат, и кроме того, исполнил самостоятельно «Лунную» сонату Бетховена и три последние части

[5] Вероятно, для этой цели им были выполнены фортепианные переложения произведений Глинки (отрывки из «Руслана и Людмилы»), Моцарта (отрывки из «Свадьбы Фигаро», «Дон-Жуана», «Волшебной флейты» и других опер), Бетховена (Третья и Девятая симфонии, поздние фортепианные сонаты и квартеты, отрывки из Торжественной мессы), Глюка, Гайдна, Керубини, Вебера, Мендельсона (ГПБ, ф. 693, ед. хр. 9—100).

его Шестой симфонии в переложении Листа (см.: 285, *166—167, 171*). Эта программа может дать представление о степени владения Серовым фортепиано.

По мере внутреннего роста Серова увеличивалась его требовательность к себе и он все больше начинал сознавать недостаточность своей композиторской подготовки. В письме от 4 февраля 1846 года он говорит о своей «дерзновенной неопытности» и признает, что с написанным им до сих пор «просто мог бы *срезаться* перед петербургской публикой». В частности, Серов убеждается, что ему нужно еще много трудиться для того, чтобы вполне овладеть инструментовкой: «Да, чем я больше работаю для оркестра (как бы малозначительны ни были эти работы), тем больше убеждаюсь, что *знать оркестр — великая наука* ⟨...⟩. Повторяю: знание оркестра *вполне* — большая и трудная *наука...*» (284, 2, *54*).

Для приобретения необходимых навыков оркестрового письма Серов инструментует отдельные части бетховенских сонат, посылая эти свои работы в Петербург для показа дирижеру Александринского театра В. М. Кажинскому. Некоторые из них (в том числе Adagio cantabile из «Патетической» сонаты) были с успехом исполнены в популярных симфонических концертах под его управлением.

Овладев инструментовкой в значительной степени самостоятельно, Серов испытывал гораздо большие затруднения с обучением контрапункту. «Не думаю,— замечает он однажды,— чтоб кому-нибудь на свете контрапункт достался в руки без наставлений опытного учителя. Я *чувствую* в себе способность к контрапункту, *нисколько не меньшую,* как и к инструментовке, но совсем *не знаю,* как пособить себе» (284, 2, *179—180*). В январе 1848 года начались его заочные занятия с работавшим в Петербурге чешским музыкальным теоретиком и педагогом И. К. Гунке, который давал Серову задания, пересылавшиеся в Симферополь чаще всего Стасовым, а затем выполненные работы отправлялись по почте обратно для проверки и необходимых исправлений. Впрочем, усердный ученик не ограничивался заданным. «Для обработки chant donné (заданной темы) разными видами контрапункта,— сообщает он Стасову,— он (Гунке) мне нынче задал только десять примеров (пять для трехсложных и пять для четырехсложных), а я сделаю тридцать...» (284, 3, *35—36*). А через некоторое время Серов говорит о своем намерении «написать кучу фуг для фортепиано в 4 руки» (284, 3, *49*).

Среди выполненных работ этого рода сам композитор выделял как наиболее удавшуюся ему фугу ми-бемоль мажор[6]. Не представляя оригинального художественного интереса, фуга свидетельствует о достаточно свободном владении полифонической техникой. Торжественная, неторопливо величавая тема, начинающаяся нисходящим

---

[6] Издана в 1958 году под редакцией Л. И. Ройзмана в серии «Педагогический репертуар фортепианного ансамбля».

В архиве Серова сохранилась также рукопись фуги фа мажор для фортепиано в две руки, датированная 15 июля 1848 года (ГПБ, ф. 693, ед. хр. 6). По-видимому, она была написана ранее четырехручной фуги ми-бемоль мажор и уступает ей по уровню полифонической техники.

движением по ступеням тонического трезвучия, после проведения во всех четырех голосах подвергается широкой разработке и ряду изменений: она дается в увеличении с одновременным звучанием основного ее вида в других голосах, отдельные отрезки темы проводятся в обращении и т. д. Но преобладает в сочинении тонально-гармоническая, а не собственно полифоническая основа. Свои занятия полифонией Серов рассматривал как «предварительную гимнастику», без которой нельзя «приниматься за что-нибудь серьезное по композиторству» (284, 3, *48*).

После нескольких лет вынужденного пребывания в провинции и упорной, часто мучительной борьбы за право посвятить себя любимому искусству Серов в начале 50-х годов вновь поселяется в Петербурге[7]. С 1851 года он регулярно выступает на страницах петербургской печати в качестве музыкального критика и вскоре создает себе имя глубокого знатока музыки, блестящего полемиста и поборника новых, передовых художественных идей. Но мысль о композиторской славе продолжала оставаться его самой горячей, заветной мечтой.

К моменту возвращения в Петербург в рабочем портфеле Серова уже были некоторые произведения относительно крупного масштаба, в том числе упоминаемые в ряде писем смычковый квартет и соната для скрипки и фортепиано. В декабре 1850 года, находясь проездом в Москве, Серов показал оба сочинения известному московскому пианисту и органисту Э. Л. Лангеру, отозвавшемуся о них благожелательно (см.: 189, *114*). Соната, по-видимому, вызвала одобрение и у постоянного советника Серова — В. В. Стасова, хотя он неодинаково оценивал разные ее части (189, *115*). Серов решился даже познакомить со своей сонатой знаменитого бельгийского скрипача и композитора А. Вьетана, работавшего в эти годы в России (189, *119*). Какова была оценка последнего, мы не знаем, но в свой концертный репертуар он ее не включил. Как и многие другие из ранних сочинений Серова, эта соната не сохранилась.

Наиболее крупным сочинением Серова в эти годы явилась опера «Майская ночь» по одноименной повести Гоголя. Приступив к ней в начале 1850 года, он сам рассматривал ее как значительный новый шаг в своем творческом развитии. Посылая некоторые готовые фрагменты Д. В. Стасову, Серов в письме от 27 сентября этого года не без иронии вспоминает, как восторженно принимались в кругу его друзей «слишком ничтожные куплетцы для „Мельничихи“ и другие подобные им вещи» (284, 3, *67*).

В одном из дальнейших писем высказывается надежда, что к концу 1851 года опера может быть готова в партитуре и представлена в дирекцию императорских театров для постановки. Однако различные

---

[7] После отъезда из Симферополя в середине 1848 года Серов, не сумев устроиться на службу, уехал в Псков, где становится душой местных любителей музыки, участвует в организации концертов и сам выступает на них как виолончелист и пианист-аккомпаниатор (см. письмо к сестре С. Н. Дютур от 3 марта 1849 года: 285, *188—189*), затем некоторое время находился снова в Крыму и в Одессе.

обстоятельства заставляли откладывать завершение оперы и переделывать уже написанное. Одной из причин этого были критические замечания прежних друзей, а также А. С. Даргомыжского, с которым Серов знакомится после возвращения в Петербург.

Сведения о сочиняющейся опере просачиваются и в печать. В газете «С.-Петербургские ведомости» от 18 сентября 1852 года, при общей одобрительной оценке, высказывался совет: «Одного надо желать молодому композитору ⟨...⟩ при всей преданности великим образцам, великим учителям классической музыки, за которую он так стоит в своих журнальных рецензиях, поболее обращать внимания на характер музыки того мира, который он выводит в опере ⟨...⟩. Как бы он хорошо сделал, если бы прислушался еще более к звуку украинской мелодии и снова просмотрел свою оперу».

Возможно, что и сам композитор почувствовал недостаточную выдержанность национального колорита в музыке «Майской ночи». Другим обстоятельством, повлиявшим на судьбу этого произведения, могло быть знакомство Серова в 1852 году с книгой Р. Вагнера «Опера и драма», заставившей его во многом пересмотреть свои взгляды на природу оперного жанра. Наконец, 28 декабря 1853 года он с удовлетворением сообщал своему симферопольскому другу А. А. Бакунину: «Да! Поздравьте меня с окончанием, вожделенным и, кажется, не совсем неудачным окончанием „Майской ночи“» (189, *126*). Позже, уже будучи автором двух опер, принесших ему шумный успех, Серов писал в автобиографической записке: «Еще в 1850 году, во время пребывания на южном берегу Крыма, в одном знакомом семействе Серов замыслил писать оперу на сюжет из повести Гоголя „Майская ночь“ или „Утопленница“ и в эскизах написал тогда же почти все три акта, но был недоволен своим трудом со стороны его стиля, в котором было слишком заметно влияние то Глинки, то немецких классических образцов (Вагнер тогда был еще вовсе неизвестен в России и Серов об нем понятия не имел). Сюжет требовал музыки „украинской“, форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный и предприятие осталось в стороне» (288, *2145—2146*).

Еще до окончательного завершения оперы один из ее номеров — Молитва Ганны из III действия — был исполнен певицей-любительницей М. А. Тришатной в благотворительном концерте, организованном Серовым и Стасовым 29 апреля 1851 года. Сообщая об этом А. А. Бакунину, композитор писал: «Голос у нее превосходный, но выражением ни я и никто не остались довольны. Она спела холодно и ровно. На публику большого эффекта „Молитва“ не произвела, да этого и ожидать было нельзя,— тихие музыкальные вещи без шуму и без блеску никогда не подействуют ярко. А, впрочем, аплодисментов было довольно. Но меня гораздо еще больше порадовали самые добрые отзывы со стороны музыкантов в оркестре и со стороны публики» (189, *123*). Среди публики находился молодой А. Г. Рубинштейн, выразивший свое удовлетворение автору.

Вопреки ожиданиям Серова, «Майская ночь» никогда не была поставлена на сцене; партитура оперы до нас не дошла. Уничтожил ли

рукопись сам композитор или она погибла позже при невыясненных обстоятельствах — остается неизвестным[8].

Из всего написанного Серовым для этой оперы сохранилась только Молитва Ганны в клавирном изложении, но с обозначениями инструментов, позволяющими судить об оркестровом замысле (ГПБ, ф. 693, ед. хр. 1). Музыка этого эпизода не лишена привлекательности, несмотря на стилевую несамостоятельность и отсутствие украинского колорита. Ясно ощутимо влияние немецкого оперного романтизма, и прежде всего Вебера. Можно было бы упрекнуть композитора и в чрезмерной драматизации, не отвечающей лирико-поэтическому тону повести Гоголя, соединенному с мягким беззлобным юмором.

Молитва Ганны написана в виде большой оперной сцены, состоящей из нескольких контрастных эпизодов. Выразительна перекличка деревянных духовых в оркестровом вступлении, тема которого превращается в непосредственно примыкающем к нему речитативе в стремительно мелькающую фигурку, звучащую как таинственные ночные шорохи. За несколько мелодраматическим Andante с отклонением в отдаленную тональность ми минор следует собственно молитва, написанная в строгой графической манере, напоминающей некоторые классические образцы оперного и ораториального жанра.

Поглощенный интенсивной музыкально-литературной деятельностью, и, кроме того, вынужденный еще служить, Серов до начала 60-х годов имел очень мало возможности сочинять музыку. В 1856 году он становится одним из издателей журнала «Музыкальный и театральный вестник». Помимо множества собственных статей Серов переводил для публикации в журнале работы Листа и некоторых других иностранных авторов, снабжая их своими, иногда обширными и подробными комментариями. Из написанных им в эти годы музыкальных произведений можно отметить только несколько романсов, «Рождественскую песнь» для хора a cappella и «Pater noster» на латинский текст. По утверждению одного из близких знакомых композитора, в 1859 году он занимался гармонизацией напевов русского православного Обихода в средневековых диатонических ладах. Возможно, что этот замысел родился у него под влиянием идей, вынашивавшихся Глинкой в последние годы жизни[9]. О значении средневековых ладов как одного из источников обновления современного музыкального языка писал и Стасов в статье «О некоторых новых формах нынешней музыки», опубликованной в 1858 году в немецком журнале «Neue Zeitschrift für Musik» в виде открытого письма Листу и известному музыкальному теоретику А. Б. Марксу (см.: 323). Вполне вероятно, что излагаемые в статье мысли обсуждались Стасовым и Серовым совместно.

---

[8] По предположению Н. Ф. Финдейзена, партитура могла погибнуть при пожаре в 1886 году в имении Верещагиных, где жила некоторое время вдова композитора (см.: 189, *61*).

[9] В некрологе Глинки, напечатанном в «Сыне отечества» от 24 марта 1857 года, Серов отмечал, что «в последнее время у него была постоянная мысль писать музыку духовную (без оркестра) в древнецерковном характере» (267, *27*).

«Рождественская песнь» была намечена к исполнению в очередном симфоническом собрании РМО 1 февраля 1860 года, но из-за каких-то недоразумений с солистами выпала из программы (см.: 285, *237*). Не осуществилось и намерение композитора организовать в начале следующего года авторский концерт, в программу которого он предполагал включить оба недавно написанных произведения — «Рождественскую песнь» и «Pater noster» (см.: 85, *382—383*).

Рукописи их погибли вместе со многими другими сочинениями Серова. Ларош, которому они были известны, писал: «...Рождественская песня написана для хора мальчиков с аккомпанементом высоких инструментов, гармонизована весьма красиво и отличается нежным эфирным характером ⟨...⟩. Pater noster для хора с большим оркестром, также интересное в гармоническом отношении, носит характер энергичной, почти драматической выразительности» (146).

Увлеченный работой над оперой «Юдифь», определившей решающий перелом в его композиторской судьбе, Серов, видимо, потерял интерес к своим предшествующим сочинениям. Осенью 1861 года он писал своей интимной приятельнице М. П. Анастасьевой: «Знаю только то, что „Юдифь" лучше всего, что я до сих пор писал, лучше и романсов (Полумаска, Ангел, Сон), лучше и прошлогодних произведений, тебе еще незнакомых, „Рождественской песни" (которую теперь разучивают придворные певчие) и небольшой оратории на текст латинского „Отче наш"» (286, *161*). Можно полагать, однако, что некоторые эпизоды «Юдифи» были подготовлены этими непосредственно предшествовавшими ей сочинениями.

Сюжет «Юдифи» заимствован из одноименной пьесы итальянского драматурга П. Джакометти, который написал ее специально для знаменитой трагической актрисы Аделаиды Ристори, с огромным успехом выступавшей в конце 1860 года в Петербурге и Москве [10]. Довольно посредственная сама по себе пьеса производила захватывающее впечатление на публику благодаря ярко драматическому исполнению заглавной роли замечательной итальянской актрисой. Увлечен был ее игрой и Серов. В своем мемуарном очерке о композиторе К. И. Званцов рассказывает: «Вот однажды, именно 20 декабря 1860 года, в антракте после олоферновской оргии, в трагедии Giuditta, где особенно хороши были и Ристори и синьор Майерани, говорю я Серову: „Ну, чем же не оперный финал?" В восторге от этой оргии Александр Николаевич воскликнул: „Разумеется! и я непременно напишу оперу „Юдифь", тем охотнее, что мне всегда нравились предания и лица Ветхого Завета!"» (85, *381*).

Решение Серова могло быть подкреплено и отзывом Аполлона Григорьева, с которым у него устанавливаются в это время дружеские отношения. Подчеркивая глубоко национальный характер искусства Ристори, Григорьев писал: «Но Италия — вся Италия вполне,

---

[10] «Энтузиазм, с которым я была встречена этой северной нацией,— писала артистка,— приятно удивил меня; особенно силен он был в Москве, где пылкая, увлекающаяся университетская молодежь имела оживляющее влияние на общество» (238, *173*).

с своим Веронезом и Рафаэлем, со всем тем ее поэтическим и гражданским настроением, которое в наше время породило столько чисто эпических лиц и событий, словом, Италия в разных своих особенностях выразилась вполне у Ристори в ее Юдифи! Вот почему Юдифь была величайшим триумфом Ристори в Италии. И посмотрите, какой светлый, горячий, вдохновенный идеал создала она из дикой роли! Какие были у нее минуты чистого, сердечного, великого вдохновения!» (62, *155—156*).

Выступления Ристори, по мнению Григорьева, явились весьма своевременными для русского театра. «...У нас,— замечает он,— уже укрепилось спасительное стремление к созданию народного театра; вся мыслящая часть публики теперь будет, без сомнения, принадлежать ему; но пока это стремление ограничивается воспроизведением драм современного общества и имеет характер, так сказать, этнографический. Утвердясь окончательно на театральных подмостках и вытеснив иноземный наплыв, оно расширит и свой репертуар, и мы увидим, без сомнения, и общечеловеческие идеалы, созданные русским гением» (62, *157*).

Мысль о русской опере, воплощающей «вечные», общечеловеческие образы и идеалы, должна была казаться Серову бесспорно заманчивой.

2.

Легендарный библейский образ героической женщины, которая спасла свой народ от гибели, проникнув в стан ассирийского полководца Олоферна и отрубив ему голову, привлекал Серова и раньше. В письме к Стасову от 21 апреля 1841 года, критикуя новую живопись XIX века за то, что она «не увеличивает человека до мифологического исполина», он обращает внимание своего друга, в частности, на сюжет «Юдифи и Олоферна» в воплощении Рембрандта, Пуссена и других старых мастеров: «Ты с первого взгляда переносишься в знойную Палестину и в те отдаленные времена, все эти люди живут перед тобой, и ты не усомнишься, что *если* они когда-нибудь были, то были точно такие. А что же такое подобного рода *истина,* как не высшая цель искусства?» (284, 1, *118*).

К библейским сюжетам обращались и некоторые из русских поэтов в 50—60-х годах, вкладывая в них актуальный современный смысл. В стихотворении Л. А. Мея «Эндорская прорицательница»[11] советский исследователь усматривает прямой отклик на смерть Николая I, а «Юдифь» того же поэта относит к произведениям, проникнутым гражданским пафосом (см.: 178, *170*). Пьеса Джакометти, отразившая патриотические идеи итальянского «рисорджименто», отвечала освободительным стремлениям передового русского общества

[11] Как гласит библейская легенда, волшебница из Аэндоры предсказала «неугодному богу» царю Саулу военное поражение и смерть.

в канун крестьянской реформы, чем и объясняется ее особый успех в России.

Серова должен был привлечь также красочный контраст сурового религиозного фанатизма древней Иудеи, с одной стороны, и воинственно-жестокой, утопающей в роскоши Ассирии — с другой. Еще в молодости, почти за пятнадцать лет до начала работы над «Юдифью», он писал, делясь своими мыслями со Стасовым: «...каков бы ни был оперный сюжет, композитору весьма позволительно с особенною любовью останавливаться на тех сценах, где, кроме глубокой внутренней драмы, есть необыкновенный *внешний* колорит, придающий новое очарование» (284, 2, *69*).

Стремление к колористическому разнообразию действия и ярким сценическим эффектам всегда было свойственно Серову, в значительной степени определив самый выбор сюжетов композитором. Уже за несколько месяцев до постановки «Юдифи» он замечает, критикуя условность классицистского искусства и, несомненно, имея в виду при этом собственную оперу: «Вместо прежнего царства анахронизмов и условного модного платья или рутинной драпировки водворилось в живописи, в скульптуре, а вслед за ними и на театре — стремление к исторической правде, к верности костюма и местного колорита во всей обстановке; стремление это нашло себе обильную пищу и поддержку в трудах археологов и просвещенных путешественников.

Явились на свет божий целые цивилизации — о которых в продолжение многих веков человечество и не догадывалось (напр., культура ассирийская с изумительными ниневийскими памятниками). Изучение Востока во всей его своеобразности и тысячелетней неподвижности разлило новый свет на памятники древнейшей еврейской литературы. Столько всем известные библейские сказания выступили перед поэтами как нечто новое и бесконечно прекрасное в своем неискаженном виде» (274, *1487—1488*).

Либретто «Юдифи» писал сам композитор, прибегая лишь к частичной помощи своих знакомых литераторов. Сохранив общий план пьесы итальянского драматурга[12], он вместе с тем подвергнул ее текст довольно существенной переработке[13]. В основном внесенные Серовым изменения сводились к укрупнению действия, более рельефному выделению главных, ведущих его линий. Ряд эпизодов, отвлекающих от центрального конфликта, был отброшен, совсем исключе-

---

[12] Она была опубликована в 1860 году в Петербурге на итальянском и русском языках (прозаический перевод А. Элькана).

[13] Окончательная обработка текста либретто выполнена А. Н. Майковым. Если верить биографу поэта, то его роль не ограничилась только подстановкой стихов под уже готовую музыку, и по его совету Серовым был введен в оперу ряд эпизодов, не предусмотренных первоначальным планом: «Каждый раз как проигрывал ее Серов у Майковых, Аполлон Николаевич оставлял у себя либретто и делал новые поправки ⟨...⟩ накануне первой репетиции Серов еще раз проиграл ее и пропел у Майковых ⟨...⟩. Аполлон Николаевич замечал про себя: „Вот тут бы хорошо дать ей арию, здесь бы дуэт, Олоферн только кричит, надо бы и ему спеть“ и т. д. И в ту же ночь Аполлон Николаевич принялся сочинять слова для этих арий, дуэтов и пр. Тут он написал: „Я оденусь в виссон“, потом „Горы наши бедны“ — для Юдифи, „Знойной мы степью идем“ для Олоферна и проч., всего номеров 7 или 8» (86, *71—72*).

ны некоторые действующие лица (например, иудейский старшина Гофониель, влюбленный в Юдифь, любимая наложница Олоферна Арзаэля, сначала ревнующая Юдифь, а потом становящаяся ее сообщницей.

В сущности, в опере только два действующих лица получают развернутую характеристику — Юдифь и Олоферн; остальные персонажи более или менее эпизодичны. Зато очень широко развиты народные массовые сцены: хоры иудейского народа (I и V действия), сначала измученного, изнывающего от жажды в осажденном городе Ветилуе, а затем ликующего при возвращении Юдифи, хоры, танцы и шествия ассирийских воинов (III и IV действия).

Приступая к сочинению «Юдифи», Серов был уже безоговорочным приверженцем музыкально-драматургических принципов и творчества Вагнера, о чем он заявлял в предисловии к печатному либретто оперы. Однако в собственном его произведении эти принципы нашли лишь частичное и довольно поверхностное отражение. Вагнерианство Серова проявляется только в таких общих признаках, как стремление к сглаживанию переходов от речитативных сцен к ариозно-напевным сольным эпизодам, относительная развитость оркестровой партии, тематические связи между различными, иногда отдаленными моментами действия.

Приведенная выше цитата из статьи о вагнеровском «Кольце нибелунгов» отражает характерную вообще для русского театра 60-х годов тенденцию к исторической достоверности, археологически точному воспроизведению бытовой обстановки, костюмов и прочих аксессуаров изображаемой эпохи. Из слов Серова можно заключить, что он был в курсе последних открытий в области ассирологии, достигшей крупных и принципиально важных результатов в 50-х годах прошлого столетия. Но для музыкальной обрисовки двух противостоящих друг другу в опере миров — благочестивой ветхозаветной Иудеи и воинственной Ассирии — находки археологов не могли дать композитору какой-либо твердой опоры и он должен был прибегнуть к условным средствам, чтобы оттенить этот контраст, лежащий в основе всей драматургической композиции. Серов находит решение задачи в противопоставлении строгого ораториального характера двух крайних действий варварски-дикому или чувственно-изнеженному ориентальному колориту картин ассирийского лагеря.

Нельзя не усмотреть в общей структуре оперы известного сходства с музыкально-драматургической композицией «Руслана и Людмилы»[14], с той только разницей, что вместо древней эпической Руси здесь — мир библейских образов, преломленных сквозь призму генделевского ораториального стиля, а Восток Серова несколько нейтрально-экзотичен и не конкретизирован в этнографическом плане. Примером Глинки (хор в интродукции «Ивана Сусанина») было, несомненно, подсказано и использование формы фуги для хора ис-

[14] Первоначально, как свидетельствует Званцов, опера задумывалась в трех актах. Расширение ее до пяти действий явилась, по-видимому, результатом увлечения композитора живописными массовыми сценами.

страдавшегося и ропщущего еврейского народа в I действии «Юдифи». Но если новаторство Глинки состояло в том, что он создал фугу на тему в русском народно-песенном духе, то для Серова и в данном случае образцом служит полифонический тематизм баховско-генделевского типа (пример 29).

Наряду с этим Серов прибегает для характеристики воодушевляющей израильтян веры в божественный промысел к простому и строгому хоральному складу. Таково построение из рассказа бежавшего из ассирийского плена вождя аммонитян[15] Ахиора в I действии (пример 30). Это построение повторяется дважды в рассказе Ахиора, а затем (в другой тональности) в устах Юдифи, приходящей в стан Олоферна («Еврейского народа твой меч бы не сразил»), в III действии, приобретая таким образом лейтмотивное значение. В широком применении побочных гармонических ступеней и архаической ладовой окраске мелодии (фригийский лад), несмотря на ясно выраженную тональность си минор с окончанием на доминантовом трезвучии и половинной каденцией с остановкой на двойной доминанте, можно усмотреть следы работы Серова над гармонизацией напевов православного обихода.

Третье и четвертое действия — в стане Олоферна — изобилуют эпизодами «фонового» характера, создающими яркий живописный контраст к суровым картинам бедствий и страданий иудейского народа, но порой задерживающими развитие действия.

Вступлением к III действию служит марш, который затем полностью (только в другой тональности — ре мажор вместо си-бемоль мажора) повторяется при прохождении по сцене ассирийского войска. Написанный для тройного состава с добавлением сценического духового оркестра и целой группой ударных, марш выдержан в характере «янычарской» музыки. «Варварский» колорит создается острыми ритмами и некоторыми особыми гармоническими приемами (в частности, широким применением увеличенного трезвучия). Слышатся также явственные отзвуки влияния глинкинского «Марша Черномора». В среднем разделе с его автоматическим ритмом (октавные скачки у виолончелей pizzicato), на фоне которого сначала у скрипок и альтов, затем у деревянных звучит словно игрушечная тема, есть что-то гротесково-фантастическое (пример 31).

Первая сцена этого действия — хор одалисок и танцы — представляет собой род развернутого рондо: томная песенная мелодия, удваиваемая в дальнейших проведениях деревянными духовыми, с сопровождением арфовых аккордов служит рефреном (пример 32) и чередуется с тематически и тонально контрастирующими ей оркестровыми эпизодами.

Четвертое действие начинается большой картиной оргии в стане Олоферна, включающей оркестровую прелюдию, вакхические пляски одалисок и хор пирующих, также сопровождаемый танцами. Музыкально эта цепь эпизодов объединяется общностью тематического материала и логикой тонального плана, основными устоями которого

---

[15] Аммонитяне — племя, родственное иудеям. В пьесе Джакометти этой сцены нет.

являются ре мажор — фа мажор — ля мажор — фа мажор. Таким образом вся сцена приобретает симфоническое единство и законченность.

Грациозный лирический «Танец двух алмей» контрастирует крайним разделам своим легким прозрачным колоритом. Тему проводит английский рожок с сопровождением арфы при паузировании всего остального оркестра (пример 33). Затем к английскому рожку поочередно присоединяются кларнет, гобой и, наконец, солирующая виолончель[16], образуя красивый выразительный дуэт. Приведенная тема подготавливается в предшествующих ей плясках одалисок и далее развивается в завершающем всю сцену хоре с танцами.

Стремясь связать эти сцены с основной драматургической фабулой, Серов прибегает к тематическим реминисценциям на расстоянии. Так, в драматически-кульминационной сцене Юдифи и Олоферна в IV действии мелькают отдельные мотивы марша и танца алмей.

При всей неровности музыки этих центральных сцен, в ней есть привлекательные моменты — например, песня Вагоа и танец алмей. Ориентальный колорит достигается с помощью тонких гармонических и темброво-оркестровых красок (обилие хроматизмов, пониженных ступеней, солирующих деревянных духовых при общей легкости и прозрачности оркестровой фактуры). Однако в целом Восток Серова все же носит условно-декоративный характер и не выдерживает сравнения ни с Востоком глинкинского «Руслана», ни с воплощением восточных образов в более поздних произведениях Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова.

Все II действие представляет собой пространную экспозицию образа главной героини, данную в ее большом монологе, в сценах с еврейскими старейшинами, которым она объявляет о своем решении проникнуть в стан к врагу, и со служанкой Аврой, старающейся предостеречь госпожу от опасного замысла.

Монолог Юдифи написан в свободной форме, основанной на чередовании речитативных и ариозно-напевных построений. Скрепляющим их элементом является тема, которую можно считать лейтмотивом Юдифи. Она представлена в разном освещении, характеризуя облик героини с различных сторон. Первое проведение темы в голосе, скупо поддержанное кларнетами, к которым затем прибавляются фаготы и валторны, звучит элегически, как прощание с дорогими родными местами[17] (пример 34). Но затем, благодаря некоторому изменению мелодического рисунка и ладовой окраски, та же тема приобретает экстатически-восторженный характер, выражая решимость Юдифи к подвигу (пример 35).

Отдельные интонации темы слышатся в репликах Юдифи и далее, в сценах с Олоферном из III и IV действий, сообщая внутреннюю цельность ее музыкальному образу при всем многообразии нюансов, обусловленных сменой драматических ситуаций.

---

[16] «Сладострастные тенора оркестра», как охарактеризовал однажды Серов тембр виолончели.

[17] На этой же теме и в том же изложении построено оркестровое вступление ко II действию, где мелодический голос поручен гобою.

Образ Олоферна более прост и однопланов. Его основные черты — необузданное властолюбие, жестокость, страсть к наслаждениям и роскоши. Как суровый, не знающий пощады воитель он обрисован в монологе из III действия «От гнева кровь моя кипит», выдержанном в декламационном складе, и воинственной песне «Знойной мы степью идем», следующей непосредственно за сценой оргии из IV действия. Оба эпизода близки между собой по характеру музыки, вплоть до совпадения тональностей (ре минор).

Узловое значение в развитии драматургического конфликта принадлежит двум большим диалогическим сценам Юдифи и Олоферна. Если в первой из этих сцен (II действие) мы видим грозного повелителя, проникнутого сознанием своей непобедимой мощи и величия, что выражается в степенной размеренности его интонаций, то во второй (III действие) — перед нами Олоферн, опьяненный вином и красотой Юдифи, теряющий власть над собой из-за охватившей его безумной страсти. Финал IV акта, основанный на столкновении двух сильных характеров, представляет собой развернутую сцену сквозного типа со свободным чередованием речитативных и ариозных элементов и развитой по фактуре, гибко следующей за всеми поворотами действия оркестровой партией. Завершается опера торжественным гимническим хором иудеев, воздающих хвалу своему богу и отважной Юдифи — избраннице небес[18].

Показанная впервые на сцене Мариинского театра 16 мая 1863 года опера Серова имела безусловный успех у публики и привлекла к себе интерес многих видных деятелей литературы и искусства. Среди наиболее восторженных ее поклонников был Аполлон Григорьев, которого композитор знакомил с отдельными частями своего произведения еще в ходе работы над ним. В большой статье, появившейся в печати уже на следующий день после премьеры, Григорьев приветствовал «Юдифь» как «прямое выражение сил и потребностей самой жизни», «торжество новой, великой и вместе простой идеи ⟨...⟩ Идеи истинного реализма...» (67, *188*).

Эта оценка, конечно, страдает значительной долей преувеличения, а в словах Григорьева о «торжестве истинного реализма» можно усмотреть скрытую полемическую направленность против понимания реализма представителями революционно-демократической критики. Остальные отзывы печати были более сдержанными по тону, но в целом также положительными. Сочувственно отнесся к «Юдифи» Одоевский, познакомившийся с оперой более полугода спустя после премьеры, уже на восемнадцатом представлении[19]. Молодой Мусоргский в обширном письме к Балакиреву, делясь своими впечатлениями от

---

[18] С этой сцены Серов начал сочинение оперы, предназначавшейся им первоначально для итальянской труппы. В программу планировавшегося в начале 1861 года авторского концерта он предполагал включить наряду с «Рождественской песней» и латинским «Отче наш» также финал «Юдифи» (см. письмо к К. И. Званцову от 17 января 1861 года: 85, *382—383*). В драме Джакометти окончание другое: запрещая славить себя, Юдифь одевает черное покрывало и удаляется от народа, чтобы продолжать уединенную жизнь, которую она ведет после смерти своего мужа Манассии.

[19] См. неопубликованные в свое время статьи в кн.: 198, *286—291*.

оперы Серова, писал: «Во всяком случае „Юдифь“ первая после „Русалки“ серьезно трактованная опера на русской сцене» (184, *64*). Даже такой непримиримый противник Серова, как Ростислав, несмотря на некоторые оговорки, в целом дал весьма положительную оценку «Юдифи», подчеркнув, что ее автор «искусный колорист (в музыке) и что он умеет очертить звуком положение и характеры действующих лиц»[20].

3.

Ободренный успехом «Юдифи» Серов вскоре приступает к работе над новым оперным произведением — «Рогнеда» на русский исторический сюжет. В основу либретто был положен летописный рассказ о дочери полоцкого князя Рогволода, которую великий князь киевский Владимир насильно взял себе в жены после того, как убил ее отца и захватил его владения. Этот сюжет был соединен с темой христианизации Руси в конце X века и дополнен вымышленными лицами и событиями романтического характера. Общий план и сценарий оперы самостоятельно разработаны Серовым, но для оформления стихотворного текста он привлек популярного в свое время драматурга Д. А. Аверкиева, автора пьес преимущественно на исторические и историко-бытовые темы, успешно ставившихся столичными и провинциальными театрами России во второй половине прошлого столетия.

Печатному либретто предпослано предисловие Серова, в котором он писал, что собственно драма «вся, в целом и в подробностях» принадлежит ему и музыка многих сцен сложилась еще до окончательной обработки текста — « так что сотруднику моему *в большинстве случаев* приходилось: по данной подробной программе нанизывать стихи под совершенно готовую музыку» (289, *1650*).

В целом предисловие носит характер творческой декларации, написанной с обычной для Серова полемической запальчивостью. Обрушиваясь на тех, кто ищет в опере только «приятного, мелодического пения, то есть легко запоминаемых мотивов и мотивчиков, виртуозно исполненных сладенькими голосами» и не интересуется «требованиями истинной драматургии», он заявляет:«„Русская“ опера должна стоять совсем на другой почве. „Смыслу“ она должна отвести первое почетное место» (289, *1651*). И далее: «Мой идеал — *драматическая правда* в звуках, хотя бы для этой правды, для *характерности* музыки пришлось жертвовать „условною“ красивостью, „галантерейным“ изяществом музыкальных форм. Судите же меня с этой точки» (289, *1652*).

Серов вещает здесь тоном художника-реформатора, призванного сказать новое слово в оперном искусстве, решительно преобразовать его условные окостеневшие формы, искоренив накопившиеся веками рутинные представления. Своим предисловием он сам же дал оружие

---

[20] «Северная пчела», 1863, 7 июня, № 149. См. также отдельное издание: 364, *28*.

в руки противникам, которые были вправе оценивать его оперу с позиций выдвинутых автором высоких требований.

Поставленная в Петербурге 27 октября 1865 года «Рогнеда» имела не менее шумный успех, чем первая опера Серова. В отличие от «Юдифи», она была сочувственно принята и в Москве тремя годами позже. Вместе с тем это произведение вызвало чрезвычайно острую и бурную полемику.

Подвергались критике прежде всего либретто и трактовка композитором исторических событий, получивших отражение в его опере. Самый выбор сюжета был далек от интересов передовой русской общественности 60-х годов. Писателей, художников, драматургов этой поры привлекали в отечественном прошлом по преимуществу критически-переломные периоды, события, связанные с годами царствования Ивана Грозного или эпохой крестьянских войн и иностранной интервенции на рубеже XVI и XVII веков. Легенда о Рогнеде, ее стремление отомстить могущественному киевскому князю за поругание и смерть отца казались далекими от насущных вопросов современности и мало волновали русских людей «шестидесятнического» поколения. Искусственной, натянутой была и мысль соединить эту легенду с обращением Владимира в христианскую веру. «...Две истории,— замечает Н. И. Костомаров,— сшиты белыми нитками: история Рогнеды и история принятия христианства» (107, *92*).

Но именно этот последний момент особенно акцентировала консервативная печать. В. А. Соллогуб, давно уже утвердившийся на реакционно-охранительных позициях, предлагая назвать оперу «Заря христианства на Руси», писал: «Удачнее темы для оперы мы никогда не видывали. Сперва перед нами Русь языческая, потом древняя Русь бытовая, и вдруг загорается вдали заря Руси православной. Молодой варяг, поклявшийся убить киевского князя за похищение невесты, спасает своего врага от верной смерти и сам за него гибнет. Кто же совершил такое чудо? Бог! Какой бог?.. Бог христианский! Бог любви и прощения!.. Эта опера останется навек украшением русского театра» (314).

В «Рогнеде» ясно обозначилось расхождение Серова с передовыми течениями русского искусства 60-х годов. Как идейно, так и стилистически опера эта не содержала в себе прогрессивных новаторских элементов. Серов-композитор остается в этом отношении далеко позади Серова-критика, и его приверженность музыкально-драматургическим принципам Вагнера оказывается здесь в еще большей степени, чем в «Юдифи», чисто декларативной. Многое в «Рогнеде» явилось данью уже обветшавшему романтизму 20—30-х годов и вызывало невольные ассоциации с «Аскольдовой могилой». Это прежде всего сама идея противопоставления языческой и христианской Руси. Возникают и более конкретные аналогии, например, сцена в пещере колдуньи Скульды, хлопочущей о том, чтобы уберечь князя от влияния христиан, и сцена Вахрамеевны в «Аскольдовой могиле», хоры девушек в IV действии.

Драматургически либретто весьма уязвимо с точки зрения обыкновенной логики действия, не говоря уже о ряде обращавших на себя

внимание исторических несообразностей, как, например, сцена готовящегося человеческого жертвоприношения на площади «стольного города» Киева в честь языческого бога Перуна. При обилии эффектных красочных картин торжественной встречи князя, веселой пирушки, охоты, народного веча и т. д., действие, в сущности, небогато событиями.

Обозреватель журнала «Современник», отмечая, что «положения сколько-нибудь драматические не развиты или обойдены», иронизировал по поводу нескольких «холостых убийств», происходящих на сцене: «...Хотя г-жа Рогнеда кидается с ножом как пантера на г. Петрова[21] и убивает его, причем оказывается, однако, что не убила; хотя г. Петров с своей стороны тоже кидается с мечом на г-жу Рогнеду и убивает ее, тоже не убивая; хотя он же казнит ее в заключение, но тоже не доказнивает...»[22]. Подвергалась критике и стилистическая невыдержанность языка либретто. Как писал Костомаров в цитированной заметке, «язык оперы некстати подделывается к замашкам современной великорусской простонародной речи, но и то неудачно: народности в нем нет, а есть народничанье» (107, *92*).

В музыке оперы Серов прибегает к частичному использованию народно-песенного материала, но не стремится в какой бы то ни было степени воссоздать архаический колорит далекой эпохи и обращается преимущественно к образцам современного ему городского фольклора. Так, в пляске девушек из сцены княжеской пирушки (II действие) композитор воспроизвел первое построение песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь», известной в XVIII веке, а позже бытовавшей также со словами «Веселая голова, не ходи мимо сада» (см.: 243, *37—38*), слегка изменяя и расцвечивая мелодический рисунок (пример 36). Эту фразу, приводимую дважды, дополняет чувствительная мелодия цыганского пошиба (пример 37).

Песня Дурака построена на плясовой «Из-под дуба, из-под вяза». При этом короткий простой напев сопровождается скрипками pizzicato и флейтой-пикколо, удваивающей мелодию голоса двумя октавами выше, в подражание звучности народных инструментов, а затем обвивается разнообразными фигурациями в оркестре (пример 38).

Опера содержит также ряд жанровых эпизодов в народном духе, самостоятельно сочиненных композитором. Не лишены лирической привлекательности женский хор в тереме Рогнеды (IV действие) и песенка юного княжича Изяслава «Матушка княгиня».

В ином интонационном строе выдержан заключительный хор странников-христиан, к которому затем присоединяются голоса народа и отдельных действующих лиц. Строгая суровая диатоника, плавность мелодического рисунка и ритмическая размеренность движения придают ему черты эпического величия и сближают как с древними обрядовыми напевами, так и с мелодикой знаменного распева (пример 39).

---

[21] О. А. Петров — исполнитель партии князя Владимира — Красное Солнышко в первой постановке.

[22] Современник, 1865, № 10, Современное обозрение, с. 254.

Тема эта подготавливается постепенно, начиная с оркестровой прелюдии к III действию, где впервые звучит ее начальный мелодический оборот с «трихордом в кварте», характерным для многих обрядовых песен старейшего типа. В финале оперы хор слышится сначала издалека (ремарка: «за кулисами»), а затем путем прибавления все новых голосов и непрерывного динамического нарастания достигает мощного торжествующего звучания.

Подобный прием постепенного становления темы, полностью утверждающейся в заключительной сцене, был обнаружен Серовым в «Иване Сусанине» Глинки (см.: 279), и в данном случае он с очевидностью стремился следовать этому великому образцу. Тем самым финальный хор «Рогнеды» становится выражением основной, руководящей идеи всей оперы.

Среди действующих лиц «Рогнеды» только один образ получает выпуклую, отчетливую характеристику — это образ главной героини, по имени которой названо произведение. В основном эта характеристика сосредоточена в IV действии — в тереме Рогнеды, куда заходит князь, охотившийся неподалеку. Первая картина I действия, в пещере колдуньи Скульды, которая дает заколдованный нож княгине, замыслившей кровавую месть, воспринимается как пролог, вводящий зрителя в смысл развертывающихся далее событий. То обстоятельство, что главная героиня затем так долго не появляется на сцене и внимание отвлекается от ее переживаний и намерений, является бесспорным драматургическим просчетом. В сущности, образ Рогнеды оказывается в центре действия уже почти перед самой развязкой.

К лучшим моментам оперы надо отнести балладу Рогнеды «Застонало сине море» с ее суровым мужественным колоритом. Монолог «Снова с тоскою осталася я» дополняет характеристику гордой, вольнолюбивой женщины, не могущей смириться со своим унижением. Тема монолога, звучащая уже в первой картине (а до этого в оркестровом вступлении), служит лейтмотивом Рогнеды (пример 40).

Сцена, в которой Рогнеда готовится к свершению мести и точит нож, чтобы заколоть им уснувшего князя, решена Серовым в виде оркестровой картины, в музыке которой соединяются два плана: на тему заупокойного хора христиан, отпевающих молодого варяга Руальда, звучащую в матовом тембре альтов и виолончелей, а затем кларнетов и фагота, накладываются тревожные стремительные пассажи солирующей скрипки. Композитор хотел, по-видимому, выразить таким образом нравственный перелом, происходящий в душе князя под влиянием христианской морали самопожертвования во имя высшей любви к человеку, и одновременно волнение и трепет Рогнеды, решившейся на убийство мужа. Но музыка не передает всего драматизма ситуации, подменяя психологически выразительную задачу внешней, живописно-картинной.

Партии других действующих лиц бесцветны и малоинтересны: князь лишен индивидуальной характеристики, бледным, недостаточно определенным получился и образ христианина Руальда, не столько борца за правую веру, сколько оскорбленного, пылающего ревностью любовника.

Прогрессивная музыкальная общественность была единодушна в своем отрицательном отношении к «Рогнеде», но в правящих кругах она встретила безусловное одобрение и поддержку. Александр II дважды посетил спектакль, лично выразив композитору свое удовлетворение. Серов был обласкан членами царской фамилии и в знак особых заслуг перед отечественным искусством удостоен пожизненной пенсии из средств придворного ведомства. Это способствовало укреплению его официального положения, но в то же время резко обострило отношения с передовыми художественными кругами.

Однако суровая, порой уничтожающая критика, которой подвергалась «Рогнеда» в печати, не могла помешать ее успеху у публики. Опера довольно долго и устойчиво сохранялась в репертуаре. В связи с возобновлением ее на московской сцене через семь лет после петербургской премьеры, когда вызванные ею журнально-газетные страсти несколько поулеглись и самого автора уже не было в живых, Чайковский спокойно и объективно писал о том, что могло в ней привлечь обычного среднего посетителя оперного театра: «Причина постоянного успеха „Рогнеды“ и ее прочного положения в русском репертуаре заключается не столько в действительных красотах, сколько в тонких расчетах на разительные эффекты, руководивших автором при сочинении этой оперы. ⟨...⟩ И нужно отдать справедливость Серову; он сумел угодить публике, и если опера страдает бедностью мелодического вдохновения, грубой декоративностью гармонии и инструментовки, отсутствием органического сплетения отдельных номеров, совершенною слабостью речитативов в отношении требований правдивой декламации,— то каких зато эффектов не нагромоздил знаменитый композитор в свою оперу?» (378, *47—48*).

4.

Острота и резкость споров, вызванных «Рогнедой», не могли поколебать уверенности Серова в себе и в своем высоком призвании оперного композитора, которому принадлежит будущее. В начале 1866 года он писал Анастасьевой: «С своей внутренней стороны, как художник, я еще не доволен ни „Юдифью“, ни „Рогнедой“, несмотря на невероятный успех второй оперы. Я знаю, что в летописях русского искусства мне уже отведена весьма значительная роль; если б я умер хоть завтра, я кое-что уже сделал. Но в отношении моих идеалов это все только „эксперименты“, проба своего стиля, своих средств и артистических возможностей» (286, *172*).

Поиски сюжета для нового музыкально-сценического произведения начинаются почти сразу после постановки «Рогнеды». Сначала у Серова возникает мысль о балете по повести Гоголя «Ночь перед Рождеством». Возможно, что это намерение было вызвано спорами о русском национальном балете, поводом для которых послужила недавняя премьера «Конька-Горбунка» в постановке А. Сен-Леона на музыку Ч. Пуньи. Требовательную критику этот с нетерпением ожидавшийся балет не смог удовлетворить. Один из рецензентов после подробного разбора спектакля следующим образом резюмировал об-

щее впечатление: «Итак, что же представляет нам новый балет? Великолепные декорации, превосходные живые картины, смелый шаг в балетном деле — национальные танцы, г-жу Муравьеву в новом блеске и... только. Но русского кроме трепака, почесыванья и драки Иванушки, да земных поклонов его братьев — нет ничего» (187, *91—92*).

Естественным могло быть желание композитора противопоставить этому пестрому зрелищу à la russe настоящий национальный балет с музыкой, основанной на подлинных народных мелодиях. Вскоре Серов отказался от своего намерения, решив писать не балет, а оперу на тот же сюжет, но и эта идея не была реализована: до нас дошли только два оркестровых фрагмента — «Гопак» и «Гречаники». Не осуществлен был и замысел оперы «Тарас Бульба», с которым связана оркестровая картина «Пляска запорожцев», исполнявшаяся, как и названные пьесы, в качестве самостоятельного концертного номера.

Интерес к украинской тематике проходит через все творчество Серова начиная с несохранившейся ранней оперы «Майская ночь». В начале 60-х годов он сближается с группой украинских литераторов и общественных деятелей, издававших журнал «Основа», в котором сотрудничали и некоторые из представителей передовой русской интеллигенции. В 1861 году в этом журнале была напечатана статья Серова «Музыка южнорусских песен» с приложением нескольких украинских народных песен, записанных этнографом и фольклористом А. В. Марковичем, в обработке автора статьи. Превосходный слух этого знатока украинского фольклора служил Серову, как он сам говорит, «главною живою поверкою гармонической обработки при каждой отдельной песне»(270, *1396—1397*). К анализируемым песням Серов подходил не только с научной музыковедческой, но и с композиторской точки зрения. По поводу одной из них («Побратався сокіл») он замечает, что «каждый мелодический рисунок мотивов этой песни ⟨...⟩ может служить обильною темою для разработки симфонической» (270, *1399*). Другая песня («Хато моя рубленая»), по его мнению, «настоящий клад для национальной южнорусской оперы в комическом или полукомическом роде» (270, *1402*).

Для организованного петербургским украинским землячеством концерта в пользу семьи скончавшегося в 1861 году великого поэта Тараса Шевченко Серовым были сделаны хоровые обработки народных песен, имевшие большой успех у аудитории[23]. К концертной обработке украинских песен он обращался и позже[24].

---

[23] Если не считать прошедшего малозамеченным исполнения молитвы Ганны из «Майской ночи» певицей Тришатной в концерте 29 апреля 1851 года, это было первое публичное выступление Серова как композитора. Его украинские хоры получили в целом весьма положительную оценку в печати. А. В. Маркович писал, что Серову «принадлежит честь первой значительной ученой разработки народной украинской музыки» (180). По утверждению другого критика, песня «Ой на річці» обработана композитором для женского хора с оркестром «совершенно согласно наивно-веселому характеру самого напева» (218, *158*).

[24] Песня «От села до села» в обработке для голоса с сопровождением фортепиано была исполнена в Москве в 1868 году А. Г. Меньшиковой. Две другие обработки украинских песен изданы посмертно В. Бесселем.

Три симфонические пьесы, связанные с неосуществленными замыслами оперы и балета на гоголевские сюжеты, принадлежат к чрезвычайно распространенному в 60-х годах типу произведений, продолжающих традиции глинкинской «Камаринской». В основе их лежат подлинные народные мелодии плясового характера, разрабатываемые с помощью вариационного метода. Относительно развитыми масштабами и изобретательностью в преобразовании короткой простой темы выделяется «Пляска запорожцев», снабженная подзаголовком: «Музыкальная картинка ко 2-й главе повести Гоголя „Тарас Бульба"». Автор имел в виду эпизод приезда Тараса с сыновьями в Запорожскую Сечь, где они видят перед собой пляшущую толпу: «Им опять перегородила дорогу целая толпа музыкантов, в середине которых отплясывал молодой запорожец, заломивши шапку чертом и вскинувши руками. ⟨...⟩ Около молодого запорожца четверо старых вырабатывали довольно мелко ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, и вдруг, опустившись, неслись вприсядку и били круто и крепко своими серебряными подковами плотно убитую землю. Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе далече отдавались гопаки и тропаки, выбиваемые звонкими подковами сапогов. ⟨...⟩ Толпа росла; к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движенья, как все отдирало танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо свет и который, по своим мощным изобретателям, назван казачком».

Серов воспользовался для своей симфонической картины мелодией украинского казачка, прочно укоренившейся в русском музыкальном быту с конца XVIII века. За несколько лет до него к этой же теме обратился Даргомыжский в оркестровой фантазии «Малороссийский казачок». Пьеса Серова уступает этому произведению по мастерству и богатству фантазии. Композитору не удалось передать в ней той стихийной удали и буйства, которые так замечательно описаны в приведенном отрывке из повести Гоголя. При этом, однако, «Пляска запорожцев» не лишена удачных колористических находок. Остро ритмизованная плясовая тема, охватывающая всего четыре такта, звучит с непрерывным нарастанием каждый раз в другом оркестровом и фактурном освещении. Кульминация достигается в коде, где вступает весь оркестр с тремя тромбонами, тубой и группой ударных, темп ускоряется, а в конце звучность затихает и словно истаивает вдали.

В итоге своих исканий и размышлений над самыми разнообразными сюжетами Серов останавливается на мысли написать оперу по пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется», на которую обратил его внимание Ап. Григорьев еще в начале 60-х годов. Творчество великого драматурга увлекало Серова и раньше. Под впечатлением комедии «Бедность не порок», виденной им на сцене Малого театра в Москве в 1854 году, он писал Д. В. Стасову: «Я не призадумываюсь назвать Островского даже — гениальным» (284, 3, *178*). Сближение с писателем А. А. Потехиным и группой артистов Александринского театра во второй половине 60-х годов способствовало укреплению его интереса к русской бытовой тематике. Именно в этом

кругу, по словам жены композитора В. С. Серовой, «впервые поднялась... речь о русской мужицкой драме» (305, *85*). Цитированный выше мемуарист сообщает, что Серов в эти годы с увлечением читал рассказы из народной жизни Глеба Успенского и других демократических писателей, а также по-прежнему восхищался пьесами Островского (см.: 85, *671*).

Что касается драмы «Не так живи, как хочется», то она не принадлежит к лучшим, наиболее популярным его сочинениям. Написанная молодым Островским в период временного сближения со славянофилами, эта пьеса страдает неясностью идейного замысла и рядом художественных недостатков, на которые указывал при ее появлении Некрасов (см.: 186). На сцене она успеха не имела, и демократическая критика оценила ее в основном негативно. Напротив, хранители патриархальных устоев русской старины, будь то славянофилы или «почвенники», пытались усмотреть в ней «широкую народную драму», правдиво отразившую нравственные идеалы народа, понимаемого ими как единое, неделимое целое. В образе молодого купца Петра, пустившегося в загул из-за того, что ему наскучила жена, этого, по характеристике Добролюбова, «довольно мелкого трактирного гуляки», Островский, как писал Ап. Григорьев, «тронул несколькими художественными чертами размашистую до беспутства русскую натуру» (63, *61*). Другую сторону русского народного характера в понимании Григорьева — смирение, кротость и религиозное послушание — воплощает отец Петра, жизненная философия которого сводится к альтернативе: «Либо жить честно, в любви у отца, с душой своей в мире, с благодатию в доме; либо жить весело, на смех и позор людям, на горе родным, на радость врагу человеков». Перед этой моралью в конце концов смиряется и Петр: при звуках церковного благовеста на него находит просветление и он возвращается с покаянием домой. В самом заглавии пьесы, взятом из пословицы — «Не так живи, как хочется, а так, как бог велит», выражена назидательная тенденция.

Серова привлекли в этой пьесе прежде всего яркие картины традиционного русского быта, необычайно сочный, красочный язык, которым говорят действующие лица, насыщенный песенными оборотами, поговорками, присказками и прибаутками. «Это будет — музыкально-драматическая картина русского быта со *всеми* оттенками жизни, которых сюжет требует»,— писал он Островскому (181, *112*), который согласился сам сделать либретто на основе своей пьесы. Не последнюю роль в тяготении композитора именно к этому сюжету играли сцены масленичного гулянья, на фоне которых происходит драма в купеческой семье. В своем первом письме к Островскому от 23 апреля 1867 года с просьбой о сотрудничестве Серов замечает: «...это отличный сюжет для русской народной оперы, где *кроме* действующих лиц пьесы будет *еще одно,* для „драмы" невозможное: это — сама широкая *масленица,* во всем ее русском разгуле — попойка, песни, катанье на тройках с бубенчиками и т. д., будет и *ново,* и живо, и — все как следует» (181, *102*).

В пьесе Островского картина масленичного гулянья проходит как

бы стороной и звуки этого гулянья доносятся отрывочно, издалека. В опере она широко развернута, становясь важным элементом действия.

Либретто было, по-видимому, полностью написано Островским, однако уже на последнем этапе совместной работы между композитором и драматургом возникли принципиальные разногласия, в результате которых их сотрудничество было прервано. Эти разногласия касались основ драматургического конфликта, а отсюда и трактовки образов действующих лиц и понимания жанра будущей оперы. Островский, как считал Серов, стремился повернуть действие «в добродушную, полузабавную сторону» и дал опере определение «комическая» (видимо, придерживаясь традиционного, но уже устаревшего в то время взгляда, что бытовая опера не может быть никакой иной, кроме как комической). «Для меня, напротив,— заявляет Серов,— этот сюжет — серьезно-*трагический,* с грубо комическими эпизодами» (181, *124*). В большом письме от 26 июня 1868 года он подробно излагает свое понимание сюжета и отдельных ситуаций; «Оставаясь как можно теснее в задаче *семейной* драмы (с ее эпизодами) я беру ваши же характеры, то есть Петра и Дашу, и довожу элементы их *до крайности.* Выходит коллизия, непременно вызывающая *кровавую развязку*» (181, *125*).

Уже при появлении пьесы Островского в середине 50-х годов критика обращала внимание на слабость ее развязки. В этом пункте сходились мнения людей такого различного, даже противоположного образа мысли, как Т. И. Филиппов и Н. А. Некрасов. Объясняя причину неуспеха «Не так живи, как хочется» при постановке на сцене, Некрасов писал: «Внутреннее чувство зрителя не может не смутиться при внезапной перемене возвращающегося Петра, и никакая игра актера тут помочь не может. Отчего г. Островский не захотел показать самую эту ночную сцену на Москве-реке, со всей ее фантастической и грозной обстановкой» (186, *377—378*).

Из этих слов неясно, считал ли Некрасов, что пьеса должна обязательно окончиться убийством Даши, но он справедливо указывал на неубедительность благостной развязки, подсказанной ложной предвзятой тенденцией. Серов, по собственным словам, довел характеры главных действующих лиц «до крайности», что делало кровавую развязку уже совершенно неизбежной.

При такой трактовке были необходимы некоторые изменения в предшествующем ходе действия и характерах других действующих лиц. Возросло значение образа Еремки как представителя «бесовского элемента», подстрекающего Петра к убийству жены[25]. Иное освещение получает и картина масленичного гулянья в IV действии, предшествующая трагической развязке,— «сцена шибкого бражничанья, русской оргии во всей красе, на масленице (своего рода

[25] Некрасов писал в цитированной статье: «Из Еремки автор мог бы сделать многое: в нем видятся зачатки какого-то мещанского Мефистофеля; но дело так и осталось при этих начатках; автор не развил их, и Еремка такой, каким он представлен в комедии, является лицом обыденным и чуть не пошлым» (186, *376*).

Walpurgisnacht Фауста)», как определяет ее композитор, не забывая при этом и о значении чисто колористического контраста: «органическая потребность потехи *для глаз* — среди однообразия темных изб и смурых кафтанов» (181, *126*).

В том же письме Серов сообщает о найденном им новом названии — «Вражья сила», которое подчеркивало перенос центра тяжести с морализующей идеи на демоническое начало, подталкивающее Петра к преступлению, а Еремка становился чем-то вроде веберовского Каспара из «Фрейшютца». Таким образом замысел чисто бытовой реалистической оперы, тяготеющей, по словам композитора, «к самому простому и глубокому драматизму, который силен своею внутреннею силою и в роскоши обстановки не нуждается», эволюционировал в ходе своего выполнения и приобрел некоторую романтическую окраску.

После разрыва с Островским Серов прибегал к помощи разных лиц для переделки либретто по разработанному им самим плану. Наиболее существенной переработке, как можно предполагать на основании известных нам материалов, подверглось IV действие (картина масленичного гулянья на площади) и заново написано последнее, V действие, где композитор отчасти приблизился к тому, что рисовалось здесь воображению Некрасова, но избрал местом трагической развязки не Москву-реку, а глухой овраг на окраине города.

Скоропостижная смерть не позволила Серову довести работу до конца, и заключительное действие оперы, как известно, было завершено и оркестровано Н. Ф. Соловьевым совместно с В. С. Серовой. В этом виде «Вражья сила» увидела свет на сцене Мариинского театра три месяца спустя после смерти композитора, 19 апреля 1871 года.

Возможно, именно потому, что автора уже не было в живых, эта его опера не вызвала таких бурных споров, как две предыдущие, и особенно «Рогнеда». Вскоре внимание общественности было привлечено к другим новым событиям в жизни русского музыкального театра — премьерам «Каменного гостя», «Псковитянки», «Бориса Годунова». Но задачи, выдвинутые Серовым во «Вражьей силе», сохраняли свою актуальность, и потому оперные театры продолжали обращаться к ней дольше, чем к какому-либо другому из его произведений. Последняя ее постановка (в редакции Б. В. Асафьева) состоялась в Москве, в Большом театре в 1947 году.

Излагая свой замысел бытовой музыкальной драмы из русской жизни, Серов писал: «Я убежден, что внутренняя драматическая сила тут вызовет истинно-русские задушевные звуки, совсем в характере бесподобных песен великорусского народа» (181, *106*).

Народная песня является во «Вражьей силе» не привходящим элементом, средством обрисовки «местного колорита», а основой музыкальной драматургии. Богатый материал для песенной характеристики действующих лиц давала сама пьеса Островского, текст которой содержит ряд народно-песенных вставок. Особенно много их в роли Груни — бойкой, разбитной девушки, в которую влюбляется Петр. Но поют песни и Еремка, и жена Петра Даша, и его невольный

соперник, юный купеческий сын Вася. Подруги Груни хором поют песню «Исходила младешенька»[26].

Конечно, для оперы этих песенных эпизодов было недостаточно. Кроме того, существенно переосмыслив сюжет, Серов отказался от некоторых из имеющихся у Островского песен и заменил их другими; иногда, сохраняя текст, он пользовался не тем вариантом напева, на который, как можно полагать, этот текст исполнялся в пьесе[27]. Таким образом уже в самом отборе песенного материала проявляется активный творческий подход композитора к воплощению своего замысла.

Работа Серова над «Вражьей силой» стимулировала его интерес в эти годы к русской народной песне, результатом чего были лекция «О великорусской песне и особенностях ее склада», прочитанная им в Москве в 1868 году[28], а затем обстоятельная статья «Русская народная песня как предмет науки»[29]. В статье дается критический разбор основных музыкально-фольклорных сборников, изданных в России с конца XVIII до 60-х годов XIX века, из которого видно, какими источниками пользовался композитор, выбирая песенный материал для своей оперы. В наибольшей степени оказалось использовано «Собрание народных русских песен» Львова — Прача, известное Серову по второму изданию 1806 года. Он высоко оценивает содержание этого сборника, отмечая, что «многие из записанных Прачем напевов весьма интересны, некоторые типичны» (298, *2134*), хотя и критикует гармонизацию мелодий в духе «моцартовской школы». Несколько образцов взято из новейшего в то время балакиревского сборника и одна песня, особо выделяемая Серовым как «типическая» и «прелестная в своей простоте», заимствована у Кашина. Что касается сборников Стаховича и Вильбоа, вышедших из близкого Серову литературного круга Островского — Аполлона Григорьева, то они ему практически ничего не дали для оперы. Критически оценивая оба сборника, особенно второй, Серов замечает: «Сказать правду, от такого рода работы следовало бы ожидать результатов более блистательных, чем изданный Ф. Стелловским сборник, в сущности только посредственный» (298, *2136*).

Помимо печатных сборников автор «Вражьей силы» мог пользоваться и непосредственными слуховыми впечатлениями, поскольку народная песня продолжала еще в середине XIX века звучать в городском быту и среди представителей литературного и артистического мира, с которыми композитора связывали личные дружеские отношения, было немало ее знатоков.

---

[26] В сборнике К. П. Вильбоа «100 русских песен» (Спб., 1860) эта песня дана с примечанием: «Поется во втором действии драмы А. Н. Островского „Не так живи, как хочется“».

[27] Так, для песни «Востоскуйся ты, моя сударушка», исполняемой Васей в I действии, Серов использовал не тот напев, с которым она напечатана в сборнике Вильбоа, а мелодию песни с текстом явно городского происхождения «Что на свете прежестоком прежестокая любовь» из сборника Балакирева.

[28] Отчет о лекции напечатан в журнале «Беседа», 1868, № 19 и 20.

[29] Первая публикация в журнале «Музыкальный сезон», 1869, № 18 и 1870, № 6.

Мелодии народных песен служили Серову основой не только для отдельных, более или менее законченных и самостоятельных сольных и хоровых эпизодов. Песенная стихия пронизывает всю музыку оперы: фольклорные или близкие к фольклорным интонации слышатся и в речитативных сценах, и во вступительных или интермедийных оркестровых построениях. Иногда при этом напевы народных песен вводятся в музыкальную ткань цитатно, полностью сохраняя свою мелодическую структуру, в других случаях соединяются, комбинируются отдельные типичные попевки разных песен, так что далеко не всегда можно указать один определенный источник того или другого эпизода.

Некоторые песенные темы приобретают лейтмотивное значение. Такова прежде всего тема масленицы, основанная на несколько видоизмененной композитором мелодии популярной плясовой песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь», представленной во всех песенных сборниках конца XVIII и первой половины XIX века в устойчивом мелодическом варианте (пример 41). Эта тема проходит через всю оперу с первых тактов оркестрового вступления, получая особенно широкое развитие в картине масленичного гулянья из IV действия.

Подобными же песенными лейтмотивами наделены и отдельные действующие лица. Дашу постоянно сопровождает тема, в которой соединены интонации лирической протяжной песни «Ах, на что ж было, да к чему ж было» и плясовой «Ах, утушка луговая» из сборника Львова — Прача (пример 42). Петр характеризуется начальными интонациями широкой эпической «Не бушуйте вы, ветры буйные» (пример 43).

Однако образы этих действующих лиц страдают в целом известной однoплановостью и отсутствием ярко выраженной индивидуальной физиономии. В большей степени удались Серову характеристики Груни и Еремки, выдвигающиеся в опере на первый план. Благодарный материал для создания образа живой, веселой и в то же время решительной и твердой в своем чувстве простой девушки давала сама пьеса Островского [30]. Разнообразием отличается и музыкальная партия Груни, в которой использованы различные по жанру и выразительному строю песенные мелодии: плясовые «У ворот, ворот батюшкиных» (шутливая песенка во II действии «Ах, никто меня не любит, никто замуж не берет»), «Уж как по мосту, мосточку»[31] (иронический рассказ о женатом парне, который обманывал девушку, сказываясь холостым,— в III действии), протяжная «Что ж ты мой сизый голубочек» (со словами «Ах, что ж ты мой милый дружок» — там же). Ряд мелодико-ритмических оборотов, вызывающих в памяти те или иные

---

[30] Некрасов отмечал образ Груни как один из наиболее удавшихся драматургу. Это, писал, он, «настоящая русская девушка, смышленая, даже лукавая, но с душой,— беззаботно веселая, но с характером. Автор сумел, нисколько не нарушая истины, дать ей особенную прелесть» (186, *376*).

[31] Беря начальные мелодические обороты этой песни, представленной в сборнике Львова — Прача, композитор с помощью ритмического увеличения придает им плавный повествовательный характер.

фольклорные образцы, встречается в различных местах партии Груни.

Образ Еремки, в котором Некрасов находил задатки «русского Мефистофеля», становится у Серова носителем главной идеи произведения. Он олицетворяет собой ту самую «вражью силу», которая приносит людям горе и несчастье, толкает на преступление. Музыкальная характеристика бесшабашного, циничного и коварного Еремки неразрывно связана с центральным в опере образом хмельного масленичного загула. Едва ли не самым популярным музыкальным номером «Вражьей силы» стала его песня с хором «Широкая масленица» из II действия. Не имея конкретного фольклорного прообраза, эта песня целиком построена на типичных народно-песенных оборотах. Широкому запеву с бесполутоновыми трихордными попевками контрастирует оживленный плясовой припев, ритмический рисунок которого характерен для очень многих «скорых» народных песен. Оба элемента получают развитие в дальнейшем ходе действия, вплетаясь в картины веселого праздничного гулянья.

В основном партия Еремки строится на коротких, ритмически острых припевках, придающих ей тон нарочитого балагурства и скоморошничанья. Таковы, например, его реплики в сцене с Петром из финала III действия, мелодической основой которых служит припев песни «Во лузях», сопровождаемый «тренькающими» аккордами струнных pizzicato (пример 44).

Кульминацией всей оперы является IV действие — народное гулянье на масленицу, на фоне которого происходит столкновение Петра с его соперником Васей и Еремка подсказывает отвергнутому Груней и обезумевшему от ревности Петру выход: «Надо овдоветь!» Эта смелая по замыслу картина в какой-то степени предвосхищает такие замечательные массовые сцены в классических образцах русского музыкально-театрального искусства, как «Торг» в «Младе», площадь на берегу Ильмень-озера в «Садко», площадь в Малом Китеже из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова — вплоть до «Петрушки» Стравинского. Начало IV действия рисует оживленную праздничную сутолоку, среди веселящейся толпы мелькают отдельные фигуры сбитенщика, пряничника, блинника, вожака медведя. Выкрики торговцев, наигрыши рожка и кларнета на сцене смешиваются с попеременно вступающими хорами в причудливом контрапункте. В оркестре применяются разнообразные изобразительные средства, воспроизводится треньканье балалайки, звучание гармони. Интересны некоторые гармонические приемы (септимовый органный пункт на доминанте, иногда с квартой посередине), также имеющие колористическое назначение. Музыкально объединяющим, цементирующим элементом служит лейтмотив масленицы, проводимый в разных вариантах и различной тембровой окраске, имитационно или в одновременном сочетании с другими темами.

Несмотря на некоторую лапидарность фактуры и кричащую яркость красок, этот эпизод впечатляет своей сочной звуковой живописью, свидетельствуя о театральности мышления композитора.

Последнее действие (убийство Даши ночью в овраге), незавер-

шенное самим Серовым, оставляет впечатление эскизности, недоработанности. События развертываются в нем слишком стремительно, и потому трагическая развязка кажется недостаточно мотивированной.

Б. В. Асафьев оценивал «Вражью силу» прежде всего как «сочную и красочную картину нравов», особенно выделяя написанные широкой и смелой кистью сцены масленичной гулянки: «...хор величания „масленой" на постоялом дворе и мастерски написанное действие на балаганах с шествием масленицы — представляют собой выдающиеся образцы характерного жанра даже в русской оперной музыке, где так много ярких бытовых эпизодов» (26, *38*). Уникальная в своем роде картина на площади (IV действие), где праздничное веселье разгулявшейся толпы достигает своего апогея и уже предвидится кровавая развязка, по мнению того же исследователя, открывала «совершенно новые перспективы в смысле художественно-правдивой сочной „хватки" быта» (27, *126*).

Эти суждения остаются справедливыми и поныне. Затронув новую для русской оперы XIX века сферу городского мещанского быта[32], Серов нашел в ряде случаев верные и удачные средства для ее правдивой реалистической обрисовки. Гораздо слабее оказалось все то, что связано собственно с драмой, раскрытием психологического мира действующих лиц. Причиной этого, помимо недостатков, заложенных в самом характере и масштабах дарования композитора, является также замысел оперы, целиком основанной на мелодиях или отдельных попевках подлинных народных песен. Сошлемся еще раз на Асафьева, следующим образом определяющего музыкально-драматургическую структуру оперы: «...формы арий во „Вражьей силе" — или протяжная песня (во вкусе гармонизаций Прача), или куплеты с наигрышем и припевом, а в промежутке между ними весьма неуклюжие, стилизованные „под народную речь" речитативы или хоры» (27, *126*).

Действительно, попевки народного характера, а иногда и буквально заимствованные из народных песен, в диалогических сценах производят впечатление нарочитой условности. Стремясь таким способом достигнуть единства колорита, Серов пришел к однообразию, действующему порой утомительно, и недостаточному психологическому правдоподобию образов. Именно поэтому характеристики тех персонажей, в которых преобладает жанрово-типическое, получились более яркими и убедительными, а образы действующих лиц, находящихся в самом центре драмы (Даша и Петр), вышли бледными и маловыразительными.

Работая над завершением «Вражьей силы», Серов написал в последний год своей жизни еще два произведения на латинские духовные тексты «Ave Maria» и «Stabat Mater». «Ave Maria», представляющая собой сольную арию для женского голоса, была создана под

---

[32] «Санктпетербургский гостиный двор» Матинского — Пашкевича отстоит слишком далеко хронологически от «Вражьей силы», чтобы между этими двумя операми можно было установить прямую связь.

впечатлением виртуозного пения Аделины Патти и исполнялась знаменитой итальянской певицей в память композитора в концерте артистов итальянской оперы 31 января 1871 года. «Stabat Mater», написанное для трех женских голосов с хором, ни разу исполнено не было. Сохранившийся план произведения с параллельным латинским и русским текстом (см.: 373) может дать представление об авторском замысле. Серов трактовал этот канонический текст как драматическую сцену. «Автор,— писал он,— представляет себе монахинь из средних веков (напр., в XV стол.) в каком-нибудь готическом соборе, полутемном, освещенном заходящим солнцем сквозь цветные стекла,— созерцая картину (или изваяние) *божией матери у подножья распятия.* Монахини погрузились в благостные размышления и поют». В начале музыка, как замечает композитор, выражает «только элегическое соболезнование». В заключительном разделе «к пению трех монахинь (соло) присоединяется хор, оттого что тут дело идет уже о таком чувстве, которое *поголовно* охватывает всех набожных католиков: чувство смятения и страха в ожидании *последнего суда* Христова над *всеми* смертными».

Таким образом от начала до конца должна была идти линия непрерывного драматического нарастания. Как это было осуществлено музыкально — мы не знаем. Н. Ф. Финдейзен, знакомый с музыкой «Stabat Mater» по копии (ныне также исчезнувшей), ограничивается лаконичным замечанием, что она «в очень слабой степени напоминает некоторые хоры „Юдифи“» (371, *139*).

Прослеживая путь оперных исканий Серова, мы невольно обращаем внимание на характерные для него резкие зигзаги и крутые повороты: от Шекспира к Лажечникову, от «склоненного на русские нравы» французского водевиля к гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки», от величавых библейских образов к начальному периоду русской истории, а затем к бытовой драме из недалекого прошлого. Эти контрасты вырисовываются с еще большей остротой, если учесть все его неосуществленные оперные замыслы. Так, перед тем как приняться за «Вражью силу», Серов обдумывал планы опер по «Тарасу Бульбе» Гоголя и поэме Т. Г. Шевченко «Гайдамаки»[33]. В это же время у него возникала мысль об опере на сюжет из эпохи гуситских войн в Чехии[34].

Такое разнообразие задач отражает историческое положение Серова в русской музыке. Он оказался, по образному выражению

---

[33] «...„Палитра“ уже подготовлена к полякам и казакам»,— писал Серов К. И. Званцову (85,9, *668*).

[34] Как сообщает известный историк литературы А. Н. Веселовский, Серов «задумывал оперу из жизни Жижки и мысленно любовался сценой, где, согласно историческому рассказу, ему придется живописать контраст между смятением в войсках Габсбургов и стройным пением таборитов, двигающихся стройно, как скала, с пением священного гимна на врага» (51, *342*). Интересно отметить, что в то же самое время, к которому относится замысел Серова, Балакиревым была написана «Чешская увертюра» (1867), а Мусоргский задумывал симфоническую поэму «Подибрат чешский» (см. его письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 16 июля 1867 года: 184, *90—91*). Интерес к темам и образам из жизни чешского народа был подсказан укрепляющимися в эти годы чешско-русскими культурными связями.

Асафьева, на «перекрестке» различных путей в пору, когда в русскую музыкальную жизнь вторгалось много нового, что требовало самостоятельного осмысления и критической оценки в свете задач, стоявших перед отечественным искусством. Отличаясь исключительной любознательностью и широтой интересов, импульсивный и увлекающийся, Серов доходил до крайности в своих увлечениях, иногда меняя их и переходя от восторженного преклонения к полному отрицанию, но при этом неизменно оставался связан с почвой русской культуры, ее высокими традициями.

Хотя он и считал себя убежденным вагнерианцем, но был на самом деле гораздо ближе к Глинке, Даргомыжскому, в чем-то к Верстовскому. В тех случаях, когда Серов стремился следовать в своем оперном творчестве некоторым принципам Вагнера, это вступало в противоречие с образным строем его произведений и характером музыкального материала (особенно во «Вражьей силе»). О его колебаниях в отношении к Мейерберу уже упоминалось выше. Таким же двойственным было отношение Серова к итальянской опере: порицая романтическую условность и неправдоподобие ее сюжетов, он в то же время восторгался замечательным вокальным мастерством прославленных итальянских певцов.

Постоянно испытывая различные влияния, Серов не обладал достаточной силой дарования, чтобы переплавить их в горниле собственной творческой индивидуальности и достигнуть органического единства стиля, что накладывало на его творчество печать эклектизма.

Несмотря на все это, заслуги Серова перед русской музыкой неоспоримы: он смело выдвигал новые задачи, намечал пути их решения, и если его замыслы оказывались интереснее и значительнее, чем их реальное творческое воплощение, то все же «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила» стали заметными явлениями в жизни русского музыкального театра второй половины прошлого столетия.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В середине XIX века, к исходу 1850-х годов Россия оставалась едва ли не единственной крупной европейской страной, в которой не было ни одного специального музыкально-образовательного учреждения. Известно, что начиная с конца XVIII — начала XIX столетия разного рода консерватории, академии музыки, музыкальные институты, высшие музыкальные школы, факультеты в университетах существовали в городах Италии, Франции, Германии, Австрии, Бельгии, Чехии, несколько позже — также Испании, Швейцарии и других стран. Некоторые из них имели целью преимущественную подготовку певцов, а также драматических артистов, другие — органистов или исполнителей-инструменталистов, а в иных на первый план выдвигались музыкально-теоретические классы. В России же главными очагами подготовки музыкантов по-прежнему оставались классы Придворной певческой капеллы, театральных училищ Петербурга и Москвы, женских привилегированных институтов и более всего — частные школы отдельных, иногда выдающихся педагогов — певцов и пианистов.

К началу 1860-х годов, по справедливому суждению Б. В. Асафьева, отечественной музыкальной культуре «грозил разрыв между устремившейся к завоеванию вершин искусства музыки композиторской интеллигенцией и весьма пестрыми, по своим вкусам, слушателями среды русской демократии» (24, *247*). Выход был единственным: «Надлежало создать музыкально образованный слой слушателей, а также своих русских постоянных исполнителей на место заезжих иностранных виртуозов. Нужны были русские певцы и певицы, для которых интонационное содержание русских оперных произведений звучало бы как родное; нужны были инструменталисты-оркестранты, чтобы продвигать по всей стране симфоническую музыку и вызывать любовь к ней. Но вопрос стоял также и в отношении метода образования композиторов...» (24, *248*).

Действительно, отсутствие специальных музыкальных учебных заведений становилось нетерпимо и неестественно на фоне успехов композиторской школы, оперного исполнительства, неуклонного роста концертной жизни и музыкально-критической мысли. Громадная тормозящая сила этой ситуации была осознана передовыми деятелями культуры, а затем все более широким кругом интеллигенции, что нашло отражение в печати.

Во второй половине 50-х годов, и чем далее, тем больше, газеты не только столичные, но и провинциальные проявляют интерес к вопросам музыкального образования. Местные газеты в 1857—1860 годах публикуют отчеты и рецензии о музыке на актовых вечерах и публичных концертах в ставропольской и харьковской гимназиях, иркутском Девичьем институте, Мариинском институте благородных девиц Нижнего Новгорода, губернском училище Костромы, частном пансионе Чулковой в Казани, Мариинской школе в Тобольске. Иногда внимание уделяли не только результатам, но и самому ходу занятий[1]. Неоднократно освещалась работа инструментального класса при Придворной певческой капелле. Подобные публикации встречались и в прессе первой половины столетия, но количественный рост отражал теперь новое качество, новое значение.

Все чаще впрямую высказываются пожелания, требования организации специальных учебных заведений. Не случайно, видимо, именно в 1860 году сразу несколько газет и журналов помещают материалы о работе консерваторий Парижа, Милана, Тулузы, Флоренции. Многократно и подробно пишут об открытии в 1859 году и первых шагах Музыкального института в Варшаве во главе с Аполлинарием Контским (это была все же Россия!). Факты музыкальной жизни страны свидетельствуют о «подступах» к решению назревших задач: в 1858 году местные и петербургские газеты обсуждают проект консерватории музыки и пения в Одессе[2]; в 1859 году «Театральный и музыкальный вестник» публикует корреспонденцию из Киева, в которой излагается мнение М. И. Глинки о возможности открытия консерватории (см.: 392), а в следующем году местные газеты пишут о желательности организации в городе Музыкального института.

Весьма показательна большая статья, принадлежащая некоему «Б. х. м. н.», с длинным названием: «Музыкальная исповедь. О средствах наших к музыкальному образованию вообще. Причины застоя в композициях. Попытка к основанию консерватории и т. д.». Автор ее утверждает, что музыка в стране отстала в своем развитии от других видов искусства. «Таланты не распределены по странам, и если у нас их явилось меньше, чем где-либо, то причиною тому не отсутствие их, но недостаточное развитие потребности в искусствах, зависящее более от ограниченности народного образования, к которому присоединяется еще недостаток средств, в особенности к изучению музыки, что и составляет главное препятствие к достижению желаемой цели. Давно уже твердят о недостатке у нас музыкальной школы, в которой более всех нуждается бедный класс, желающий посвятиться специально музыке ⟨...⟩. Увеличению музыкального недуга способствует ощутительный недостаток в хороших учителях, препятствующий изучить основательно музыку, и потому несчастный смертный, желающий изучить, например, основательно композицию, должен бегать за тысячу верст киселя хлебать. Положительно можно

---

[1] См., например, заметку «О музыкальных занятиях в Вологодской гимназии».— «Вологодские губернские ведомости», 1860, 30 июля.

[2] См., например, Литературные прибавления к «Нувеллисту», 1858, июль.

сказать, что учителей гармонии у нас почти нет, а если и найдется исключение, то доступ к таким учителям возможен только обладателям крезовой казны...»[3]. В заключение автор указывает, что в других, даже «незначительных государствах (Ломбардском королевстве)», уже давно существуют консерватории, выпускающие не только отличных певцов, но и композиторов.

Еще раньше, в 1852 году, о необходимости решительных перемен в области специального музыкального образования писал преподаватель музыки и пения Московского театрального училища Н. И. Захаров[4]. Его статьи «Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России» и «Несколько слов по поводу пения в России» касались, по существу, развития национальной музыкальной школы (см.: 83; 84). «...В России может и должна существовать своя, самобытная школа музыки, так точно, как уже существуют в ней самобытные школы живописи и ваяния»,— утверждал автор. Он формулировал социальные причины тормозов в этой сфере: «У нас еще до сих пор не искоренились нелепые, смешные и даже вредные для искусства предубеждения против актеров и актрис, то есть собственно против их звания ⟨...⟩. Предрассудкам же мы обязаны, между прочим, и тем, что при сильном развитии практической части музыки, теоретическое музыкальное образование в нашем отечестве является далеко не в таком виде, в каком оно должно бы являться в настоящее время» (83, *47*). Весьма прозорливы выводы Захарова о необходимости сочетания занятий по какой-либо исполнительской специальности и изучения теории, истории и эстетики. Упомянем, что в том же 1852 году А. Г. Рубинштейн, тогда совсем молодой музыкант, предлагал открыть Музыкальный институт при Академии художеств,— проект этот остался неосуществленным.

Приведенные выдержки из статей, написанных отнюдь не выдающимися музыкантами, показывают вызревание не только потребности в специальном музыкальном образовании, но и важных конкретных идей и аспектов, с большой ясностью высказанных А. Г. Рубинштейном в его знаменитой статье «О музыке в России»; ее появление принято считать истоком (или, во всяком случае, преддверием) «консерваторского периода» в истории отечественной культуры.

Журнал «Век», в котором статья была напечатана,— только что возникший еженедельник либерального направления, редактором его был П. И. Вейнберг, а сотрудниками — И. С. Тургенев и П. Д. Боборыкин, А. В. Дружинин и один из участников подготовки реформы 1861 года историк К. Д. Кавелин, Н. А. Некрасов и А. А. Потехин.

Пафос статьи — в призыве к профессионализму во всей полноте этого понятия — как совершенному владению мастерством и как источнику материального существования и социального статуса: «...в России почти нет артистов — музыкантов в обыкновенном значении этого слова. Это происходит, конечно, от того, что правительство

---

[3] «Северная пчела», 1860, 29 ноября.

[4] Атрибуция статей, подписанных «Н. З.», принадлежит В. В. Протопопову (см.: 221).

наше не дает покамест музыкальному искусству тех же привилегий, которыми пользуются другие искусства, как-то живопись, скульптура и прочие, то есть не дает тому, кто им занимается, *звание художника»* (240, *46*). Аналогия здесь мыслилась прежде всего с Академией художеств, в течение целого века, с середины XVIII столетия обеспечивавшей своим воспитанникам звание «свободных художников».

В сфере профессионализма как мастерства автор провозглашал главенствующее значение школы — и для исполнителей, и для композиторов. А. Г. Рубинштейн, как и писавшие до него, указывал в своей статье и на дороговизну уроков музыки, их недоступность для многих любителей, и на отсутствие русских педагогов — «человек, не знающий по-французски и по-немецки, не может брать уроки» (240, *52*). Выход виделся один: учреждение консерватории. И тогда «всякий содержатель оркестра и театра в отдаленных провинциях мог бы без затруднения составить себе оркестр или отдельную труппу» (240, *53*).

Организация музыкального образования, наряду с концертно-просветительской деятельностью, стала важнейшей задачей РМО с момента его основания в 1859 году. Уже § 1 Устава гласил, что цель этого Общества — «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов» (цит. по: 372, *14*). В главе «Концертная жизнь» освещается всероссийский резонанс, который имела организация РМО. Пункт о музыкально-образовательных задачах, пока не конкретизированный, был приведен во всех публикациях, посвященных открытию Общества.

По инициативе РМО в декабре 1859 года было принято решение об открытии подготовительных курсов, и с весны следующего года (частью бесплатно, частью за умеренную плату) начали работать классы видных педагогов: Г. Ниссен-Саломан, А. П. Лодия и Л. Пичиоли (пение), О. И. Дютша (элементарная теория), позже Ф. О. Лешетицкого (фортепиано), К. Б. Шуберта (виолончель), Г. И. Венявского (скрипка), Н. И. Зарембы (теория композиции). Все они стали профессорами консерватории, а возглавил ее А. Г. Рубинштейн.

Также до открытия консерватории, 17 октября 1861 года был утвержден ее первый устав (до 1866 года учебное заведение именовалось Музыкальным училищем). В нем закрепились гражданские права для лиц музыкальной профессии, связанные с присвоением успешно окончившим курс звания «свободного художника» (§ 19 Устава). В этом же пункте сформулировано важное условие: «..удостоивать звания свободных художников с самою строгою разборчивостью и исключительно таких лиц, которые доказали не только искусство в механическом исполнении на каком-либо инструменте, но и основательные познания в теории музыки и инструментовке» (89, *14*). Характерный штрих: первый диплом на звание «свободного художника» был присужден в первый год работы консерватории самому А. Г. Рубинштейну, который, вместе со своим учителем А. И. Виллуаном, пожелал подвергнуться экзаменационной процедуре.

О том, как важны были все меры, предшествовавшие открытию консерватории, красноречиво свидетельствует биография П. И. Чай-

ковского. Молодой чиновник департамента Министерства юстиции начал посещать курсы Н. И. Зарембы, что дало ему возможность поступить в консерваторию по специальности «теория композиции»; перспектива получения определенного звания стала для него, а особенно для его семьи существенным аргументом при уходе со службы.

Полемика, связанная с открытием Петербургской консерватории (по отношению к Московской дело обстояло несколько иначе), отражена в главе, посвященной музыкальной науке и критике. Здесь заметим дополнительно, что ориентация А. Г. Рубинштейна на Академию художеств, с точки зрения правовой, была неизбежна, но она способствовала тому, что между этими двумя учреждениями проводились неверные аналогии. С легкой руки В. В. Стасова пара оппозиций «кучкисты» — консерватория и «передвижники» — Академия закрепилась на многие годы.

Н. А. Римский-Корсаков, в конце рассматриваемого периода вошедший в число профессоров Петербургской консерватории, вспоминал уже в 1890-х годах о периоде, предшествовавшем открытию первого учебного музыкального заведения: «В момент ее (консерватории.— *Л. К.*) основания в России были сочинения Глинки и Даргомыжского, но не было музыкальной жизни. Помещичьи оркестры и и хоры уже распались, не дав нам музыкантов. Столичная публика привыкла к тому, что музыкант должен быть иностранец, инструменталист — немец, а певец — итальянец. Русские составляли исключение. В публике носились смутные понятия о каком-то генерал-басе, о музыкальных чудесах вроде чтения нот с листа или транспонировке, о каких-то премудрых людях, которые *знают музыку*. Про историю и эстетику никто и не говорил. Основывая консерваторию, надо было *приказать* изучать все это под угрозой неполучения диплома и сопряженных с ним льгот. Этот решительный приказ был необходим. И вот ученики волею-неволею принялись за обязательные музыкальные предметы» (237, *209—210*). Критически осмысляя проблемы и задачи консерваторского образования, Римский-Корсаков утверждает: консерватория «сделала много плодотворного для водворения музыки в нашем отечестве; скажу более: при основании своем она должна была быть такою, какая она есть» (237, *209*).

Открытие консерватории состоялось 8 сентября 1862 года. Учащихся поступило 179. Об их составе рассказывает в своих воспоминаниях один из 179-ти — Г. А. Ларош: «Нахлынув на юное учреждение из самых разнообразных слоев общества и отчасти из самых отдаленных углов России, мы представляли пеструю толпу. Был тут и отставной чиновник таможенного ведомства Кросс, и сын придворного певчего Рыбасов, и бывший помощник судебного следователя при черниговской уголовной палате Рубец, и старший столоначальник департамента Министерства юстиции Чайковский, и дерптский студент Тирон, и грузин Саванелли, и военный инженер Мирецкий, и адвокат Баранецкий, и поручик лейб-гвардии Семеновского полка фон Цур-Мюлен, и приехавший из Ньюкастля конторист пароходного общества петербургский англичанин Люджер, и сын младшего преподавателя французского языка при Третьей петербургской гимназии

Ларош. Даже был один магометанин, конвойный офицер. Разнообразные по происхождению, мы представляли некоторую пестроту и по возрасту. Сверх всего этого, мы и „направления" были самого различного» (148, *2*). Лучшие или, во всяком случае, самые целеустремленные силы российского любительства сошлись в молодой консерватории, чтобы стать русскими музыкантами-профессионалами.

И устав 1861 года, и множество инструкций и положений, разработанных в первые годы работы Петербургской консерватории, свидетельствуют не только о поисках оптимальных для того времени решений, но и о большой подготовленности руководства консерватории в этих вопросах. Нет сомнения, что тут отразилась широкая осведомленность А. Г. Рубинштейна в достижениях европейского музыкального образования. Мать Рубинштейна была знакома с Мендельсоном, и именно по совету последнего 13-летний музыкант, вместе с младшим братом Николаем, стал брать уроки у З. Дена в Берлине. За год до того, в 1843 году, по инициативе Мендельсона, в доме которого Рубинштейны бывали в это время, была основана консерватория в Лейпциге. В следующие годы А. Г. Рубинштейн подолгу жил в разных музыкальных центрах: в Вене — здесь с начала 1820-х годов существовала консерватория, а в университете концентрировались музыковедческие силы; в Берлине, где в это время одновременно работали институт по подготовке органистов и учителей музыки, кафедра музыки в Академии искусств, велось преподавание музыкально-теоретических дисциплин в университете. В 1854 году Рубинштейн почти полгода жил в Веймаре, близко общался с Листом, а во время других гастролей бывал в Париже, Лондоне.

Сравнение первой русской консерватории с аналогичными западноевропейскими учреждениями убеждает в том, что их опыт был учтен и синтезирован. Поскольку нечего было и думать об открытии нескольких различных очагов музыкального образования (организация только консерватории требовала гигантских усилий и проходила при хронической нехватке средств), в рамках одного учебного заведения объединилась подготовка музыкантов-исполнителей, композиторов и теоретиков музыки. Это осталось особенностью и традицией отечественного образования по сей день. Условия концертной жизни того времени потребовали участия учащихся Петербургской (а затем и Московской) консерватории в концертах РМО в качестве хористов, а нередко и солистов. В хорах РМО пели и будущие композиторы, и теоретики; воспитание в одних стенах с пианистами, певцами, оркестровыми музыкантами сближало их с живой практикой. С другой стороны, по отношению к учащимся исполнительских профессий сразу же сложилось важнейшее требование достаточно высокого уровня общемузыкальной, прежде всего музыкально-теоретической подготовки. В этом отношении, насколько можно судить по литературе, русские консерватории превосходили ряд более «старых» западноевропейских. Серьезно были поставлены занятия в коллективных классах, преподавание «обязательного» фортепиано. Требования к этой стороне образования звучали постоянно. В отчете дирекции РМО за 1864/65 учебный год (январь 1866) указано: «Классы специальных

предметов или инструментов, избранных учащимися, посещались весьма удовлетворительно, но классы обязательные, как, например, классы фортепиано, теории, оркестровый, хоровой, musique d'ensemble и проч., а также и научные классы, посещались большинством учащихся не вполне аккуратно. Ввиду такого факта управление консерваторией озаботилось объяснить и внушить учащимся, что для истинного артиста необходимо не только полное музыкальное образование, но вместе с тем и общее научное»[5].

Преподавание так называемых «научных» предметов (дисциплин общеобразовательного цикла) стало специфически отечественной особенностью. С самого начала в Петербургской консерватории функционировали классы русского, немецкого, итальянского языков, истории, географии и математики. Это было, в частности, связано с приемом совсем юных учащихся, получающих образование исключительно в консерватории. Нерасчлененность образования, совмещение разных звеньев обучения в рамках одного учебного заведения — от начального до высшего — оставалось с этих пор и на протяжении всего дореволюционного периода одним из основных внутренних противоречий работы русских консерваторий.

С приближением первого выпуска были конкретизированы условия присуждения дипломов. Здесь опять видно упорное преодоление «любительства», характерной чертой которого было отсутствие общего музыкального образования. «По инициативе Рубинштейна Совет пришел к заключению, что достойным диплома следует считать не только того, кто выказывает хотя и необыкновенные, но односторонние виртуозные способности и успехи, сколько того, кто хотя бы и при меньших таких способностях приобрел округленное музыкальное образование. Согласно с этим, Совет постановил привести предметы, входящие в программу экзаменов на диплом, в такое соотношение, чтобы перевес не падал исключительно на долю одного специального предмета... (см. протокол 18 сентября 1865 г.)» (223, *24*).

С дипломом на звание «свободного художника» окончили в том году семь человек, в том числе П. И. Чайковский, ученик А. Г. Рубинштейна пианист Г. Г. Кросс (впоследствии первый исполнитель в Петербурге Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского), ученик К. Ю. Давыдова виолончелист Л. К. Альбрехт (как и Кросс, в дальнейшем преподаватель консерватории). Другие же закончили без дипломов, сдав экзамены только по специальности, и тут мы находим таких известных в будущем музыкантов, как пианистка С. А. Малоземова и скрипач В. З. Салин (классы, соответственно, Ф. О. Лешетицкого и Г. Венявского). В этом и ближайших затем выпусках можно отметить и других будущих деятелей музыкального образования: Г. А. Маренич, окончивший у Зарембы, преподавал в Петербургской консерватории теорию музыки до 1901 года; Л. Ф. Гомилиус, ученик А. Г. Рубинштейна и Г. Штиля, более четверти века вел здесь же органный класс; А. И. Рубец не только преподавал теоретические предметы, но и руководил хоровым классом, как и

[5] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, д. 13, л. 151 об.

Маренич, выпустил полезные пособия по сольфеджио и получившие широкое признание сборники народных песен; Н. А. Губерт стал профессором старших теоретических курсов, а одно время директором Московской консерватории и т. д.

Работа Петербургской консерватории 60-х годов разделяется на два периода: от основания до 1867 года, когда во главе учебного заведения стоял А. Г. Рубинштейн, и следующие несколько лет — период директорства Н. И. Зарембы. Причиной ухода Антона Григорьевича явилось не только ухудшение отношений с покровительницей Общества великой княгиней Еленой Павловной, но и разногласия внутриконсерваторского характера. Его предложения о введении новых классов (оперного, регентского, военных капельмейстеров, обязательного для всех учащихся пения) и расширении прежних (обязательной теории и др.) были приняты Советом лишь отчасти. Поводом же к уходу послужил отказ А. Г. Рубинштейна присудить звание «свободного художника» некоторым выпускникам 1866 года.

Последней акцией Рубинштейна в качестве директора консерватории была постановка «Орфея» Глюка. Антон Григорьевич хотел показать, что «консерватория стоит на прочном основании и на твердых ногах» (241, *151*). Спектакли, состоявшиеся в театре Михайловского дворца 18 и 21 мая 1867 года, показали высокий уровень подготовки учащихся. Музыкальным руководителем выступил А. Г. Рубинштейн, поставил оперу известный артист В. В. Самойлов, главные партии исполнили ученицы Н. А. Ирецкая и Е. А. Лавровская.

Хотя первый «рубинштейновский» период длился в Петербургской консерватории всего пять лет, значение его огромно. В эти считанные годы в общих чертах сложился облик русской консерватории — основа дальнейшего развития Петербургской и образец организации всех других. Из стен консерватории вышли музыканты, существенно повлиявшие на судьбу отечественного искусства многих десятилетий. Некоторые замыслы А. Г. Рубинштейна воплотились уже после его ухода. Новый директор Н. И. Заремба учредил хоровой и оперно-сценический классы (для руководства последним был привлечен русский певец и режиссер И. Я Сетов, но класс этот вскоре был закрыт). «Покровители» РМО в эти годы стремились развивать оркестровый отдел — в ущерб другим специальностям. Против превращения консерватории в «оркестровую школу» возражал Заремба и в результате разногласий с великой княгиней Еленой Павловной вынужден был отказаться от должности директора. Незадолго до этого перестал работать в консерватории один из организаторов РМО, сподвижник А. Г. Рубинштейна, энтузиаст музыкального просвещения В. А. Кологривов.

В эти начальные годы многие планы РМО и задачи, вставшие перед ним, неразрывно связывались с консерваторией. Так, в годовом отчете дирекции РМО, содержащем подписи А. Г. Рубинштейна и других директоров, указано: «В концертах Русского музыкального общества 1865/66 года, кроме хоров, составленных почти исключительно из учащихся консерватории, участвовали в оркестре до 20 учеников, что подает полную надежду со временем слышать концерты

Русского музыкального общества исполняемыми исключительно учениками консерватории»[6]. Деятели образования охотно отмечали практическую «отдачу» консерватории, быстрое достижение поставленных целей. Из того же отчета видно, что педагоги консерватории выступали экспертами в композиторских конкурсах, рассчитанных на «поощрение отечественных талантов» (этот документ свидетельствует и о среднем уровне композиторской продукции): «На объявленный Обществом конкурс написать сонату для фортепиан, состоящую из 4-х частей: Allegro, Scherzo, Andante и Finale, прислано было 6 фортепианных сонат ⟨...⟩. Подвергнув обсуждению... Совет профессоров консерватории в заседании 19 марта 1865 года заключил, что ни одна из них не может быть удостоена премии. Однако, найдя в числе сонат две заслуживающие внимания, одну под девизом Suum cuique, замечательную по разумному и изящному сложению в целом и в частях, другую под девизом *Раздолье,* привлекающую оригинальностью мелодий и оборотов в русском народном духе, Совет определил: отличить эти сонаты от прочих и выдать в виде вознаграждения их сочинителям — первой Н. А. фон Вильму — сто рублей, а второй — Н. Я. Афанасьеву — пятьдесят рублей»[7].

С самого начала работы Петербургской консерватории в состав ее профессоров вошли выдающиеся музыканты-педагоги. Были заложены основы творческих школ в разных областях музыкального исполнительства и в композиции, получивших затем плодотворное развитие.

Наиболее многочисленными были фортепианные классы. Наряду с А. Г. Рубинштейном[8] здесь в первую очередь должен быть назван Теодор (Федор Осипович) Лешетицкий (1830—1915). Поляк по происхождению, обучавшийся в Вене у К. Черни, он жил в Петербурге с начала 1850-х годов и до 1878 года вел консерваторский класс. Много лет пианист близко общался с А. Г. Рубинштейном и испытал значительное его влияние. Среди воспитанников Лешетицкого — А. Н. Есипова, М. К. Бенуа, И. А. Боровка, К. К. фан-Арк, В. В. Пухальский, В. И. Сафонов. Позже, в Вене, у него учились И. Падеревский, О. Габрилович, А. Шнабель и многие другие пианисты. Совершенствовавшийся у Лешетицкого С. М. Майкапар вспоминал: «Как педагог он без всякого преувеличения может быть назван гениальным. Уроки его представляли собой лучшие образцы настоящего педагогического творчества. Чем талантливее был ученик, тем выше подымалось это творчество. ⟨...⟩ Особенно велики заслуги Лешетицкого перед нашей русской педагогикой. Он дал столько крупных педагогов нашим консерваториям, что по справедливости может быть назван отцом высшей нашей русской фортепианной педагогики» (179, *163, 164*).

---

[6] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, д. 13, л. 157 об.

[7] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, д. 13, л. 150 — 150 об. Н. Я. Афанасьев, скрипач и оперный дирижер, был весьма плодовитым композитором.

[8] Деятельность А. Г. Рубинштейна — педагога классов специального фортепиано и практического сочинения рассматривается в посвященной ему главе (см. т. 7 настоящего издания).

И Майкапар, и А. Потоцкая, и А. Шнабель, и другие ученики запечатлели облик Лешетицкого-педагога. Наиболее подробно описана педагогическая работа этого мастера в книге его ассистентки (в Вене) М. Брей «Основы метода Лешетицкого» (405). Конкретная фиксация занятий в данном случае особенно важна, ибо, при всем значении теоретического обобщения, деятельность Лешетицкого носила по преимуществу художественно-практический характер. Много времени уходило на техническое вооружение. Установки Лешетицкого были достаточно традиционными, он был сторонником пальцевой игры, «активной» кисти и тому подобных принципов, отходивших, пожалуй, в прошлое. Но богатая интуиция, художественный вкус, громадный практический опыт возвышали этого музыканта над некоторыми собственными установками. Во всяком случае, колористический характер звучностей, а также «жемчужная» техника пассажей были принадлежностью школы Лешетицкого. Особое внимание уделялось выработке звука: фортепиано должно было петь, каждый взятый звук или созвучие заранее услышан и осознан. При заучивании наизусть, при художественной отделке сочинений Лешетицкий требовал длительного обдумывания музыкального текста без инструмента в большей мере, чем многократного механического повторения. И. С. Айсберг, ученик К. К. фан-Арка и Н. А. Римского-Корсакова, указывает также на заслуги Лешетицкого в области педальной техники («выявление природы фортепианной педализации как элемента, обусловливающего ту или иную структуру в произведениях композиторов романтико-виртуозной школы») (12, *87*). Постоянными были требования обдуманной фразировки, богатой, но далекой от преувеличения, компенсированной агогики. Наряду с Листом и А. Г. Рубинштейном, Лешетицкий не только как концертирующий пианист, но даже главным образом как педагог способствовал уяснению художественной ценности произведений композиторов-романтиков, прежде всего Шопена, Шумана, Листа.

В середине 70-х годов, отмечая четверть века творческой работы Лешетицкого в Петербурге, Ц. А. Кюи писал: «Как педагог — Лешетицкий не имеет равных себе. Это можно смело сказать по полученным результатам. И другие великие пианисты занимались и занимаются делом преподавания, но ни один из них не дал таких значительных результатов, как Лешетицкий. Он особенно налегает на виртуозность, умеет ее привить своим ученикам и в то же время нимало не стесняет их естественное, индивидуальное развитие. Его ученики — не сколок с него самого; их игра — результат самого умелого и успешного развития их врожденных способностей. Через его руки прошло около 800 учеников и учениц. Из них первое место принадлежит А. Н. Есиповой, так скоро и так заслуженно сделавшейся всесветной знаменитостью. После нее стоит назвать гг. Климова, Боровку, г-ж Щетинину, Понш, Фольборт, Кавелину, Карнович, Жуковскую, Гамову, Бенуа и многих других, чтобы убедиться в серьезных услугах, оказанных Лешетицким искусству» (138, *129—130*).

Антон Августович Герке (1812—1870) приобрел широкую известность в Петербурге как концертирующий пианист и не менее — как

педагог задолго до «консерваторского» периода. Можно напомнить, что в числе сотен других у него брали уроки М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский и Г. А. Ларош. Занимавшийся у Герке в Училище правоведения В. В. Стасов зафиксировал в воспоминаниях требования педагога в области пианизма («рассыпающиеся жемчугом пассажи, точность и элегантность»), репертуар (новые сочинения Листа, Шопена, Шумана, Тальберга), значение высокоартистического показа (см.: 331, *32—33*).

В течение нескольких лет работал в консерватории известный чешский пианист-виртуоз и композитор А. Дрейшок (1818—1869). Активно пополняли педагогический состав пианисты — воспитанники консерватории. Еще не окончив курса, стали адъюнктами (ассистентами) К. К. фан-Арк, И. О. Рыбасов, С. А. Малоземова; сразу по окончании был взят преподавателем Г. Г. Кросс и т. д.

Профессором по классу игры на скрипке А. Г. Рубинштейн пригласил чрезвычайно популярного в России скрипача и композитора, одного из самых выдающихся артистов своего времени Генрика Венявского (1835—1880). Эти два музыканта познакомились в 1858 году в Париже, где дали совместный концерт. Вскоре Венявский переехал в Петербург. В открывшейся консерватории он вел, наряду со скрипичным, также камерно-ансамблевый класс. Среди его учеников выделялись Н. К. Пушилов — виртуоз, исполнитель Паганини, Листа, самого Венявского; Д. А. Панов — основатель и первая скрипка «Русского квартета»; В. З. Салин, успешно работавший в Харькове, Киеве, Саратове, Москве. Учились у Венявского и другие известные скрипачи, впоследствии окончившие курс по классу Л. С. Ауэра и других педагогов (среди них — П. А. Краснокутский, также в будущем преподаватель Петербургской консерватории, которому Н. А. Римский-Корсаков посвятил «Фантазию на русские темы» для скрипки с оркестром); в классе ежегодно занимались примерно по десять учеников.

В занятиях Венявского на первом плане оказывался не педагог-методист, а артист-практик. Один из его учеников, в будущем нотоиздатель и музыкально-общественный деятель В. В. Бессель утверждал, что «самое показывание, т. е. исполнение в классе трудных пассажей, а также меткие указания способов исполнения — все это вместе взятое имело высокую цену...» (43, *184*). И как Венявский-артист включал в свои программы концерты Бетховена и Мендельсона в эпоху, когда на эстраде царили салонно-виртуозные пьесы, так и Венявский-педагог задавал в классах скрипки и ансамбля сочинения Баха (Чакона, сонаты), Бетховена (сонаты, квартеты), Моцарта и Гайдна (квартеты), А. Г. Рубинштейна (концерт для скрипки с оркестром) и другую классическую и романтическую музыку (см.: 55, *273—275*). В 1868 году на смену Венявскому пришел в консерваторию Л. С. Ауэр, который стал главой петербургской скрипичной школы; расцвет его деятельности приходится на следующие десятилетия.

Еще одним выдающимся инструменталистом, вошедшим в число профессоров Петербургской консерватории в 1863 году, явился виолончелист Карл Юльевич Давыдов (1838—1889). До этого в течение

двух лет он, совсем молодой музыкант, преподавал в Лейпцигской консерватории (по композиции был учеником М. Гауптмана, профессора этой консерватории). Поселившись в Петербурге, К. Ю. Давыдов успешно вел обширную и разностороннюю творческую деятельность: был солистом оркестра итальянской оперы, неизменным участником квартета, возглавляемого сначала Г. Венявским, а затем Л. С. Ауэром, много сочинял, пополняя небогатый в то время виолончельный репертуар. В консерватории он вел, наряду со специальным классом виолончели, также камерно-ансамблевый, затем оркестровый и оперный классы; короткое время поначалу он преподавал и историю музыки[9].

К. Ю. Давыдов по праву считается основателем виолончельной школы европейского масштаба. У него в разные годы учились А. В. Вержбилович, А. Э. фон Глен, Ф. Ф. Мулерт, Н. Н. Логановский, Д. С. Бзуль, Я. С. Розенталь, П. П. Федоров, А. Е. Воробьев, Н. Н. Потапов, А. В. Кузнецов, И. И. Зейферт и многие другие, в свою очередь подготовившие десятки виолончелистов, развернувших деятельность уже в советское время. У Давыдова консультировались специально приезжавший в Петербург Г. Виган, Ю. Кленгель, К. Фукс. Класс Давыдова, по утверждению Е. К. Альбрехта, был «бесспорно один из лучших», «класс образцовый не только для русских, но и для многих заграничных консерваторий» (17, *27*). Сравнения с зарубежными учебными заведениями проводили и другие музыканты, причем с самого начала деятельности Давыдова. Так, посетивший в 1867 году Парижскую консерваторию и слышавший игру учеников знаменитого О. Франкома корреспондент русского журнала делает сравнение в пользу учеников Карла Юльевича; после весенних экзаменов 1868 года он утверждал, что «консерватория наша доставит нам отличных виолончелистов»[10].

Репертуар воспитанников Давыдова не ограничивался популярными в то время сочинениями Ромберга, Серве, более второстепенных авторов, но включал также пьесы русских композиторов, в том числе самого Давыдова, и главное, концерты Шумана, Сен-Санса (концерт Шумана сам Давыдов исполнил впервые в России).

Один из учеников вспоминал, что Давыдов обладал умением «дать каждому то, в чем он в данный момент наиболее способен проявить себя», а затем, когда молодой музыкант обретет уверенность,— «то, чего ему всего более не хватает» (69, *23*). Ученикам передавались все особенности и все достижения Давыдова-артиста — от принципов интерпретации до сугубо технических (даже технологических) моментов, о которых речь пойдет в главе «Концертная жизнь».

Нельзя не сказать о громадной преданности Давыдова консерватории, активном служении делу музыкального образования, задачи которого он понимал порою даже шире и демократичнее, чем А. Г. Рубинштейн. С большой полнотой это проявилось в следующий период

---

[9] Для чтения этого курса он при открытии консерватории и был приглашен, а виолончельный курс взял после смерти К. Б. Шуберта в 1863 году.

[10] «Сын отечества», 1868, № 102, с. 2.

когда Давыдов стал директором Петербургской консерватории (1876—1887).

Многочисленными и привлекавшими к себе внимание были вокальные классы консерватории. И здесь Рубинштейну удалось сделать огромное художественно-педагогическое приобретение. В число профессоров вошла прославленная в европейских странах певица Генриетта Ниссен-Саломан (1819—1879), начавшая работать в музыкальных классах еще до открытия консерватории. Русские любители музыки хорошо помнили Г. Ниссен — примадонну итальянской оперы, ученицу знаменитого М. Гарсиа, приезжавшую на гастроли, и имя ее укрепляло престиж молодого учреждения. Результаты работы вскоре же были отмечены. В цитировавшемся отчете РМО за 1864/65 год по поводу первого выпускного экзамена сказано, что он «обнаружил несколько женских голосов, которые могут в скором времени украсить русскую оперную сцену; более же всего заслуживает одобрения отличная метода преподавания г-жи Ниссен, и если ученицы ее класса будут иметь возможность поступить на сцену, то они могут принести большую пользу распространением истинно хорошей методы пения в России»[11]. Ученицы Ниссен, участницы упоминавшегося консерваторского спектакля «Орфей» Н. А. Ирецкая и Е. А. Лавровская стали первая — выдающейся камерной исполнительницей и профессором Петербургской консерватории, вторая — прославленной оперной и особенно камерной певицей и профессором консерватории в Москве.

С этих пор из класса Ниссен-Саломан вышли десятки певиц, работавших на столичных и провинциальных сценах, преподававших во многих городах. Это В. И. Рааб, артистка Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории, активная пропагандистка русского репертуара; П. С. Левицкая, также артистка Мариинской сцены, с успехом выступавшая в Париже и Лондоне; А. П. Крутикова, в год окончания консерватории, как и предыдущие, вступившая на главную оперную сцену страны, потом подвизавшаяся в Москве, Киеве, Харькове; Е. Ф. Цванцигер, А. А. Полякова-Хвостова — профессора Петербургской консерватории; оперная и камерная певица М. В. Панаева-Карцева и многие другие.

Свой богатый педагогический опыт Ниссен-Саломан обобщила в развернутом методическом пособии, начатом по инициативе А. Г. Рубинштейна, завершенном накануне внезапной смерти и изданном Бесселем (188). Этому труду предпослано предисловие издателя и некролог, в которых подробно изложена биография и охарактеризована деятельность автора: «Г-жа Ниссен-Саломан образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе таким образом навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Все, что в Петербурге и внутри России поет хорошо,— суть исключительно ее ученицы ⟨...⟩. Ее преподавание поддерживалось двумя особенностями: необыкновенным (для певицы) ее пьянизмом и теоретическими сведениями, соединенными с удивительной памятью, позволявшею ей

[11] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, д. 13, л. 155 — 155 об.

аккомпанировать все без нот и транспонировать в любую тональность. ⟨...⟩ несмотря на возраст, она находилась в полном обладании голосом... могла все пропеть своим ученицам...» (188, *VI*).

«Школа пения» Ниссен-Саломан — капитальный труд, отличающийся продуманностью, детализированностью, соотнесенностью его двух основных частей: первой — теоретической (22 раздела) и второй, нотной — практической (свыше 400 страниц in folio). Автор предъявляет учащимся большие требования в сферах звукообразования, голосоведения, дыхания, точного интонирования, произнесения текста, общей музыкальной образованности, передачи содержания произведения. В рекомендательные списки и примеры включена вокальная музыка Баха, Перголези, Люлли, Глюка, Керубини, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, итальянских оперных композиторов, а из русских — Антона Рубинштейна.

Музыкально-теоретическое образование было представлено в Петербургской консерватории Н. И. Зарембой. Характеристика этого педагога небезразлична хотя бы уже потому, что в его классе занимался П. И. Чайковский, а также Г. А. Ларош. История распорядилась так, что Заремба остался в памяти потомков в основном как прототип одной из уничтожающих сатир в «Райке» М. П. Мусоргского что не вполне справедливо. Николай Иванович Заремба (1821—1879) получил образование в Петербургском университете, одновременно занимался игрой на фортепиано с А. А. Герке и на виолончели — с И. В. Гроссом. Но сформировался он как музыкант позже, изучая теоретический цикл под руководством А. Б. Маркса в Берлине. Можно напомнить, что этот видный теоретик, профессор Берлинского университета, позже один из основателей тамошней консерватории, автор многократно переиздававшегося учебника композиции, а также монографии о творчестве Бетховена, стоял на передовых для своего времени эстетических позициях. Он горячо поддерживал программный симфонизм, а основанная и редактировавшаяся им «Берлинская всеобщая музыкальная газета» была как бы антитезой более консервативной «Всеобщей музыкальной газете», выходившей в Лейпциге. А. Б. Маркса чрезвычайно высоко ценил В. В. Стасов.

Н. И. Заремба к моменту открытия музыкальных классов был еще нестарым человеком, около 40 лет, необычайно увлеченным своим делом. Воспоминания Г. А. Лароша, написанные по просьбе М. И. Чайковского для биографии П. И. Чайковского, живо рисуют облик Зарембы: «Николай Иванович обладал многими из качеств, составляющих идеального профессора... Он явился во всеоружии, очевидно приготовив и разработав курс до последних мелочей... Как и следовало убежденному ученику Маркса, Николай Иванович был музыкальный либерал и прогрессист, веровал не только в Бетховена вообще, но и в его последний период особенно...» (148, *279*). По настоянию А. Г. Рубинштейна, после курса гармонии Заремба читал строгий контрапункт по только что вышедшему учебнику Г. Беллермана. Однако, по наблюдениям Лароша, Зарембе была свойственна и значительная ограниченность: ему было неизвестно «новейшее» движение музыки в Германии, представленное Шуманом, «он не знал Берлиоза

и игнорировал Глинку. В этом последнем обстоятельстве особенно сказывалось его отчуждение от русской почвы» (148, *280*). Нет, не случайно все-таки Заремба стал объектом пародии Мусоргского: это был другой полюс. Однако солидная школа, систематическое музыкально-теоретическое знание были безусловно полезны, особенно в эти первые годы русского профессионального музыкального образования.

Гораздо более справедливые нарекания вызывал А. С. Фаминцын, преподававший историю музыки и эстетику в 1866—1872 годах. Резкая критика столь разных музыкантов, как Серов, Кюи, Ларош, была связана с ограниченностью и консерватизмом Фаминцына, а памфлет «Классик» Мусоргского бил «в точку». Нельзя все же не отметить, что, ученик М. Гауптмана и Э. Ф. Рихтера по Лейпцигской консерватории, Фаминцын сделал полезные переводы учебников Рихтера и А. Б. Маркса.

Всего четыре года разделяют открытие консерваторий в Петербурге и Москве. Естественное, с сегодняшней точки зрения, развитие системы учебных заведений казалось далеко не безусловным в те дни. Даже А. Г. Рубинштейн в письмах к матери высказывает по этому поводу опасения: даже ему неясно было, нужна ли стране вторая консерватория. Однако сомнения вскоре рассеялись и Москва в полной мере воспользовалась опытом столицы. И здесь Русское музыкальное общество первейшей задачей полагало устройство преподавания. Музыкальные классы были открыты в том же 1860 году, что и РМО, на шесть лет до консерватории. За это время число обучавшихся в классах превысило 250 человек и в значительной степени сформировался педагогический коллектив, причем были привлечены не только лучшие московские музыканты, но и из Петербурга — окончивший в 1865 году консерваторию П. И. Чайковский, а вслед за тем и появившиеся в Москве выдающиеся иностранные артисты Ф. Лауб и Б. Косман. «Всего большую притягательную силу в классах имел Н. Г. Рубинштейн, пользовавшийся в Москве громадным артистическим авторитетом. До открытия классов он давал хотя и небольшое число частных уроков, а с их открытием все жаждавшие его руководительства должны были поступать туда, что дало классам сразу прочное и видное положение»,— писал историограф московской музыкальной жизни, один из преподавателей классов и профессор консерватории с момента ее основания Н. Д. Кашкин (102, *6*).

Общие для русской культуры того времени потребности побудили московских музыкантов обратиться к организации хорового коллектива. Наряду с классами сольного пения, игры на фортепиано, струнных и духовых инструментах, теории и сольфеджио, был открыт бесплатный класс хорового пения, который в отдельные периоды посещало до 250 человек,— своего рода «бесплатная музыкальная школа» (см. 191). Хоровому пению здесь обучали по цифровой системе Шеве (кн. впрочем, и в БМШ). Пропагандистом этого метода стал Константин Карлович Альбрехт (1836—1893) — ближайший помощник

Н. Г. Рубинштейна по РМО и консерватории, в конце 70-х годов — учредитель и дирижер Русского хорового общества; Альбрехта поддерживали Одоевский, Ларош.

Все описанные меры обусловили готовность к началу работы консерватории.

Торжественное открытие Московской консерватории состоялось 1 сентября 1866 года. После речей, произнесенных Н. Г. Рубинштейном, представителями дирекции Московского отделения РМО, В. Ф. Одоевским, будущими профессорами — Ф. Лаубом и П. И. Чайковским, состоялся музыкальный вечер. В программу его были включены камерные сочинения Бетховена. Широко известен факт, сообщенный Н. Д. Кашкиным: «Чайковский решил, что первою музыкой во вновь открытой консерватории должна быть музыка Глинки, а потому сыграл сам наизусть увертюру из „Руслана и Людмилы"... Все остались в высшей степени довольны, в особенности мыслию, им руководившею, хотя и самое исполнение было хорошо» (97, *30*).

Учащихся в первом учебном году насчитывалось 150 человек. Как и в Петербургской консерватории, контингент был чрезвычайно пестрым и в социальном, и в возрастном отношениях, и по уровню подготовки. Здесь также были совмещены разные звенья обучения, также проходились общеобразовательные («научные») дисциплины. Стремление выпускать всесторонне образованных музыкантов в Москве проявлялось, пожалуй, еще более явственно. «Н. Г. Рубинштейн с самого начала поставил высокие требования относительно общего музыкального развития учащихся и чрезвычайно ценил и поощрял успешные занятия по классам гармонии и вообще теории музыки. С другой стороны, он всеми силами своей неослабной энергии противился сильно проявлявшейся среди учащихся наклонности пренебрегать работами по теоретическим классам»,— сообщает Кашкин (102, *16*). Этот акцент, имевший место и в деятельности «петербургского» Рубинштейна, означал последовательное преодоление дилетантизма, обучения одной «художественной специальности», как это было в доконсерваторский период.

В приобщении учащихся к профессиональной деятельности в Москве были сделаны важные практические шаги: преподавание обязательного фортепиано в младших классах было поручено пианистам-старшекурсникам. Оканчивавшие в первом выпуске (весной 1870 года) участвовали в течение сезона в концертах РМО в качестве солистов. А. Ю. Зограф (Дулова) сыграла с оркестром концерт Литольфа, в другой раз соло исполнила пьесы Шопена и А. Рубинштейна. Н. А. Муромцева выступила с концертом Мошелеса в симфоническом и как участница трио — в квартетном собрании. Обе они получили дипломы и со временем стали заметными пианистками. Выступали в открытых концертах и некоторые певицы.

Большой резонанс имели консерваторские спектакли. Первой в мае 1869 года стала постановка «Жизни за царя» Глинки под руководством Н. Г. Рубинштейна и известного артиста Малого театра С. В. Шумского, причем были раскрыты купюры, обычно делавшиеся на сцене Большого театра. Хор и оркестр почти целиком состояли из

консерваторских учеников. В одном из отзывов прессы отмечалось: «Исполнители не поют только свои партии, но и играют свои роли таким образом, что у зрителей остается полное впечатление оперы как музыкальной драмы, а не как собрания более или менее искусно исполненных музыкальных номеров, как нередко бывает на оперных сценах...»[12]. В годы, когда русская опера в Москве переживала громадные трудности, консерваторский спектакль стал событием. Вторым спектаклем, имевшим большой резонанс, стал никогда не шедший в Москве «Орфей» Глюка (май 1872 года). В заглавной партии выделились Е. П. Кадмина и З. И. Эйбоженко — впоследствии известные оперные артистки.

Вторая русская консерватория собрала великолепные педагогические силы. И, что очень важно, силы эти были сплочены, объединены одной целью. Сказывались известная отдаленность от столицы, двора и вообще сильных мира сего, особенности более демократической московской культуры, склонность москвичей к консолидации научно-художественной интеллигенции. И хотя прошло совсем немного времени с момента возникновения первой русской консерватории, ее опыт был учтен, а подготовленные ею кадры приняты в состав преподавателей. Н. Г. Рубинштейн, удаленный территориально и во времени от острейших конфликтов первоначального периода, стоял на достаточно широкой эстетической и культурной платформе. У него установились творческие контакты со многими петербургскими музыкантами. Готовясь к открытию консерватории, Рубинштейн пригласил для преподавания истории музыки и теоретических предметов А. Н. Серова. Возможно, эти переговоры происходили еще в марте 1865 года, когда Серов читал в аудитории университета на Моховой лекции «Об опере как музыкальной драме». Серов отказался, и был приглашен никому еще не известный П. И. Чайковский. Дружеские отношения связывали молодого Рубинштейна с М. А. Балакиревым. И. И. Рубинштейн, а потом и ученик его А. И. Зилоти включали в программы и блистательно играли «Исламея» — пьесу, посвященную Николаю Григорьевичу Рубинштейну. И Балакирева Рубинштейн пытался привлечь в консерваторию — в начале и конце 70-х годов — но тоже безуспешно.

На первом месте в Московской консерватории, как и в Петербургской, стояли фортепианные классы, и здесь главенствующее положение занимал Рубинштейн. Его могучее влияние на учеников объяснялось прежде всего его артистическим талантом, масштабом его художественной личности. Музыкально-теоретическая подготовка Рубинштейна и его блестящее знание мировой музыкальной литературы обусловили многие его качества как фортепианного педагога.

Основополагающим требованием Николая Григорьевича было глубокое, серьезное изучение музыкального текста. Он приветствовал обращение к уртекстам и был, по словам одного из лучших его учеников Ф. Зауэра, «принципиальным противником всех вновь просмотренных и исправленных изданий» (цит. по: 14, *235*). Репертуар уче-

[12] «Голос», 1869, 14 мая.

ников, представление о котором дают архив консерватории (програм-
мы вечеров и экзаменов) и мемуары, был серьезен и разнообразен:
прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира», ба-
ховские органные фуги в транскрипции Листа, многие сонаты Бетхо-
вена, все сонаты Шумана, Шопена, концерты Бетховена, Вебера,
Шумана, Грига, Сен-Санса, Брамса, А. Рубинштейна и т. д.

Повышенную требовательность проявлял Н. Г. Рубинштейн к
изучению и раскрытию музыкального смысла и структуры сочинения.
«Поступать в класс Н. Г. можно было лишь с достаточной суммой
теоретических познаний по части гармонии, контрапункта и оркест-
ровки»,— сообщает его ученик Р. В. Геника (53, *799*). Об этой же
важной особенности говорит и Н. Д. Кашкин: «Н. Г. не довольство-
вался формальным исполнением указаний композитора и требовал от
учащихся понимания склада композиции, ее модуляционного плана,
мелодического и гармонического содержания и т. д., выводя из такого
анализа фразировку, динамические оттенки, педализацию и вообще
все относящееся к исполнению...» (103, *14*).

Н. Г. Рубинштейн почти не прибегал к программному истолкова-
нию пьес, зато анализ элементов музыкального языка занимал в про-
цессе занятий значительное место. Характеристика его педагогиче-
ских принципов и подходов косвенно позволяет судить о нем как об
интерпретаторе, которому, в отличие от старшего брата, была при-
суща, условно говоря, «непрограммность». Э. Зауэр, А. И. Зилоти,
С. И. Танеев, А. Ю. Зограф-Дулова, Н. А. Муромцева, Н. Н. Калинов-
ская, Ф. Фриденталь и многие другие ученики Рубинштейна стали
концертирующими пианистами, видными педагогами.

Н. Г. Рубинштейн привлек в фортепианные классы других автори-
тетных педагогов: Юзефа Венявского (брата Генрика Венявского),
известного пианиста из Вены Антона Доора (оба проработали недол-
го), популярного московского педагога А. И. Дюбюка и самого и
них крупного — Карла Клиндворта.

Не менее привлекательны были классы любимых московских ар-
тистов — скрипача Ф. Лауба и виолончелиста Б. Космана.

Как и в Петербургской консерватории, большую проблему
составляло укомплектование классов игры на духовых инструментах.
Любители в эти классы не шли, а идея профессионализации еще не
укоренилась. Бесплатное обучение духовиков, специальные стипендии
помогали исправить положение и готовить столь необходимых стран-
оркестровых музыкантов.

Среди педагогов-вокалистов в первую очередь следует назват
Александру Дормидонтовну Александрову-Кочетову (1833—1902).
Она была ученицей Г. В. Тешнера и Ф. Ронкони. Как и в других слу-
чаях, в ее исполнительской и педагогической деятельности происхо-
дила ассимиляция западноевропейских школ, сопровождавшаяся и
переосмыслением, «переинтонированием» на русской почве. Обще-
культурная, театральная и собственно музыкальная атмосфера Рос-
сии оказывала существенное влияние и на педагогов-итальянцев, а
русской певице, с успехом исполнявшей на сцене Большого театр
ведущие партии в операх Верстовского, Глинки, Даргомыжского, эт-

относится в полной мере. Репертуар учеников и учениц Александровой-Кочетовой (в отличие от Ниссен-Саломан, московская певица работала также с мужскими голосами) включал, наряду с традиционными итальянскими ариями и пьесами, также и русскую музыку[13]. Проходились отрывки и партии из опер Глинки и Даргомыжского (последний очень высоко ценил певицу), романсы Чайковского. Ее ученики выступали в концертах РМО, а также открытых концертах класса.

На один из таких показов отозвался П. И. Чайковский: «Мы слышали на этом концерте многочисленных учениц и одного ученика г-жи Александровой, которых можно поздравить с тем, что их таланты попали в хорошие, опытные руки. Г-жа Александрова не тщится, подобно некоторым учителям пения, пускать пыль в глаза публике плохими трелями и грубыми фиоритурами своих учениц. Она, очевидно, прежде всего, старается споспешествовать только естественному развитию и укреплению голосовых органов, а также простому, нормальному издаванию звука (émission) — а не в этом ли и состоит все искусство пения? Ничто так не губит голосов, как насильственное прививание к ним колоратурных украшений, для которых требуется уже вполне окрепший, твердо поставленный голос. Г-жа Александрова не пренебрегает и этими утонченностями школы, но она не ставит их на первый план, отдавая все свое внимание широкому, открытому пению» (389, *143—144*). В другой раз Чайковский, отмечая дебют в Большом театре Е. П. Кадминой, обратил внимание на ее голос — «чистейший меццо-сопрано весьма симпатичного, теплого тембра, весьма хорошо поставленный и свидетельствующий об отличной методе ее преподавательницы г-жи Александровой» (382, *146*). Среди подготовленных Александровой-Кочетовой вокалистов должны быть названы видные оперные артисты А. В. Святловская, О. А. Пусс-кова, М. М. Карякин, П. А. Хохлов.

Одновременно классы пения в Московской консерватории 60-х годов вели А. Р. Осберг, В. Н. Кашперов, Б. Вальзек. В конце периода здесь появился Дж. Гальвани, но его плодотворная работа относится к следующим десятилетиям.

Фактом огромного значения стала педагогическая деятельность П. И. Чайковского, продолжавшаяся двенадцать лет. Он вел курсы элементарной теории, гармонии и инструментовки (последний совмещался с композицией — «свободным сочинением»)[14].

Особенно значителен был курс гармонии. Преподавание этого предмета увенчалось созданием «Руководства к практическому изучению гармонии» (1869—1871; издано в 1872 году и неоднократно переиздавалось). Учебник Чайковского — первый учебно-методиче-

---

[13] Подробные воспоминания о занятиях А. Д. Александровой-Кочетовой оставила одна из ее воспитанниц — оперная артистка А. Н. Амфитеатрова-Левицкая (см.: 52, *1—88*).

[14] Единственный источник освещения курсов теории и инструментовки — записи ученические работы С. И. Танеева с поправками Чайковского (см.: 105, *21—24 41—66*).

ский труд, принадлежащий перу русского композитора-классика («Заметки об инструментовке» Глинки, записанные и опубликованные в 1856 году Серовым, все же к этому жанру могут быть причислены лишь отчасти). Эта линия была продолжена в истории отечественной музыкальной культуры Н. А. Римским-Корсаковым, А. С. Аренским, С. И. Танеевым.

Тетради Танеева дают основание утверждать, что учебник обобщил индивидуальную педагогическую практику Чайковского, явился плодом его занятий и выводом из них. Так, к активной работе по гармонизации мелодий и средних голосов ученик приобщался в больших масштабах на протяжении курса, что было новшеством по сравнению с учебником Э. Ф. Рихтера, где такие задания даются лишь в конце (предположительно, в первые два-три года преподавания Чайковский пользовался этим учебником). Традиция, заложенная Чайковским, была развита Римским-Корсаковым, предлагавшим в своем учебнике гармонизацию мелодий уже с самого начала обучения. В педагогическую практику русских консерваторий вошли другие особенности подачи материала и его трактовки (см.: 22(*XVI—XVII*). В учебнике Чайковского сочетаются внимание к мелодической природе гармонии, теории и практике голосоведения с ладовыми функциональными аспектами.

Еще до начала педагогической работы в Московской консерватории Чайковский ответил на потребности музыкального образования в учебниках и учебных пособиях. По инициативе А. Г. Рубинштейна летом 1865 года он сделал перевод «Руководства к инструментовке» Ф.-О. Геварта (этот труд известного бельгийского музыковеда под названием «Трактат об инструментовке» был издан в Льеже всего двумя годами раньше). Чайковский снабдил книгу рядом примечаний, в которых он дополняет, а порой поправляет основной текст. Кроме того, он ввел примеры из партитур Глинки — обеих опер и трех симфонических сочинений. В конце 60-х годов вышли в свет еще два перевода Чайковского: «Жизненных правил и советов молодым музыкантам» Р. Шумана и «Музыкального катехизиса» И. К. Лобе.

В доконсерваторский период в России было издано множество пособий — разнообразных фортепианных и вокальных школ, а также учебно-методических работ по отдельным разделам теории и истории музыки. Таковы «Руководство к изучению гармонии, приспособленное к самоучению» И. К. Гунке (Спб., 1852) и его же «Полное руководство к сочинению музыки» (Спб., 1863). Ряд статей-лекций А. Н. Серова (прежде всего цикл «О музыке с ее технической, исторической и эстетической стороны») имел ярко выраженный образовательный характер. Серов признавался: «Пишущий эти строки всему, что знает по музыке, выучился сам без малейшего руководителя, но именно потому отлично знаком с музыкальными печатными руководствами и учебниками всякого сорта» (269, *1584*). Оценка разного рода курсов и пособий была важной стороной его деятельности. Например, в цитированной статье он подвергает аргументированной и резкой критике переведенное и изданное в 1866 году Бесселем «Обозрение всеобщей истории музыки» И. Шлютера. Пер-

вод (с добавлениями) труда Геварта, сделанный Чайковским, вызвал горячее одобрение Серова: «...русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо» (269, *1800*). В этой статье, специально посвященной учебной «продукции» Московской консерватории, особое внимание обращено на курс, впервые введенный здесь,— истории русского церковного пения. В главе «Музыкальная критика и наука» уже говорилось о значении книги Д. В. Разумовского, но необходимо добавить, что это был учебник, имевший подзаголовок: «Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе»; в предисловии автор указывал, что «издание имеет чисто педагогическую цель». У истоков этого курса стоял Одоевский, тесно общавшийся с Разумовским в тот период. Курс истории церковного пения в значительной мере дополнял, а в области отечественной музыкальной культуры заменял курс истории музыки. Хотя последний был поручен Г. А. Ларошу (статьи молодого выпускника Петербургской консерватории также положительно отмечал Серов в цитировавшейся рецензии), предмет этот вплоть до Октябрьской революции занимал второстепенное место. В целом, сравнивая научно-методическую работу двух русских консерваторий, Серов говорит «о крупнейшей разнице между Петербургом и Москвою» (304, *1790*) — в пользу более молодого заведения. И хотя оценки его не лишены субъективизма, нельзя не согласиться с тем, что, в первую очередь благодаря Чайковскому, теоретико-композиторский отдел стоял в Москве на большой высоте.

В других русских городах 60-е годы еще характеризуются «допрофессиональными» формами образования, хотя организация отделений РМО неизменно влекла перемены и в этой области. Так, в Киеве в 1868 году начала работать музыкальная школа, а годом позже — бесплатные элементарные классы хорового пения, которыми руководил Н. А. Губерт — выпускник Петербургской консерватории, в дальнейшем профессор Московской. Другой достаточно характерный пример — Саратов, где в течение многих лет музыку преподавали учителя в частных пансионах, позже в женском институте. Музыкальные классы этого института открылись в 1856 году; вплоть до 80-х годов среди преподавателей пения и игры на фортепиано не было ни одного русского музыканта, а инспектором одно время состоял уже престарелый А. Гензельт. В 1866 году в городе открылась частная музыкальная школа О. К. Фритче, в которой, согласно объявлению в газете, обучались игре на фортепиано, скрипке, «законам гармонии», а также «сверх того и оркестровке» (80, *155*). В Казани вплоть до начала 70-х годов действовали только частные педагоги по отдельным исполнительским специальностям и лишь в 1870-м Л. К. Новицкий открыл частную музыкальную школу. Возникновение же музыкальных училищ, а с тем и начало полноценного процесса музыкального образования относятся уже к следующему периоду.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

Общественный подъем конца 50-х —60-х годов наиболее непосредственно отразился в сфере музыкальной жизни. Во всем ее укладе происходили качественные, радикальные сдвиги. Являясь прямым следствием перемен в общественном сознании, они в свою очередь обусловливали новые взаимоотношения все более широкого круга людей с музыкальным искусством. Характерные для прежних лет недоступность классической и современной музыки для этого круга слушателей, нерегулярность, неинтенсивность концертной практики приходили в противоречие с потребностями общественно-культурной жизни. Это положение вызывало глубокую неудовлетворенность современников.

Перелом представлений и практики: от сборного концерта и «концерта виртуоза» — к «концерту интерпретатора» и, наконец, к «концерту композитора», где главный интерес составляют исполняемые произведения; от сочинений второстепенных авторов — к шедеврам, систематически представляемым; от концертов сольных по преимуществу — к выступлениям оркестровых и хоровых коллективов; от преобладания зарубежных музыкантов — к регулярным выступлениям музыкантов русских — перелом этот совершился не сразу. В провинции такая эволюция протекала в течение десятилетий, в Петербурге и Москве — сравнительно быстро.

Потребность в музыкальной жизни, носящей общенациональный характер, которая уже отмечалась по отношению к концу предыдущего периода, по-настоящему начала реализовываться лишь с конца 50-х и особенно в 60-е и даже 70-е годы. Долго еще непропорционально большое место в сознании публики занимали музыканты-исполнители («концерт артиста»). Просмотр газет убеждает, что не только выдающийся артист, но и средний, но и какой-нибудь вундеркинд вызывал более многочисленные отклики, чем иной крупный композитор.

Еще в 1858 году, с сочувствием отзываясь об очередном «музыкальном утре» в Петербургском университете, А. Н. Серов отмечал, что «для любителей музыки... настоящее время неблагоприятно»; «большинство концертной публики» считает, «что все симфонии (в том числе и бетховенские) служат в концерте тем же, чем увертюры в театре, то есть существуют будто бы для того, чтобы подготовить публику к пьесам солистов; в солистах-виртуозах...— главный инте-

рес концерта, главное ядро его; Бетховен и Глюк даются в прибавку, как польки и вальсы в антрактах пьес Александринского театра» (259, *330—331*).

Постепенно уходивший в прошлое тип концерта уже вызывал порой явно ироническое отношение. Сподвижник Н. А. Некрасова П. И. Панаев, печатавший ежемесячное обозрение столичной жизни, один из своих фельетонов назвал так: «Г. Серве — лев музыкального сезона 1857 (...), эскиз, слегка наброшенный, заезжего иностранца скрипача, флейтиста или фортепьяниста, считающего себя великим артистом и свысока посматривающего на русских, деньгами и добродушным гостеприимством которых он пользуется бесцеремонно» (211).

Еще один наблюдательный литератор прямо обозначил хронологические границы перемен. Вспоминая свои петербургские впечатления самого начала 60-х годов, П. Д. Боборыкин замечал: «Музыка в те зимы входила уже значительно в сезонный обиход столицы. Но Петербург (как и Москва) не имел еще средств высшего музыкального образования. (...) Концертную симфоническую музыку давали на университетских утрах под управлением Шуберта и на вечерах Филармонического общества. И вся виртуозная часть держалась почти исключительно немцами» (46, *302, 303*). Десятилетие спустя картина изменилась: «Когда я в 1871 году вернулся в Петербург после пятилетнего житья за границей,— вспоминал тот же автор,— музыкальность нашей столицы шагнула вперед чрезвычайно. По общей подготовке, по грамотности и высшему обучению сделал это Антон Рубинштейн; а по развитию своего оригинального стиля в музыкальной драме те, кто вышел из „Кучки", и те, кто был воспитан на их идеалах...» (46, *309*). Мемуарист следует традиции размежевания на два лагеря, утвердившейся главным образом благодаря В. В. Стасову и, что касается, во всяком случае, деятельности новых концертных и музыкально-образовательных учреждений, односторонней.

Хотя, как уже сказано, типология концертной жизни принципиально изменялась и к концу 70-х годов изменилась, характерной чертой периода является сосуществование прежних и новых форм.

1.

В Петербурге вторая половина 1850-х годов характеризуется интенсивной и разнообразной, а главное, регулярной работой уже существовавших концертных организаций. На первом месте стояли так называемые Университетские концерты («Музыкальные упражнения студентов императорского университета»). С 1847 года оркестром из 50—60 музыкантов давалось по 10 симфонических концертов в сезон. Главная заслуга их заключалась в самой возможности услышать оркестровые сочинения лучших западноевропейских, а со временем и русских композиторов. Здесь прозвучали все симфонии Бетховена, многие — Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Шуберта. К

концу десятилетия репертуар изменился. Д. В. Стасов отмечал, что в это время «по настоянию публики» руководитель и дирижер Университетских концертов К. Б. Шуберт «стал играть Шумана, которого до 50-х годов в Петербурге совсем не играли» (332, *331*). Вслед за «Князем Холмским» и увертюрой к «Руслану и Людмиле» были исполнены увертюры Балакирева и «Океан» А. Г. Рубинштейна. Однако сам факт исполнения был главным достижением. О достоинствах интерпретации говорить в этом случае было трудно. Опытный дирижер, К. Б. Шуберт проводил концерты без репетиций. Заметим попутно, что некоторые особенности концертной практики в более поздние годы показались бы вообще неприемлемыми. Так, 7 декабря 1858 года прозвучала Девятая симфония Бетховена — но лишь первые три части: финал, вследствие отсутствия хора, исполнен не был.

А. Н. Серов в цитировавшейся статье писал об этом концерте: «Несмотря на то, что исполнение оставляло желать еще весьма многого, несмотря на то, что темпы были взяты не совсем согласно, а кое-где и совсем несогласно с характером бетховенской мысли, несмотря на то, что в этом чуде искусства отрезана была голова (финал) и остальные части перемещены против порядка, в котором следуют в оригинале (у Бетховена скерцо симфонии идет прежде адажио), несмотря на все это — *чудеса музыки, не сравненной ни с какою на свете,* выступили ярко, поразительно...» (259, *332*). Спустя буквально несколько лет такое исполнение в рамках РМО вряд ли было бы возможно или, во всяком случае, вызвало бы порицания.

Другой, анонимный и вполне любительский отклик на Университетские концерты конца 1850-х подтверждает, что главный, важнейший их смысл заключался *в факте* исполнения симфонической музыки; по сравнению с «концертом солиста» это было все еще неординарное явление: «Зимой отправляйтесь в концерт: с 13-го октября начались уже концерты в университете, и что за концерты! Не говорим об исполнении: нам, то есть большинству, немного дела до исполнения; у большинства уши не такие образованные, чтобы могли поймать малейший оттенок неправильности или что-нибудь подобное. ⟨...⟩ Да и где же в другом месте возможно услышать все эти симфонии, все эти увертюры великие, исполненные и большим, и прекрасным оркестром? ⟨...⟩ Концерты Университетские замечательны еще в высшей степени тем, что знакомят нас с музыкальным развитием нашей столицы. Соло по большей части играют те любители, не только что играют, но даже иногда и поют. С другой стороны, множество слушателей есть уже доказательство, что в деле музыки мы двинулись сильно вперед»[1].

С образованием РМО Университетские концерты постепенно прекратили существование. Для полноты сведений добавим, что наряду с классическими и уже знакомыми публике симфоническими произведениями в музыкальных утрах университета исполнялись

[1] «Русский инвалид», 1857, 13 ноября, с. 1016.

новые или менее известные. Так, 22 ноября 1859 года прозвучали сочинения Шуберта, «Прометей» Листа. В концерте 12 февраля 1860 года перед публикой появился со своим фортепианным концертом молодой Балакирев (к этому мы еще вернемся).

Концертное общество устраивало музыкальные вечера в период великого поста, аудитория здесь была совсем другая по сравнению с посетителями недорогих Университетских концертов. Три концерта давались каждый сезон в зале Придворной певческой капеллы — ее директор А. Ф. Львов был в 1850 году учредителем этого Общества.

Концертное общество не имело какой-либо особой репертуарной линии. Однако, замечал Серов, «выбор пьес, исполняемых в этих, можно сказать, аристократических концертах делается с большою строгостью, обдуманностью и имеет постоянною целью благодетельное влияние на развитие в петербургском обществе просвещенного вкуса к истинной, высшей музыке» (281, *204*). Программа первого концерта 1856 года (9 марта) включала Четвертую симфонию Бетховена, его же увертюру и антракты к «Эгмонту» (в цитированной рецензии Серов предположил, что антракты «будут исполнены в этом концерте чуть ли не в самый *первый раз* для петербургской публики» 281, *205*), сцену Ореста из «Ифигении в Тавриде» Глюка и «Торжественный хор на коронацию Георга II» Генделя. Дирижировал, как всегда, Л. Маурер, хором руководил А. Ф. Львов. Такие концерты в середине 1850-х годов все еще были незаурядным явлением; на этот же концерт отозвался и В. В. Стасов. В пространной статье он сравнивает вечера Концертного общества с циклами, проводимыми во Франции и Германии (более подробно — Концертным обществом Парижской консерватории), и отдает предпочтение петербургскому обществу, пропагандирующему только первоклассную музыку. В западноевропейских странах, по мнению Стасова, основной причиной засорения концертного репертуара стал диктат модных виртуозов и амбиции современных, порою второстепенных авторов («В Германии слишком много сочинителей...»). В Петербурге же, в программах Концертного общества не встречается посредственная музыка; кроме того, «у нас, слава богу, до сих пор еще очень мало сочинителей». Главное же, что отмечает Стасов,— изменившиеся вкусы и понятия просвещенной части публики: «Ее не надобно уже более задобривать для хороших, дельных концертов, нет надобности посредством виртуозов и виртуозного исполнения сглаживать слишком большую серьезность направления, раззолачивать эту прежде столько горькую пилюлю» (324, *73*). Заметим здесь же, что речь идет о 15-м (с 1850 года) концерте! Скоро с организацией РМО таких концертов станет в столице по 10 в сезон, и если в них не всегда будет, на первых порах, много отечественной музыки, то по причине, отмеченной Стасовым же: «мало сочинителей».

Вниманием прессы отмечен буквально каждый концерт Концертного общества и в следующие годы. По поводу мартовского вечера 1857 года (Третья симфония и отрывки из Торжественной мессы Бетховена, увертюры Керубини и Глюка) критик писал: «...значитель-

ное стечение публики не только в самые концерты, но и на репетиции доказывает, что цель учреждения вполне достигнута» (348). С временем в классические по преимуществу концерты стала проникать русская музыка, и в первую очередь сочинения Глинки; как «важней ший шаг, донельзя отрадный для всех русских, знающих толк музыке» отметил Серов исполнение «Персидского хора» из «Руслан и Людмилы» (но и оттенок «холодности большинства нашей публик к музыке Глинки»; 251, *239*).

В этом же концерте привлекло внимание выступление М. А. Бал кирева-пианиста, исполнившего Пятый концерт Бетховена (Серо подчеркивает в рецензии, что бетховенский концерт был сыгра «молодым русским виртуозом»; 251, *235*). Концертное обществ функционировало до 1880-х годов.

Старейшее в Петербурге Филармоническое общество, основанно еще в 1802 году, перестало в эти годы играть сколько-нибудь заме ную роль в музыкальной жизни. Два годовых концерта проходили как правило, один — с участием итальянских «звезд», другой — с классической программой. Сборы предназначались для помощ семьям артистов-музыкантов. Все же и в рамках этих концерто происходили во второй половине 1850-х годов немаловажны художественные события — к ним можно отнести исполнение «Ме сии» Генделя и «Илии» Мендельсона, редко звучавших отрывко из «Cosi fan tutte» Моцарта со знаменитыми Л. Лаблашем и Э. Каль цолари и его же Реквиема (в 1856 году — год памяти композитора увертюр к операм Вагнера (к «Тангейзеру» — впервые 15 март 1856 года) и др. Филармоническое общество было инициатор приглашения на гастроли в 1863 году Рихарда Вагнера.

В рамках традиционных для Петербурга (с 1816 года) концерто дирекции императорских театров, которыми дирижировал К. Шуберт наряду с Моцартом и Бетховеном звучали и отрывки из опер Вагнера, и «Прометей» Листа, и «Арагонская хота» Глинки. А. Н. Серов высо ко ценил такие празднества музыки: «Честь и слава Дирекции и К. Б. Шуберту за эти истинно музыкальные концерты. Не устану повторять, что наслаждение и польза от них — неоценимы. Они составляют эпоху в музыкальной жизни Петербурга и его гордость в сравнении с первейшими столицами» (283, *259*). В концертах принимал участие до 150 оркестровых музыкантов и до 175 артистов хора

Особое место занимали концерты хоровой капеллы графа Ше реметева. Они давались почти ежегодно для немногочисленных приглашенных. Певчие (до 80 человек), отправлявшие православ ную службу в домашней церкви Шереметевых, выступали с испол нением произведений духовных жанров (католических и протестант ских) и со светским репертуаром, в то время уникальным. Это был едва ли не единственный коллектив (отчасти наряду с Придворной певческой капеллой), исполнявший старинную музыку: Палестрину Нанини, Кариссими, Лотти, Лео, Дуранте и, разумеется, Баха (последнего — мотеты, фрагменты месс, хоралы). Нотный материал был в значительной части предоставлен В. В. Стасовым: находясь в Риме в 1852—1853 годах, он познакомился с коллекцией аббата

Италии и заказал копии многих хранившихся в ней произведений. Естественно, Стасов с особым вниманием относился к хору Д. Н. Шереметева и гордился им: «...кто бы мог вообразить,— писал он в 1856 году,— что... древняя музыка, созданная колоссами, нашла себе уголок в России и нашла себе исполнителей таких, на которых смело порадовались бы сами создатели тех великих творений?» (420, *68*). Замечательной ансамблевой и вокальной стороной исполнения шереметевской капеллы восхищались Лист и Берлиоз, Виардо и Рубини.

Во главе этого хора много лет стоял Гавриил Якимович Ломакин (1812—1885). Крепостной графа Шереметева, со временем получивший вольную, он с детства пел в его капелле; руководя сначала этой капеллой, а после ее роспуска в 1874 году — мужским хором Н. Д. Шереметева, он одновременно преподавал пение в Придворной певческой капелле, Театральном училище, Училище правоведения. В 1837 году он издал в Петербурге два учебно-методических пособия по пению — первые в отечественной литературе («Полная школа пения» А. Е. Варламова вышла тремя годами позже). В пособиях Ломакина неразрывно связаны вокально-техническое и общемузыкальное развитие, большое внимание уделяется звучащему слову, что характерно для русской школы пения (см.: 35). Позже деятельность Ломакина развернулась в рамках Бесплатной музыкальной школы.

Ученик Г. Я. Ломакина, завершивший музыкальное образование у известных теоретиков в Германии, Юрий Николаевич Голицын до 1858 года продолжал выступать со своей хоровой капеллой, и выступления эти получали высокую оценку: «После Придворной певческой капеллы это, без сомнения, один из лучших духовных хоров, существующих у нас. Стройность, согласие пения его удивительны; более ста голосов поют как один колоссальный голос»[2]. Судьба Голицына изобиловала драматическими ситуациями. В 1858 году он опубликовал в герценовском «Колоколе» заметки, был за это сослан под надзор полиции, а спустя два года бежал за границу, где вел концертную деятельность, исполняя русскую музыку (статья А. И. Герцена «Русская музыка в Лондоне» посвящена выступлениям Голицына). В конце 1857 года Ю. Н. Голицын вынужден был распустить свою капеллу, но еще продолжал выступать сам. Так, 2 марта 1858 года он дирижировал благотворительным концертом, в котором участвовали 150 артистов хоров русской и итальянской оперных трупп. В программе наряду с оркестровыми сочинениями Бетховена (среди них увертюра ор. 124, посвященная отцу дирижера, Н. Б. Голицыну) прозвучали хоры из духовных сочинений Керубини, Моцарта и Гайдна. В рецензии Серова отмечен капельмейстерский талант Голицына и в то же время констатируется, что Петербург «отличается отсутствием капельмейстеров, хорошо понимающих вокальную часть. Этому, между прочим, надобно приписать то плачевное обстоятельство, что мы теперь *никогда* не слышим больших

[2] «Отечественные записки», 1857, № 11, III, с. 46.

вокальных произведений (ораторий, месс)...»; другое препятствие, по мнению Серова, заключается в том, что Филармоническое и другие общества вынуждены отыскивать солистов среди любителей, встречая вследствие этого «бездну затруднений» (258, *232—233*). Важное признание накануне организации РМО.

Картина концертной жизни Петербурга складывалась на рубеже 50—60-х годов, разумеется, отнюдь не только из выступлений коллективов и концертов различных обществ, но в громадной мере из концертов солистов — певцов и инструменталистов. Все они вместе взятые создавали небывалую прежде интенсивность музыкальной жизни столицы.

Анонсы о предстоящих концертах занимают в газетах все большее место. Еженедельные или ежемесячные музыкальные обозрения А. Н. Серова, Ф. М. Толстого (Ростислава), М. Я. Раппапорта, анонимных критиков раскрывают и насыщенность, и типологию концертных сезонов, характеризуют кумиров тогдашних меломанов — солистов. Вот как выглядела петербургская концертная неделя середины марта 1856 года: 15-го — концерт Филармонического общества (Моцарт, Бетховен, Вагнер); 16-го — сольный вечер бельгийского скрипача Т. Гаумана (в основном из собственных сочинений); 18-го — авторский концерт композитора-дилетанта А. В. Лазарева; 19-го — благотворительный в пользу инвалидов (оркестр, хор — Россини, военная музыка); 20-го — авторский вечер С. Монюшко; 21-го — Ч. Пуньи с живыми картинами и в тот же день — скрипачки Вильмы Неруды; 22-го одновременно клавирабенд Т. Лешетицкого (в Михайловском театре) и сольный концерт Ап. Контского (в Дворянском собрании); 23-го — концерт Концертного общества (Девятая симфония Бетховена и полностью музыка Мендельсона к «Сну в летнюю ночь»)... Разумеется, интенсивность великопостного сезона была особенно велика. Особенно много в марте — апреле этого года выступали инструменталисты. «Конечно, ни один в свете город, не исключая и Парижа, не заслуживает более Петербурга названия Пианополиса. Кроме того, что пиано составляет необходимую мебель во всех салонах, верно ни в одном городе нет столько отличных пианистов»,— утверждал критик, перечисляя солистов-пианистов, выступивших в последние недели: Ант. Контского («удивительная сила игры его, изумительный механизм приобрели всеобщие похвалы»); Т. Лешетицкого («игра его отличается приятностию, мягкостью и замечательною чистотою в самых трудных пассажах»); юную Ингеборг Штарк («прелесть и чистота игры не оставляет ничего более желать, она наизусть сыграла концерт Шопена и была осыпана рукоплесканиями и цветами»); Р. Кюндингера («заслуживает похвалы за исполнение концерта Бетховена Es-dur»); Э. Прюдана («любимого пианиста», «великого виртуоза», который «повинуется только рассудку и ясен как рассудок», в манере которого «есть несколько реализма, но что за дело, если он поражает слушателя, очаровывает его и удивляет» (341, *36—38*). Кро-

ме того здесь же упомянуты выступавшие в марте — апреле М. А. Балакирев, В. Дютш, г-жи Флюггаупт и Линде. В этой же рецензии отмечены три концерта скрипача Ап. Контского, по-прежнему очень популярного в России: «Пламенное и сильное исполнение г. Контского будет всегда производить действие на слушателей... Отчего же он не воспользуется этим влиянием, чтоб окончательно отбросить из своей игры некоторые пассажи, составляющие только мишуру искусства и фокус-покусы, на которые мода прошла и которые здравым вкусом изгнаны давно во всей Европе» (341, *36*).

В обзорах следующего сезона также упомянута масса разнообразных по качеству и значимости явлений, складывающихся в весьма пеструю картину. За несколько недель весеннего сезона появилось громадное число концертов. На почетные места обозреватель ставит австрийского пианиста Р. Вильмерса и виолончелиста А. Серве. Первого из них он даже сравнивает с Листом, хотя из характеристики этого виртуоза, исполнявшего по преимуществу собственные сочинения, видно, что его достоинства заключались прежде всего в блеске и отчетливости игры. Гастроли 1857 года были четвертым приездом знаменитого бельгийского виолончелиста в Россию. Восхищение публики вызвало исполнение Серве в концертах 11 и 14 апреля 1857 года своей транскрипции романса Глинки «Сомнение», о чем с восторгом отозвался рецензент «Отечественных записок»: «Серве до сих пор остается виртуоз без соперников. ⟨...⟩ В своей сфере это гигант между пигмеями». Тут же обрисован облик не уходивших из практики концертов живых картин: «И чего не представляли нам эти картины, напоминавшие то изящные рисунки английского кипсека, то немножко лубочные малеванья дешевых книжиц, издаваемых на пользу русского юношества!»[3]

О живых картинах речь идет и в 1858 году при упоминании концерта в Александринском театре с участием певицы Д. М. Леоновой, виолончелиста Ш. Монтиньи, пианиста П. В. Мускова (см.: 19). Сохранялись и тогда, и позже сборные концерты (например, 10 ноября 1860 г.— Г. Венявского и итальянских певцов) и выступления фокусников. Жалобы на невзыскательность вкусов публики и самих артистов звучали то и дело. Обозревая прошедший сезон, Серов сетует на участь музыкального рецензента, вынужденного слушать «всю массу музыки посредственной или просто плохой, предлагаемой ему в бесчисленных концертах солистов, знаменитых и не знаменитых, солистов с истинною виртуозностью и солистов без *оной;* солистов зрелых, недозрелых и перезрелых — в состряпанных на живую руку концертах с живыми картинами. ⟨...⟩ взгляните, чем наполнены все ежедневные концерты?.. Пьесами солистов, между которыми, будто для балласта, исполняются кое-какие оркестровые или хоровые пьесы, которых никто или почти никто не слушает» (276, *277*). В 1860 году неизвестный критик предлагает различать два рода концертов — «для италоманов и для любителей серьезной музыки», причем «на итальянцев все места раскупили нарасхват, от первых рядов

[3] «Отечественные записки», 1857, № 3—4, III, с. 79, 81.

кресел до райка включительно»; «все, что пели итальянцы в этих концертах, было слушано и переслушано и прежде, по тысяче раз; как же не поспешить послушать в тысяча первый!»[4]. Автор считает, что Петербург «значительно уступает столицам немецким, где публика, по крайней мере *по привычке,* по рутине, посещает концерты с дельными — хорошими программами».

Традиционный интерес публики к концертам итальянских певцов был устойчив и в последующие десятилетия. Он как бы развивал и подкреплял исключительное положение, которое занимала в иерархии музыкальных пристрастий публики итальянская опера. Сетуя на пустоту зала («хоть шаром покати») в серьезном концерте, где, в частности, исполнялись отрывки из оперы «Воевода» Чайковского, М. Я. Раппапорт отмечал, что всех неизмеримо больше привлекает Аделина Патти: «Большинство равнодушно к музыке и поэтому, с одной стороны, виртуозность, с другой — италианизм долго еще не выведутся, в особенности еще, если дирекция исключительно будет иметь в виду требования бо монда» (226).

Иногда, нечасто, происходили концертные события, не укладывавшиеся в сложившуюся типологию. Таков был вечер 17 апреля 1867 года. В зале Дворянского собрания хор и солисты русской оперы дали программу отечественной оперной музыки от середины XVIII века до современной (редчайший случай внимания к творчеству композиторов доглинкинской эпохи!). Первым отделением дирижировал А. Г. Рубинштейн, вторым — К. Н. Лядов. Вначале прозвучали отрывки из опер итальянских авторов, написанных в России (увертюра и хор из «Цефала и Прокриса» Арайи, дуэт из «Федула с детьми» Мартин-и-Солера[5]), затем — из «Ямщиков на подставе» Фомина, «Ивана Сусанина» Кавоса. Во второй части концерта были исполнены дуэт из «Вадима» Верстовского, арии из обеих опер Глинки, финальный гимн из «Юдифи» Серова, оркестровая «Лезгинка» из оперы «Демон» Б. Шеля (Фитингофа), ария из «Торжества Вакха» Даргомыжского, отрывки из «Майской ночи» Сокальского, «Аммалат-бека» Афанасьева и финал II акта оперы «Дети степей» А. Рубинштейна.

Другой интересный «исторический концерт» дал И. Промбергер, причем его инициатива вызвала весьма разноречивую оценку (например, со стороны Ц. А. Кюи — отрицательную; А. Н. Серов же счел опыт удачным). Этот концерт (31 марта 1869), в котором звучали сочинения Палестрины, Фрескобальди, Люлли, Монтеверди, Скарлатти, Рамо и др., включал хоровую a cappella, вокально-инструментальную и инструментальную музыку (вместо органа употребили гармониум). Концерт носил научно-просветительный характер. Промбергер составил и напечатал аннотации к исполняемым произведениям, типа краткого очерка развития музыки, а артист немецкой драматической труппы читал его вслух, к неудовольствию публики, то и дело прерывавшей его.

---

[4] «Искусства», 1860, № 4, ноябрь, кн. 1, с. 41.

[5] В программе и газетных откликах автором последнего дуэта назван Сарти.

2.

В составе солистов рассматриваемый период являл, по отношению к предыдущему, знакомую персоналию. Публика и пресса не уставали восхищаться братьями Ап. и Ант. Контскими (хотя легкий критический оттенок и прозвучал в приведенной выше рецензии Светослава — Ф. М. Толстого). А. Н. Серов утверждал, что Антон Контский — «один из первейших европейских пианистов, совершенства его игры должны вызывать длинные и частые музыкальные овации» (277, *213*). Ф. М. Толстой находил у этого пианиста сочетание «металлической силы мускулов» и «легкое, воздушное, бархатное туше» (347), в программе концерта были до-мажорный концерт Моцарта, сонаты (?) Бетховена, собственные сочинения.

Звездой первой величины среди пианистов оставался А. Дрейшок, впервые выступивший в Петербурге еще в 1842 году и отличавшийся верностью серьезному репертуару. В связи с одним из концертов 1860 года (Пятый концерт Бетховена, концерт Мендельсона, фуги Баха, Шопена и др.) критик назвал Дрейшока «великим пианистом», в игре которого поразили «соединение необыкновенной силы с нежностию и грациозностию, мягкость и ровность его туше, от pianissimo, певучесть и чувство в игре...» (227, *88*). Как значительное событие расценивалось совместное (прощальное) выступление А. Дрейшока и Г. Венявского в апреле 1860 года. Как курьез, но, вероятно, закономерный, отметим, что в представлении публики и критики Дрейшок в это время затмевал Антона Рубинштейна. Хотя на последнего «стали смотреть с большим уважением после его успехов в Европе» (211, *190*), однако, писал специальный журнал, это «пианист первостепенный, но не более того», он «уступает первенство другим пианистам, вроде Дрейшока, т. к. в его исполнении недостает артистичности» (228, *98*)[6].

Еще в начале 1850-х годов с успехом концертировал в столице известный пианист Сеймур Шиф. Он был в дружеских отношениях с А. Д. Улыбышевым, М. А. Балакиревым. В 1857 году совершил большое турне по городам России от Крыма и Закавказья до Казани. В Петербурге С. Шиф выступил как солист и в качестве композитора. Сочинения его показались бледными и неинтересными, да и фортепианная игра была оценена гораздо критичнее, чем несколько лет назад: «Как пианист, г. Сеймур Шиф,— судя по исполнению его в это утро,— обладает большою (хотя и не изумительною) техникою. В нем заметны бойкость, даже необыкновенная, в своем роде отличительная, in chique tout particulier[7], и довольно правильное туше. Но мне показалось, что он пользуется упругостию своих пальцев более для выражения силы, нежели грациозности; он скорее, можно сказать, ударяет по клавишам, чем их ласкает. В пассажах видна беглость и уверенность, но извлекаемые им звуки далеко

[6] Исполнительская — дирижерская и пианистическая — деятельность А. Г. Рубинштейна рассматривается в посвященной ему главе (см. т. 7 настоящего издания).

[7] Совершенно особенный шик *(франц.)*.

не перлообразны (какими они всегда являются у первостепенн артистов), а при не всегда правильном употреблении педали о выходили не довольно отчетливыми и в некоторых местах оказали даже неверными» (21, *153*).

Вновь посетил в 1860 году Россию знаменитый бельгийский французский скрипач А. Вьетан, и концертам его, высоко оцене ным критикой, сопутствовал большой успех у публики. «Нужн видеть,— писал один из критиков,— как, при первом ударе смычк Вьетана, каменеет масса слушателей; с каким напряженным вним нием, с какою жадностью ловит она всякий звук, грациозно со кальзывающий с его волшебной скрипки и забирающийся пря в душу. Сколько прелести и изящной простоты в этом исполнени Как далек он от... музыкального гаэрничества, от... мусикийски фокус-покусов...» (31, *113*). Этот искренний отклик запечатлел в ступление в Москве, но так же проходили и петербургские гастр ли. Еще более шумное признание выражали уже упоминавшей молодой скрипачке Вильме Неруде («Что за пыл, страсть, увлечени в игре этой девушки, едва только переступившей возраст ребенк Какой могучий, широкий смычок, какая полнота звука, какая не постижимая смелость и уверенность в преодолении страшнейши технических трудностей?»[8]) или сестрам В. и К. Ферни (Москва Петербург, 1859—1860; «блистательное дарование», «художестве ная игра», «отчетливость, выразительность исполнения необыкно венны, вкуса много») (32, *144*). «Королем виолончелистов» продол жал в представлениях критики оставаться А. Серве (его смерть 1866 году вызвала большое число откликов в печати многих городо России). Во время гастролей 1857 года отмечалось, что «он застав ляет свой инструмент петь и извлекает из него бархатные, приятн ласкающие ухо звуки, в исполнении нет ни одного резкого тона в особенности замечателен флажолет, который выходит у г. Серв необыкновенно чисто и полно» (21, *211*).

Отчасти одновременно, то есть в конце 50-х — начале 60-х, от части в течение следующего десятилетия и в рамках РМО развер нулась артистическая деятельность замечательных музыкантов: пи аниста Т. Лешетицкого, виолончелиста К. Ю. Давыдова и скрипача Г. Венявского[9].

Теодор (Федор Осипович) Лешетицкий (1830—1915) детство провел в родной Польше, затем учился в Вене у К. Черни. С 1852 года Лешетицкий жил и работал в Петербурге. По отзывам современни ков, его игра отличалась артистизмом, грацией, элегантностью, блестящей техникой. Искусство Лешетицкого, вначале имевшее яв ный привкус салонности, с годами эволюционировало, что было очен точно подмечено Г. А. Ларошем: «Его блестящий талант, развитый в прекрасной венской школе, всегда имел многочисленных и горячи поклонников; многосторонняя и почти безукоризненная техника его

[8] «С.-Петербургские ведомости», 1861, 9 апреля.

[9] Плодотворная педагогическая работа этих музыкантов охарактеризована в главе «Музыкальное образование».

удовлетворяла взыскательнейшим притязаниям специалистов, а природная способность производить эффект, выказываться и поражать слушателей привлекала на его сторону и толпу ⟨...⟩. В первые годы своего петербургского поприща он преследовал то *салонное* направление, которое, быв таким сильным в 50-х годах ⟨...⟩, отзывалось так вредно на распространении хорошей и серьезной музыки, способствуя забвению старых классиков (Моцарта, Клементи, Бетховена) и препятствуя распространению новых, особенно Шумана. С течением времени, однако, г. Лешетицкий понял верным чутьем, что время этого направления минуло, и вполне ловко, талантливо и успешно сжился с тем новым, классическим направлением, которое, под благотворным влиянием Антона Рубинштейна, начало пускать более и более глубокие корни в Петербурге» (154, *104—105*). Этот же критик указывал, что меньшее впечатление оставляет участие Лешетицкого в камерных ансамблях, так как ему порой «недостает чувства меры: его контрасты слишком сильны, его forte слишком резко и вообще экспрессия его нередко страдает грубыми и жесткими красками» (154, *105*). По поводу исполнения пианистом Первого концерта Брамса Ларош отмечает совершенство, с которым Лешетицкий выполняет «разнообразные задачи» и побеждает «фортепианные трудности»; «гораздо более симпатичны его музыкальный талант, его дар к эффекту и к наружному блеску, его горячая, страстная и порывистая натура. Страстность эта составляет силу его таланта, но она же составляет и слабость...» (161, *113*).

Весьма близкую к этой характеристику Лешетицкого, выдвигающую на первый план собственно пианистические достоинства, находим у Ц. А. Кюи: «Как исполнитель Лешетицкий первоклассный виртуоз. Он очень индивидуален; всему исполняемому он придает субъективный оттенок. Нервность, неукоризненная чистота и ослепительный блеск — вот самые характеристические черты его исполнения. В них он соперников не имеет. Это самый эффектный из слышанных Петербургом виртуозов, а слышал он их много и самых крупных. Видно, как Лешетицкий высоко ценит виртуозность, как он ее любит и готов ей служить даже ради ее самой» (138, *129*). Думается, что для русской музыкальной культуры концертная деятельность Лешетицкого, при всех ее несомненных достоинствах, имела меньшее значение, чем педагогическая. Признаки виртуозно-салонного стиля никогда до конца им изжиты не были.

Карл Юльевич Давыдов (1838—1889) происходил из семьи врача, воспитанника Дерптского университета, скрипача-любителя Ю. П. Давыдова, детство провел в Москве, где его мать руководила частным пансионом и старший брат А. Ю. Давыдов уже в молодости состоял профессором математического отделения университета. Студентом этого же отделения стал в 16 лет и Карл Юльевич. Одновременно с детских лет шло его домашнее музыкальное воспитание — уроки игры на фортепиано и виолончели (последние — под руководством артиста оркестра Большого театра Г. Шмита). Занимался с ним и наезжавший в Москву из Петербурга К. Шуберт. Очевидно, влечение к музыке возобладало, ибо после окончания в 1858 году

Московского университета К. Ю. Давыдов отправился в Лейпциг для занятий композицией с М. Гауптманом. Случайное выступление на домашнем камерном вечере раскрыло возможности Давыдова-виолончелиста, и уже в следующем году, успешно сыграв свой Первый концерт, он был приглашен, в возрасте 22 лет, концертмейстером-солистом прославленного оркестра Гевандхауза. Вскоре же он совершил концертное турне по странам Европы, после чего с 1862 года связал свою жизнь с Петербургом. Здесь его сразу высоко оценили, о чем свидетельствует, в частности, такой факт: Матвей Юрьевич Виельгорский, восхищенный игрой молодого Давыдова, подарил ему свою виолончель работы Страдивари: «Не нахожу никого достойнее получить мой Страдивариус, кроме Вас!» (374, *84*). Деятельность Давыдова была чрезвычайно многогранной: солист, ансамблист, дирижер, педагог, композитор, он серьезно выступил и на музыкально-общественном и административном поприще (в качестве директора консерватории). Думается, что в Петербурге 60—70-х годов это была — в сфере концертной жизни и музыкального образования — едва ли не самая крупная после А. Г. Рубинштейна фигура.

В высочайшей оценке искусства Давыдова (редкий для той бурной поры случай) сходились все слышавшие его: Серов, Ларош, Кюи, Чайковский. Можно согласиться с мнением современного исследователя, что «Давыдов был не только замечательнейшим виолончелистом своей эпохи, но также и одним из наиболее ярких представителей виолончельной игры за все время ее исторического существования» (57, *49*)[10].

Эволюция репертуара К. Ю. Давыдова от салонно-виртуозного к высокохудожественному оказала влияние не только на его учеников, но имела значение для концертной жизни в целом. Он играл — соло и в ансамблях — сочинения Баха и Бетховена, Мендельсона, позже Брамса. 2 ноября 1869 года в концерте в пользу Бесплатной музыкальной школы он — впервые в Петербурге — сыграл под управлением Балакирева концерт Шумана (по просьбе Балакирева оркестровые партии достал у московского виолончелиста Б. Космана Чайковский). Именно благодаря Давыдову утвердился на русской эстраде этот неоднократно исполнявшийся им концерт. «Г. Давыдов — виолончелист первоклассный и несомненно принадлежит к числу самых лучших исполнителей, слышанных в Петербурге. Игра его сочная и неукоризненной чистоты, техника превосходная, трудности для него не существуют; кроме того, игра его отличается и значительными музыкальными достоинствами: пониманием духа исполняемого, верной его передачей, верной, непреувеличенной экспрессией. Лучшей и самой крупной пьесой, им исполненной, был виолончельный концерт Шумана, изящный, красивый, музыкальный и очень интересный от первой до последней ноты»,— писал Кюи (120, *82*).

Генрик Венявский, запомнившийся русским любителям музыки как гастролер-вундеркинд, с весны 1860 года переселился в Петер-

[10] Наиболее подробно творческая биография этого музыканта раскрыта в кн.: 56.

бря. Он был хорошо знаком с А. Г. Рубинштейном по совместным гастролям в Париже и Лондоне и потому охотно принял приглашение поселиться в русской столице. Венявский стал солистом императорских театров (как и К. Ю. Давыдов), преподавал в Театральном училище, затем в консерватории, выступал в концертах как солист и ансамблист, сочинял.

Замечательной была артистическая деятельность Венявского во главе квартета РМО в 1860—1862 годах; активное участие в работе этого коллектива он принимал и в следующие годы. Например, в 1868 году он сыграл четыре квартета Бетховена — ор. 59 и 131 (с Н. Х. Пиккелем, И. А. Вейкманом, К. Ю. Давыдовым). В музыкальном журнале отмечалось: «Г. Венявский сделал в квартетной игре, кажется, еще новые успехи. Необыкновенная техника... огонь и элегантность игры г. Венявского, электризовавшей и его товарищей по квартету, все это вместе служило к образцовой передаче квартетов»[11].

Как композитор и исполнитель Венявский — яркий романтик, открыто и чрезвычайно выразительно обращавшийся к аудитории, причем выразительность его игры органично сливалась с поражавшей современников виртуозностью. Отличительными чертами облика артиста были яркая контрастность исполнения — использование крайне тихих и очень насыщенных звучностей, тонкая и рельефная фразировка, красота и разнообразие тембровых красок, и прежде всего — искусство «пения» на скрипке (см.: 68). Художественный авторитет скрипача подкреплялся его композиторской деятельностью. В годы жизни в Петербурге им написаны сохраняющие и по сей день популярность концерт ре минор ор. 17, полонезы, а также этюды, мазурки, фантазии. Исполнительский стиль Венявского менялся в течение 60—70-х годов, по мере того как он обращался к музыке Баха (Чакона), Бетховена (Романс, «Крейцерова соната», концерт), Мендельсона (известен хвалебный отзыв А. П. Бородина об исполнении Венявским знаменитого ми-минорного концерта). И все же, если говорить о сольном концертировании, собственно эстрадные, блестяще-бравурные пьесы, в том числе собственного сочинения, составляли основу репертуара Венявского.

Интересно (и симптоматично), что эпоха виртуозов и эпоха артистов-романтиков сливаются в наблюдениях такого чуткого слушателя, как А. Н. Серов, в одно уходящее стилевое явление: «В прежнее время, особенно в первые четыре десятилетия нашего века, инструментальные и вокальные виртуозы брали обильную дань с публики, объезжая весь свет с маленьким репертуаром из трех или четырех концертных пьес. И эта область искусства дошла наконец до своего апогея. Такие виртуозы, как Паганини, а после него Франц Лист, были, и с полным правом, решительными царями музыкального мира. ⟨...⟩ Теперь время другое. Эпоха виртуозности — за весьма

[11] «Музыкальный сезон», 1869, № 1, с. 27.

небольшими исключениями — почти миновала» (260, *1742*). Новые веяния, новые художественные тенденции требовали новых форм концертной жизни — а затем обусловливались ими.

3.

Организация Русского музыкального общества стала событием, оказавшим существенное влияние на судьбы музыкальной культуры страны. Инициатива А. Г. Рубинштейна и группы музыкальных деятелей как нельзя точнее совпала с насущными требованиями музыкальной жизни, эти требования выразила. Концертная практика приобрела регулярность; возникали, вырабатывались организационные, репертуарные и иные условия и традиции, которые затем воспроизводились (разумеется, с учетом местных особенностей) в Москве и особенно в провинциальных городах. То, что происходило в Петербурге на рубеже 50—60-х годов, оказалось значимым в общенациональном масштабе.

Так как добиться учреждения нового общества было нелегко и во всяком случае хлопотно, инициаторы РМО воспользовались уставом давно прекратившего существование Симфонического общества. Д. В. Стасов рассказывает, как бывшие члены последнего собрались 27 января 1859 года у Матвея Ю. Виельгорского и постановили возобновить деятельность: «...избрали новых директоров Общества — гр. Матвея Юр. Виельгорского, В. А. Кологривова, А. Г. Рубинштейна, Дмитр. Вас. Каншина и меня ⟨...⟩. Главною целью было предоставить Обществу право давать концерты без всякого ограничения времени, в течение всего года, не испрашивая на то постоянно разрешений, вызывать и привлекать соотечественников к деятельности сочинительской и исполнительской» (332, *365*).

Избранные лица и стали первыми директорами РМО, открытие которого состоялось осенью того же года; неизбежным атрибутом явилось покровительство члена императорской фамилии — в данном случае великой княгини Елены Павловны — той самой, «домашним» музыкантом которой был молодой Антон Рубинштейн и которая стала объектом музыкальной пародии «Гимн Евтерпе» в «Райке» Мусоргского. Она же предоставила для репетиций помещения Михайловского дворца.

Впоследствии эти обстоятельства дали повод недругам А. Г. Рубинштейна утверждать, что идея организации РМО возникла при дворе. Разумеется, это было не так, и Д. В. Стасов свидетельствовал: «...идея об учреждении Русского музыкального общества возникла совсем не при дворе великой княгини, а в музыкальном кружке ⟨...⟩, главнейше это была инициатива самого Рубинштейна» (332, *391*).

Наряду с Рубинштейном, на которого было возложено руководство всей музыкальной частью, значительную долю работы взял на себя В. А. Кологривов. А. Г. Рубинштейн писал о нем спустя много лет: «...Кологривов был крупная, исключительная в своем роде личность

и по энергии, и по той страсти почина и любви к музыкальному делу, которая его одушевляла» (239, *85*).

Первый параграф устава РМО гласил, что цель Общества — «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов». Следующий пункт разъяснял: «Для достижения своих целей Общество: а) исполняет в возможном совершенстве лучшие произведения музыки инструментальной и вокальной, как-то: симфонии, увертюры, квартеты, трио, оратории, мессы, кантаты и проч.— б) доставляет отечественным композиторам возможность слышать свои произведения в исполнении» (цит. по: *172*, *14*). Эти две позиции были важнейшими, программными; дальнейшие касались композиторских конкурсов, премий, прав членов Общества и т. п.

Денежные средства, обеспечивавшие материальную сторону деятельности Общества, складывались из взносов по подписным листам, а главное, из ежегодной платы вступивших в члены РМО: почетные (действительные) члены вносили по 100 рублей, члены-вкладители — по 15, члены-исполнители, участники хора — по 5 рублей. В первый же сезон насчитывалось более 500 членов нового музыкального общества. Точных и полных сведений о том, из кого был составлен оркестр, не имеется, но известно, что довольно долго в нем участвовали оркестровые музыканты императорских театров, а также отдельные приглашаемые инструменталисты-педагоги и др.

Началом деятельности РМО принято считать 11 октября 1859 года — день первого заседания дирекции, на котором были решены важные организационные вопросы и, в частности, выработан текст извещения (оно появилось в большинстве губернских газет) о начале концертной работы нового Общества. Репетиции оркестра и хора под руководством А. Г. Рубинштейна начались в том же месяце. Большую роль сыграли занятия Антона Григорьевича с любительским хором, которые он проводил еще с осени 1858 года, надеясь организовать Певческую академию.

Первый концерт состоялся 23 ноября 1859 года в зале Благородного собрания. Его программа весьма показательна. Первым номером прозвучала увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки — композитора, перед которым А. Г. Рубинштейн преклонялся. Был сыгран также Третий фортепианный концерт самого Рубинштейна (солировал автор). Другие номера программы были: финал оратории «Иевфай» Генделя, финал I действия оперы «Лорелея» Мендельсона и Восьмая симфония Бетховена. Десятое, последнее в этом сезоне симфоническое собрание состоялось 1 февраля. В каждом из них исполнялась хотя бы одна пьеса русского автора. В четырех звучала музыка Глинки, в двух — Даргомыжского, в двух — Кюи. По одному разу были исполнены сочинения Верстовского, Мусоргского, Фитингофа.

Вопрос о месте отечественного репертуара в концертах РМО освещается и в цитированных мемуарах Д. В. Стасова: «В собраниях нашего Комитета было условлено или постановлено, чтобы в каждом

концерте исполнялось непременно хоть одно произведение русского автора, а выбирать было не из чего: Глинка и Даргомыжский и опять Даргомыжский и Глинка! ⟨...⟩ В первом же году существования Общества в его концертах впервые появились на афишах имена новых русских композиторов: Ц. А. Кюи (было исполнено его скерцо F-dur), М. П. Мусоргского (скерцо B-dur) и в тот же год была исполнена в 1-й раз в России (!!) целиком интродукция из I действия „Руслана и Людмилы" с обеими песнями Бояна, которые никогда и нигде — даже в императорских театрах — не были исполнены вследствие „купюр", которые рекомендовали сделать в свое время руководители музыкальных дел...» (332, *366—367*).

В ближайшие затем годы, наряду с постоянно звучавшими сочинениями Глинки, часто — Даргомыжского, на суд слушателей были вынесены фортепианные концерты А. Г. Рубинштейна, I части симфонии Гуссаковского, виолончельный концерт К. Ю. Давыдова, отдельные сочинения Кюи, Христиановича, Сокальского.

За эти же восемь сезонов, прошедших под управлением А. Г. Рубинштейна, были исполнены крупнейшие произведения западноевропейских композиторов. На первом месте стоял Бетховен: были сыграны его симфонии, кроме Первой и Четвертой, «Кориолан», «Король Стефан», «Леонора», Missa solemnis (не полностью), отрывки из «Фиделио». Моцарт был представлен симфонией до мажор и фрагментами из опер, Гайдн — симфонией до мажор, виолончельным концертом, отрывками из ораторий. Неоднократно исполнялись части ораторий Генделя. Сравнительно нечасто, но все же звучала музыка И. С. Баха (оркестровая сюита, клавирные пьесы), Ф. Э. Баха (двухорная кантата), Керубини, Лотти, Кариссими, Спонтини.

И, наконец, не было буквально ни одного концерта, программа которого не включала бы сочинения западноевропейских композиторов-романтиков. На первом месте здесь, безусловно, стоит Шуман: Вторая и Четвертая симфонии, «Рай и Пери», фортепианный концерт, концерт для 4-х валторн, музыка к «Манфреду», «Ночная песнь» для хора и оркестра, увертюра «Герман и Доротея», увертюра к опере «Геновева» и др. Часто игрался Мендельсон — Четвертая симфония, увертюры «Павел», «Аталия», «Фингалова пещера», «Прекрасная Мелузина», скрипичный концерт. Из пьес Листа прозвучали «Прелюды», «Звуки празднества», Первый фортепианный концерт и «Пляска смерти»; Шуберта — до-мажорная симфония, романсы, мужские хоры; Берлиоза — увертюры «Король Лир», «Римский карнавал» и др.; Вагнера — увертюра «Фауст», отрывки из опер. Этот неполный перечень с несомненностью свидетельствует о достаточно широкой репертуарной платформе А. Г. Рубинштейна, о явственной просветительской направленности концертов РМО.

Почти одновременно начались квартетные собрания и вечера камерной музыки (в сезоне 1859/60 года — 6 вечеров, в дальнейшем от 6 до 10). Они происходили первоначально в залах частных домов, арендовавшихся РМО, а с сезона 1866/67 года — в зале консерватории. Регулярные концерты камерно-инструментальной музыки (парадоксальным образом романсы в сопровождении фортепиано звучали

чаще в программах симфонических собраний) были еще бóльшим новшеством в жизни столицы. Можно, впрочем, вспомнить, что в предшествовавшие открытию РМО годы цикл квартетов Бетховена был сыгран коллективом во главе с Е. К. Альбрехтом, а еще раньше камерную музыку играли Л. Маурер и его сыновья.

В программе первого камерного собрания были квартеты Боккерини и Бетховена (фа минор, ор. 95) и секстет Гуммеля. В исполнении последнего принял участие Николай Рубинштейн. Квартет РМО имел сравнительно постоянный состав: 1-я скрипка — И. Пиккель, Г. Венявский, в течение одного сезона — Ф. Лауб, а с 1868 на многие годы — Л. С. Ауэр; 2-я скрипка — Э. Рааб, Е. Альбрехт, а при Венявском, Лаубе и Ауэре — И. Пиккель; альт — неизменно Н. Вейкман; виолончель — К. Шуберт, а после его смерти К. Ю. Давыдов. В качестве солистов выступали А. Г. Рубинштейн (отметим исполнение им и Г. Венявским «Крейцеровой сонаты» Бетховена), Г. Лешетицкий, Г. Кросс, К. Ю. Давыдов. Репертуар состоял из ансамблей (квинтетов, квартетов, трио, сонат) Гайдна, Керубини, Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Шуберта. Иногда устраивались «монографические» вечера (Бетховен). Часто игрались фортепианные сонаты и другие сольные пьесы. О русских композиторах говорить почти не приходится: камерно-инструментальный репертуар едва ли не исчерпывается сыгранными за семь сезонов премированным на конкурсе РМО квартетом Афанасьева, квартетом Азанчевского, фортепианными трио и квартетом А. Рубинштейна.

В начале 60-х годов камерно-инструментальная музыка воспринималась как принадлежность «академического», «консерваторского» крыла. Лишь к середине 70-х годов члены «Могучей кучки», к тому времени распадавшейся, обратились к сочинению камерных ансамблей («К ужасу Стасова и Модеста набросал струнный квартет...» — сообщает А. П. Бородин Л. И. Кармалиной весной 1875 года; 217, *89*). Благодаря вечерам РМО возникла общественная привычка к камерной музыке, а затем и общественная потребность в ней. Поэтому значение камерных концертов РМО в Петербурге, а затем и Москве было важно для творчества отечественных авторов как стимул создания камерно-инструментальных произведений.

Концерты РМО с самого начала привлекали внимание критики. Однако правильному пониманию проводившейся А. Г. Рубинштейном планомерной просветительской работы, значения Общества в целом мешали моменты субъективные, связанные с личными симпатиями и разногласиями, принадлежностью разным кружкам и кругам, вообще с неизбежным драматизмом социально-художественной действительности. Хотя русский симфонический и особенно камерно-ансамблевый репертуар был действительно ограничен (тем более, что доглинкинская музыка была и недостаточно известна, и недостаточно актуальна), обвинения в преобладании немецкой музыки звучали постоянно. Название «музикферейн», данное концертам РМО Серовым, долго сопровождало деятельность этой организации, и Рубинштейн в частной переписке именовался то «Дубинштейн», то «Тупинштейн».

Важным моментом деятельности РМО было привлечение достаточно широкого круга любителей к участию в исполнении хоров. Сохранились экземпляры распространявшихся печатных приглашений РМО (1862 год): «Желая доставить любителям пения возможность упражняться в исполнении хоров и познакомиться... с ораториями, мессами, кантатами и т. п.»[12]. В другом, тоже печатном, оповещении указано определеннее, что приглашаются желающие участвовать в хорах, «имеющих войти в программы симфонических концертов»[13]. Собственно, начало этому было положено уже на заре организации Общества. На самом первом заседании Комитета директоров РМО 11 октября 1859 года было утверждено вскоре напечатанное извещение — приглашение петь в хоре, являться на репетиции в Михайловский дворец.

Были предприняты и достаточно демократические меры музыкально-образовательного характера. С грифом РМО (дата 28 февраля 1860 года) были отпечатаны типографским способом и распространены «Условия, предлагаемые Обществом для желающих обучаться *бесплатно* пению» (слово «бесплатно» выделено крупным жирным шрифтом). В качестве учителей выступали известные певцы: Г. Ниссен-Саломан и А. П. Лодий. «Учащиеся не подвергаются никаким особым требованиям»[14]. Трудно достоверно судить о социальном составе учащихся бесплатных классов и участников хора РМО, можно лишь предположить, что репетиции в Михайловском дворце, занятия со знаменитыми и модными педагогами-вокалистами вызвали интерес у публики не столь демократической, как позже Бесплатная музыкальная школа.

В 1869 году усилия по привлечению любителей возобновляются. Вновь печатной афишкой дирекция РМО извещает «об открытии в течение предстоящей зимы хоровых спевок» в зале консерватории; кроме того, при консерватории устраиваются «бесплатные приготовительные классы хорового пения», учащиеся которых занимаются два раза в неделю и, «смотря по успехам», участвуют в концертах РМО. В конце объявления повторено, что участники «никаким денежным взносам не подлежат»[15].

1867 год принес Русскому музыкальному обществу в Петербурге большие перемены. А. Г. Рубинштейн, покинувший консерваторию, уехал из столицы. Опустело место музыкального руководителя и дирижера концертов. Дирекция РМО имела горячее намерение заполнить обе вакансии русскими музыкантами, в том числе двумя крупнейшими — А. С. Даргомыжским и М. А. Балакиревым. Однако великая княгиня Елена Павловна, без одобрения которой такие крупные назначения не могли состояться, помешала им осуществиться в полной мере, о чем свидетельствуют документы архива. 14/26 августа 1867 года В. А. Кологривов обратился к «покровительнице»

---

[12] ЛГИА, ф. 406, оп. 1, ед. хр. 9, л. 89.
[13] Там же, л. 55.
[14] Там же, ед. хр. 3, л. 9.
[15] Там же, ед. хр. 116, л. 27.

РМО с письмом, в котором называл двух возможных кандидатов на пост директора консерватории: А. С. Даргомыжского и Н. И. Зарембу. «Вместе с тем,— продолжал Кологривов,— Дирекция поручила мне доложить... что для разучивания хоров, управления концертами и музыкальными вечерами РМО она находит полезным пригласить М. А. Балакирева, признавая в нем замечательный талант и считая его вполне способным и достойным занять место капельмейстера РМО. Дирекция вполне убеждена, что г. Балакирев оправдает это доверие и вместе с тем своим именем привлечет в Общество большое число лиц, почитающих его талант»[16].

Как видно, руководители РМО (эта инициатива исходит еще от А. Рубинштейна) стремились к консолидации музыкальных сил и по справедливости оценивали значение и дарование Балакирева. Ответное письмо Елены Павловны игнорирует кандидатуру Даргомыжского и с большими ограничениями допускает участие Балакирева. Вот этот ответ, скопированный рукою переписчика: «Вполне приветствую назначение г. Зарембы исправляющим должность директора консерватории ⟨...⟩, считаю необходимым сделать концерты будущей зимы как можно более успешными, думаю пригласить на мой счет иностранного артиста общеизвестного для управления большею частию их. Желая, однако, дать г-ну Балакиреву выказать вполне свой талант, предлагаю передать ему управление некоторыми концертами, примерно 4, ⟨...⟩ поручить ему также разучивание хоров, место капельмейстера Общества оставить покуда свободным...»[17]. «Общеизвестным иностранным артистом», приглашенным в Петербург на следующий сезон, был Г. Берлиоз. М. А. Балакирев действительно продирижировал четырьмя из десяти концертов сезона. Однако в следующем, 1868/69 году под его управлением прошли девять симфонических собраний. Тем самым принцип совмещения в одном лице руководителя консерватории и дирижера концертов РМО был отменен надолго. Председателем дирекции в 1867—1869 годы, до своей смерти, стал Даргомыжский. Несомненно, влиянием последнего в значительной мере объясняется привлечение Балакирева.

Первый концерт Балакирева еще ничем не отличался в репертуарном отношении от предшествующих: увертюра и интродукция к «Руслану и Людмиле», Восьмая симфония Бетховена, хор из «Пророка» Мейербера, «Пляска смерти» Листа (солист А. А. Герке). Большое разочарование и программой, и исполнением высказал Серов: «Лучшие наши надежды и упования сильно поколебались» (282, *1820*). Однако вскоре облик концертов изменился. Уже во втором из них сочинения русских композиторов преобладали: сцена из «Русалки» Даргомыжского, романсы Глинки и Балакирева, «Сербская фантазия» Римского-Корсакова. В том же сезоне были сыграны «Садко» Римского-Корсакова и Увертюра на чешские темы Балакирева. Русские новинки звучали и в следующем сезоне: Первая симфония Бородина, отрывки из «Псковитянки» и «Антар» Римско-

[16] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 86, л. 1.
[17] Там же.

го-Корсакова, «Фатум» Чайковского. Все эти сочинения были созданы не ранее 1867 года, а «Псковитянка» еще даже не была завершена. Стремление Балакирева пропагандировать русскую музыку находило опору в росте композиторской школы, активном пополнении симфонического репертуара.

После двух сезонов М. А. Балакирев был отстранен от дирижирования концертами РМО, и по личному настоянию «покровительницы» Общества на его место были приглашены Ф. Гиллер и Э. Ф. Направник. «Отставка» Балакирева безусловно сыграла отрицательную роль и в развитии концертной жизни Петербурга, и в личной биографии этого музыканта. На это событие немедленно отозвался П. И. Чайковский, опубликовавший 4 мая 1869 года статью «Голос из московского музыкального мира» в «Современной летописи». С восхищением отозвавшись о Балакиреве — композиторе, педагоге, собирателе фольклора, пропагандисте русской музыки на родине и за границей, молодой педагог Московской консерватории писал далее: «Замечательно интересно составленные программы этих концертов (РМО в Петербурге.— *Л. К.*), программы, где уделялось иногда местечко и для русских сочинений, отличное оркестровое исполнение и хорошо обученный хор привлекали в собрания Музыкального общества многочисленную публику...»; ныне же дирекция «находит деятельность г. Балакирева совершенно бесполезною, даже вредною», и «в капельмейстеры приглашен некто, еще не запятнанный запрещенною нашими просветителями склонностью к национальной музыке» (381, *29*).

При Э. Ф. Направнике, деятельность которого развернулась уже в следующий период, концерты РМО приняли более академический характер, хотя некоторые важные исполнения произведений русских авторов состоялись под его управлением.

Яркую и своеобразную страницу в концертную и, шире, музыкальную жизнь Петербурга 60-х годов вписала Бесплатная музыкальная школа. Еще В. В. Стасов указал на связь деятельности БМШ с демократическим движением, передовой литературой, творческими принципами художников-передвижников. Страстный пропагандист БМШ, он неизменно противопоставлял ее консерватории и консерваторским деятелям.

Задуманная как учебно-просветительная общественная организация, сопоставимая по типу с получившими широкое распространение воскресными общеобразовательными школами, призванная давать музыкальное образование представителям средних и низших слоев населения,— БМШ вошла, однако, в историю прежде всего своей концертной деятельностью. Школа испытывала постоянную нужду в средствах, и ежегодное пожертвование 500 рублей со стороны «покровителей» из царской фамилии значило очень мало. Концерты были задуманы в помощь школе, сборы шли «в пользу» школы,— но художественный уровень и репертуар обусловили их самостоятельное историческое значение.

Организация БМШ связана прежде всего с именами Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева, а также А. А. Гольда и П. И. Бларамберга.

Выдающийся деятель хоровой культуры Г. Я. Ломакин (см.: 60) был озабочен упадком знаменитой капеллы графа Шереметева после отмены крепостного права. Он мечтал создать в Петербурге городской хор, там же учить пению и музыкальной грамоте, воспитывать хоровых дирижеров. Балакирев видел в подобном учреждении и возможности концертной пропаганды русской музыки. 1 февраля 1862 года было получено официальное разрешение на открытие «бесплатной школы музыки и пения».

В силу труднейших условий существования школа вынуждена была ограничиться преподаванием пения и элементарной теории. Предполагавшееся и даже предусмотренное уставом 1867 года расширение учебного курса не осуществилось. Популярность школы была все же очень велика. В Автобиографических записках Ломакин рассказывает: «Число желающих учиться в Бесплатной школе было с самого же начала так громадно, что граф Шереметев, стоя у окна своего дома, следил за приходящими в классы (в его доме) и ужасался их многочисленности: „Точно в церковь валят",— говорил он своей старушке, Татьяне Васильевне» (177). В работе с неподготовленными хористами Ломакин использовал цифровую систему Шеве. Успехи хора были велики, результаты сказались относительно скоро. Несколько месяцев спустя учащиеся успешно исполнили в концерте достаточно сложную программу. Организовать оркестр из числа учеников не удалось.

Первые концерты в пользу Бесплатной музыкальной школы состоялись 11 марта и 11 апреля 1862 года под управлением Ломакина. Здесь впервые публично выступил знаменитый хор графа Шереметева, основная часть программы включала произведения Перголези, Моцарта, Россини, Гайдна, Мендельсона. Сборный симфонический оркестр под управлением К. Б. Шуберта сыграл увертюры Мегюля и Мендельсона, а также Увертюру на русские темы Балакирева. Хоровая музыка занимала значительное место в программах концертов вплоть до 1867 года, когда Ломакин оставил БМШ. В них широко звучали хоры из русских опер — Глинки, Даргомыжского, Кюи, опер западноевропейских композиторов — Глюка, Моцарта, Вебера и, разумеется, множество хоров и отрывков из вокально-симфонических сочинений Марчелло, Генделя, Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Монюшко, Берлиоза. В развитии отечественного хорового исполнительства, формировании национальной школы концерты БМШ сыграли чрезвычайно большую роль. Г. Я. Ломакин принес на концертную эстраду интонационно-стилистический опыт русского церковного пения. В его собственных хоровых сочинениях и хоровых переложениях осуществлялись поиски, поддержанные Глинкой, Одоевским, сочетания древнерусских напевов с хоровой техникой старых западноевропейских мастеров. В концертах БМШ звучали отрывки из его «Stabat Mater», хор «Ave Maria», «Фантазия на русские народные песни», переложения народных песен для хора a cappella (значительная часть их не сохранилась). В последнем

ломакинском концерте был исполнен впервые хор «Поражение Сеннахериба» Мусоргского.

Отмечая замечательный успех концертов 1863 года, В. В. Стасов подчеркивал: «Только на исполнении того, что создано *своим* отечественным искусством, создаются самобытные исполнительские таланты; в исполнении *своей* музыки состоит вся главная задача и слава нынешнего хора; здесь только почерпнет он всю настоящую силу, вдохновение и своеобразность» (330, *80*).

Огромное значение имела дирижерская деятельность Балакирева, утверждавшего новый репертуар, особенно с середины 60-х годов, когда появилась возможность исполнить — частью впервые — собственные увертюру «Король Лир» и Вторую увертюру на русские темы, симфоническую картину «Садко» и симфонию Римского-Корсакова, ряд других сочинений.

Балакирев возглавлял Бесплатную музыкальную школу с 1867 до 1874 года. Концерты БМШ постоянно рецензировались и пропагандировались В. В. Стасовым и Ц. А. Кюи. Так, в уже цитированной рецензии Стасова отмечается выдающаяся по яркости и тонкости интерпретация Балакиревым «Арагонской хоты» Глинки, которую словно в первый раз услышали.

Важное культурно-художественное значение имело исполнение под управлением Балакирева «Ивана Сусанина» Глинки в Праге и вообще его связь с музыкантами «славянского Запада». 13 мая 1867 года в Петербурге им был дан «славянский концерт» с программой из сочинений Глинки («Камаринская»), Даргомыжского («Малороссийский казачок»), Римского-Корсакова («Сербская фантазия»), Балакирева (Увертюра на чешские темы), Листа (Фантазия на венгерские темы, солист Г. Г. Кросс[18]); кроме того, Ю. Ф. Платонова и О. А. Петров исполнили романсы названных русских композиторов, а Платонова также арию из «Гальки» Монюшко. Напомним, что именно в отзыве на этот концерт Стасов употребил по отношению к группе петербургских композиторов выражение «Могучая кучка».

4.

Концертная Москва второй половины 50-х —60-х годов, при многих отличиях, в целом переживала те же процессы, что и столица.

Сложившиеся ранее типы концертов и формы их проведения продолжают существовать и в этот период. В 50-е годы картина концертной жизни весьма пестра, но при этом становится все более оживленной. И здесь, как в Петербурге, великим постом — ни дня без концерта.

4 марта 1856 года дал концерт знаменитый солист итальянской

[18] В рецензии «Славянский концерт г-на Балакирева» Стасов поясняет, что в основу этого произведения положены не венгерские, а словацкие песни (см.: 328, *110—111*).

оперы Э. Тамберлик; в нем принял участие известный флейтист Ш Чиарди и др. На следующий день состоялся большой любительский вечер в пользу реформатской церкви с классическим репертуаром (отрывки из оратории «Илия» Мендельсона) и «совершенной новинкой в Москве» — вокальными квартетами; «новое сочинение Мейербера La marche aux flambeaux [Марш с факелами] исполнили 16 любительниц на 8-ми роялях». 6 марта слушателям предлагался концерт скрипача Григорьева, 7-го — второй концерт Тамберлика, 9-го — «замечательно талантливой» певицы Пильсудской, 11-го — солистки Петербургской русской оперы Латышевой (при участии пианиста Мускова и с живыми картинами). Живыми картинами сопровождалось и исполнение 12-го марта «Пустыни» Ф. Давида под управлением дирижера С. И. Штуцмана.

По-прежнему внимание было приковано к исполнителям-солистам. Как «небывалая новинка», «явление истинно небывалое!» анонсировался концерт «трех первостепенных артистов» — Монтиньи, Прюма и Ант. Контского — 27 февраля 1858 года в Большом театре с программой по преимуществу из фантазий, вариаций на темы романсов и т. п.; впрочем, Контский, во втором отделении игравший «Большой каприз на венгерскую польку» собственного сочинения, в первом исполнил до-мажорный концерт Моцарта[19].

Продолжалась возникшая в начале 50-х годов традиция концертов в университете — как любительских коллективов студентов, так и в пользу последних. С благотворительной целью в пользу бедных студентов играл неоднократно Н. Г. Рубинштейн, гастролеры, например Клара Шуман (8 апреля 1864 года). Вначале любительским оркестром руководил дирижер и композитор И. И. Иоганнис (известный к тому времени как первый в Москве исполнитель «Арагонской хоты» и «Камаринской» Глинки). Позже студенческий оркестр работал под управлением преподавателя музыки в университете Ш Ф. Фоглера. Сообщая об этом, репортер добавляет: «Желательно было бы, чтобы г. г. студенты Московского университета посвятили себя исполнению классических произведений музыки и, по примеру студентов Санкт-Петербургского университета, почаще доставляли публике случай слышать эти образцовые произведения»[20]; упомянуто музыкальное утро, состоявшееся 26 апреля, где студенческий оркестр исполнил увертюры Мендельсона, отрывки из опер Мейербера и др. В следующем сезоне, 29 ноября 1859 года в концерте студентов и любителей с успехом прозвучали увертюры к «Дон-Жуану» Моцарта, «Эгмонту» Бетховена, «Осаде Коринфа» Россини.

Требование исполнения классической музыки повторяется неоднократно. Сообщая о концерте с живыми картинами, состоявшемся в Большом театре в бенефис машиниста сцены Ф. Вальца, корреспондент указывает, что в числе номеров была Третья симфония Бетховена, принятая восторженно: «Это значит, что наша публика решительно входит во вкус» (30). По поводу исполнения 3 и 9 марта

[19] «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 8, 23 февраля.
[20] «Русская газета», 1859, 3 июня.

1860 года «Сотворения мира» Гайдна, местная газета утверждала: «Ничто не развивает так успешно в обществе музыкальный вкус, как классическая музыка, а мы редко слышим ее в Москве»[21]. Таким образом, открытие Русского музыкального общества, с его просветительскими задачами, отвечало сложившейся общественной потребности.

Московскую ситуацию накануне открытия РМО охарактеризовал ее очевидец, участник происходивших событий Н. Д. Кашкин: «В 1860 году, когда началась деятельность Русского музыкального общества, Москва была совсем иным городом, нежели в настоящее время. В то время тон городской жизни задавало, главным образом, богатое дворянство, проводившее в Москве осенние и зимние месяцы ⟨...⟩. Московское купечество тогда еще не играло особенно видной роли в общественной жизни ⟨...⟩. Средние классы московского общества совсем почти не замечались тогда, ибо жили замкнутыми кружками, делясь на чиновников, учителей и т. д. Общественной музыкальной жизни совсем не было. Для концертов, в силу монополии императорских театров, отведен был великий пост. Симфонических концертов совсем не существовало, за исключением концертов с живыми картинами, которые давались по воскресеньям великим постом в Большом театре. Существовали, правда, еще университетские концерты, где оркестр составлялся преимущественно из студентов, но они устраивались очень редко, а исполнением в них не могли бы удовлетвориться в настоящее время самые снисходительные слушатели» (100, *9—10*).

Разрешение на открытие РМО в Москве было дано 24 декабря 1859 года. Во главе Общества встал Николай Григорьевич Рубинштейн, завоевавший в родном городе большой и с годами все возраставший художественный авторитет. Уже весной 1860 года образовался любительский хор, разучивавший под управлением Рубинштейна произведения, намеченные к исполнению. Был создан организационный комитет,— в него вошли виднейшие московские музыканты: А. Н. Верстовский, А. И. Дюбюк, Ю. Г. Гербер, Л. Ф. Минкус и другие. Программа действий была объявлена в газете, и это была серьезная и достаточно широкая программа: «Для исполнения на музыкальных вечерах будут избираемы сочинения, принадлежащие различным музыкальным школам, для того, чтобы, по возможности, знакомить публику с сочинениями, замечательными в отношении художественном или историческом; поэтому в программах вечеров Общества будут встречаться имена и самых первоклассных авторов нашего и прошедшего времени, а также имена менее знаменитых авторов»[22]. Основное место предполагалось уделять симфоническим и крупным вокально-симфоническим произведениям. В каждую программу было обещано включать хотя бы одно сочинение русского композитора и исполнять хоры с русскими текстами.

---

[21] «Московские ведомости», 1860, 9 марта.

[22] «Московские ведомости», 1860, 11 ноября.

Первый концерт РМО в Москве состоялся 22 ноября 1860 года. В его программу вошли: Глинка — увертюра и антракты из музыки к «Князю Холмскому»; Бах — кантата «С нами будь»; Гендель — ария из оперы «Тамерлан»; Вагнер — хор из оперы «Корабль-призрак» («Летучий голландец»); Бетховен — Четвертая симфония. Успех был полный и безоговорочный. В первом сезоне состоялось десять симфонических и несколько камерных концертов. Подводя первые итоги, печать отмечала, что если еще недавно Москва была в музыкальном отношении «бедна почти до нищеты», то с организацией РМО концерты даются регулярно в течение всего, а не только весеннего сезона, а любителям доставляется «истинное эстетическое наслаждение»[23].

Организационно-финансовые основы были те же, что и в Петербурге. В конце первого сезона число членов Общества почти удвоилось, дойдя до 640, к весне 1866 года их было уже 1200.

Н. Г. Рубинштейн и его сотрудники стремились к возможно более широкому просвещению и уже вскоре организовали общедоступные («народные») концерты с самой умеренной платой (до 25 копеек). Сначала они проходили в Большом зале Благородного собрания (Колонном зале), затем были перенесены в Эгзерцихауз (Манеж). Эти концерты оценивались как «небывалая музыкальная новость»; первый из них ожидался с нетерпением, ибо, как писала газета, «должен оправдать или опровергнуть мнение о живой потребности общества в истинно музыкальном удовольствии и образовании»[24]. В программу были включены сочинения Глинки, Бетховена, Мендельсона. Успех превзошел все ожидания. На концерты в Манеже собиралось свыше десяти тысяч человек.

Важным показателем успехов музыкального просвещения в Москве стали камерные концерты (или, как их называли, квартетные собрания). В сезоне Русского музыкального общества 1863/64 года были проведены две серии таких вечеров, по три концерта в каждой, с классическим по преимуществу репертуаром. В следующем сезоне для второй квартетной серии был приглашен Ф. Лауб.

Выдающийся чешский скрипач Фердинанд Лауб (1832—1875), рано завоевавший европейскую известность, впервые приехал в Россию в 1859 году. Он несколько раз выступил в Петербурге — сыграл концерты Бетховена и Мендельсона, произведения Баха, Паганини, других авторов. Кроме того, скрипач принял участие в исполнении квартетов Гайдна и Бетховена, квинтетов Моцарта и А. Рубинштейна, других ансамблей. О выступлениях Лауба восторженно отозвался Серов. «Изумительно-совершенным» назвал критик исполнение Адажио и фуги из сонаты для скрипки соло Баха; в этих пьесах, по словам Серова, «Лауб изумил еще больше, чем в своей каденце бетховенского концерта» (262, *69*).

---

[23] «Московские ведомости», 1861, 5 февраля.
[24] «Московские ведомости», 1862, 17 марта.

В связи с этим следует отметить, что произведения Баха в 50-е и даже 60-е годы редко исполнялись и не встречали понимания. Серов передает реакцию сидевшего рядом с ним в концерте Лауба «меломана», который «громко выражал свое мнение, что в Бахе нет ни капли *мелодии,* что если это музыка, то, значит, Россини и Беллини не музыку писали, а что-то совсем другое»; Серов отмечает, что «самый *аскетизм* Баха действует неприязненно на публику, неподготовленную к этим глубинам психического мира...» (261, *54, 55*). Восприятие Баха «меломаном» достаточно характерно. Когда в конце следующего десятилетия Г. Венявский сыграл в концерте Чакону из ре-минорной партиты, анонимный рецензент заявил, что «выбор пьесы не совсем удачный, так как стиль сухой и неприятный»[25]. Но и известный музыкальный писатель и композитор П. П. Сокальский говорил о Бахе (пусть и не с итальяноманских позиций): «Как художник, он не имел и не имеет большого значения в искусстве. Отсутствие всякой внешней красоты и филистерская узость миросозерцания — главные качества его произведений...» (311).

Фердинанду Лаубу принадлежала большая заслуга в пропаганде творчества Баха, введении его сочинений в репертуар, в звуковую атмосферу концертов того времени. Современники вспоминали вдохновенное исполнение им Чаконы. Позже, в Москве, он исполнял с Н. Г. Рубинштейном баховские сонаты для скрипки и клавира. Свойственная Лаубу эмоциональная наполненность интерпретаций, вероятно, играла тут решающую роль, «приближая» Баха к слушателям.

Высокие похвалы выпали уже во время первых петербургских гастролей на долю Лауба-ансамблиста: «В квартетах Лауб, кажется, еще выше, нежели в соло. Он совершенно сливается с исполняемою музыкою, чего не умеют делать многие виртуозы»,— писал в цитированной рецензии Серов.

Второй приезд Лауба, еще упрочившего свою артистическую известность в странах Европы, относится к 1865 году, когда он концертировал в Москве. О его игре с восхищением писали В. А. Соллогуб, В. Ф. Одоевский, причем последний особо выделил его камерный репертуар (см.: 195, *302—303*). Вскоре Лауб поселился в Москве, приняв приглашение Н. Г. Рубинштейна на должность профессора открывающейся здесь консерватории. С этого времени он становится неизменным участником московской концертной жизни. Откликаясь на одно из его выступлений, Г. А. Ларош писал: «Знаменитый этот артист, как известно, один из первых скрипачей нашего времени и занимает это высокое место не только благодаря своему обширному механизму, но — и это всего важнее — благодаря необыкновенной силе звучности, богатству пения, крупному и широкому стилю, которыми отличается его игра» (159, *64*). П. И. Чайковский утверждал: «Москва должна гордиться, что обладает этим скрипачом-титаном» (385, *33*).

Выдающимся художественным явлением стали выступления со-

[25] «Музыкальный свет», 1867, январь, с. 35.

нного ансамбля Ф. Лауба и Н. Г. Рубинштейна. Н. Д. Кашкин свидетельствовал: «Они с Н. Г. Рубинштейном очень подходили один к другому по характеру игры, и дуэты их были несравненно хороши. Едва ли кто-нибудь слышал, например, лучшее исполнение *Крейцеровой сонаты* Бетховена, в которой оба артиста соперничали в силе, нежности и страстности игры» (96).

Вскоре после переезда в Москву Лауб возглавил квартет РМО; его партнерами были Г. Шрадик, Л. Минкус и Б. Косман (позже В. Ф. Фитценгаген). Коллектив этот сыграл за годы работы Лауба громадное число ансамблей Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана. Роль Лауба в пропаганде камерного жанра очень точно отметил Ларош: «...его широкая, одушевленная, величавая игра привлекает в квартетные собрания значительную часть публики... и таким образом незаметно популяризируется у нас и квартетный стиль, и квартетный репертуар» (155). Суждение Ларош оказалось еще и пророческим: вскоре Лауб и его коллектив сыграли только что написанные два квартета Чайковского. Третий, как известно, посвящен памяти Фердинанда Лауба.

Немаловажное значение имели проходившие в Москве время от времени концерты духовной музыки. Придворная певческая капелла переживала с начала 60-х годов, при Н. И. Бахметеве, период упадка, поэтому московские концерты играли определенную роль в сохранении традиции. Лучшими духовными хорами были чудовский, синодальный, семинарский, князя Ю. Н. Голицына; всего в конце 60-х годов насчитывалось около двадцати хоровых коллективов. Репертуар концертов отражен в рецензиях. Например, певчие Чудова монастыря исполнили в великопостном концерте 1855 года сочинения С. Давыдова, Д. Бортнянского, М. Березовского; автор заметки отметил превосходное качество исполнения (213, *174*). Тот же хор чудовских певчих в 1863 году исполнил под управлением Ф. А. Багрецова несколько хоров Бортнянского, Сарти, Турчанинова: «Все пиесы были исполнены превосходно, с строгою отчетливостию, пониманием, чувством... О стройности нечего и говорить»[26]. В развернутом отклике на благотворительный концерт духовной музыки, состоявшийся 17 марта 1868 года, поднимался вопрос о чуждости «концертно-итальянского» стиля, насаждавшегося Галуппи и Сарти, и потребности в развитии исконно-русского пения[27]. В отношении хоровой культуры Москва и в следующие десятилетия шла впереди: именно здесь на исходе 70-х годов возникло Русское хоровое общество.

5.

Творческой фигурой, оказавшей громадное влияние на все стороны музыкальной жизни Москвы, был Николай Григорьевич Рубин-

[26] «Московские ведомости», 1863, 9 марта.
[27] «Голос», 1868, 21 марта.

штейн (1835—1881). В литературе — от рецензий и мемуаров современников до монографии Л. А. Баренбойма (34) — сложилась традиция сопоставления этого музыканта со старшим братом — Антоном Григорьевичем. Пианисты, дирижеры, основатели и руководители — один в Петербурге, другой в Москве — Русского музыкального общества и консерватории, они действительно сопоставимы во многих отношениях. Вместе с тем и биография, и деятельность каждого содержит, наряду со сходными, особенные, непохожие черты. Это проявилось уже в годы учения. Ранние многочасовые занятия фортепианной игрой под надзором строгой матери (младшего начали обучать с четырехлетнего возраста), одобрение Ф. Листа, недолгое обучение у А. И. Виллуана, в Берлине — уроки у Т. Куллака по фортепиано и З. Дена по теории музыки и композиции,— это все обстоятельства, общие для обоих братьев. Но Антон рос вдали от семьи, даже от России, с отрочества ведя жизнь виртуоза-гастролера. Николай же, вернувшись с матерью из Берлина в середине 1846 года, остался в Москве навсегда. Кроме Виллуана, он в течение трех лет учился у Ф. Гебеля, «камерными сочинениями которого восхищался Бородин, находя в них „влияние русской Москвы"» (34, *25*).

Даже на уроках у Дена братья проявляли себя по-разному. Парадоксальный факт: Николай в те годы увлекался занятиями композицией едва ли не больше старшего брата — будущего автора сотен музыкальных произведений. Последний выказывал весьма умеренное рвение, в то время как Николай работал усердно и увлеченно. Об этом свидетельствуют сохранившиеся учебные тетради («Гармония», «Контрапункт», «Имитация и канон», «Вариации», «Фуга», «Соната»)[28]. Эти материалы свидетельствуют и о том, что в занятиях десятилетнего Н. Рубинштейна была строгая и стройная систематичность. В течение года мальчик изучил теоретический курс до свободного сочинения, овладев суммой знаний и навыков, равной примерно той, какую получали двадцать лет спустя учащиеся основанной им консерватории. В тетрадях содержатся сочиненные Николаем циклы вариаций, фуги, соната. В занятиях с Деном, безусловно, находятся истоки будущей образованности Н. Г. Рубинштейна и его склонности к музыкально-аналитическому мышлению.

После Берлина музыкальная биография «московского» Рубинштейна складывалась из занятий с Виллуаном (в том числе в период двухлетнего концертного турне в 1847—1849 годах), достаточно регулярных публичных выступлений в родном городе, самостоятельной подготовки и поступления в Московский университет в 1851 году.

Последнее обстоятельство было весьма важным. Много лет спустя Н. Г. Рубинштейн утверждал, что «всем своим умственным развитием обязан Московскому университету» (103, *10*). Из числа профессоров отметим Т. Н. Грановского, С. М. Соловьева — блестящих историков, людей эрудированных и идейных. В студенческие

[28] ГЦММК, ф. 78 (Н. Г. Рубинштейн), ед. хр. 397. Впервые описаны в статье.: 106.

годы Рубинштейн вошел в литературно-артистический кружок, образовавшийся вокруг так называемой «молодой редакции» журнала «Москвитянин». Консолидация научной и художественной интеллигенции была важной чертой московской культурной жизни на протяжении многих десятилетий. Ярчайшими фигурами кружка были А. Н. Островский и Ап. А. Григорьев, а сильнейшим увлечением всех его участников — русская песня.

И в годы учения в университете, и позже, добывая средства к существованию многочисленными частными уроками, Н. Рубинштейн не оставлял концертной эстрады, все более завоевывая авторитет исполнителя и педагога. Об этом говорит и тот факт, что Л. Н. Толстой, В. П. Боткин и Ю. А. Оболенский, задумав в конце 1850-х годов организовать в Москве Общество камерной музыки, обсуждали с молодым музыкантом этот вопрос как с возможным будущим руководителем.

Новые горизонты открылись перед Николаем Григорьевичем с образованием в Петербурге Русского музыкального общества. По свидетельству его близкого друга и соратника Н. Д. Кашкина, Рубинштейн никогда не мог бы удовольствоваться успехом на концертной эстраде: «он жаждал деятельности более серьезной, более крупной, ибо чувствовал в себе силы и способности, далеко превосходившие те, в каких нуждается виртуоз, хотя бы и первоклаеснейший» (98, *20*). С момента открытия РМО в Москве колоссальная энергия Рубинштейна реализовалась в сфере концертно-исполнительской и музыкально-педагогической.

Здесь сразу же следует отметить, что Н. Г. Рубинштейна отличала бóльшая, чем старшего брата, широта отношения к отечественной музыке. Глинка был осознан им как отечественный классик, конгениальный Пушкину. И со следующими поколениями русских композиторов его связывали понимание, дружеские отношения (факты приглашения Балакирева и Серова в Московскую консерваторию приведены в главе «Музыкальное образование»). Широта эстетической платформы отразилась и в программах концертов Рубинштейна — дирижера и пианиста. Он исполнил только что написанный «Малороссийский казачок» Даргомыжского (играл и «Чухонскую фантазию»). В программах встречались сочинения А. Рубинштейна, Серова, Кюи и особенно Римского-Корсакова («Сербская фантазия», «Садко», со временем — симфонии и др.). Он стал первым и лучшим пропагандистом музыки Чайковского.

Из западноевропейских композиторов Н. Г. Рубинштейн больше всего исполнял симфоническую музыку Бетховена: все симфонии (Девятую — впервые в Москве), бóльшую часть увертюр и концертов. На втором месте был Шуман,— русское шуманианство этих лет было как петербургским, так и московским явлением; прозвучали все симфонии, увертюры, фортепианный концерт. Часто включались произведения Мендельсона, а также Листа, Берлиоза и Вагнера. Отрывки из опер последнего, прежде всего увертюры, исполнялись в Москве несравнимо чаще, чем в Петербурге. Гораздо чаще, чем в столице, звучала и музыка Баха. Впервые в России Рубинштей-

ном были сыграны капитальные сочинения Брамса: Первая и Вторая симфонии, «Немецкий реквием» (отдельные части), Первый фортепианный концерт (солист С. И. Танеев).

Эти особенности репертуарной политики были отмечены Г. А. Ларошем: «Есть одна черта, которою г. Николай Рубинштейн постоянно отличается от своего старшего брата: он несколько в большей степени приверженец новейшего направления в музыке. Управляемые им московские концерты распространяют в нашей древней столице знакомство с Вагнером и Листом, Балакиревым и Римским-Корсаковым» (159).

Характеризуя Рубинштейна-дирижера, Н. Д. Кашкин утверждал, что Николай Григорьевич «не столько старался подчинить себе оркестр, сколько поднять его до своего уровня понимания, взывая к непосредственному чувству исполнителей» (101). Как дирижер Николай Рубинштейн был самоучка. В упоминавшейся монографии Л. А. Баренбойма высказано справедливое предположение, что он мог многое воспринять от Вагнера-дирижера во время московских гастролей последнего в 1863 году.

Момент сравнения с Вагнером возникает в портрете Рубинштейна под пером П. И. Чайковского: «Наблюдая за дирижированием Н. Г. Рубинштейна,— писал композитор в 1875 году,— я сравнивал его со всеми симфоническими капельмейстерами, которых на своем веку мне удавалось видеть, и мысленно отдавал ему предпочтение пред ними, за исключением разве Вагнера, о котором, впрочем, полного и безошибочного мнения как о капельмейстере по одним только его петербургским и московским концертам составить себе нельзя. Он играл здесь на своих концертах только вещи собственного сочинения, да еще две-три симфонии Бетховена, как ему, так и музыкантам очень близко известные. Как умеет он справляться с сочинениями трудными и новыми,— этого мы не знаем. Г. Рубинштейн, ставящий трудные, новые симфонические сочинения в две репетиции и ставящий их так, что они исполняются если не всегда безукоризненно, то всегда в уровень с художественными требованиями музыкально-развитой публики,— достаточно доказал нам в течение своей долголетней капельмейстерской деятельности... Что касается вдохновенности, пылкости, художественности его оркестрового управления, то в этом отношении он артист такой же замечательный, как и в отношении его фортепианной виртуозности» (391, *259*). Чайковский как никто другой имел право судить о Н. Г. Рубинштейне: к этому времени Николай Григорьевич явился первым исполнителем его двух симфоний, увертюры фа мажор, «Фатума», «Ромео и Джульетты», «Бури», музыки к «Снегурочке»... В частной переписке двух музыкантов находим признания: «Ты единственный капельмейстер в мире, на которого я могу положиться»; «Если б тебя не было в России, то я был бы обречен на вечные искажения»,— писал в разное время Петр Ильич (387, *16, 46*). Посвящения Н. Г. Рубинштейну ряда сочинений и создание трио «Памяти великого артиста» — красноречивые свидетельства отношения композитора к своему другу и верному пропагандисту.

В первые годы существования РМО в Москве, когда важнее всего было привить вкус к регулярным, от осени до лета, концертам симфонической и ораториальной музыки, Н. Г. Рубинштейн сравнительно мало выступал как пианист. Позже он выступал гораздо чаще, но почти исключительно в Москве. В 70-е годы он стал давать ежегодный концерт в Петербурге, изредка — в других городах России. Лишь в 1877 году он предпринял обширное турне, играя более чем в двадцати городах, в том числе в Ярославле и Владимире, Курске и Саратове, Ростове-на-Дону, Киеве, Одессе. Весь немалый сбор концертов предназначался в пользу Красного Креста, для помощи раненым и семьям убитых в русско-турецкой войне.

Единственное — и триумфальное — появление Н. Г. Рубинштейна на концертной эстраде за рубежом было связано с «Русскими концертами» на Всемирной выставке в Париже в 1878 году. На этой — одной из первых крупных экспозиций отечественной музыки в Европе — Рубинштейн выступал как устроитель концертов, действовавший от имени РМО, как дирижер и пианист. Он проявил здесь огромный свой организаторский талант, широту художественных принципов. Четыре концерта, данные в течение сентября, обильно представляли отечественное композиторское творчество. Николай Рубинштейн в каждую программу ввел по несколько сочинений и фрагментов из них Глинки (в том числе увертюры, хоры и арии из обеих опер); были исполнены «Малороссийский казачок», хоры из «Русалки» Даргомыжского (во всех концертах); отрывки из «Юдифи», «Рогнеды» (в трех из четырех концертов); оркестровые и фортепианные пьесы, отрывки из «Демона» А. Рубинштейна. Дважды играл Н. Г. Рубинштейн Первый фортепианный концерт Чайковского, кроме того, прозвучали «Буря», «Меланхолическая серенада» и «Вальс-скерцо» (солист С. Барцевич). Новая русская школа была представлена симфонической картиной «Садко» Римского-Корсакова. Со своими пьесами выступили композиторы-виртуозы — Г. Венявский, Ап. Контский, Ю. Венявский. Прозвучали русские народные песни.

Разумеется, творчество петербургских композиторов было представлено недостаточно[29], но в целом концерты блестяще послужили пропаганде русской музыки за рубежом, в чем заслуга Н. Г. Рубинштейна была решающей. Его дирижерское искусство и выдающееся исполнение концерта Чайковского вызвали восторг и видных музыкантов, и публики.

Все же, возвращаясь к Н. Г. Рубинштейну-пианисту, повторим, что, за упомянутыми исключениями, играл он только в Москве. Это способствовало недооценке его как пианиста безусловно мирового масштаба и художественного уровня,— хотя находились авторитетные музыканты, ставившие искусство младшего Рубинштейна

---

[29] Заметим здесь же, что на следующей парижской Всемирной выставке 1889 года, где концертами, организованными М. П. Беляевым, дирижировал Н. А. Римский-Корсаков, из сочинений Чайковского прозвучала лишь одна часть Первого фортепианного концерта.

никак не ниже старшего,— и среди них Чайковский, Одоевский, Клара Шуман. Замечательные характеристики игры Рубинштейна, содержащиеся в статьях Лароша, Кашкина, Кюи, Чайковского, при естественных различиях, имеют и нечто общее, очевидно, объективно отражающее характер исполнительского творчества московского пианиста. Это — гармоническое сочетание эмоционального и рационального, стилистическая законченность, техническое совершенство. В игре Н. Г. Рубинштейна не было той стихийности, которую отмечали в игре его брата Антона Григорьевича. «...Если когда-нибудь дар виртуоза мог быть назван *творческим* даром, то именно говоря о Н. Г. Рубинштейне,— писал Ларош.— Какое поэтическое перо, какой художественный подбор выражений сумеют передать потомству очарование и могущество этой игры? Волнуя и поражая своих слушателей, он умел оставаться ясным и спокойным; удивительное самообладание, какое-то античное целомудрие и чувство меры соединялись в этой игре с титаническою силой, с обаятельною чувственною прелестью» (163, *88*).

Широтой и универсальностью отличался репертуар Н. Г. Рубинштейна («от хроматической фантазии Баха до „Исламея" г. Балакирева»,— заметил Ларош; 160). Он играл концерты для фортепиано с оркестром И. С. Баха, Бетховена, Шопена, Листа, А. Рубинштейна. Часто играл сонаты и другие сочинения Бетховена (за исключением поздних), отдельные произведения Шуберта, Мендельсона, Гуммеля. Но главное место в его репертуаре занимала музыка трех великих романтиков — Шумана, Шопена и Листа. Последний считал его лучшим исполнителем своей «Пляски смерти» и посвятил Фантазию на темы «Афинских развалин». Многое прозвучало впервые в России, например, ля-мажорный концерт Листа, на исполнение которого восторженно отозвался А. П. Бородин. Впервые же исполнял Рубинштейн почти все фортепианные пьесы Чайковского, написанные к началу 80-х годов: Тему с вариациями фа мажор, Большую сонату и многое другое. Автор считал его «идеальным исполнителем».

6.

Важное место в концертной жизни Петербурга и Москвы заняли гастроли выдающихся западноевропейских музыкантов. В двух главных городах России побывали композитор Фелисьен Давид, пианисты Ганс фон Бюлов, Анри Литольф, Ингеборг Штарк, в 1870 году — Карл Таузиг; скрипачи Уле Булль, в конце периода Йозеф Иоахим и ряд других.

Особенно заметными событиями стали приезды Клары Шуман, Гектора Берлиоза и Рихарда Вагнера.

В диалоге музыкальных культур России и стран Западной Европы эти артистические и личные контакты сыграли весьма значительную роль. Они способствовали более глубокому восприятию на русской почве искусства музыкального романтизма. В большой мере они явились эталонами исполнительского искусства как искусст-

на интерпретации, что ясно видно на примере оценок Вагнера-дирижера.

К. Шуман выступала в Петербурге и Москве в феврале — марте 1864 года. Двумя десятилетиями раньше знаменитая пианистка появлялась в России вместе с Р. Шуманом. За это время шумановскую музыку хорошо узнали и горячо полюбили многие русские музыканты и слушатели. Изменившуюся ситуацию метко обозначил Ц. А. Кюи: «В первую бытность Клары Шуман в Петербурге с мужем говорили: М-г Шуман, муж Клары Шуман; теперь многие говорят: М-me Шуман, жена Роберта Шумана» (117, *4*). В свой второй приезд, в отличие от первого, пианистка выступила в основном в шумановском репертуаре. Перемены сказались и в том, что играла она теперь не в частных домах по преимуществу, а в больших публичных залах. В Петербурге К. Шуман участвовала в симфоническом концерте и трех квартетных утрах РМО, а также дала два собственных концерта. 10 марта в Большом театре с оркестром под управлением А. Г. Рубинштейна она исполнила концерт Шумана. Кюи высоко оценил это выступление: «В нем (концерте ля минор.— *Л. К.*) фортепиано с оркестром производят много прекрасных эффектов, но для хорошего исполнения требуется не только большой механизм, но и много смысла, тонкости. Механизм у Клары Шуман превосходен: тончайшая выработка до последней ноты, блеск, где он нужен, безукоризненная чистота, сила, особенно поразительная в немолодой уже женщине. Что же касается до духа игры, то у нее игра чрезвычайно солидная, умная, верно передающая мысли автора, но без малейшей утрировки...» (117, *6—7*). В других концертах К. Шуман играла «Карнавал», «Симфонические этюды», много отдельных пьес, исполнила партию фортепиано в трио ре минор, квартете ми-бемоль мажор, квинтете (ее партнерами были петербургские музыканты). Играла она дома у Д. В. Стасова, где ее, предположительно, слышал М. А. Балакирев, высоко оценивший ее исполнение. Музыкантша сообщала И. Брамсу: «Много радости приносит мне то, что я всюду нахожу больших и многочисленных приверженцев Роберта 〈...〉 восемь дней назад я играла в консерватории концерт Роберта и имела столь бурный успех, какой я редко переживала; так же было и сегодня в моем втором камерном утре с Симфоническими этюдами. Я нахожу вообще здешнюю публику гораздо более музыкальной, чем у нас думают...» (цит. по: 82, *50—51*).

Большой успех сопутствовал концертам Клары Шуман в Москве, где она выступила с теми же программами. Она сообщала в Петербург Д. В. Стасову о восторженном приеме москвичей, в частности студентов университета. «Николай Рубинштейн,— особо отмечала К. Шуман,— с величайшей готовностью делает все, что может, для меня, совершенно так же, как Антон Рубинштейн. Как редко встречаешь среди художников такие благородные характеры, как эти два брата» (82, *51—52*).

Двадцать лет отделяли и приезд Гектора Берлиоза в конце 1867 — начале 1868 года от его первого артистического путешествия в Россию. Он вновь посетил Петербург и Москву. Прекрасные впе-

чатления, оставшиеся у композитора от выступлений 1847 года и оказанного ему тогда приема, за протекшие с тех пор десятилетия существенно укрепились. Он состоял в переписке с В. В. Стасовым, А. Ф. Львовым (с первым встречался также в Париже в 1862 году) и подарил для Публичной библиотеки автограф своего «Te Deum», знал об интересе к своей музыке и исполнении ее, о знакомстве с «Трактатом об инструментовке» в России.

В 1867 году, как уже упоминалось выше, Берлиоз был приглашен дирижировать концертами РМО в Петербурге (ноябрь — декабрь). В программы шести концертов под его управлением вошли главным образом собственные произведения, но также Третья, Четвертая и Пятая симфонии Бетховена, отрывки из опер Моцарта, Вебера. Особое значение придавал Берлиоз пропаганде опер Глюка, малоизвестных в России, и исполнил отрывки из «Ифигении в Тавриде» и «Альцесты»; II действие «Орфея» было исполнено целиком, и молодая певица Е. А. Лавровская удостоилась одобрения маэстро: «Юная особа, которая пела партию Орфея (по-русски), обладает несравненным голосом и очень хорошо справилась со своей ролью» (42, *221*). В этом же письме Берлиоз сообщает о чествованиях, устроенных по случаю дня его рождения. Мы узнаем также мнение этого маститого, прославленного дирижера и знатока оркестра об игре русского коллектива: «На втором концерте после „Фантастической" симфонии меня вызывали шесть раз. Исполнение было потрясающим, и IV часть повторяли. Какой оркестр! Что за точность! Что за сыгранность!» (42, *221*). В другом письме он отдает предпочтение петербургскому оркестру перед тем, который участвует в концертах Парижской консерватории.

На пороге нового, 1868 года представители Московского отделения РМО приехали в Петербург и добились разрешения организовать выступления Берлиоза также и в Москве. Один, по уже имевшемуся у москвичей опыту, был дан для максимально широкой аудитории, что поразило престарелого музыканта: «Не найдя для первого из них (концертов.— *Л. К.*) достаточно большого зала, они придумали устроить его в зале Манежа — помещении настолько же обширном, как центральный зал в нашем Дворце промышленности на Елисейских полях. Эта затея, показавшаяся мне безумной, имела невероятный успех. Нас было пятьсот исполнителей, а слушателей, по подсчетам полиции,— двенадцать с половиной тысяч. Не буду пытаться описывать Вам аплодисменты, последовавшие за „Праздником" из „Ромео и Джульетты" и за „Оферторием" из Реквиема. ⟨...⟩ Это самое большое впечатление из всех, какие удалось мне произвести своей музыкой за всю мою жизнь» (42, *223—224*).

В день этого концерта московские музыканты чествовали великого композитора. В. Ф. Одоевский завершил свою приветственную речь словами, свидетельствующими о том, что в историю взаимоотношений деятелей отечественной культуры с виднейшим представителем культуры западноевропейской вписана еще одна яркая страница: «...когда публика, трепещущая от энтузиазма и наслаждения, чув-

...овала, что ее душа упоена мановениями его волшебной палочки, ...испытывал ли он, спокойный и молчаливый, еще более ярких и ...менных порывов? ⟨...⟩ Пусть он вспоминает москвичей, которые ...хранят воспоминание о нем и его изумительных шедеврах!» (*Чч, 332*).

Едва ли не наибольшее значение в обогащении слушательского опыта русских музыкантов и публики, раздвижении художественных горизонтов имел единственный приезд Рихарда Вагнера в 1863 году. В тяжелый период своей жизни, обремененный долгами, еще не пришедший в себя после парижского провала «Тангейзера», композитор принял приглашение петербургского Филармонического общества продирижировать двумя концертами[30]. Они состоялись 19 и 26 февраля, и в них, наряду с собственными сочинениями, были поставлены соответственно Третья и Пятая симфонии Бетховена; третий, бенефисный, исключительно из своей музыки, прошел в Большом театре 6 марта. Концерты Вагнера состоялись также в Москве.

Восприятие творчества Вагнера в России 1850 — 1860-х годов освещено в главе «Музыкальная критика и наука». Здесь же уместно остановиться на огромном значении Вагнера в формировании представлений об искусстве дирижера. Русских слушателей поразили внешние новшества, особенности дирижерской техники, но еще более — сущность исполнения как художественного истолкования. Весьма характерен отзыв Ф. М. Толстого, который не понял необычного в то время способа дирижировать, «стоя спиной к публике и объясняясь с оркестровыми музыкантами при помощи каких-то таинственных телеграфических знаков» (336). Критик тут же поясняет свою мысль: Вагнер, по его мнению, «такими необычайными приемами дирижирования сбивает только оркестр, ибо концертный дирижер должен быть не чем иным, как живым *метрономом,* и священная его обязанность — это наблюдать только, чтобы оркестр шел исправно в такте».

В другой рецензии воссоздана реальная атмосфера первого петербургского концерта и художественный эффект исполнения: «Громадный зал был полон, и тишина, царствовавшая во время исполнения, беспримерна в музыкальных летописях зала Дворянского собрания ⟨...⟩. Никогда Героическая симфония Бетховена, одно из величайших музыкальных творений прошедших, настоящих и будущих времен, не производила такого впечатления, никогда не была понята всей массой, как во вторник, все красоты произведения выступили ясно, мельчайшие оттенки были соблюдены с величайшей точностью, и при таком исполнении музыка Бетховена сделалась общедоступною. Г. Вагнер дирижировал наизусть, с энергией, уверенностью, о которых мы почти не имели понятия...» (229).

Конечно, в печати обсуждались прежде всего сами сочинения композитора — многие из них звучали в России впервые, многие (поздние) остались по преимуществу непонятыми. Но характерно,

---

[30] Инициатором приглашения Вагнера в Россию была пианистка М. Ф. Муханова-Калерджи.

что едва ли не такое же внимание все писавшие уделяли исполнительской стороне. Например, Кюи утверждал со свойственной ему полемической интонацией: «Приехал, наконец, Р. Вагнер и доказал нам... что оркестр у нас превосходен в полном смысле этого слова и нужно только уметь его вести; что для оркестра нашего только те вещи трудны, которые трудны для самого дирижера; что так как капельмейстер управляет не публикой, а оркестром, то и подобает ему стоять лицом к оркестру, а не к публике. ⟨...⟩ Наконец, Вагнер доказал, что недурно знать вещь наизусть, для того, чтобы хорошо продирижировать ее» (124, *12*).

В прямую связь с развитием русского дирижерского искусства поставил выступления Вагнера Одоевский: «Несколько слов о дирижовке Вагнера. Она не останется без влияния на наших капельмейстеров, из коих весьма немногие (как, например, Н. Рубинштейн) уже находятся на истинно художественном пути... Вагнер решительно *играет на оркестре;* посредством нескольких условных знаков, он, по произволу, иногда, может быть, по минутному вдохновению, производит все самые тонкие оттенки, какие может произвести играющий на одном инструменте...» (200, *259—260*).

И, наконец, страстный вагнерианец Серов едва ли не яснее всех отразил творческий, подлинно интерпретаторский характер вагнеровского дирижерского искусства: «Он управляет оркестром весьма своеобразно, *вовсе не бьет такта* капельмейстерскою палочкою, что так ретиво делают чернорабочие, цеховые дирижеры, он только *оттенком, характером* музыки распоряжается. Ясно, что *без* этих отделок, *без* настоящего своего характера каждая музыка будет только набором звуков, более или менее красивых, но вовсе еще не воплощением мысли композиторской...» (292, *1470*). Заключает Серов афористически: «Рихард Вагнер, управляя „Героическою симфониею" Бетховена,— такой же феноменальный художник-поэт, как и в своих произведениях» (292, *1475*).

Несомненно, художественные контакты русской публики и музыкантов-профессионалов с корифеями мирового музыкального искусства оказали крупное воздействие на дальнейшее развитие концертной жизни.

7.

Музыкальная жизнь русской провинции конца 50-х и 60-х годов представляла собой картину весьма пеструю. И все же, несмотря на громадные расстояния, отделявшие Архангельск от Тобольска или Воронеж от Омска, некоторые процессы были в той или иной мере характерны для большой части городов. Во всяком случае, музыкальные «сюжеты» неотъемлемо входят в местную прессу, позволяя собрать, а затем и проанализировать множество фактов.

Бросается в глаза прежде всего огромный разрыв в уровне концертной жизни столицы и провинции. Характерны случайно оказавшиеся рядом на газетной полосе корреспонденции под общим загла

вием «Столичная и провинциальная хроника». Зимний концертный сезон 1853 года в Петербурге оставил воспоминания о переполненных залах в концертах Серве, Контского, Лешетицкого, Вильмерса и других музыкантов. О музыкальной жизни Архангельска перепечатанные из местной газеты строки повествуют так: «...в зале здешнего театра любителями музыки был дан музыкальный концерт. Он начался в $7^1/_2$ часов вечера и состоял из марша, увертюры, финала, дуэта и других музыкальных пьес, исполненных хором музыки, на скрыпке и фортепьяно»[31]. Пройдет ряд лет, но концерты в Архангельске — по-прежнему — «редкое и отрадное явление»; восторг рецензента вызывают ария из «Жизни за царя» и романс «Я помню чудное мгновенье» Глинки, Impromptu Шопена («чудная, увлекательная фантазия»), другие пьесы[32].

Несомненно, любительство, домашнее музицирование всегда являлись почвой, на которой начинала произрастать профессиональная публичная концертная деятельность. Любительские концерты преобладают в начале рассматриваемого периода.

Здесь все зависело от случая, от местных ресурсов. Иногда составлялся любительский оркестр, но большей частью дело сводилось к пению, игре на фортепиано, реже — других инструментах. Порой концерты еще не вычленяются из ряда других увеселений: «Нынешней весною Владимир был счастлив на общественные удовольствия; пикники, концерты, гулянья на бульваре сменяли одни другие, но всего замечательнее и приятнее был вокальный и инструментальный концерт, данный любителями в зале Дворянского собрания в пользу бедных; концерт состоял из трех отделений, и в антрактах играл оркестр Московского гренадерского полка»[33].

Иногда в прессе запечатлен репертуар. В Калуге, где, по словам газеты, «всякие концерты... принадлежат к довольно редким явлениям», любительский концерт составился из фортепианных пьес Гуммеля и Тальберга, отрывков из «Лукреции Борджиа» Доницетти, песен Варламова и других популярных номеров[34]. В другом случае в программе благотворительного любительского концерта, состоявшегося в Астрахани, находим отрывки из «Ломбардцев», «Нормы», популярные пьесы для фортепиано — марш Мейера, концерт (?) Тальберга, а особо отличившийся любитель-скрипач «виртуозно исполнил фантазию на „Лучию" Аполлинария Контского»[35]. Спустя тринадцать лет в этом городе уже функционирует любительский оркестр и в программу включен концерт Гуммеля, а также отрывки из опер Глинки и Верди; увертюру к «Виндзорским кумушкам» Николаи, впрочем, исполнили четыре пианистки[36]. Любительские оркестр и хор, и тоже в конце периода, существовали в Воронеже; в одном из отче-

[31] «Сын отечества», 1853, 21 апреля.
[32] «Архангельские губернские ведомости», 1864, 13 июня.
[33] «Владимирские губернские ведомости», 1860, 4 июня.
[34] «Калужские губернские ведомости», 1855, 24 сентября.
[35] «Астраханские губернские ведомости», 1856, 6 апреля.
[36] «Астраханский справочный листок», 1869, 10 апреля.

тов упомянуто исполнение увертюры (?) Вебера и хоров из «Жизни за царя» Глинки[37]. А в это же примерно время в Минске «литературно-музыкальный вечер в театре в четырех отделениях с чтением, пением и живыми картинами» из музыкальных номеров представляет лишь вальс, песни русские и малороссийские: город «слишком беден артистами» (401).

Как общую черту можно отметить неудовлетворенность положением дел на местах. Автор, аттестующий себя непрофессионалом, пишет: «Музыка, с точки зрения большинства даже образованной публики, составляет еще предмет удовольствия, предмет роскоши, особенно в провинции: во всяком случае, она является у нас не как необходимая, насущная потребность нравственной стороны, но как что-то отдельное от жизни, не составляющее непременного ее условия. И конечно, далеко еще время, когда она займет место наряду с другими предметами, сделавшимися в настоящее время необходимыми в программе общего образования человека»[38].

Сетуя на уровень развлечений (цирк, восковой кабинет, рулетка, садовая музыка), житель Курска в 1866 году сообщает: «Г. Шмидгоф, как любитель и знаток музыки, имеет намерение устроить музыкальный кружок с целью составления дуэтов, квартетов, концертов и вообще поддержания музыкального знания и дилетантизма. Эта новая Филармония-гармония будет в каком-нибудь доме с большой залой» (44).

Даже в Киеве, где уровень музыкальной жизни был достаточно высоким, корреспондент задается вопросом: «...музыкальный ли город Киев? На это трудно ответить положительно. Во всяком доме высшего и среднего состояния есть фортепиано, много учителей музыкальных... но знанием классической музыки Киев не может похвалиться. Женщины учатся музыке так же основательно, как и астрономии...» (393). В этой заметке концерт вокальной и инструментальной музыки, в котором прозвучали, наряду с ариями из итальянских опер и фортепианными пьесами Мендельсона и Шопена, также увертюра к «Эгмонту» и финал «Сотворения мира»,— концерт этот характеризуется как «необыкновенное событие»; он был дан студентами Киевского университета с благотворительной целью.

Иногда скудность музыкальной жизни в провинции объяснялась громадными российскими расстояниями. «В Вятку не заглядывал до сих пор ни один артист, да и не заглянет, он не захочет тратить своего времени на такой дальний путь, а между тем потребность музыки, как во всяком образованном обществе, необходима и в Вятке»[39]. Впрочем, далее сообщается о любительском концерте в пользу бедных, перед началом и в антрактах которого музыканты Казанской театральной труппы сыграли увертюру к «Вильгельму Теллю» и вальс сочинения капельмейстера труппы Григорьева; что касается любителей, то они пели арии из опер Доницетти, играли пьесы Вильмерса, Контского,

---

[37] «Воронежские губернские ведомости», 1867, 8 апреля.
[38] «Вологодские губернские ведомости», 1859, 9 мая.
[39] «Вятские губернские ведомости», 1856, 29 сентября.

Лешетицкого. Неизбалованность вятской публики и спустя несколько лет была такова, что о гастролях «прибывших сюда проездом г. г. Агреневых», давших два концерта, местная пресса писала чуть не целый месяц: «Вятку посещают те, которым почему-либо надоедает Европейская Россия, и они решаются отправиться через Вятку и Пермь в Сибирь для новых лавров. Такой же случайности Вятка была обязана появлением Славянских» (400). В этих концертах певец Л. А. Агренев (Славянский) и пианистка З. А. Агренева исполнили русские песни, романсы Варламова, Гурилева и Глинки, арии из опер Флотова и Верди; фантазию Тальберга, каприччио Ант. Контского, пьесы Шопена. Агренев-Славянский как солист, а к концу периода — во главе организованной им «Славянской капеллы» ездил по городам России неутомимо.

Гастролеры — наряду с любителями — были вторым неизменным компонентом концертной жизни городов России и, надо отдать им должное, при отсутствии железных дорог подчас добирались до уголков весьма отдаленных. Нижеследующая красноречивая статья, характеризующая музыкальную действительность Тобольска, сообщает о гастролях ездивших по России и в прежние годы флейтиста А. Совле, виолончелистки Э. Христиани и баритона Феррари: «В Тобольске, кажется, ни одного флейтиста не было. Да и других-то артистов было очень немного на моей памяти, а я живу в Тобольске пятнадцать с лишком лет. Кто же? Иуччи, который выдавал себя за ученика Листа, на фортепиано; Парис на скрыпке, мадам Ловчинская, урожденная Озерова, и Феррари — музыка вокальная и мадемуазель Христиани на виолончели. Вот и все тут. Как же после этого нам, тоболякам, не радоваться каждому посещающему нас артисту!» Переходя далее к местным музыкальным силам, автор сообщает: «Скрыпок у нас наперечет только две, которые могут участвовать в квартете или концерте, виолончель один, да и тот за двадцать пять верст от города ⟨...⟩. Фортопиан у нас довольно... К несчастью, у нас решительный недостаток в учителях музыки, и вся наша наука на фортопиано ограничивается умением сыграть польку или мазурку»[40].

Множество второстепенных гастролеров, имена которых сохранила только провинциальная пресса, колесило по городам России, распространяя салонно-виртуозный репертуар, разного рода фантазии, парафразы, часто собственного сочинения. Но и они способствовали укоренению потребности в публичной концертной жизни. Вместе с тем гастролировали и профессионалы достаточно высокого класса многие из них начинали в предыдущее десятилетие. А. Серве, Сеймур Шиф, Л. Мейер, Р. Вильмерс, Ю. Шульгоф, сестры В. и А. Неруда, скрипачки сестры Дж. и Ю. Делемьер, Уле Булль, Ап. Контский, виолончелистка А. Поггендорф, пианистка И. Штарк. И, конечно, множество итальянских певцов. Большое художественное значение имели концерты музыкантов, обосновавшихся в России и уже ставших в значительной степени представителями отечественного исполнительства,— Т. Лешетицкого, Г. и Ю. Венявских, Ант. Контского,

[40] «Тобольские губернские ведомости», 1857, 26 октября.

Ф. Лауба. Главное же — возросло число приезжавших в провинцию русских музыкантов — инструменталистов и певцов разных поколений: А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, К. Ю. Давыдов, В. В. Безекирский, А. Ю. Зограф, Д. М. Леонова, П. А. Радонежский, А. Д. Александрова (Кочетова), А. М. Додонов. Ф. П. Комиссаржевский, А. Г. Меньшикова, Ф. К. Никольский. В Казани гастролировала юная Вера Тиманова. Выступления приезжих музыкантов имели тем большее значение, что сколько-нибудь значительные местные музыканты-исполнители появились только в следующие десятилетия, с организацией регулярной концертной жизни и музыкально-образовательных учреждений. Часто ими становились «миссионеры» — воспитанники Петербургской и Московской консерваторий.

Новым этапом, в разное время характерным для музыкального развития городов России и обусловившим совсем иные возможности и формы концертной жизни, была консолидация местных сил в кружки и общества. В ряде случаев они становились базой для открывавшихся отделений Русского музыкального общества. В других — существовали независимо (иногда, впрочем, недолго). Так, в 1862 году образовалось Филармоническое общество в Орле, и устав его, утвержденный министром внутренних дел, был заранее опубликован в местной газете[41]. Вскоре начало действовать Симбирское музыкальное общество, также напечатавшее свой утвержденный устав[42].

Формирование и рост концертной жизни в большом городе можно проследить на примере Одессы, одного из самых традиционно музыкальных губернских центров. Здесь была весьма развита деятельность любителей, но тяготение к классическому репертуару расценивалось как явление исключительное: «Мы слышали недавно, что в Одессе предпринят музыкальный подвиг, которому ничего еще подобного не было прежде. Целый оркестр любителей готовится дать музыкальный вечер, на котором разыграны будут исключительно одни творения Бетховена»[43]. В следующем году проводились еженедельные музыкальные утра в здании Ришельевского лицея, имеющие своей целью «развить вкус молодых людей к классической музыке»[44], с репертуаром из произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена и Вебера. Возможности концертной жизни усиливались, питались театром, в том числе итальянской оперой: сообщается, что оркестр ее увеличен до 26 участников[45]. А вслед за этим возобновилась деятельность Филармонического общества, организованного в начале 40-х годов, но после нескольких концертов прекратившего существование: «Ныне сочувствие и одобрение многих лиц и другие благоприятные обстоятельства возродили это предприятие к жизни»[46]. Первый концерт (в зале Биржи) состоялся 31 января 1860 года. Оркестр составился

---

[41] «Орловские губернские ведомости», 1861, 23 декабря.
[42] «Симбирские губернские ведомости», 1864, 16 мая.
[43] «Одесский вестник», 1857, 21 марта.
[44] Там же, 1858, 25 февраля.
[45] Там же, 22 марта.
[46] Там же, 1859, 5 ноября.

из любителей и театральных музыкантов (все партии духовых). Прозвучали увертюра «Рюи Блаз» Мендельсона, Пятая симфония Бетховена, Концертштюк Вебера. Но особо отмечено было рецензентом исполнение романсов Даргомыжского Л. И. Беленицыной: «В Одессе... не очень многие знают имена русских композиторов: Глинки, Верстовского, Даргомыжского и других, а тем более — их произведения. Итальянская музыка решительно поглотила весь запас дилетантизма в Одессе по весьма понятной причине: итальянскую музыку можно здесь слышать в удовлетворительном исполнении, а хорошую русскую музыку, пение в чисто русском стиле не часто можно встретить, и не в одной Одессе»[47]. Судьбы отечественного музыкального репертуара складывались крайне непросто даже в городах с развитой культурной жизнью. Вскоре, наряду с Филармоническим, при Благородном собрании возникло Общество любителей музыки, образовались оркестр и хор. Последним руководил П. П. Сокальский; в первом же концерте был исполнен финал «Жизни за царя»[48], а спустя два года это Общество дало «русский концерт» целиком из сочинений отечественных авторов[49].

Наконец, совсем иной стала интенсивность концертов. Судя по известным отчетам, во время великопостного сезона они давались почти ежедневно. Вслед за концертами солистов и симфоническими наступила очередь камерно-инструментальных. Сообщая, что первое «музыкальное утро камерной музыки вполне удалось», автор заметки отмечает его как «новизну в нашей музыкальной жизни»: «Еще любопытнее то обстоятельство, что в Одессе оказалось более, чем можно было предполагать, ценителей и охотников до камерной музыки: преобладание оперы, стало быть, не вполне устранило у нас вкус к этому стилю музыки...»[50]. В программы камерных концертов входили сочинения венских классиков, Мендельсона и т. п. В 1869 году оба общества объединились, и в одном из первых соединенных концертов была исполнена «Арагонская хота» Глинки. Может быть, активной деятельностью двух любительских обществ объясняется факт сравнительно позднего открытия в Одессе отделения РМО.

Во многих других случаях — как правило, навстречу росту потребностей и возможностей на местах — шли импульсы из Петербурга. Первым таким импульсом была уже информация об организации РМО в столице, напечатанная в десятках провинциальных газет. Затем последовали конкретные и энергичные действия. В «Отчете дирекции Русского музыкального общества в С.-Петербурге за время с 1 июля 1864 г. по 1 января 1866 года» сказано: «Дирекция общества с первого же года его учреждения начала заботиться об открытии отделений Русского музыкального общества на первое время хотя бы в главных городах империи»[51]. Появление РМО в

---

[47] «Одесский вестник», 1860, 4 февраля.
[48] Там же, 1864, 10 октября.
[49] Там же, 1866, 5 апреля.
[50] Там же, 24 декабря.
[51] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 13, л. 145.

Москве, затем Киеве и т. д. вызвало изменения в уставе: были учреждены местные дирекции из трех-пяти человек, а «для сохранения единства действий» — Главная дирекция, и с 1865 года периферийные общества стали именоваться «отделениями РМО». При этом, говорится в том же документе, следует в первую очередь «предоставить каждому отделению... полную самостоятельность, с тем, чтобы гг. уполномоченные от Дирекции общества, руководствуясь местными потребностями, действовали совершенно по своему усмотрению».

Инициатива петербургских деятелей Общества заключалась прежде всего в выяснении культурно-музыкальной ситуации на местах. Так, 23 мая 1868 года В. А. Кологривов направил М. А. Балакиреву такое письмо: «М. Г. Милий Алексеевич, Главная дирекция РМО, узнав о намерении Вашем отправиться на Кавказ, поручила мне просить Вас собрать по возможности в Тифлисе и других местностях Кавказа сведения о том, в какой степени деятельность Р. М. О. может быть распространена в том крае, и озаботиться приглашением местных любителей музыкального искусства к содействию целям общества»[52].

Об этом же свидетельствует сохранившаяся в делах Главной дирекции переписка А. Г. Рубинштейна и других членов дирекции с инициатором организации отделения в Саратове М. П. Тучковым и саратовским губернатором кн. В. А. Щербатовым. Она началась в конце 1864 года. В ответ на запрос из Петербурга Тучков сообщает Рубинштейну из Саратова 18 января 1865 года: «Спешу уведомить Вас, что я нашел здесь великий музыкальный элемент в обществе...» Он называет людей, готовых заняться организацией отделения, и просит снабдить их полномочиями[53]. В начале 1866 года уполномоченных просили готовить открытие РМО. Местная газета поспешила сообщить, что «начинает ощущаться дело устройства отделения РМО в Саратове» и что оно «сольется с обществом Зингферейн»[54]. Однако эти события относятся уже к началу следующего десятилетия.

Наиболее значительна в рамках рассматриваемого периода история Киевского и Харьковского отделений Русского музыкального общества.

Киев принадлежал к числу городов, в которых музыкальные интересы общества были достаточно разнообразны. Широко распространенное домашнее музицирование, любительские кружки (один из них, существовавший на рубеже 40—50-х годов, называл себя Филармоническим обществом), многочисленные виднейшие (вслед за Петербургом и Москвой) гастролеры, выступавшие здесь оперные труппы (польская, итальянская и др.) — таковы были предпосылки регулярной филармонической жизни. Однако, сообщает историк киевской музыкальной жизни, «когда в 1863 году петербургский Комитет директоров сделал запрос в Киев о возможности открыть в нем отделение О-ва, то Киев оказался к этому мало подготовлен-

---

[52] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 56, л. 186 (копия).
[53] Там же, ед. хр. 57, л. 1.
[54] «Саратовский справочный листок», 1866, 25 января.

ным» (182, *9*). Постановление об открытии было принято 27 октября 1863 года. Концерты проходили сначала в актовых залах гимназий, затем в зале Дворянского дома.

Чтобы собрать средства на первоначальные действия, были даны два концерта. Их печатные программы, сохранившиеся в архиве Главной дирекции, косвенно рисуют интересы, облик и уровень посетителей-слушателей. «1863 года воскресенье 3 марта в городском театре артистами и любителями будет дан большой вокальный и инструментальный концерт с *живыми картинами»*,— гласил заголовок. В первом отделении соседствовали Моцарт (увертюра к «Волшебной флейте», исполненная оркестром) и «Картина (цыганка, гадающая малороссийской девушке, с картины Шевченка)»; в третьем — вслед за Второй симфонией Бетховена был исполнен «Дивертисмент из русских и малороссийских песен» (перечислены шесть песен)[55]. Второй концерт также включал и музыкальную классику, и народные песни, и живые картины.

Непривычка к «серьезным» концертам сказывалась и в течение первых сезонов киевского РМО. Любопытные подробности, рисующие трудный путь музыкального просветительства, сообщает И. Миклашевский: «...почти все крупные номера программы, состоящие из трех или четырех частей,— квартеты, квинтеты, секстеты и проч. исполнялись не как один номер... причем между их частями исполнялись совершенно посторонние вещи — вокальные, фортепианные, виолончельные и прочие. Таких примеров множество в программах первых годов Киевского отделения. Например, после Allegro секстета Моцарта, начинающего собой вечер, следует рубинштейновский романс „Отворите мне темницу", затем фортепианный „Caprice" Шульгофа и другие вещи, и лишь во 2-м отделении концерта мы находим Andante и Finale секстета. Очевидно, Р. А. Пфениг, заведовавший музыкальной частью... учитывал неподготовленность своей аудитории к серьезной музыке и, боясь ее разогнать „скучными" номерами, сначала золотил свои музыкально-классические пилюли...» (182, *17*).

В концертах первых сезонов в Киеве игрались и симфонические, и камерно-ансамблевые сочинения. Оркестр состоял из музыкантов бывшего помещичьего оркестра, хор был любительский, им управлял В. Велинский. Упомянутый выше Пфениг служил преподавателем хорового пения в Институте благородных девиц. В первом сезоне состоялось шесть концертов, в третьем — уже одиннадцать. В основе репертуара были фундаментальные произведения по преимуществу немецких композиторов. Исполнялись крупные вокально-симфонические сочинения, например «Stabat Mater» Россини.

В 1866 году Главная дирекция РМО прислала в связи с возникновением в городе русской оперной труппы несколько партитур, в том числе обеих опер Глинки. 25 апреля Киевское отделение устроило концерт, целиком посвященный отрывкам из «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», и это был «поворотный пункт в направлении отделения, а вместе с тем и всей музыкальной жизни Киева»;

---

[55] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 37, л. 92.

«музыка Глинки явилась откровением»; «концерты Отделения начинают уделять много внимания русской национальной музыке» (182, *19*). Действительно, в следующие годы все чаще встречаются в программах имена Глинки, Верстовского, Серова, Даргомыжского.

Но такая репертуарная линия, а главное, планомерная пропаганда классической музыки встречали сочувствие далеко не у всех; нередко с сожалением вспоминали в печати об эпохе прославленных гастролеров-солистов, посещавших город в основном во время киевских «контрактов» (ярмарок): «В прежние годы, во время контрактов был настоящий концертный сезон в Киеве. Концерты бывали ежедневно, и нет почти ни одного знаменитого европейского виртуоза, который бы не посетил Киева во время контрактов и не вывез отсюда, кроме воспоминаний самого радушного приема, порядочные суммы денег. Такие артисты, как Липинский, Контский, Дмитриев-Свечин, Ромберг, Серве, Венявский, Лист, Шульгоф, Дрейшок, и многие другие первоклассные всегда считали на тысячи приход с концертов своих»[56].

Следующим по времени было организовано отделение РМО в Харькове. И в этом случае инициатива исходила от Петербурга. В конце 1863 года редактор харьковского журнала «Филармония» И. Д. Гинзбург сообщал В. А. Кологривову, что провел по его поручению учет местных артистических и любительских сил,— все, начиная с губернатора, выражают сочувствие и «готовность содействовать составлению музыкального общества»; подписка на листе идет в музыкальном магазине, записалось 60 человек, и число растет: «Итак, в настоящее время нечего медлить...»[57]. И. Д. Гинзбург активно пропагандировал новую идею в печати. Он писал о неудовлетворенности («ропоте») в Харькове неразвитостью вкуса и отсутствием понимания классики, указывал на необходимость создания отделения РМО по примеру Москвы и Киева (54).

Открытие отделения состоялось 8 марта 1864 года. В местную дирекцию вошли, во главе с кн. А. Н. Трубецким, П. Ю. Шлецер и учитель музыки в Харьковском женском институте В. О. Вольнер. Дирижером стал С. В. Немец. Он же часто солировал как скрипач. Как и в Киеве, симфоническая и камерная музыка звучала в рамках одного концерта. Вот как выглядела программа первого из них: Фейт — Первый квартет; Шуман — Анданте и Вариации для 2-х фортепиано; Вебер — хор из «Эврианты»; Шопен — Ноктюрн (П. Шлецер); Мендельсон — Октет для струнных; Мендельсон — хор из оратории «Илия» в сопровождении оркестра. В сезоне 1864/65 года состоялось девять концертов, и сложность программ все возрастала. Почти в каждом игралась увертюра Моцарта, Бетховена или Мендельсона, а в последнем — «Римский карнавал» Берлиоза. Из русской музыки прозвучали «Камаринская» и финал «Жизни за царя» Глинки, «Русалка» для солиста и женского хора и Первый фортепианный концерт А. Рубинштейна (солист П. Шлецер). Примерно такая же картина

---

[56] «Киевский телеграф», 1867, 30 января.
[57] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 17, л. 3—4.

восемь концертов и мало русской музыки) в следующем сезоне. А потом деятельность Общества прекратилась, чтобы возобновиться лишь в мае 1871 года: город был еще не готов развивать постоянную концертную работу. За два сезона образовался значительный денежный дефицит. Часть членов Общества выступала за отделение от Главной дирекции и полную автономию. Другой мотив неудовольствия (отчасти справедливый) заключался в отсутствии русских музыкальных деятелей и артистов. Во время подготовки к самому первому концерту местная газета весьма язвительно указывала: «Музыка немецкая, слова немецкие, поют все немцы (русских — 1 человек), хором управляет Немец»[58]. С возражением выступил 1 апреля в той же газете П. Шлецер. Как видим, немногочисленные силы были недостаточно сплочены, репертуарная линия уязвима.

В следующие годы (в промежутке до возобновления работы РМО) возникла в Харькове Бесплатная школа пения К. П. Вильбоа. Она давала также симфонические концерты.

Одним из первых русских городов, в которых открылось и начало действовать отделение РМО, был также Воронеж. С 1867 года здесь давались абонементные любительские концерты, в течение следующей зимы получившие заметное развитие: участников и посетителей набралось до 200 человек. 20 октября 1868 года группа местных деятелей обратилась в Главную дирекцию РМО с просьбой предоставить им полномочия для открытия отделения. Такое разрешение было получено; председателем дирекции стал кн. В. А. Трубецкой, музыкальным руководителем — А. Н. Чичерин. В собраниях участвовал городской усиленный оркестр и хор, составленный из любителей. Последним управлял Р. А. Гельм, дирижировали он и А. С. Мазаракий. В архиве сохранился экземпляр отчета за сезон 1868/69 года, где опубликованы программы девяти музыкальных собраний. Концерты проходили в зале Военной гимназии. В них были исполнены увертюра к «Ифигении в Авлиде» Глюка; увертюры к «Дон-Жуану» и «Свадьбе Фигаро», а также соль-минорная симфония Моцарта; Первая симфония, увертюра к «Фиделио» и Фантазия для фортепиано, хора и оркестра Бетховена; Первая симфония, Марш из «Сна в летнюю ночь» и другие пьесы Мендельсона; Р. А. Гельм и А. С. Мазаракий исполнили партию фортепиано в концертах Вебера, Мендельсона, Шопена, играли фортепианные пьесы соло. Особого внимания заслуживают исполнения сочинений русских композиторов. Это были увертюра и отрывки из «Жизни за царя», «Персидский хор» из «Руслана и Людмилы» Глинки, хор из «Рогнеды» Серова, «Русалка» А. Г. Рубинштейна, «Малороссийский казачок» и неоднократно — хоры и арии из «Русалки» Даргомыжского[59]. В течение этого первого сезона в концертах приняли участие Н. Г. Рубинштейн (соната ре минор Бетховена), Ф. П. Комиссаржевский, В. В. Безекирский и

[58] «Харьков», 1864, 27 марта.

[59] Отчет Русского музыкального общества в г. Воронеже за 1868—1869 год. Воронеж, 1869.— ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 108, л. 8—20.

А. Г. Меньшикова, что имело большое значение для упрочения авторитета молодой организации.

В сезоне 1869/70 года программы стали еще сложнее[60]. В печати было отмечено, что руководители Воронежского отделения РМО «подняли наш городской оркестр, они образовали любительские хоры, они познакомили воронежское общество с целым рядом классических музыкальных произведений как иностранных, так и русских композиторов»[61].

Наконец, должна быть упомянута организация на исходе 60-х годов отделения РМО в Смоленске. Базой его явилось существовавшее здесь Смоленское общество любителей музыки. Его устав, утвержденный 4 июня 1866 года, определял цели Общества следующим образом: «а) распространение музыкальных знаний ⟨...⟩, б) устройство постоянного, хорошо устроенного оркестра и в) составление вокального хора»[62]. В дальнейшем возникла переписка с Главной дирекцией и оформление отделения РМО осенью 1869 года.

Опыт распространения отделений Русского музыкального общества в городах страны показывает, что централизация и неизбежный элемент единообразия — благодаря ориентации на опыт работы столичных отделений — были в конечном счете благотворны. Выравнивание уровня концертной жизни, хотя бы в некоторой степени происходившее при этом, стало важным обстоятельством, обеспечившим музыкальное развитие городов в следующие годы. И развитие это, начиная с 60-х годов, было ускоренным.

---

[60] Они полностью приведены в статье: «РМО в Воронеже» («Дон», 1870, 19 апреля).

[61] Там же.

[62] ЛГИА, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 110, л. 3 — 4 об. (печатный экз.).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1.

В истории русского музыкального театра период 1856—1870 годов следует назвать временем существенных и во многом принципиальных перемен, нашедших свое выражение и в направленности художественных интересов публики, и в характере дальнейшего развития исполнительских традиций, и в тенденциях оперного творчества. Мощный подъем общественной и художественной жизни, охвативший тогда Россию, разумеется, не мог немедленно и в полной мере сказаться в сфере оперного искусства. Однако он вызвал обновление самой театральной атмосферы и в большой степени повлиял на формирование эстетических критериев, определявших восприятие слушателями оперного жанра. Изменения заметны во многом. За неполные пятнадцать лет демократизируется состав зрителей, наполнявших театральные залы. Яркими событиями культурной жизни становятся премьеры нескольких выдающихся опер отечественных и западноевропейских композиторов, а самое главное — все более возрастает потребность увидеть на оперной сцене произведения, не уступающие лучшим образцам русской литературы и драматургии,— потребность, которую никоим образом не могли удовлетворить репертуарные новинки середины XIX века.

Эти перемены становятся особенно ощутимыми по контрасту с предыдущим десятилетием, когда музыкальный театр в России переживал своего рода безвременье. Как известно, с премьеры «Руслана» и вплоть до первого представления «Русалки» Даргомыжского, на русской оперной сцене не только не появилось произведения, хоть сколько-нибудь приближающегося по качеству музыки и уровню драматургического мышления к операм Глинки, но вообще если говорить о творчестве отечественных авторов — не было поставлено практически ни одного сочинения, которое бы поддержало глинкинскую традицию или наметило какую-то иную плодотворную тенденцию в развитии оперного жанра. Трудности существовавшей тогда ситуации усугублялись к тому же застойными, а нередко и прямо негативными явлениями в области собственно театрального дела: обычным эклектизмом или шаблонностью оформления спектаклей, ужесточением контроля над репертуаром со стороны цензуры и многими другими обстоятельствами, типичными для последних лет николаевского царствования.

На таком фоне создание и последующее сценическое воплощение

в 1856 году «Русалки» Даргомыжского выделяется в качестве собы тия, знаменующего собой начало нового и очень важного этапа эво люции русского музыкального театра. Это в полной мере подтвер ждается спустя несколько лет премьерами «Юдифи», а затем «Рог неды» Серова, успешными возобновлениями «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилы», первыми выступлениями в оперном жанре молодых композиторов Кюи и Чайковского, а еще позднее — в 187? году — постановкой ярко новаторского «Каменного гостя». Рядом с названными выше произведениями идут, и порой не без успеха, оперы А. Рубинштейна, Направника, Дютша, Вильбоа и других авто ров самого разного уровня мастерства и дарования. Тогда же (1863) на Мариинской сцене ставится опера Гулак-Артемовского «Запоро жец за Дунаем», которая явилась весьма значительной вехой в исто рии украинской музыки. Одновременно обогащаются художествен ными впечатлениями, накапливают музыкальный и драматический опыт и прямо приступают к осуществлению грандиозных, во многом реформаторских оперных замыслов Мусоргский, Бородин и Римский Корсаков. В развитии отечественной оперы намечаются различные, порой конфронтирующие тенденции, определяется творческое сопер ничество нескольких композиторских направлений, возрастает значение театральной публицистики, оперной критики,— словом, появляются все основания говорить о весьма интенсивной жизни русского музыкального театра и о начавшемся подъеме оперного творчества.

В целом 1856– 1870 годы для объективности их исторической оценки необходимо сравнить, с одной стороны, со временем рожде ния русской оперной классики и появления глинкинских шедевров, а с другой стороны — с эпохой величайшего расцвета отечественной оперы в творчестве Чайковского, Мусоргского, Бородина и Римского Корсакова. Рассматриваемый нами период в таком окружении осо бенно ясно предстает как связующее звено, чрезвычайно важное в сквозной линии исторической преемственности, но по художественной ценности созданных и поставленных тогда на русской оперной сцене произведений все же существенно уступающее уровню кульминацион ных этапов истории русской оперы.

Особенности этого периода, именно как переходного, выявляются при освещении русского музыкального театра практически во всех ракурсах, будь то процесс демократизации театральной аудитории, эволюция музыкальной драматургии и ее воплощения в целостном спектакле, вопросы исполнительства и образования певцов-актеров, административно-организационные факторы, соотношение принци пов постановки театрального дела в столице и провинции и многое другое.

Остановимся на некоторых из указанных проблем.

В качестве одной из основных закономерностей эволюции теат ральной аудитории той эпохи уже была названа тенденция демокра тизации. Для более подробного рассмотрения этого важнейшего общественного явления показательно сравнить оперный театр с дра матическим.

Для драматического театра демократизация его аудитории в России 60-х годов в очень большой степени обозначала весьма резкую смену преобладающего социального состава зрителей, о чем говорят и мемуаристы, и деятели театрального искусства, и историки. «В народе, начинающем цивилизоваться, публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями,— отмечал тогда А. Н. Островский.— В первом поколении богачи, вышедшие из народа, еще держатся патриархальных нравов, второе поколение — уже публика» (209, *168*).

В пореформенное время такие социальные изменения становятся явлением типичным, оказывая прямое и сильное влияние на все сферы собственно театральной жизни и на творчество драматургов. Общий тон театральной культуры начинают уже задавать не только дворяне и даже не столько приобщающиеся к просвещению купцы, разного рода предприниматели, сколько мощный и многоликий слой разночинцев — от городских ремесленников и мелких чиновников до студентов и представителей художественной и научной интеллигенции. По емкому и выразительному определению исследователя русского драматического театра Т. К. Шах-Азизовой, разночинец «приносил с собой в театр отзвуки кипевшей повсюду общественной борьбы — он продолжал ее в партере и в райке, зажигал своими настроениями сцену, определял успех спектакля, а нередко и „физиономию" какого-либо течения, сезона, театра» (91, *8*).

Исторический процесс демократизации зрительного зала развивался далеко не прямолинейно и парадоксальным образом приводил иногда к результатам, даже противонаправленным основной тенденции, например, в сфере драматического искусства — к резкому размежеванию почти не соприкасающихся аудиторий и порой к разграничению театров на чисто аристократические (типа Михайловского) и подчеркнуто демократические (как Малый).

В музыкальном театре 60-х годов перемены в социальном составе аудитории проявлялись в несколько иных формах и были тогда менее заметны, но в целом — вполне ощутимы. В чисто практическом плане они выражались в регулярном и значительном увеличении театральными дирекциями числа зрительских мест на галерке (буквально после каждого очередного ремонта) и в частичном отказе от принципа сдачи лож верхних ярусов сразу на весь сезон, благодаря чему семьи даже весьма скромного достатка могли покупать туда билеты на какой-то определенный, выбранный ими спектакль. Именно в тот же период происходит кардинальное изменение в общественной функции партера оперных залов, который в большинстве театральных зданий перестает четко разделяться на передние ряды привилегированных кресел для аристократии и скамьи для низших офицеров и разного рода служащих. Если между галеркой и ложами бельэтажа сохраняется, а иногда и усиливается социальный контраст, то партер будто становится конкретным воплощением идеи демократизации, особенно в дни оперных премьер, когда наряду с военными и чиновниками, купцами и промышленниками в нем собирается, прежде всего, творческая интеллигенция — музыканты, литераторы, драматурги, кри-

тики (впрочем, для дам вход в партер все еще считался предосудительным).

Немаловажно отметить, что и галерка оперного театра стала во многом иной. Наряду с традиционными посетителями райка — лакеями, горничными, отставными солдатами, мелкими чиновниками — сюда во множестве приходят гимназисты, студенты, молодые медики, начинающие учителя, то есть слушатели, которые через несколько лет надеются спуститься в партер, а пока что хотя и представляют собой беднейшую часть разночинной интеллигенции, но уже имеют свое собственное и подчас весьма решительное суждение о задачах и общественном назначении театрального и музыкального искусства. Их реакция, всегда непосредственная и эмоционально открытая, не может не воздействовать на игру актеров, на мнение партерной публики, а в какой-то степени — и на восприятие оперных сочинений зрителями нижних ярусов и бельэтажа.

Существенные изменения в восприятии аудиторией оперных произведений отчетливо выступают при сравнении газетных и журнальных откликов на постановки одних и тех же русских и западноевропейских опер в разные — 40-е, 50-е и 60-е годы. Здесь обращает на себя внимание постепенное снижение интереса к сочинениям прежде столь популярного волшебно-романтического жанра, хотя лучшие образцы — в частности, «Аскольдова могила», «Волшебный стрелок», «Роберт-Дьявол» — еще долго удерживаются в репертуаре столичных трупп и продолжают с успехом ставиться в провинции. С другой стороны, углубляется понимание широкой публикой шедевров Глинки, всеобщее их признание становится неоспоримым фактом. Однако, пожалуй, наиболее ярким примером эволюции эстетических критериев могут служить многочисленные отзывы на возобновление в 1865 году «Русалки» Даргомыжского, в которых не только осознаются, но и всячески подчеркиваются перемены, происшедшие за неполные десять лет в этическом осмыслении сюжета, в переакцентировке внимания с образа Мельника на главную роль Наташи, наконец, в существенно иной социально-художественной интерпретации самой идеи музыкальной драмы. Историческую закономерность возникновения этой новой концепции убедительно подтверждают многие принципиально сходные моменты в оценке слушателями спектаклей как петербургской, так и московской оперы (об этом подробнее речь пойдет ниже).

Яркие признаки переходности периода обнаруживаются и в сфере оперного творчества. Большинство из них во всей сложности и многообразных взаимосвязях предстают при монографическом рассмотрении творческого пути крупных композиторов той эпохи. В данной главе выделим прежде всего те моменты, которые находятся на стыке проблем развития отечественного музыкального искусства и вопросов, относящихся к области собственно театральной культуры 60-х годов.

Общая противоречивость картины в особенно сконцентрированном виде обозначалась тогда в нескольких принципиальных противоречиях дальнейшей эволюции жанра русской оперы.

Одно из таких противоречий заключалось в весьма заметном разрыве между высочайшим уровнем мастерства и творческого вдохновения, достигнутым в гениальных глинкинских операх, и несоизмеримо более скромным масштабом дарования и даже самого арсенала композиторской техники практически всех русских авторов, писавших в 50-е годы для оперного театра, исключая разве одного Даргомыжского, чье истинное новаторское творчество не могло все же восполнить ощутимых пробелов в русском оперном репертуаре. Создавать музыку в той манере, как ее писали до «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», стало решительно невозможно, что выявилось при постановке в 1857 году «Громобоя» Верстовского. Поднять еще выше или хотя бы сохранить заданный Глинкой уровень ни Серов, ни Рубинштейн, ни тем более Направник или Кашперов были просто не в состоянии.

Контраст оказывался тем заметнее, что параллельно — в отечественной литературе и в смежной для оперы области театральной драматургии наблюдался стремительный подъем творчества, когда чуть ли не каждый год появлялись произведения громадного общественного значения и мировой эстетической ценности, достойно развивающие традиции Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Зрители, которые в середине 60-х годов приходили на оперные спектакли, в большинстве своем превосходно знали, например, «Дворянское гнездо» Тургенева, «Обломова» Гончарова, «Севастопольские рассказы» Толстого, «Униженных и оскорбленных» Достоевского, «Дело» и «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина, «Псковитянку» и «Царскую невесту» Мея, не говоря уже о пьесах Островского.

Легко заметить также, что почти все названные произведения принадлежат к реалистическому направлению русского искусства, в то время как оперы Серова, Рубинштейна, Направника либо относятся еще к романтическому стилю, либо стоят на распутье, соединяя в себе — порой эклектически — непреодоленные романтические стереотипы с только лишь обозначающимися реалистическими тенденциями. С точки зрения стилистического единства и цельности, даже «Русалка» Даргомыжского не является безупречной.

Однако, независимо от масштаба дарования ведущих композиторов 60-х годов, поиски реалистических способов выражения и выработки новых драматургических концепций для русского оперного искусства — по сравнению с отечественной литературой и драматическим театром — были в принципе связаны с гораздо более сложным и далеко не сразу поддающимся разрешению кругом проблем.

Помимо колоссальных по трудности и объему задач мировоззренческого и эстетического порядка, тенденции развития музыкального и, в частности, оперного искусства в реалистическом направлении существенно осложнялись самой природой музыки и теми свойствами ее языка, которым в большей степени подвластна стихия романтических эмоций, чем реалистическая характерность бытовой зарисовки с натуры. Методы обобщения через реалистический образ и органичного объединения средств музыкального романтизма с художественными приемами, аналогичными психологическому реализму в

литературе, тогда лишь исподволь нащупывались самыми талантливыми из композиторов, а в практике музыкального театра либо едва проявлялись, либо выступали в упрощенных, огрубленных, иногда даже натуралистических формах.

К тому же реалистическая ориентация русской оперы в 60-е годы создала такую парадоксальную ситуацию, когда — с одной стороны — национальное музыкальное искусство не только в отдельных своих самых крупных и прогрессивных творческих проявлениях выходило на передний край искусства мирового, но в новаторстве эстетических критериев и идей оказывалось во многом впереди. Тем самым оно как бы прорывалось в совсем неизведанные области, не могло в дальнейшем развиваться в русле общеевропейской романтической традиции, а обязано было искать собственные пути. Однако — с другой стороны — в России тогда в целом еще не сложилось условий, не накопилось достаточных сил и опыта для столь кардинального продвижения.

Переводя взгляд из сферы оперного творчества в область сценического искусства, можно увидеть, как еще более ярко и резко выступали там те же самые и многие другие сходные проблемы и противоречия. Особенно рельефно это обозначается при сравнении русского музыкального театра с драматическим.

В истории русского драматического театра, при всей многослойности процесса его развития, 60-е годы знаменуют собой время выдающихся достижений, что относится и к целостному облику спектакля в ряде замечательных постановок — от пьес Островского до исторических трагедий А. К. Толстого,— и едва ли не ко всем составляющим его компонентам, включая манеру актерской игры, решение мизансцен, соотношение камерных и массовых эпизодов, декоративное оформление.

В русском оперном театре той эпохи проблемы стилистической целостности спектакля решались с гораздо большим трудом. Даже обращаясь к постановкам, которые в журналах с гордостью назывались образцом тщательного «археологического» (как тогда говорили) подхода к написанию декораций и изготовлению костюмов — например, для премьеры «Рогнеды» Серова,— мы при ближайшем рассмотрении нередко обнаруживаем, что разговор ведется всего лишь об оформлении отдельных картин, в лучшем случае — актов, причем и в них встречаются стилистически инородные предметы бутафории совсем из других пьес, в остальных же действиях едва ли не весь реквизит подбирается из типового и большей частью обветшалого арсенала и до того использовавшегося в самых разных операх, балетах и мелодрамах. Впрочем, и «археологичность» подхода оказывается весьма условной, поскольку точность воспроизведения древних образцов, как правило, превращалась в самоцель, между тем как сами образцы вступали друг с другом в разительное противоречие, когда древнегреческая лира соседствовала с русским сарафаном, простая крестьянская изба — с византийскими одеяниями, а храм в античном стиле ставился на берегу Днепра рядом с идолом Перуна.

В целом 60-е годы справедливо называют временем становления и блестящего подъема новой школы русского изобразительного искусства, когда сложилось Товарищество передвижных выставок и когда в пору расцвета вступило творчество Перова, Ге, Мясоедова, Саврасова, Шишкина, молодого Репина. Но для оперной декорационной живописи это же десятилетие явилось периодом определенного упадка и почти неизбежного тогда эклектизма, заметного даже в работах лучших художников сцены Н. Эллерта и И. Горностаева. Главная причина общего снижения уровня оформления музыкальных постановок заключалась вовсе не в отсутствии мастерства или вкуса у живописцев-декораторов, а в скрытой борьбе романтических и реалистических стилеобразующих факторов и в принципиальных трудностях соотнесения закономерностей всегда несколько условного по своей природе оперного жанра со все возрастающими требованиями «натуральности изображения» в декорациях и костюмах. Нередко в погоне за максимальной бытовой достоверностью без внимания оставлялся важнейший принцип образности художественного мышления, в чем можно усмотреть шаг назад по сравнению даже с наследием Роллера, не говоря уже о гениальном Гонзага. Живописные атрибуты спектакля, служившие у них средством создания художественного образа, в руках декораторов 60-х годов оказывались подчас низведенными до элементарной функции просто театрального реквизита.

Эклектизм в сценическом оформлении оперных произведений был неизбежен и ввиду устойчивости практики применения комплектов типовых декораций, элементы которых при постановках западноевропейских и русских, старых и новых опер соединялись друг с другом в самых причудливых комбинациях. Эта практика, утвердившаяся и эстетически обоснованная в эпоху классицизма с его нормативными принципами художественного мышления, в 50—60-е годы казалась уже безнадежно архаичной и в равной мере не удовлетворяла требованиям спектаклей как романтической, так и реалистической ориентации. Между тем, петербургская театральная дирекция даже после пожара 1859 года и вызванной им перестройки Театра-цирка в Мариинский театр дала заказ группе художников на восстановление именно типовых декораций, причем одновременно привлекала к работе столь разных по манере письма мастеров, как А. Роллер и А. Бредов, Г. Вагнер и М. Шишков, К. Гроппиус и Ю. Бах. Не лучшим было положение в Москве, а тем более в провинции.

Стилистический диссонанс вносили в восприятие музыкального спектакля также слишком большие различия в мастерстве и резкая разноплановость, вплоть до эстетической несовместимости, в манере исполнения актерами-певцами своих ролей. В этой области оперного искусства, несмотря на очень крупные творческие достижения таких замечательных актеров, как О. А. Петров, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, Ф. П. Комиссаржевский, Е. А. Лавровская, А. Г. Меньшикова, общий уровень драматической игры — по сравнению с глинкинской эпохой — не только не достиг новых высот, но даже несколько снизился, что было вызвано рядом существенных объективных причин.

Время, когда почти все актеры русской оперной труппы — выходцы из низов — воспитывались в театральном училище, отошло далеко в прошлое. Профессиональными певцами становились теперь люди самых различных сословий, например, Ю. Ф. Платонова была женой офицера, В. И. Васильев — сыном протоиерея, Ф. П. Комиссаржевский — студентом Петербургского университета, Г. П. Кондратьев — помещиком, А. Д. Александрова-Кочетова — фрейлиной, А. Р. Анненская — дочерью органиста, а М. И. Сариотти, если верить газетам того времени, до поступления на сцену «торговал ветошью на Толкучем рынке». Каждый из них учился пению сообразно своему социальному положению, связям и денежным средствам, а искусству драматической игры — либо обучался самостоятельно, либо не обучался вовсе.

Поэтому в одном спектакле выступали порой такие замечательные актеры, как Ф. П. Комиссаржевский и Ю. Ф. Платонова, стремившиеся возможно более полно и убедительно раскрыть образ героя, а с другой стороны,— например, Ф. К. Никольский или П. А. Радонежский, которые только пели свою партию и просто не умели хоть как-нибудь сыграть роль.

Разумеется, в любую эпоху на оперных сценах выступали певцы с разной степенью драматического дарования и различным уровнем профессиональной подготовки. В любую эпоху публика прощала певцам с выдающимся голосом отдельные недостатки сценического поведения. Однако в 60-х годах русский музыкальный театр встал перед конкретной трудностью переходного периода — отсутствием какой бы то ни было системы обучения оперных актеров искусству драматической игры.

Старая система уже не соответствовала принципиально изменившейся структуре организации театрального дела, новая — еще не сформировалась. Выдающиеся педагоги частных певческих школ в Петербурге Н. Ф. Виттеляро и Ф. Риччи давали только уроки пения. Артисты драматических театров были практически разъединены с оперными и не оказывали на них, как прежде, непосредственного влияния, к тому же с каждым годом все более выявлялось различие специфики игры в опере и драме. Усилия ведущих певцов старшего поколения — например, О. А. Петрова и И. Я. Сетова — в процессе репетиций передать своим молодым коллегам накопленный опыт не могли в надлежащей мере компенсировать отсутствие специальных и систематических занятий. А оперные классы Петербургской и Московской консерваторий лишь начинали свое существование.

Вместе с тем публика, воспитанная на образцах реалистической литературы, имевшая перед глазами блестящие примеры реалистической трактовки образов и слаженной ансамблевой игры в драматическом театре, особенно остро и как никогда ранее зорко воспринимала все актерские промахи и самое отсутствие цельности в спектаклях русской оперы.

Для заметок и рецензий критиков, писем, дневников и мемуаров театралов 60-х годов в высшей степени типичны высказывания следующего характера: «Обстановка плоховата, да и исполнение дале

ко не удовлетворительно... об игре и толковать нечего»[1]. В данной связи нельзя не вспомнить о бессильной ярости Даргомыжского при подготовке его петербургских премьер и о неоднократно повторенной им фразе: «...*гнусная* постановка оперы» (70, *54*).

Как известно, фигура режиссера в качестве творческого руководителя оперных постановок появилась в русском музыкальном театре только на рубеже XIX — XX веков. До той поры режиссерские функции на практике выполняли драматурги, композиторы, капельмейстеры, антрепренеры, ведущие актеры, иногда даже художники-декораторы. Для истории отечественной оперы особенно значительна в этом отношении в 30-х и 40-х годах роль Глинки и Верстовского, а в 70—90-х — Римского-Корсакова, Направника, режиссера и антрепренера П. М. Медведева и других выдающихся деятелей русского искусства, которые разрабатывали настоящие режиссерские планы и почти всегда принимали самое активное участие в репетиционном процессе буквально на всех его стадиях, от индивидуальных занятий с исполнителями главных партий до компоновки целого на генеральных репетициях.

Естественно, что названная традиция не прерывалась и в период 1856—1870 годов. И тонко артистический по своей натуре Даргомыжский, и Серов с его громадной эрудицией, и замечательные музыканты Н. Г. и А. Г. Рубинштейны были весьма склонны к практической работе с певцами и к руководству оперными постановками. Как свидетельствуют документы, они старались не упустить здесь ни одной благоприятной возможности.

Однако именно в 60-х годах всегда существовавший разрыв — своего рода «полоса отчуждения» между творческой интеллигенцией и чиновниками театральной администрации — по ряду общих и конкретных причин достиг максимума и крайне затруднял участие композиторов в постановке оперных произведений. Например, Даргомыжский в 1865 году перед триумфальным возобновлением «Русалки» наталкивался на столь нескрываемое пренебрежение к своим замечаниям и пожеланиям, что вынужден был прекратить ездить на репетиции. Николай Рубинштейн, выразивший готовность бесплатно выполнять в московском Большом театре обязанности помощника капельмейстера, получил решительный отказ, между тем как старшим капельмейстером был тогда И. О. Шрамек — по справедливому суждению Н. Д. Кашкина, «музыкант опытный, но лишенный энергии и таланта, притом нисколько не интересовавшийся русской музыкой» (97, *63*).

В целом такие негативные тенденции, как пренебрежительное невнимание к нуждам русской оперы, самовластное решение вопросов репертуара и состава труппы с их очевидной зависимостью от факторов не столько художественных, сколько конъюнктурно-дипломатических, ориентация на поверхностную зрелищность и крайне упрощенное, вульгаризированное понимание общественного назначения

[1] Письмо Ф. Г. Аралова скульптору М. А. Рамазанову от 15 мая 1856 года по поводу премьеры «Русалки» (цит. по: 214, 2, *316—317*).

искусства — все это в конечном счете определялось позицией высших административно-театральных кругов, а если говорить более конкретно, министром двора графом В. Ф. Адлербергом, директором императорских театров А. М. Борхом, начальником репертуара петербургских театров П. С. Федоровым, управляющим московскими театрами Л. Ф. Львовым.

Противостояние демократического и антидемократического направления в сфере театрального искусства, как уже было отмечено, наиболее ярко выразилось в разделении столичных драматических театров на престижно-аристократические (с исполнением пьес преимущественно модных французских авторов на французском языке) — и ориентирующиеся на самые широкие слои публики (с репертуаром из отечественной и западноевропейской драматургии на русском языке). В области оперного искусства определенную параллель такому явлению исследователи иногда усматривают в борьбе русской оперы с итальянской — борьбе, которая в 60-е годы приобрела особенно принципиальный характер и была в полной мере и со всей остротой отражена на страницах журналов и газет. Однако это справедливо лишь отчасти.

Развернувшаяся тогда борьба за утверждение отечественного оперного театра и его эстетических идеалов действительно принадлежит к числу самых ярких и значительных страниц истории русской музыки. С мужеством и самоотверженностью передовые деятели русской музыкальной культуры, будучи сравнительно молодыми и далеко не обладая еще непререкаемостью авторитета признанных музыкантов и критиков, открыто и решительно противопоставляли свои убеждения как взглядам весьма многочисленной тогда консервативной части публики, так и позиции мощного административного аппарата, облеченного властью и имеющего громадные финансовые средства.

В аспекте экономическом разговор шел прежде всего о государственной дотации на содержание оперного театра, львиная доля которой отдавалась итальянской опере. Но этот вопрос был уже с самого начала убедительно соотнесен русской оперной критикой с проблемами эстетическими и социальными, и борьба постепенно охватывала все новые и новые области: общественного предназначения публицистики, ориентации композиторского творчества отечественных авторов, исполнительских традиций, принципов репертуарной политики, методов обучения профессиональных актеров-певцов в оперных классах Петербургской и Московской консерваторий, возможностей поощрения талантливых русских артистов.

Сам факт открытого столкновения неофициальной позиции с официальной свидетельствовал, что в сфере музыкального театра общественное мнение уже сформировалось как реальная и осознанная самим обществом сила, которая не только способна как никогда ранее активно воздействовать на оперное искусство, но и может в поворотные моменты определить ход его дальнейшего развития.

Ощутимые практические результаты были достигнуты далеко не сразу и даже не в этот, а по большей части в следующий период

истории русского музыкального театра. Но и 60-м годам принадлежит немало, а прежде всего — отчетливое понимание недопустимости перерывов в развитии театральной традиции отечественного оперного искусства, осознание кричащего противоречия между великими творческими достижениями и самым бедственным состоянием русской оперы, наконец, неоднократно многими авторами высказанная мысль о необходимости и возможности уже в ближайшее время поднять национальную оперу до уровня крупнейших оперных театров Европы.

Противоборство с итальянской оперой сблизило между собой даже представителей принципиально различных творческих направлений — Чайковского и Кюи, Лароша и Стасова. Здесь как никогда на первый план выступило именно единство всех прогрессивных русских художников.

Однако нельзя не отметить и другую сторону проблемы. Уже самая ожесточенная борьба, как правило, вынуждала музыкантов и критиков к немедленному выбору бескомпромиссной и потому ограниченно-односторонней эстетической позиции.

Одобрение каким-либо критиком итальянской оперы подчас могло обозначать в глазах общественного мнения, во-первых, признание в солидарности с репертуарной политикой реакционной администрации императорских театров, во-вторых, противопоставление себя патриотическому кругу ревнителей национального искусства, даже независимо от того, насколько все это соответствовало действительности. Оно могло повлечь за собой и сомнения во вкусе автора статьи или рецензии. С учетом такой общественной ситуации и театральной атмосферы вполне объяснимы как блестящие, порой провидческие мысли в трудах крупных русских музыкантов и публицистов, так и кажущиеся сейчас на удивление наивными их же пылкие нападки на выдающиеся произведения мастеров итальянской школы — Беллини, Доницетти и особенно на сочинения Верди, вплоть до абсолютного непонимания его подлинных шедевров.

Очевидно, что при многих общих моментах сходство между драматическим театром аристократической направленности и итальянской оперой является все же весьма относительным как по эстетической ценности типичных для них произведений, так и по общественной функции. Итальянская опера в России 60-х годов, имевшая в своем репертуаре «Норму» и «Сомнамбулу» Беллини, «Любовный напиток» и «Лючию ди Ламмермур» Доницетти, «Луизу Миллер», «Бал-маскарад», «Риголетто» и «Травиату» Верди, едва ли не в равной степени привлекала в зрительные залы и аристократов, и разночинцев, то есть здесь разграничения художественных интересов слушателей определялись несколько иными факторами, чем просто социальная принадлежность публики.

Весьма важно отметить, что к числу пламенных приверженцев итальянской оперы относились Чернышевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Островский, Достоевский, причем любовь их объяснялась не консервативностью музыкальных взглядов и уж тем более не принадлежностью к лагерю тех меломанов, которые наслаждались чистотой и блеском исполнения фиоритур и с нетерпением ждали в ариях

предельно высоких нот. Выдающиеся писатели, драматурги, общественные деятели — они ценили итальянскую оперу за актуальность художественных идей, эмоциональность и благородную простоту музыкального языка, соединение высочайшего вокального мастерства с истинным артистизмом воплощения на сцене оперных образов.

Кстати сказать, расхожее представление об итальянских певцах как о неких поющих манекенах для России 60-х годов является абсолютно неверным. Выступавшие на петербургских и московских сценах знаменитости не только обладали великолепными голосами, но и в большинстве своем были превосходными актерами. Так, например, один из величайших теноров мира Энрико Тамберлик, исполнявший в Петербурге партии Отелло в одноименной опере Россини, Герцога в «Травиате», Рауля в «Гугенотах», Манрико в «Трубадуре», в полной мере выказал и свое незаурядное артистическое дарование, особенно в ролях героико-патетического плана. О лирическом теноре Энрико Кальцолари, чья вокальная техника, по мнению рецензентов, не уступала виртуозной отточенности голоса знаменитой примадонны А. Патти, Серов писал: «Кроме мастерского пения, нельзя было достаточно налюбоваться бесподобной мимической игрой этого артиста, который с необыкновенною любовью отвечает всем задачам своего обширного репертуара» (290, *217*). Впрочем, и сама Аделина Патти — певица безусловно виртуозного направления — была весьма даровитой актрисой, хотя роли героико-лирического характера ей удавались несколько меньше, чем чисто лирические или лирико-комедийные. Выдающимся и разносторонним драматическим талантом Паолины Лукки восхищалась Ю. Ф. Платонова, вспоминая о том громадном эмоциональном потрясении, которое произвело исполнение Луккой партии Маргариты в «Фаусте», и прежде всего ее сцены с молитвенником перед церковью: «Боже, какая игра! Это не игра, это не певица, это женщина, близкая к помешательству, женщина несчастная, любящая. Я забыла все, сцену и оперу» (цит. по: 59, *166*). Приведенные примеры очень легко умножить, назвав имена Камилло Эверарди, Дезире Арто, Кристины Нильсон и других артистов итальянской оперы.

В данной связи — по поводу различий в эстетических оценках итальянской оперы в России — можно, пожалуй, даже говорить о несколько неожиданном, но закономерном расхождении в позициях русской демократической аудитории и прогрессивной оперной критики.

Профессиональные композиторы, нередко выступавшие в роли публицистов, отчасти смотрели на 60-е годы как бы уже из следующего десятилетия и, условно говоря, сравнивали с оперной драматургией той эпохи собственные, еще не написанные, а иногда даже и не задуманные произведения. Они оказались правы в истинности и творческой перспективности своих эстетических критериев и блестяще подтвердили свою правоту гениальными операми 70-х годов. В таком же положении находились близкие им и хорошо знакомые с силой их дарования музыкальные критики.

Но демократическая аудитория могла оценивать русский музы

кальный театр 60-х годов только по уже написанным и идущим на сцене произведениям. А отечественных опер мирового уровня, если судить по большому счету, было создано к тому времени всего три: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» и «Русалка». Прочие же оперные сочинения русских авторов, не исключая «Юдифь» и «Рогнеду» Серова, при всем их успехе невозможно поставить рядом ни с шедеврами Верди, ни даже с «Фаустом» Гуно. Непредубежденная и смотрящая со стороны публика безусловно должна была это чувствовать, в чем она имела тогда определенное преимущество по сравнению с невольно субъективными, пристрастными оценками итальянских спектаклей, например, Стасовым и композиторами «Могучей кучки».

Демократизация русского музыкального театра — равно как и драматического,— испытывая воздействие различных, порой антагонистического характера сил, сопровождалась явлениями как позитивного, так и негативного порядка. Причем последние также были обусловлены самой природой этого процесса. Приход в зрительный зал большого числа заинтересованных, но нередко очень слабо еще подготовленных слушателей подчас побуждал антрепренеров, особенно в провинции, ориентироваться именно на их вкусы, а для самих слушателей создавал обманчиво привлекательную возможность облегченного приобщения к театральному и музыкальному искусству и поверхностного его восприятия. Они, естественно, интересовались мнениями «знатоков» и во многих случаях пополняли собой ряды консервативной публики. О ней с яростным сарказмом писал Стасов: «...между художественными созданиями наполняют их сердца и волнуют душу лишь те, в которых вместо красоты присутствует смазливость, вместо правды — условность или даже полная нелепость, вместо чувства — риторика, вместо вкуса — пошлость» (329, *202*). Прежде всего тенденциями такого рода следует объяснить почти полное отсутствие в большинстве крупных провинциальных городов России 60-х годов постановок выдающихся русских и западноевропейских опер, повсеместное распространение далеко не лучших оперетт, заметное усиление популярности подчеркнуто мелодраматических оперных сюжетов.

Однако в провинциальных губерниях России существовали и другие причины упадка оперы, причем упадка столь глубокого, что эту эпоху для российской провинции следует назвать вообще самым тяжелым и малоплодотворным периодом за всю историю развития отечественного музыкального театра. Ни до того, ни после — никогда не возникало такого резкого контраста между состоянием оперного искусства в столичных и периферийных городах.

Разнородные факторы, определившие переходную роль этого периода, предстали на данном этапе истории провинциального музыкального театра в предельно обостренном виде. Вдобавок ярко выраженные фазы их негативного воздействия по ряду исторических обстоятельств хронологически совпали и тем самым многократно усилили друг друга. Именно на 60-е годы в провинциальных городах России приходится смена основной части репертуара оперы с разго-

ворными диалогами на оперу с непрерывным музыкальным развитием. Последние же требовали существенно отличной от прежней манеры исполнения, несоизмеримо более высокой музыкальной квалификации певцов-актеров, гораздо большего состава оперного оркестра, несколько другой техники сцены и обычно более дорогостоящих декораций, поскольку принцип сценического оформления пьес плоскими кулисами и падугами как раз тогда сменялся принципом выстраивания павильонов, то есть реального воссоздания объемных пространств. Необходимы были иные театральные здания, иные исполнители, наконец, немалые денежные средства. Между тем эпоха крепостных, финансово независимых от публики театров уже ушла в прошлое, опыт коммерческих антреприз нового типа еще не вполне сложился, а самое главное — зрителей, стремящихся регулярно посещать оперные театры и слушать там сложные и серьезные произведения, было сравнительно немного, что не могло создать в провинции экономическую основу для предприятий такого рода.

Контраст между состоянием театрального дела в столицах и в провинции усиливался тогда и ввиду позиции высших чиновников царской администрации, которые с 1854 и вплоть до 1876 года неоднократно подтверждали указ о запрещении частных антреприз в Петербурге и Москве и одновременно оставляли без всякого внимания просьбы о дотации со стороны коммерческих театров даже самых больших городов России и Украины. Результат был вдвойне отрицательным. С одной стороны, столичная императорская опера, имея монополию в своей области, могла не бояться никакой творческой конкуренции, что, естественно, негативно сказывалось на уровне ее постановок. С другой стороны, музыкальный театр провинции в самый тяжелый и во многом решающий момент своей истории остался без поддержки, что увеличило трудности и значительно продлило время переходного этапа.

В целом из всех провинциальных городов Российской империи постоянно действующий оперный театр имелся только в Киеве, изредка выезжая на гастроли в Харьков. Итальянская опера существовала также в Одессе, Тифлисе и Таганроге. Можно отметить отдельные оперные сезоны в Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, Астрахани, Ростове-на-Дону, но этим картина и ограничивается (см.: 90; 39).

Для характеристики сложившейся кризисной ситуации достаточно привести лишь несколько примеров.

Так, на протяжении 40—60-х годов только на четырех сценах — в Харькове (1841), Нижнем Новгороде (1850), Пензе (1856) и Одессе (1861) исполнялись фрагменты «Жизни за царя», и лишь в 1868 году в Киеве эта опера была исполнена целиком (см.: 396).

Но даже в Киеве скудость музыкальных средств русского театра вызывала к жизни такие курьезы, как постановка «Волшебного стрелка», в которой актеры не пели, а декламировали стихи арий из оперы под музыку Вебера.

Еще большим казусом, своей парадоксальностью подчеркивающим критическое положение, сложившееся к началу 70-х годов в русском провинциальном музыкальном театре, были поставленные в

1867 году в Воронеже «Жидовка», «драма в 4-х действиях», кем-то переделанная из оперы Галеви,— конечно, без музыки, но с лошадьми, и «Жизнь за царя», «былина в 2-х действиях», тоже кем-то переделанная из оперы Глинки[2].

Разумеется, подобные примеры принадлежали все же к явлениям исключительным. Но самыми типичными, повседневными и неизбывными бедами театральной жизни даже больших провинциальных городов можно назвать в ту эпоху: отсутствие собственной оперной труппы (нередко при существовании хорошего театрального здания); сравнительно редкие и очень низкого качества спектакли заезжих актеров; практика «полусезонов» и «четвертьсезонов», когда театр выступал попеременно в двух, трех и даже четырех местах, например, в Перми, Екатеринбурге, Ирбите; совершенно случайный репертуар, в коем подчас рядом стояли «Мельник — колдун, обманщик и сват» и «Прекрасная Елена», «Аскольдова могила» Верстовского и искаверканная доморощенными переделками «Галька» Монюшко (см.: 185).

Никого не удивляло тогда и было вполне привычным исполнение оперы с совсем неподходящими декорациями, отсутствие в оркестре отдельных солирующих инструментов, анекдотически малый состав хора, грубое упрощение певцами вокальных партий, исключение из фабулы персонажей (если на них не находилось исполнителя), а чаще всего — произвольное объединение в один вечер разрозненных картин из различных опер, водевилей и оперетт.

Кстати сказать, для подавляющей части губернских городов перерыв в развитии оперного театра в 60-е годы был столь значительным, что предшествовавшая эпоха истории провинциального музыкального театра очень скоро выпала из памяти общества, а большинство театралов и даже исследователей на рубеже столетий уверенно определяли началом оперного искусства в российской провинции лишь 70-е и 80-е годы XIX века.

Позитивные и негативные тенденции в развитии музыкальной культуры страны сплетались порой в высшей степени своеобразно, и это особенно ясно видно, когда рассматриваешь процесс демократизации театрального искусства на материале столь нового для России 60-х годов жанра, как оперетта.

Внешние формы ее воздействия на художественную культуру той эпохи были колоссальны, не сравнимы ни с чем. Успех, сопутствовавший опереточным спектаклям, во много крат превышал успех даже самых популярных итальянских опер с европейски знаменитыми певцами в главных ролях. Так, «Прекрасная Елена», поставленная в 1860 году в Михайловском театре французской труппой, выдержала подряд 32 представления; будучи в 1868 году исполнена на Александринской сцене русскими актерами на русском языке, она только за один сезон шла 42 раза (хотя к тому времени уже не являлась новинкой). Даже без учета многочисленных исполнений немецкой труппой

[2] Собрание афиш из фондов Воронежского краеведческого музея.

в Мариинском театре, ее до 1880 года показали в столице 132 раза — абсолютно рекордная цифра в театральной практике Российской империи (см.: 91, *61*).

Однако пока мы затронули сторону внешнюю — количественную. Между тем существовала и внутренняя — психологическая: «Оперетка разделила новую историю русского театра на две эпохи,— писал ошеломленный триумфальным шествием этого жанра по русским сценам очевидец,— трагедии и драмы сделались вдруг для публики скучными, комедии — неинтересными, мелодрама — смешной, водевиль — наивным» (333, *471—472*). Конечно, приведенный выше отрывок из воспоминаний В. А. Тихонова более свидетельствует о характере непосредственной эмоциональной реакции громадной части публики на опереточные представления, чем претендует на обобщающую научную периодизацию. И все же его обобщение не столь легковесно, как может показаться на первый взгляд, если рассматривать оперетту не в качестве причины, а в виде ярчайшего симптома разделения истории отечественного театра на два принципиально различных этапа — до и после 60-х годов.

То обстоятельство, что прежде всего общественные условия переходного периода в большой степени способствовали беспримерному успеху опереточного жанра, подтверждается и временем первого взлета его популярности в Петербурге и Москве — приблизительно с 1865 года.

Интересно, что оперетта — помимо развлекательности и пикантности сюжета непременно выражавшая собой притягательную идею «аристократизма, доступного всем»,— явившись характерным порождением буржуазной культуры, в свою очередь быстро воспитала и особый тип эстетически ограниченного, но и самоуверенного в художественных взглядах буржуа-оперетомана, у которого были свои понятия консерватизма и новаторства и который, разумеется, относил опереточный жанр к числу бесспорных проявлений прогресса мировой культуры, к области самых высших достижений музыкального театра.

Именно эти взгляды в концентрированном виде выражены в знаменитых тогда куплетах, исполнявшихся бывшей балериной, а ныне (1868) актрисой Александринского театра и опереточной примадонной Верой Лядовой:

В Петербург поеду я,
Чтобы там вступить на сцену,
Я сыграть хочу, друзья,
Вам «Прекрасную Елену»,

Так как голос мой силен,
Много страсти в нем и чувства,
А «Елена» — камертон
Современного искусства.
(18, *129*).

В России 60-х годов французская оперетта переживает период приспособления к новым условиям, своего рода адаптацию. Конечным итогом этого процесса явилось нарушение в русском варианте

свойственного французским образцам гармоничного равновесия между музыкальной и драматической сторонами спектакля.

На русской сцене музыка в опереттe оказалась низведенной до роли простого аккомпанемента. В большой степени это объясняется тем, что почти с первых шагов опереточный жанр развивался у нас в стенах драматического театра, с его актером, оркестром и зрителем.

Драматический актер, как правило, не обладал хорошими певческими данными, виртуозность и вокальный блеск в ариях обычно ему были не под силу. Оркестр даже в Александринском театре отличался слабостью состава и не мог справиться со сколь бы то ни было сложной партитурой, а зритель приходил в оперетту преимущественно ради пикантных ситуаций и блестящего, развлекательного зрелища.

В Петербурге опереточные спектакли шли в Михайловском театре — на французском языке и в Александринском — на русском. В 60-х годах в столице были поставлены: «Орфей в аду», «Званый вечер с итальянцами», «Прекрасная Елена», «Перикола» Оффенбаха, «Десять невест и ни одного жениха» Зуппе, «Все мы жаждем любви» — эклектическое произведение, музыку которого из оперетт Оффенбаха, Лекока, Эрве и других композиторов составил дирижер Э. А. Кламрот. Позже представления такого типа получили в России самое широкое распространение.

Преобладающее большинство актеров в опереттe не столько пели, сколько говорили. Игра участвовавших в спектаклях В. И. Живокини, П. М. Садовского, С. В. Шумского поднимала драматическую сторону пьес на относительно высокий уровень; музыкальная сторона при этом заботила постановщиков очень мало. От музыкальной пародии, свойственной французским пьесам такого рода, в русской интерпретации обычно не оставалось и следа.

Будучи столь популярной, оперетта не могла не иметь точек соприкосновения буквально со всеми другими жанрами русского музыкального театра. Яснее всего такое влияние сказывалось в балете, который охотно заимствовал из опереточных представлений многие приемы типично эстрадного танца, например элементы канкана. С другой стороны, антрепренеры столичных опереточных театров нередко приглашали профессиональных балерин для участия в массовых танцевальных сценах, и те ради приработка соглашались, хотя бы это и вредило их профессионализму.

Многие русские литераторы и либреттисты, например, В. С. Курочкин, В. А. Крылов, брались за переводы французских оперетт, что несомненно воздействовало на их собственное творчество иногда косвенно, но порой и прямо (так, Крылов был автором текста оперы-фарса «Богатыри», музыку для которой в 1867 году написал Бородин).

Если же говорить о провинции, то там взаимодействие оперы и оперетты весьма наглядно проявлялось в репертуаре, поскольку провинциальные опереточные театры, как правило, исполняли и одну-две нетрудные для постановки оперы типа «Аскольдовой могилы» или «Лесты — днепровской русалки».

Вообще, оперетта в провинции надолго заняла господствующее положение, поскольку имела ни с чем не сравнимый коммерческий успех. Провинциальный зритель оказался для оперетты в высшей степени благоприятной средой; с другой стороны, и сама оперетта, с ее откровенной развлекательностью и показной красивостью, была как раз тем, чего ждала и искала в театре основная масса провинциальных посетителей.

Именно в провинции в 60-е годы был создан первый в России чисто опереточный театр. Его инициатором стал таганрогский помещик Г. С. Вальяно, образованный и одаренный человек, энтузиаст и поклонник возникшего во Франции нового музыкального жанра. Вальяно лично поддерживал контакты с Парижем и Веной, оттуда он получал партитуры и либретто, которые затем сам переводил. Театр Вальяно в течение нескольких лет был для русской оперетты источником репертуарных новинок (см.: 365).

При столь большой склонности публики к опереточному жанру тем более важно указать, что буквально все и петербургские и московские композиторы отнеслись к оперетте с полным равнодушием и вплоть до XX века собственно русской оперетты не возникло, если не считать таковыми скомпонованные из разных отрывков спектакли типа «Русские люди в лицах» (1858), «Русские романсы в лицах» (1877), «Цыганские песни в лицах» (1878) и т. п.

В жизни русского музыкального театра характерные признаки переходности периода 1856—1870 годов ярко обозначались еще в одной плоскости. Нередко возникало очень большое, иногда просто беспримерное для истории отечественной музыкальной культуры расхождение между масштабами абсолютной художественной ценности исполнявшихся на сценах произведений и их исторической роли — тем воздействием, какое они реально оказывали в ту эпоху на дальнейшее развитие оперного жанра в России. Речь идет даже не о фактах отрицания столичными критиками величия творчества Верди и не об упорной слепоте «кучкистов», почти единодушно говоривших тогда о «малом таланте» Вагнера. В 60-х годах действительно сложилась такая ситуация, когда выдающиеся спектакли опер с гениальной музыкой — в том числе уже называвшихся ранее «Риголетто», «Травиаты», «Трубадура» — искренне не увлекали композиторов, а сочинения несоизмеримо низшего уровня, подчас явно незрелые (причем именно так и оцененные в кругах профессионалов), тем не менее, интенсивно возбуждали композиторскую мысль и служили стимулом к такой творческой активности, которая в конечном счете привела к достижениям русской композиторской школы, имевшим уже мировое значение.

Своеобразие характеризуемого периода, вытекающее из данного обстоятельства, обязывает при его исследовании уделять порой равное внимание самым разнообразным проявлениям культурной жизни России — как широко известным сейчас, так и справедливо преданным забвению.

2.

Театральная жизнь Петербурга 60-х годов естественно сосредоточивалась в месяцы театрального сезона — то есть с сентября по май — вокруг четырех знаменитых столичных театров: Большого, Александринского, Михайловского, Мариинского.

В Большом театре (ныне здание Ленинградской консерватории) попеременно давались представления итальянской оперы и русского балета. В Александринском выступала русская драматическая труппа. Репертуар Михайловского состоял преимущественно из пьес и оперетт, исполнявшихся на французском языке французскими актерами. В Мариинском шли в основном оперные сочинения отечественных и зарубежных авторов в исполнении русских певцов, хотя там же два-три раза в неделю исполнялись и драматические спектакли силами русских или немецких артистов (соответственно на русском и немецком языках).

Кроме того, популярностью у петербургских жителей пользовался очень типичный для своей эпохи музыкальный «Театр живых картин Франсуа Раппо» (о жанре «живых картин» будет сказано далее, в четвертом разделе главы). На летний период почти все эти труппы распускались, а отдельные спектакли лишь изредка устраивались в театральных помещениях, расположенных по тогдашним понятиям за городом, вблизи дач — чаще всего в Красносельском и Каменноостровском театрах.

Из главных театров столицы два — Большой и Мариинский выглядели в глазах петербургской общественности центрами прежде всего оперного искусства — итальянского и русского — и в качестве таковых они остро конкурировали между собой. Причем соперничество проявлялось особенно наглядно и в немалой степени усиливалось тем обстоятельством, что самые их здания размещались совсем рядом, фактически на одной площади, отделенные друг от друга лишь узкой улицей. Все здесь было на виду и все побуждало к критическому сравнению: архитектура театральных залов, успехи и провалы спектаклей, шумные восторги толпы, провожающей карету итальянской примадонны, и живые обсуждения достоинств и огрехов постановок русских опер.

Громадное здание Мариинского театра, где (после перестройки его из Театра-цирка) с 1860 года неизменно выступала русская оперная труппа, обладало превосходно оборудованной сценой и удовлетворительными репетиционными помещениями. Огромный зрительный зал освещался по последнему слову техники не свечами, а газовыми горелками, но в акустическом отношении он оказался, к сожалению, весьма далек от совершенства (в чем значительно уступал петербургскому Большому театру). Певцы, постоянно выступавшие на сцене Мариинского театра и ежедневно перенапрягавшие голос, нередко раньше времени теряли его и вынужденно прерывали свою сценическую карьеру (так случилось, например, с выдающимися оперными артистами А. А. Булаховой, Ю. Ф. Платоновой, М. И. Сариотти, Ф. П. Комиссаржевским, Г. П. Кондратьевым).

Жалование русских певцов было несравнимо меньшим, чем у итальянских артистов, его размеры (не более 1143 рублей в год) определялись театральной администрацией, которая к тому же весьма произвольно решала вопросы приглашения и увольнения актеров, назначения и снятия их с ролей. И все-таки, несмотря на эти и другие трудности, процесс естественной преемственности в пополнении и смене состава русской труппы развивался органично, а художественная традиция не подвергалась сколько-нибудь серьезной опасности разрыва.

Уже в начале 60-х годов, после того как были постепенно возобновлены сгоревшие при пожаре Театра-цирка декорации, репертуар русской оперной труппы насчитывал около тридцати наименований. Среди них «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Аскольдова могила» Верстовского, «Русалка» Даргомыжского, «Фаворитка», «Лукреция Борджиа», «Лючия ди Ламмермур», «Линда» Доницетти, «Норма», «Невеста-лунатик» («Сомнамбула»), «Пуритане» Беллини, «Вильгельм Телль» («Карл Смелый»), «Севильский цирюльник», «Отелло» Россини, «Цыганка» Бальфа, «Марта», «Индра» Флотова, «Трубадур» Верди, «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Бронзовый конь», «Баядерка», «Немая из Портичи» («Фенелла»), «Фра-Дьяволо» Обера, «Жидовка» Галеви, «Цампа» Герольда, «Дон-Жуан» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера и еще ряд опер, появлявшихся, но не задержавшихся на сцене.

Сочинения итальянских авторов составляли тогда почти половину репертуара Мариинского театра. Французские оперы — свыше четверти. Творчество русских композиторов было представлено произведениями Глинки, Верстовского и Даргомыжского, а также некоторыми другими — гораздо менее значительными.

Однако следует отметить, что для объективной характеристики оперного репертуара тех лет необходимо учитывать не только общее число названий и пропорции в соотношении между произведениями различных национальных школ, но и степень регулярности представлений тех или иных опер. При таком взгляде преобладание сочинений итальянских и французских авторов обозначается еще резче. По числу спектаклей за сезон с ними могла соперничать только «Жизнь за царя» Глинки, в меньшей степени — «Аскольдова могила» Верстовского. «Руслан» шел сравнительно редко, перерывы между исполнениями «Русалки» растягивались на месяцы, а осенью 1862 года она вообще на несколько лет была снята — до ее новой постановки в 1865 году.

Иначе говоря, несмотря на довольно большое число названий, репертуар Мариинского театра в начале 60-х годов не вполне соответствовал художественным требованиям своего времени. Его уязвимыми сторонами были, прежде всего, явно недостаточное количество произведений национальной композиторской школы, а в западноевропейской части репертуарного списка — преобладание сочинений композиторов прошлой эпохи. Вдобавок подавляющее большинство спектаклей представляло собой либо точное повторение, либо минимальное подновление постановок, которые шли в исполнении русской

труппы десять, а то и пятнадцать лет назад. Процесс постепенного изживания этих недостатков — едва ощутимый в начале, но весьма заметный в конце десятилетия — и определил собой доминирующие тенденции совершенствования и обновления репертуара.

Если наиболее выдающиеся постановки на Мариинской сцене расположить в хронологическом порядке, то целостная картина весьма рельефно обозначит эволюцию репертуара русской оперы в Петербурге с 1856 по 1870 год. Среди знаменательных событий театральной жизни мы находим: премьеру «Русалки» (1856), премьеры «Запорожца за Дунаем» и «Юдифи» (1863), премьеру «Рогнеды» и возобновление «Русалки» (1865), новую постановку «Жизни за царя», премьеры «Орфея», «Травиаты» и «Лоэнгрина» (1868), премьеры «Вильяма Ратклифа», «Фауста» и «Пророка» (1869), «Гальки» и «Проданной невесты» (1870). В самом начале 70-х годов состоялась премьера «Вражьей силы», новая постановка «Руслана и Людмилы» (1871), премьера «Каменного гостя» (1872).

В приведенном выше перечне обращает на себя внимание период с 1858 по 1862 год, когда по-настоящему крупных событий не происходило, что объясняется сложными организационными обстоятельствами, возникшими из-за необходимости приспособления декораций более двух десятков опер к перестроенной сцене, но в не меньшей мере чисто творческими трудностями — отсутствием новых значительных произведений русских композиторов. Ясно видно также, насколько более интенсивной, богатой и разнообразной становится жизнь русского оперного театра в Петербурге к началу 70-х годов, особенно в сравнении с концом 50-х.

Состав русской оперной труппы в Петербурге оставался в 60-е годы весьма сильным, органично объединяя актеров старшего, среднего и молодого поколения.

Среди артистов старшего поколения в первую очередь необходимо выделить гениального О. А. Петрова, который не только продолжал очень большим успехом выступать на сцене, но неуклонно совершенствовал и обогащал свое мастерство и самый творческий метод. В рассматриваемый нами период он создал впечатляющую галерею образов, вошедших в историю отечественной театральной культуры как классические,— Мельника в «Русалке», Фарлафа при возобновлении «Руслана и Людмилы», князя Владимира Красное Солнышко в «Рогнеде», несколько позднее Ильи во «Вражьей силе», Лепорелло в «Каменном госте».

Из числа актрис старшего поколения следует назвать А. А. Булахову, которая пела ведущие сопрановые партии и стала первой исполнительницей Наташи в опере Даргомыжского. А в ролях, предназначенных для низкого женского голоса, выступала Д. М. Леонова, с успехом исполнявшая Княгиню в «Русалке», Маргариту в «Вильяме Ратклифе», Спиридоновну во «Вражьей силе».

В конце 50-х — 60-е годы на сцену русской оперы в Петербурге приходит целая плеяда замечательных певцов: сопрано — В. Л. Бибики, Ю. Ф. Платонова; контральто — О. Э. Шредер; тенора — И. М. Васильев, Ф. К. Никольский, Ф. П. Комиссаржевский; бари-

тоны — М. И. Сариотти, Г. П. Кондратьев; бас — В. И. Васильев.

По единодушным отзывам современников, едва ли не лучший из голосов той поры — «тенор-алмаз, редкий тенор, равного которому... нет ни на одной сцене в мире» (249, *2072*) — имел воспитанник Придворной певческой капеллы Ф. К. Никольский. Наиболее удачными его ролями стали Финн и Собинин в операх Глинки, Иоанн в «Пророке», Макс в «Волшебном стрелке». Вместе с тем, певец не обладал достаточно развитым вкусом и далеко не всегда принимал во внимание образно-драматическую сторону исполняемых партий. В результате он сравнительно скоро перестал удовлетворять возросшим требованиям публики, был вынужден в 1872 году оставить сцену и вернуться к профессии церковного певчего.

Прямо противоположный пример представляет собой творческий путь другого тенора — Ф. П. Комиссаржевского. Не имея богатых от природы вокальных данных, но будучи человеком высокой культуры, тонкого артистизма и строгой критической самооценки, он сумел многолетней работой насколько возможно развить свой голос, а что еще важнее — добиться замечательного синтеза в вокально-драматическом воплощении образов Князя в «Русалке», Герцога в «Риголетто», Дон-Жуана в «Каменном госте». Сценическая деятельность Комиссаржевского продолжалась до конца 70-х годов, когда он выступал уже в операх Чайковского и Мусоргского.

Уникальный голос, особенно по мощи и красоте нижних звуков, имел В. И. Васильев. Он не был выдающимся артистом, но отличался большой музыкальностью, а исполняемые им роли — Сусанина, Ильи, Лепорелло и другие,— которые он вел параллельно или вслед за О. А. Петровым, старался по мере сил решать в ином характере и мизансценическом ключе — так, чтобы они по возможности не вызывали прямого сопоставления с интерпретацией великого актера.

Во второй половине 60-х годов блестяще дебютировали на сцене Мариинского театра баритон И. А. Мельников (1867) и контральто Е. А. Лавровская (1868).

Основные творческие достижения Мельникова относятся уже к следующему десятилетию. Однако и на рубеже 60—70-х годов он обратил на себя внимание незаурядным исполнением баритоновых партий в операх старого репертуара, а также успешным выступлением в заглавных ролях Вильяма Ратклифа (1869) и Руслана (в новой постановке 1871 года).

Первый период сценической деятельности Е. А. Лавровской продолжался около трех лет (1868—1872). И все же влияние ее творчества было чрезвычайно существенным и для 60-х годов, чему способствовали, помимо громадного таланта, работоспособности, интенсивности ее выступлений, еще несколько важных причин общественного характера. Певица являлась одной из первых выпускниц (1868) оперного класса Петербургской консерватории и уже тем самым сразу же привлекла к себе пристальное внимание не только широкой публики, но и конфронтирующих партий сторонников и противников консерваторского образования. Кроме того, триумфальный успех актрисы в возобновленных тогда операх Глинки наглядно свидетельствовал

о новом этапе развития традиции, начало которой восходит к исполнению ролей Вани и Ратмира А. Я. Петровой-Воробьевой.

Творческий рост петербургской оперной труппы в 60-х годах связан также с именами капельмейстеров Мариинского театра — К. Н. Лядова и Э. Ф. Направника.

До 1868 года главным капельмейстером был К. Н. Лядов — музыкант даровитый и эмоционально-импульсивный, хотя не способный к систематической работе и лишенный таланта организатора. Поэтому уже при его жизни с каждым годом все более важную роль в решении творческих и даже административных вопросов играл Э. Ф. Направник (с 1863 года он занимал должность помощника капельмейстера, с 1867 — второго капельмейстера, а с 1869 — сразу после смерти Лядова — главного капельмейстера).

В личности Направника удачно объединились крупнейшее дирижерское дарование и твердая воля, бескомпромиссность в стремлении к высшим художественным результатам и достаточная терпимость во взглядах на пути развития искусства, принципиальность в отстаивании своего мнения и одновременно крайняя добросовестность и полная самоотдача в исполнении даже тех произведений, которые не соответствовали его эстетической позиции.

В эволюции оперного репертуара Мариинского театра отчетливо могут быть прослежены три основные линии: премьеры новых отечественных опер; возобновление произведений Глинки и Даргомыжского; постановка значительных оперных сочинений западноевропейских композиторов.

Естественно, что для истории русской музыки наибольшее значение имело направление, которое было связано с премьерами опер отечественных композиторов. Его рассмотрение позволяет не только конкретизировать общую картину, но и сравнить между собой постановки оперных сочинений самого различного художественного достоинства, выявив и спектакли среднего уровня, и моменты наивысших для той эпохи творческих достижений.

Как уже отмечалось, ближайшим предвестником, а может быть, и собственно началом нового периода истории русского музыкального театра явилась премьера оперы Даргомыжского «Русалка» 4 мая 1856 года на сцене Театра-цирка. Музыку этого произведения приняли в целом весьма радушно, но серьезные недостатки в постановке вызвали нарекания. Показательно недовольство, высказанное самим Даргомыжским: «Затасканные декорации и костюмы наводят уныние... Боярские костюмы и застольные украшения, выдержавшие около сотни представлений в пьесе „Русская свадьба", носят на себе прорехи и следы закулисной неопрятности» (70, *54*).

Состав исполнителей, несмотря на огромный и заслуженный успех О. А. Петрова в роли Мельника, тоже оказался весьма неровным и по артистическим силам не соответствовал громадному эстетическому и драматургическому потенциалу произведения. Дирижер К. Н. Лядов позволял себе художественно бестактные купюры, вплоть до исключения кульминационного дуэта Наташи и Князя. Об исполнителях главных ролей Серов писал: «Ни г. Булахов, ни г-жа Булахова

никак не сильны по части драматизма» (294, 7). Существенно поправилось положение, когда роль Наташи с 23 октября 1856 года перешла к одаренной певице и актрисе А. А. Латышевой. И все же в центре спектакля по-прежнему оставался Мельник — О. А. Петров.

Следующие шесть лет оказались для русского оперного театра временем малопродуктивным. На фоне практически полного отсутствия новых талантливых сочинений несколько выделились две оперы — «Кроатка», созданная капельмейстером Мариинского театра О. И. Дютшем и поставленная в 1860 году под названием «Соперницы», а также «Наташа, или Волжские разбойники» К. П. Вильбоа, петербургская премьера которой состоялась в 1863 году.

Первая из них, хотя не выходила эстетически за рамки большой романтической оперы и не прибавляла по существу ничего нового к достижениям отечественной композиторской школы, была, тем не менее, тепло встречена публикой и критикой. Рецензенты отмечали в ней обилие певучих кантилен, превосходную гармонизацию, стройность музыкальной формы, уместное использование танцев и песен народного характера. Удачной показалась и постановка. Однако фабула, связанная с эпизодом борьбы венгров за независимость, беспокоила театральную администрацию, и по цензурным соображениям «Кроатка» была снята с репертуара после восьмого спектакля.

Премьера другой оперы вызвала резкое расхождение между восторженным отношением к ней публики и весьма суровыми суждениями рецензентов. Критики справедливо упрекали Вильбоа в эклектичности музыкального языка, в нетворческом и неумелом подражании музыке Глинки, а также в следовании самым шаблонным приемам итальянской оперной школы. Успех у слушателей они объясняли доступностью мелодического материала, основанного во многом на народных песнях, и — самое главное — горячим желанием аудитории увидеть на оперной сцене сочинение национального характера. «Отчего же... эти восторги, эти неоднократные, эти неумолкаемые вызовы? — спрашивал Ф. М. Толстой.— От того, что подул другой ветер, от того, что чувство национальное развилось в петербургской публике» (352).

«Чувство национальное», о развитии которого в отечественном музыкальном театре писал критик, проявляло себя в те годы по отношению к произведениям не только русским, но и украинским. Прямым подтверждением тому стал несомненный успех у публики и прежде всего у демократической ее части оперы «Запорожец за Дунаем» (1863). Пресса отозвалась на сочинение С. С. Гулак-Артемовского более сдержанно. Она объективно оценила хорошую драматическую игру всех действующих лиц и особенно автора в центральной роли, отметила плодотворность попытки возрождения комического оперного жанра, обоснованно указала на ряд достоинств и недостатков композиторской техники (см.: 308; 230). Однако лишь один из рецензентов — либеральной газеты «Современное слово» — сумел подняться над частными суждениями и просто назвать то главное, что составляло историческое значение постановки: «„Запорожец за Дунаем“ это первая украинская опера, это новое проявление народного само

сознания, новый призыв к талантам — обратиться к изучению и воссозданию народной жизни»[3].

Одной из значительных вех в развитии русского музыкального театра 60-х годов стала петербургская премьера оперы «Юдифь» (1863), что определилось не только качествами самого произведения, но и обликом постановки, которая служит для того периода самым ранним образцом несомненно плодотворной попытки целостного художественного решения спектакля. Декорации, как сообщала афиша, были специально написаны для произведения Серова художниками А. Бредовым (для I, II, III актов) и М. Шишковым (для IV акта), и хотя не исключена возможность использования живописцами в процессе работы декорационных деталей из «Семирамиды» Россини и «Набукко» Верди, в целом оформление вышло стилистически единообразным и убедительным. Костюмы для солистов, выполненные по эскизам художника и археолога Н. Набокова, дополняли впечатление.

В высшей степени удачным оказалось распределение вокальных партий, из которых заглавную блестяще исполнила Бианки. Крупный успех выпал на долю превосходного певца и необузданно темпераментного актера Сариотти, убедительно воплотившего на сцене образ Олоферна. В других случаях критики небезосновательно упрекали Сариотти в излишней аффектации[4]. Но в данном спектакле — для воплощения натуры жестокой, сластолюбивой и тиранической — особенности дарования артиста как нельзя лучше подошли к характеру роли. На Кюи исполнение Сариотти первоначально произвело резко отрицательное впечатление, но позднее он кардинально изменил свое мнение и писал, как о замечательной удаче, о выступлении на премьере оперы «двух необыкновенно подходящих и даровитых исполнителей: в лице Бианки — Юдифь с мощным, высоким голосом, внушительной внешностью, красивой пластической игрой; в лице Сариотти — дикого, неукротимого, бешеного и чрезвычайно эффектного Олоферна» (115, *520*).

Воодушевленные восторженным приемом «Юдифи» и утвержденные тем в правоте своих взглядов на принципы оперной драматургии, Серов и его единомышленники в русской оперной труппе при работе над постановкой следующей оперы «Рогнеда» приложили все силы, чтобы способствовать успеху нового сочинения и по возможности ярко воплотить на сцене сюжет, повествующий о временах борьбы язычества и христианства в Древней Руси. Премьера, состоявшаяся в Мариинском театре в 1865 году, и последующие спектакли внешне действительно имели очень большой успех. Однако оценки в прессе оказались далеко не единодушными, причем в критических суждениях содержалась немалая доля истины[5].

---

[3] «Современное слово», 1863, № 83.

[4] Например, в роли князя Владимира из «Рогнеды» или в роли Робина в опере «Вильям Ратклиф». См.: «Петербургская газета», 1869, № 27; «Всемирная иллюстрация», 1869, № 10, с. 154; «Современная летопись», 1871, № 39, с. 9.

[5] О бурной полемике, разгоревшейся в прессе по поводу постановки «Рогнеды», см. в главе «Музыкальная критика и наука».

Главные недостатки самого произведения — определенная умозрительность основной идеи оперы и неорганичное соединение в музыке героического, лирического, жанрово-бытового начала — не могли не отразиться и на характере постановки.

Не удалось добиться создания декораций для всей оперы, и в результате они были написаны лишь для сцен на берегу Днепра со статуей Перуна и для опочивальни Рогнеды, хотя и в них художника М. Бочарова постигла неудача. Остальные картины оформлялись реквизитом из «Аскольдовой могилы» Верстовского, «Воеводы» Островского, «Русалки» Даргомыжского. Эскизы костюмов выполнялись В. А. Прохоровым с величайшей тщательностью и глубоким изучением исторического материала. Однако из-за плохой работы портных-костюмеров костюмы выглядели в результате много хуже, чем предполагалось, и никак не согласовывались с декорациями.

Далеко не все трудности удалось преодолеть в распределении ролей между актерами, и после первых же представлений начались значительные перестановки (например, Леонова, исполнявшая сначала второстепенную партию колдуньи Скульды, была определена на главную роль Рогнеды, ради чего Серов сделал существенные изменения в тесситуре; Петров — первый исполнитель Владимира Красное Солнышко — затем нашел свое истинное место в спектакле в роли Странника; Сариотти перешел с партии Жреца на освободившуюся партию князя).

Массовые и танцевальные сцены по тому, как они были замыслены, могли бы стать существенным художественным достижением. В частности, несомненный интерес представляют эпизоды княжеской охоты, пирушки, танцы скоморохов и особенно идоложертвенный хор с пляской, когда «толпа язычников стремительно обегала вокруг изваяния Перуна, неистово размахивая жертвенными топорами и раскачиваясь на ходу» (59, *97*). Но эклектические противоречия между картинами грубо народного характера и манерным решением вещего сна князя или архаичной сценой колдовства, а также неприкрытая ориентация на чисто внешние театральные эффекты — все это резко снижало достоинства оперы, хотя порой и воздействовало на воображение зрителей.

Другое направление в развитии репертуара русского оперного театра, заключавшееся в возобновлении или новой постановке произведений Глинки и Даргомыжского, для 60-х годов имело важное значение уже потому, что способствовало определенной объективности воззрений публики и критики, позволяя наглядно сопоставлять художественные качества новосочиненных опер с утвердившимися в общественном мнении достоинствами «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы». Вдобавок свежий взгляд на музыку и драматургию глинкинских шедевров нередко обогащал их понимание как исполнителями, так и слушателями. Но для «Русалки» возвращение на сцену в 1865 году стало событием исключительной важности — по меньшей мере равнозначным ее премьере.

Говоря об этой постановке Мариинского театра, нельзя не отметить ряд крайне неблагоприятных организационных обстоятельств,

которые предваряли премьеру и вызвали беспокойство всех, кто с пониманием и сочувствием следил за творческой судьбой Даргомыжского и его детища. Вопреки обещаниям, заявленным даже в прессе, ни декорации, ни бутафория не обновлялись. «Постановка вся старая, за исключением 3-х или 4-х костюмов»,— свидетельствует в одном из своих писем композитор (22, *117*). Театральная дирекция намеренно воздвигала на пути исполнителей и автора множество препятствий. Шли ожесточенные споры о времени первого спектакля, который собирались назначить на дни сразу после пасхальной недели, когда зрительный зал почти наверняка был бы пуст. Едва ли не до последнего момента оставалось неизвестным, разрешат ли Ю. Ф. Платоновой играть главную роль. Совершенно испортились отношения композитора с дирижером К. Н. Лядовым.

Ошеломляющий, триумфальный прием слушателями «Русалки» оказался неожиданностью даже для участников постановки, а в глазах рецензентов он выглядел настоящей сенсацией, для одних — удивительной и несколько странной, для других — вполне закономерной.

В любом случае, полное понимание у публики опера нашла именно тогда, в декабре 1865 года, и Стасов уже не вопреки мнению большинства зрителей, а в согласии с господствующей точкой зрения в статье «Верить ли?» напрямую произнес слово «реализм» применительно к сочинению национальной оперной школы: «Здесь заключены чудеса творчества и вдохновения, указывающие на возможность новой музыки, новой оперы, в таком роде, какого прежде нашего времени еще не было: музыки с направлением уже *чисто реальным,* музыки, покончившей со всякой ложной идеализацией, условностью и желающей настолько же приблизиться к действительной правде жизни, насколько приближается к ней современная нам литература» (316, *73*).

Поскольку декорации и костюмы при возобновлении «Русалки» остались прежними, а состав исполнителей изменился частично, то спектакли этой оперы сезона 1865/66 года позволяют с особенной полнотой увидеть те изменения, которые произошли, с одной стороны, в игре актеров, а с другой стороны, в общественно-театральной атмосфере.

Состав исполнителей в «Русалке» постановки 1865 года подобрался не просто очень удачный, но по совпадению творческих интересов и характеру дарований такой, какие лишь изредка встречаются в истории музыкального театра и дают феноменальные по своей творческой силе и этапные в историческом смысле спектакли.

Наташу исполняла Ю. Ф. Платонова, чье выступление в этой роли было по заслугам удостоено самых высоких похвал публики, критики и автора, который с чувством полного удовлетворения писал: «Более всех замечательна Платонова. Она совершенно поняла и музыку мою и роль. Мне кажется, что из бывших Наташ она лучшая и как певица и как актриса... Спеть партию лучше можно, но сыграть, кажется, невозможно» (22, *118*). В своей игре Платонова оказалась достойной партнершей гениального О. А. Петрова, при всем том, что роль Мель-

ника рецензенты, а позже и мемуаристы называли величайшей его ролью, рядом с Иваном Сусаниным.

Жизненно правдивый и глубоко продуманный по динамике сценического развития образ Князя создал Ф. П. Комиссаржевский. Он вел свою роль непрерывной сквозной линией, естественно обращая на себя внимание зрителей не только в ариях и ансамблях, но и в тех драматургически узловых эпизодах, когда он не поет, но присутствует на сцене, показывая глубокие изменения, совершающиеся в душе его героя. Именно в таких деталях особенно явно ощущалась живая связь старой и новой актерской школы, преемственность реалистической традиции от многоопытного Петрова к начинающему свой творческий путь Комиссаржевскому[6].

Роль Княгини, как и в первой постановке, с безукоризненным вокальным профессионализмом и присущей ей артистичностью исполняла Д. М. Леонова. Впрочем, теперь в ее игре появились новые оттенки, связанные с несколько более реалистичной манерой исполнения, что даже вызвало легкое неудовольствие у отдельных критиков (см.: 214, 2, *351*). Однако замечания тонули в море похвал, каковыми почти все рецензенты осыпали и каждого из актеров в отдельности, и удивительный по сыгранности их артистический ансамбль, и саму оперу.

В отличие от «Русалки», почти каждая новая постановка произведений Глинки со второй половины 60-х годов оформлялась и новыми декорациями, что служило тогда одним из главных критериев продвижения вперед в творческом осмыслении драматургии оперы.

Так, при возобновлении в 1868 году «Жизни за царя» в Петербурге Мариинский театр сумел добиться не только выдающейся слаженности в пении и игре замечательных актеров (Сусанина пел О. А. Петров, Антониду — Ю. Ф. Платонова, Ваню — Е. А. Лавровская, дирижировал Э. Ф. Направник), но и обратил особое внимание на декорационную сторону спектакля. Именно новые декорации, написанные Ю. Бахом, М. Бочаровым, М. Шишковым, и костюмы, сшитые по эскизам В. А. Прохорова, вызвали бурную дискуссию. Одни критики возмущались излишней, по их мнению, тенденцией натурализма в изображении русской деревни, внутренности избы и особенно грубым видом крестьянских костюмов. Им с полемическим запалом отвечали представители противоположного лагеря Н. И. Костомаров и В. В. Стасов, для которых многие детали приобретали значение первостепенных художественных и даже социальных символов (например, широко дебатировался тогда вопрос: одевать ли Сусанину и прочим исполнителям ролей русских крестьян лапти и обмотки, или же выступать на сцене как и ранее — в сапогах)[7]. И та и другая сторона в пылу спора прибегала порой к непомерным пре-

---

[6] Наиболее выразительную характеристику игры Ф. П. Комиссаржевского в роли Князя дает публикация, относящаяся уже к следующему периоду истории русского музыкального театра (88).

[7] В этой связи показательна развернувшаяся в прессе дискуссия М. Н. Каткова с Н. И. Костомаровым.

увеличениям и оставалась совершенно глуха даже к резонным доводам своих противников. Но так или иначе отечественный театр 60-х годов в декорационном оформлении опер стилистически неуклонно сближался с русской реалистической живописью, хотя еще не мог достигнуть равной ей силы и масштабности в обобщении и создании целостного живописного образа.

Во второй половине 60-х годов в Мариинском театре, как при возобновлении старых опер, так и при постановках новых сочинений, можно было увидеть спектакли самого различного достоинства и по оформлению, и по исполнению, и по качеству музыки — вплоть до весьма посредственного уровня «Грозы» Кашперова (1867). Но многие постановки, даже не выдающиеся, все же отдельными содержательными находками вносили свой вклад в обновление и совершенствование репертуара.

Определенную роль в утверждении национальной темы в репертуаре Мариинского театра сыграла постановка «Нижегородцев» Направника (1869). В этом сочинении на сюжет из русской истории значительная доля успеха выпала на массовые хоровые сцены, вызвавшие положительный отклик и у Чайковского (см.: 402, *136*). Однако и в драматургическом, и в музыкальном плане опера оказалась вторичным явлением, и рецензент «Голоса» вполне обоснованно писал: «Что же мы слышим в музыке... Слышим „Не белы снеги" и мотивы, напоминающие мотивы Глинки там, где дело идет о русских, и полонезы, тоже напоминающие Глинку там, где дело происходит в среде польских приверженцев. Нужно показать русский разгул — на сцену является пляска скоморохов, если уж не музыкой, то... обращением композитора к такому приему напоминающая подобную же сцену в „Рогнеде"»[8].

В том же 1869 году состоялась премьера произведения несравнимо более значительного — «Вильяма Ратклифа» Кюи. О степени ее успеха судить чрезвычайно трудно. Кюи первым из композиторов «Могучей кучки» выступил на оперной сцене и тем самым навлек на себя яростный огонь многочисленных противников балакиревского кружка. К ним присоединились поклонники итальянской оперы. В результате уже на спектакле возникло резкое размежевание аудитории. Одна часть шикала и громко выражала возмущение, а другая — столь же демонстративно аплодировала и бисировала отдельные номера. Последующая полемика в прессе отразила эти разногласия еще более ярко[9].

Вместе с тем опера была поставлена с большой тщательностью. Преобладающую часть декораций художники Шишков, Бах, Бочаров и Горов написали специально, придерживаясь ярко романтической манеры и сообразуясь с мрачным колоритом мелодраматического сюжета. Для фантастических сцен использовался эффект «туманных картин» из волшебного фонаря.

---

[8] «Голос», 1869, 21 января.

[9] Подавляющее большинство рецензий были резко критическими. См. главу «Музыкальная критика и наука».

Исполнителями ролей стали ведущие актеры. Так, например, И. А. Мельников, по убедительному суждению Ф. М. Толстого и других рецензентов, превосходно пел и играл Вильяма Ратклифа, хотя несколько лиризировал его характер (см.: 359; 236). В роли Марии, по мнению Римского-Корсакова, «положительно хороша была Платонова» (236, *29*). Образ безумной Маргариты как нельзя лучше удался Д. М. Леоновой, а в роли пьяницы Робина выступал М. И. Сариотти.

Но сложность ситуации усугублялась тем, что опера, в целом хорошая по музыке и продуманная по драматургии, все же по своей эстетике находилась в стороне от основной сферы художественных интересов композиторов «Могучей кучки». Она заметно не соответствовала позиции «кучкистов», достаточно широко известной общественности по выступлениям в печати Стасова и его сподвижников. Уже своим сгущенно мелодраматическим сюжетом («7 убийств, одно сумасшествие и один поединок с аккомпанементом молнии, шквалов и мертвецов»[10],— как немедленно отметил один из противников Кюи) она создавала почву для обоснованной критики и усложняла задачу своим защитникам.

Практически не оставила следа в истории русского музыкального театра премьера оперы Н. Я. Афанасьева «Аммалат-бек» (1870). Музыка ее оказалась бледной, а либретто для 60-х годов безнадежно устарело, поскольку было написано А. Ф. Вельтманом на сюжет кавказской повести А. А. Марлинского еще тридцать лет назад (для несостоявшейся постановки с музыкой Алябьева). Между тем эта явно неудачная попытка явилась одним из симптомов возрождающегося интереса публики к кавказской тематике (продолжение той же линии в дальнейшем ведет к «Демону» А. Г. Рубинштейна).

Еще одно из важнейших направлений эволюции репертуара русской оперной труппы в Петербурге — постановка выдающихся опер западноевропейских композиторов — приобрело во второй половине и особенно в конце 60-х годов принципиально новые черты. Если сравнить поставленные тогда спектакли «Орфей», «Травиата», «Пророк», «Фауст», «Лоэнгрин», несколько позднее — «Галька» и «Проданная невеста» с преобладавшими на сцене в начале десятилетия оперными произведениями Доницетти, Беллини и Флотова, то имена Глюка, Верди, Мейербера, Гуно, Вагнера, Монюшко и Сметаны уже сами по себе указывают на определенные качественные изменения, происшедшие за сравнительно короткий срок как в Мариинском театре, так и в его аудитории.

Подобные перемены говорят не только о расширении вкусовых критериев слушателей. В не меньшей степени они свидетельствуют и о встречном процессе — о наметившейся в театре тенденции активно влиять на вкусы аудитории, постепенно приучая ее к оперной музыке разных эпох, творческих направлений и жанров. Разумеется, в данном процессе далеко не каждая постановка выглядела бесспорной удачей, особенно в глазах конфронтирующих партий театральной

[10] «Весть», 1869, № 47, с. 2.

и музыкальной критики и самых различных групп публики. Однако в целом эта плодотворная тенденция была сразу же с одобрением отмечена прессой. Так, А. С. Фаминцын в статье, посвященной премьере «Орфея» Глюка, указывая на выдающиеся художественные качества оперы и отмечая успех Е. А. Лавровской в заглавной роли, одновременно писал о важном просветительском значении спектакля и даже поднимал вопрос в еще более широком историко-культурном аспекте — ориентации оперного и концертного репертуара не столько на модные в настоящий момент сочинения, сколько на произведения, которые являются определяющими для исторических судеб искусства: «Палестрина, Монтеверди, Скарлатти, Гендель, Бах, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен представляют собой такие светлые точки в истории музыки, такие столбы, соединяющие длинную цепь промежуточных, менее замечательных композиторов» (368).

Вообще 1867—1868 годы оказались насыщенными исполнением глюковской музыки. Консерваторский спектакль «Орфея», где дебютировала Е. А. Лавровская, затем состоявшиеся на Мариинской сцене гастрольные концерты Берлиоза, на которых были исполнены большие отрывки, вплоть до целых актов из опер Глюка, наконец, премьера «Орфея» силами русской оперной труппы — все это вызвало значительный резонанс музыкальной общественности и получило в рецензиях массу в основном положительных откликов.

Вместе с тем постановка «Орфея» 1868 года предстала в контексте театральной жизни Петербурга еще в одном ракурсе — это был первый за очень долгое время спектакль, сыгранный русской оперной труппой не на Мариинской сцене, а в Большом театре[11]. Слушатели могли непосредственно ощутить, сколь значительным преимуществом обладают итальянские певцы перед русскими в акустике зрительного зала. А с другой стороны, убедиться, насколько выросла отечественная вокальная школа[12]. Декорации и костюмы показались рецензентам роскошными, но местами безвкусными (например, античный Аид напоминал скорее трафаретно-оперный ад как бы из средневековых сказаний). Не избежала критики и дирижерская трактовка партитуры К. Н. Лядовым, особенно в сравнении с недавно прозвучавшей интерпретацией Берлиозом той же музыки.

На сцене Мариинского театра в 1868—1869 годах состоялись премьеры еще двух оперных произведений — «Травиаты» и «Фауста»,— которые на этот раз вступили уже в прямую конкуренцию с лучшими, коронными спектаклями итальянской оперы.

---

[11] Первоначально предполагалось исполнение «Орфея» итальянской труппой с А. Лавровской в главной партии. Поэтому декорации были изготовлены в расчете только на габариты сцены Большого театра. Но потом итальянцы не согласились на такое распределение ролей, при котором в качестве примадонны выступала русская, совсем еще молодая певица. И театральная администрация вынуждена была во избежание полного срыва спектакля допустить в Большой театр русскую труппу.

[12] Практически все отзывы были похвальные как в адрес Лавровской (Орфей), так и в отношении Ирецкой, Соловьевой (Эвридика), Платоновой (Амур). Мелкие замечания Кюи по поводу слишком академической манеры пения Лавровской вряд ли стоит серьезно принимать во внимание, поскольку критик находился тогда в острейшей оппозиции к консерватории, которую закончила певица.

Судя по интенсивности представлений «Травиаты», вердиевская опера в постановке русской труппы пользовалась у петербургской аудитории успехом по крайней мере не меньшим, чем в исполнении итальянцев. Однако составить суждение о характерном облике спектакля невозможно, поскольку одни критики, выражавшие обычно мнение итальяноманов, в данном случае хранили полное молчание, а рецензенты противоположного лагеря тоже практически бойкотировали сочинение Верди, хотя и по совсем другой причине — выражая крайнюю степень презрения к опере итальянского композитора и приходя в ярость от самого факта ее удавшейся премьеры.

Так, например, Кюи откликнулся в «С.-Петербургских ведомостях» на премьеру «Травиаты» лишь несколькими строками в общем обзоре театральной жизни столицы. Причем метод сочинения музыки он с оскорбительной грубостью сравнил с махинациями некоего повара-жулика, который готовит котлеты из остатков от вчерашнего обеда. Продолжая свой фельетон в такой же издевательской интонации, критик для характеристики исполнителей прибегнул к жанру «похвалы глупости», то есть расхваливал неудачные моменты исполнения и, напротив, ругал тех актеров, которые играли и пели хорошо (137).

Вероятно, спектакль был все же весьма неплох (хотя исполнявшая главную роль А. И. Бюдель вряд ли могла превзойти своим пением гениальную А. Бозио — первую исполнительницу партии Виолетты в петербургском Большом театре в 1855 году). Его успех еще более возрос, когда с 1870 года в этой же роли начала выступать молодая и высокоодаренная актриса и певица — выпускница Петербургской консерватории П. С. Левицкая.

Другой спектакль — «Фауст»— был поставлен на русской сцене в 1869 году с несколько меньшим отставанием во времени от итальянской оперной труппы в Петербурге (1864). Сценическое оформление оперы Гуно в Мариинском театре принципиально не отличалось от предшествующей постановки в Большом, но тем более важное значение приобретали отличия в образной трактовке персонажей русскими и итальянскими актерами. И здесь сравнения для рецензентов напрашивались словно сами собой и буквально на каждом шагу.

Так, Ф. П. Комиссаржевский, не пытаясь соперничать с Э. Тамберликом в пении, умело и эффектно строил свою роль на сопоставлении образов как бы совсем разных Фаустов: старого и молодого, мудрого и бездумного, счастливого и глубоко страдающего (по наблюдениям рецензентов, у него в различных сценах даже походка менялась). Напротив, И. А. Мельников в партии Валентина не только как актер, но и как певец стоял много выше любых итальянских исполнителей из петербургской труппы. Облик Маргариты в исполнении итальянской примадонны К. Барбо и русских певиц Давыдовой (на премьере она дебютировала неудачно), а затем сменившей ее П. С. Левицкой раскрывался совершенно по-разному. В одном случае зрители видели натуру изначально страстную и по-южному темпераментную, в другом — перед ними возникал портрет девушки наивно-ограниченной,

несколько даже инфантильной и ведущей свою жизнь по вековечно указанному порядку, пока не ворвалась в ее судьбу роковая и все изломавшая любовь. Хотя благосклонные рецензенты и утверждали, что Г. П. Кондратьев как Мефистофель достиг большего, чем К. Эвераrди,— это явно не соответствовало истине. Однако последующий дебют в той же роли молодого певца из русской труппы О. О. Палечека существенно поправил положение и «русский Мефистофель» сумел снять со своего героя налет шаблонно-театрального дьявола. Заслуженных похвал удостоили критики Д. М. Леонову, которой удалось выйти из рамок, казалось бы, заведомо второстепенной партии Марты и создать персонаж яркий и жизненный. Е. А. Лавровская, по единодушному мнению, находилась вне всякой конкуренции: «Лучше Зибеля невозможно себе представить,— писал Ц. А. Кюи,— роль исполняется с полным пониманием, весьма увлекательно» (130).

Глубокое понимание духа и сути романтизированной немецкой легенды о Фаусте и ее воплощение в опере средствами слаженного сценического и вокального ансамбля — вот в чем видела публика и критика главное преимущество русского спектакля над итальянским.

Огромные творческие трудности — едва ли не самые большие за весь десятилетний период — встали перед русской оперной труппой в процессе работы над оперой Вагнера «Лоэнгрин», премьера которой на Мариинской сцене состоялась в октябре 1868 года. Здесь абсолютно всем — от исполнителей главных партий и музыкантов оркестра до артистов хора пришлось решать задачи весьма непривычные для творческой традиции отечественного оперного искусства, а во многом и принципиально новые. Своеобразный интонационный строй вокальных партий, необычные для петербургских слушателей той эпохи вагнеровские гармонии и приемы оркестровки, наконец, далеко не привычные закономерности музыкальной драматургии — все это, с одной стороны, требовало громадного труда и полной самоотдачи участников спектакля, но с другой стороны, даже при благоприятном разрешении всех сложностей, вовсе еще не гарантировало успеха у публики.

Сознавая важность и ответственность ситуации, известные музыкальные критики того времени А. Н. Серов, Ф. М. Толстой, А. С. Фаминцын и другие в дни премьеры и перед ней выступали в прессе со статьями просветительского характера, рассказывая о жизни Вагнера, его творчестве и оперной реформе. И все же такие выступления играли порой роль двойственную, поскольку не только разъясняли сущность взглядов композитора, но нередко и настораживали слушателей. Подчас возникала даже ситуация скрыто парадоксальная, когда в заметках говорилось о таких вагнеровских новациях, которых в «Лоэнгрине» еще не было и быть не могло.

Для премьеры были собраны лучшие силы. Лоэнгрина пел Ф. К. Никольский, Эльзу — Ю. Ф. Платонова, Ортруду — Д. М. Леонова, Тельрамунда — Г. П. Кондратьев. Серов, хорошо знакомый с несколькими европейскими постановками «Лоэнгрина», оценил оформление спектакля едва ли не выше всех других: «Поставлена опера отлично хорошо. С археологической стороны у нас много вышло

даже лучше и вернее, чем на немецких сценах (кроме сцены Мюнхена, где уже все в отношении вагнеровских опер доведено до совершенства); костюмы весьма живописны» (265, *1892*). Сценическую расстановку довольно сложных мизансцен в целом успешно осуществил режиссер И. Я. Сетов. Хотя критика и указала на отдельные недостатки (например, хор в момент приезда Лоэнгрина поворачивался лицом не к герою, а к публике), но они выглядели уже редкими рудиментами типично театральных шаблонов на общем фоне продуманного драматургического решения.

По единодушному мнению, очень хорошо играл оркестр (премьерой дирижировал К. Н. Лядов, значительную часть репетиций провел Э. Ф. Направник). Превосходно звучал хор. Что же касается исполнения сольных партий, то здесь разногласия в оценках вызвал Ф. К. Никольский. Поскольку он пел, как всегда, отлично, но даже не пытался создать сценический образ, то каждый из критиков в большей мере акцентировал внимание либо на его природных голосовых достоинствах, либо говорил о недостатках артистической культуры.

Реакцию на спектакль нельзя охарактеризовать однозначно. Премьера вновь всколыхнула споры о Вагнере и значении его музыки, вдобавок в данном случае к разногласиям между группами музыкантов присоединялись порой и бурные дебаты среди публики: «в верхних ярусах между двумя какими-то юношами дело дошло чуть ли не до поединка»,— сообщал корреспондент «Современной летописи» по поводу спора между приверженцами итальянской и немецкой оперы[13].

И все же подобающего ей успеха опера тогда не имела. Значительная часть аудитории была настроена равнодушно, и, по-видимому, с легкой руки Даргомыжского, вагнеровское произведение называли порой не без насмешки: «Музыкальный гран-пассианс в 3-х действиях (раскладываемый без малого шесть часов), изобретенный на поучение и вразумление человечества господином Рихардом Вагнером»[14]. Подлинное значение работы театра над «Лоэнгрином» раскрывалось лишь постепенно и несколько позднее: для публики это была подготовка к восприятию последующих, подчас сложных и разножанровых оперных сочинений, а для русской оперной труппы — этап существенного подъема профессионализма и понимания идеи целостного облика спектакля.

Блестящим завершением 60-х годов явилась для Мариинского театра премьера оперы «Пророк» (декабрь 1869). В определенном смысле — с позиции качественно возросшей культуры театрального исполнительства — постановку произведения Мейербера можно назвать даже итогом творческой работы русской оперной труппы в этот период.

Спектакль произвел громадное впечатление на публику прежде всего цельностью его художественного решения. Критики с похвалой отмечали на редкость слаженное звучание оркестра и хора, слитность вокальных ансамблей, продуманность в движении хоровых масс,

---

[13] «Современная летопись», 1868, № 35, с. 14.
[14] «Искра», 1868, № 48.

логику последования мизансцен, красоту декораций и особенно превосходное исполнение ролей буквально всеми актерами[15]. «Мы можем положительно сказать, что после Виардо мы никогда не слыхали такой Фидес, как Лавровская»,— писал Ф. М. Толстой, приводя в подтверждение своей мысли примеры из вдохновивших его сцен (361, *195*). В партии Иоанна с почти одинаковым успехом выступали Ф. К. Никольский и Д. А. Орлов, хотя и слушатели и пресса отдавали некоторое предпочтение Орлову, поскольку, практически не уступая Никольскому по голосовым данным, он обладал в то же время незаурядными актерскими способностями и его игра в патетических кульминациях (кульминационные эпизоды с Оберталем и анабаптистами) сообщала таким сценам потрясающую силу психологического воздействия. Стремление к цельности художественной формы спектакля ощущалось во всех актах и ярко проявилось даже в одном характерном нововведении: вопреки незыблемым ранее традициям русского оперного театра Направник решительно отказался предоставить место за пультом специальному балетному капельмейстеру для дирижирования танцевальными эпизодами (танец катания на коньках, редова, кадриль, галоп — «озябшие женщины греют руки») и от начала до конца руководил исполнением оперы. Это была, разумеется, лишь маленькая деталь внутритеатрального распорядка — но сколь симптоматичная!

Таким образом русская оперная труппа в Петербурге к рубежу 60—70-х годов решительно затмила итальянскую, имея в своем репертуаре немалое число превосходных спектаклей на музыку как отечественных, так и западноевропейских композиторов и намечая в ближайшее время к первому исполнению или к принципиально новой постановке оперы «Галька» Монюшко, «Проданная невеста» Сметаны, «Руслан и Людмила» Глинки, «Вражья сила» Серова, «Каменный гость» Даргомыжского.

3.

Жизнь русского музыкального театра почти во все периоды его истории определялась прежде всего соотношением и взаимодействием художественных тенденций в развитии двух крупнейших в стране оперных трупп — петербургской и московской. В 60-е годы картина, однако, была несколько иной ввиду того, что отечественная опера в Москве, по сравнению с Петербургом, оказалась по ряду причин в положении крайне неблагоприятном, почти критическом.

Московский Большой театр в 1856 году, когда через шестнадцать месяцев после пожара вновь открылось его капитально перестроенное здание, по величине сцены и замечательной акустике зрительного

[15] Едва ли не единственным крупным недостатком спектакля критики с презрительной насмешкой называли смену названия оперы Мейербера по решению театральной цензуры с «Пророка» на «Иоанн Лейденский» (в Петербурге она одно время шла и под еще одним названием — «Осада Гента»).

зала встал в ряд крупнейших и лучших театров мира и принял почти тот вид, какой он имеет и в наше время.

Москвичи не без оснований связывали с ним самые радужные надежды на дальнейшее развитие отечественного оперного искусства.

Однако в первый же день торжеств по поводу открытия — 30 августа — со сцены прозвучало вовсе не произведение отечественного автора, а итальянская опера — «Пуритане» Беллини в исполнении итальянских певцов, что не только отобразило вкусы высшего аристократического круга, но как бы определило начальный момент и символически обозначило основную причину очень серьезного и долгого, почти пятнадцатилетнего кризиса русской оперной труппы в Москве.

В принципе кризис назревал уже довольно давно. Отчасти он был обусловлен все более заметным консерватизмом эстетических взглядов Верстовского, стоявшего до 1860 года во главе московской театральной администрации, а также его пассивной позицией и даже скрытым сопротивлением при постановках опер, которые могли бы иметь успех больший, чем его собственные. Однако после ухода Верстовского в отставку положение несоизмеримо ухудшилось, поскольку русская труппа лишилась талантливого, опытного руководителя и взамен его не нашлось авторитетной творческой фигуры, способной противостоять административному нажиму петербургской дирекции с ее полным пренебрежением к нуждам отечественного искусства и неприкрытым желанием избавиться от дополнительных хлопот, передав все театральное дело в Москве в ведение итальянских антрепренеров.

Таким антрепренером явился Мерелли, получивший едва ли не всю полноту власти в решении самых важных и принципиальных организационных вопросов: о числе дней, выделяемых для репетиций и спектаклей русской и итальянской трупп на сцене Большого театра; о преимуществе в продаже билетов и абонементов на оперные представления; о праве привлечения в итальянскую оперу русских певцов для исполнения второстепенных партий или для замены ими заболевших премьеров и примадонн; о выступлениях в итальянской опере хора из русской труппы; о приоритете итальянской труппы перед русской в случае возникновения необходимости разделить между ними большой и малый оркестры; о возможности использования в итальянских спектаклях декораций, костюмов и предметов бутафории из арсенала русского оперного театра.

Результаты не замедлили сказаться. Число дней, отведенных русской труппе для выступления на сцене Большого театра, уменьшилось до двух, затем одного в неделю. Количество названий в репертуаре сократилось с двадцати до семи. Состав актеров не пополнялся, ведущие певцы выбывали, и вскоре оказалось невозможным давать сколько-нибудь сложные оперные произведения целиком. Вместо них нередко в один вечер исполняли лишь отдельные, произвольно объединенные акты из сочинений, не имеющих между собой ничего общего. Наконец, к 1863 году даже встал вопрос о полном упразднении русской оперы в Москве.

Вопреки ожиданиям общественности, дирекция императорских

театров не предпринимала решительных шагов для поддержания отечественной оперы. Безразличие к судьбе национального искусства было столь велико, что в 1863 году управляющий московскими театрами Л. Ф. Львов, получив одобрение А. М. Борха и самого Александра II, приглашает в русскую труппу иностранных певцов и в сезоне 1863/64 года в русской опере поют Рихтер (сопрано), Швефельберг (колоратурное сопрано), К. Шмидт (тенор), Томачек (бас) и другие артисты из самых разных стран Европы.

Все они не владели русским языком и слова своих вокальных партий заучивали чисто механически, ввиду чего даже их произношение, не говоря уже о манере сценического поведения — особенно в операх «Аскольдова могила» и «Жизнь за царя» — вызывало неизменный смех слушателей.

«Русско-баварская опера», как саркастически именовали ее москвичи, потерпела полный провал, причиной которого были не только весьма сомнительное вокальное и актерское мастерство солистов, но и сознательный бойкот, единодушно устроенный им московской публикой, кровно заинтересованной в развитии подлинно национальной традиции.

Восстановление русской оперной труппы в Москве, начавшееся в 1864 году, и постепенное повышение ее профессионализма до эстетически приемлемого уровня — все это протекало при далеко не благоприятных обстоятельствах и растянулось практически на пять лет. Состав труппы был в целом весьма неровным и даже пестрым, поскольку в нее вошли и единичные артисты из распущенной «русско-баварской» оперы (здесь заметно выделилась контральто Э. Рехт), и певцы из итальянской оперы (например, меццо-сопрано П. Оноре, бас-буфф Л. Финокки), и переведенные из Петербурга актеры, певческий голос которых к тому времени несколько ухудшился (тенор И. Я. Сетов, бас С. С. Гулак-Артемовский), и наконец, московские молодые певцы и певицы, выдвинувшиеся из числа любителей.

Среди московских актрис, которые начинали свое приобщение к музыке как певицы-любительницы, а затем с успехом дебютировали на профессиональной сцене, следует в первую очередь назвать А. Г. Меньшикову. «У нее был феноменальный голос, но при дебюте она обнаружила полное отсутствие какой бы то ни было школы,— справедливо писала И. И. Оноре,— пела она с сильным цыганским пошибом» (208, *317*). Однако, не обольщаясь восторженным приемом благосклонной к ней публики, Меньшикова прислушалась к критическим замечаниям знатоков и, по свидетельству прессы, сумела менее чем за полгода в значительной степени преодолеть недостатки как в технике, так и в манере пения. Она выступала в ролях Людмилы в «Руслане» Глинки, Розины в «Севильском цирюльнике» Россини, Юдифи в одноименной опере Серова и многих других, соединяя в своем исполнении незаурядные вокальные данные с ярким сценическим дарованием.

Из певиц меццо-сопрано самым значительным явлением в тот же период времени была на московской сцене И. И. Оноре (урожденная Пильсудская). Хотя, по мнению рецензентов, она не могла избежать

порой некоторого утрирования в сценической игре,— красота голоса, редкая по отчетливости дикция и общая высокая культура актрисы неизменно сообщали исполняемым ею партиям органичность, силу и цельность образного решения. В 1873 году, после прощального концерта Оноре, Чайковский отметил: «...лет пять-шесть тому назад... она была украшением нашей русской оперы и увлекательным исполнением ролей Вани, Ратмира, Рогнеды и княгини в „Русалке" значительно способствовала популяризации у нас в Москве лучших русских опер» (379, *128*).

Большой популярностью у публики и уважением в музыкальных кругах пользовалась А. Д. Александрова-Кочетова. Дебютировав в 1865 году в роли Антониды, она затем на протяжении тринадцати лет исполняла ведущие сопрановые партии (Людмила, Наташа, Маргарита, Норма), а оставив сцену, посвятила себя педагогической и музыкально-общественной деятельности. Сохранился восторженный отзыв о ней, принадлежащий В. Ф. Одоевскому, который раскрыл одну из существенных причин ее успешной и долгой музыкальной карьеры: «Не ограничиваясь одними блестками музыки, совершенствуя свой голос под руководством итальянцев, она в то же время училась и науке музыки, как у нас учатся немногие. Вполне развитый механизм пения, отличная игра на фортепиано, теория гармонии, все это доступно нашей молодой соотечественнице, как опытному профессору» (199, *304*).

Мужская часть русской оперной труппы в Москве была, пожалуй, несколько ровнее женской в чисто вокальном плане, но уступала ей в отношении сценической игры. Многие ведущие певцы — такие, как бас С. В. Демидов, тенор Д. А. Орлов,— прошли хорошую профессиональную школу в Придворной певческой капелле и обладали превосходными голосами, однако имели подчас недостаточное представление об актерском мастерстве.

Впрочем, наиболее ярким примером здесь может служить знаменитый тогда московский премьер — баритональный бас П. А. Радонежский. Он несколько лет обучался за границей у лучших французских и итальянских педагогов и, по свидетельству рецензентов, добился замечательных результатов и в тонкости интонирования, и во владении тембром, и в передаче стиля самых разнохарактерных произведений — от любовных французских арий до русских крестьянских песен. Наконец, природа одарила его редким по своей мощи голосом. И тем не менее, на сцене он даже и не стремился к созданию цельного художественного образа, за что получил в музыкальной прессе меткое и не лишенное ехидства прозвище «мелодическая пушка».

Неровность артистического состава русской оперы в Москве усугублялась многолетним отсутствием сколько-нибудь значительного и серьезного дирижера. До 1864 года место первого капельмейстера занимал С. И. Штуцман — в прошлом провинциальный полковой музыкант, затем руководитель медной группы сценического оркестра Большого театра. Судя по всему, он просто не мог подняться выше ремесленного уровня. С 1864 года на эту должность

вступил чех Ян Шрамек, который обладал несравнимо большим дарованием и опытом (за четверть века до того ему довелось быть преемником Вагнера на посту дирижера Рижского оперного театра). Уже после смерти Шрамека о нем сочувственно отозвался Чайковский, хотя при его жизни композитор, наряду с другими рецензентами, отмечал в его исполнении существенные недостатки. Впрочем, в любом случае никого из московских капельмейстеров того периода даже отдаленно нельзя сопоставить с музыкальным руководителем петербургской сцены Направником.

Как можно понять из отзывов рецензентов и свидетельств мемуаристов, Шрамек в принципе не противодействовал постановкам новых произведений русских авторов, однако не проявлял и сколько-нибудь заметной инициативы, пустив дело на самотек.

Сводный репертуар русской труппы Большого театра во второй половине 60-х годов может произвести, на поверхностный взгляд, даже весьма благоприятное и внушительное впечатление. Он включал около тридцати названий опер русских и западноевропейских композиторов. В их числе «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка», «Эсмеральда» и «Торжество Вакха» Даргомыжского, «Аскольдова могила» и «Громобой» Верстовского, «Юдифь» и «Рогнеда» Серова, «Дети степей, или Украинские цыгане» А. Рубинштейна, «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского, «Воевода» Чайковского, «Гроза» Кашперова, «Мазепа» Фитингофа-Шеля, «Наташа, или Волжские разбойники» Вильбоа. А из оперных сочинений зарубежных авторов — «Севильский цирюльник», «Семирамида» и «Вильгельм Телль» Россини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Сомнамбула» и «Норма» Беллини, «Фра-Дьяволо» Обера, «Фауст» Гуно, «Гугеноты» Мейербера, «Волшебный стрелок» Вебера, «Галька» Монюшко[16].

Впрочем, при ближайшем рассмотрении выясняется, что значительная часть новых русских опер либо представляет ухудшенное повторение предшествовавших петербургских постановок («Русалка», «Юдифь»), либо относится к произведениям крайне слабым («Мазепа», «Гроза», «Наташа, или Волжские разбойники»), либо принадлежит к примерам спектаклей, прошедших считанное число раз, вплоть до единственного исполнения («Эсмеральда», «Торжество Вакха» — сезон 1866/67 года). Подбор оперных сочинений западноевропейских композиторов также явно вторичен — он, за совсем немногими исключениями, открыто ориентирован на итальянскую оперную труппу, причем с выбором произведений преимущественно из предыдущей эпохи.

---

[16] Для сравнения приведем репертуар итальянской труппы тех же лет, который был почти одинаков для Петербурга и Москвы: «Севильский цирюльник», «Семирамида», «Вильгельм Телль» и «Отелло» Россини; «Пуритане» Беллини; «Фра-Дьяволо», «Немая из Портичи» и «Черное домино» Обера; «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Луиза Миллер», «Сила судьбы», «Эрнани», «Бал-маскарад» Верди; «Фауст» Гуно; «Гугеноты», «Пророк», «Динора» («Северная звезда») и «Африканка» Мейербера; «Гамлет» Тома; «Марта» Флотова; «Дон-Жуан» Моцарта и еще несколько произведений.

То есть при характеристике музыкального театра в Москве 60-х годов приходится использовать критерии существенно иные, чем для петербургской оперной труппы,— иные и в качественном отношении (невольно опускаясь на уровень ниже), а порой и в ракурсе освещения конкретных фактов театральной жизни, которые очень редко приобретают значение общенационального художественного события. Здесь необходимо учитывать традиционные пристрастия московской публики и принимать во внимание порой несколько завышенные оценки московской прессы. Рецензенты-москвичи в ряде случаев намеренно смотрели на многие недостатки оперных премьер как бы сквозь пальцы и не столько даже из чувства «местного патриотизма», сколько соболезнуя своему театру и понимая, что своевременной моральной поддержкой и похвалами хотя бы каких-то деталей исполнения можно добиться в данных обстоятельствах лучших результатов, чем пусть объективно справедливым, однако убийственным резким критическим осуждением.

Немаловажно также отметить определенные отличия самого типа московских театралов от петербургских.

При всем том что москвичи живо и эмоционально открыто принимали «Русалку» Даргомыжского, «Рогнеду» Серова, «Гальку» Монюшко, не отставая здесь в своем художественном восприятии от петербургской аудитории, все же постоянные посетители московского Большого театра и в 60-е годы еще сохраняли в его зрительном зале атмосферу в чем-то патриархальную. Проявлялось это поразному: и в деталях театрального быта, и в стойкой приверженности публики к отдельным излюбленным спектаклям, и в преобладающем характере московских бенефисов.

Так, для всех лиц, абонирующих на целый сезон ложу Большого театра, разрешалось в комнатке за ней (отгороженной занавеской) поставить собственные стол, стулья, кушетку, буфет для сладостей и фруктов, что по-прежнему отчасти сообщало этому зданию функцию общегородской «большой гостиной» и не могло не влиять на характер восприятия спектакля.

По-прежнему самым популярным произведением у посетителей, а для администрации самым финансово выгодным и, стало быть, самым репертуарным представлением оставалась в Большом театре «Аскольдова могила» Верстовского. На сцене Малого театра порой шли (хотя все реже и реже) и водевили с его музыкой, весьма давние, сочинения еще 1820-х годов (например, «Новая шалость, или Театральное сражение», «Новый Парис»). Сравнительно часто исполнялся даже девяностолетней давности «Мельник — колдун, обманщик и сват» (например, за 1867—1869 годы не менее 13 раз).

Традицию регулярного возрождения старинных музыкальных спектаклей поддерживали прежде всего актеры старшего поколения (поскольку они имели право назначать к исполнению свои любимые пьесы на официально отведенные для них дни бенефисов). Бенефициантам приятно было выступать в опере, водевиле или музыкальной драме эпохи их молодости, а публике было не менее любопытно снова вспомнить «старые добрые времена». При этом возникали по

рой интересные совпадения названий исторически преемственных сочинений. Например, осенью 1866 года на московских сценах Большого и Малого театров практически одновременно исполнялись опера «Русалка» Кауэра (то есть «Леста, днепровская русалка», часть I, поставленная в 1804 году), драматический отрывок «Русалка» Пушкина (с музыкой Алябьева из постановки 1838 года) и «Русалка» — опера Даргомыжского.

Подобных примеров можно было бы привести еще несколько, но с позиции развития искусства оперного театра настоящий исторический интерес представляет сравнительно немногочисленная группа спектаклей: московская премьера и возобновление «Русалки» Даргомыжского, триумфальное возобновление на сцене Большого театра «Руслана и Людмилы» Глинки, постановка «Рогнеды» Серова, премьера первой оперы Чайковского «Воевода».

Первая из московских постановок «Русалки», состоявшаяся в 1859 году — через два с половиной года после петербургской премьеры,— неразрывно связана с именем Е. А. Семеновой. О масштабе дарования этой выдающейся певицы и актрисы свидетельствуют многие факты ее творческой биографии: назначение ее Глинкой на партию Людмилы для премьеры «Руслана» в Петербурге, блистательные выступления в главных женских ролях опер «Жизнь за царя», «Аскольдова могила», «Волшебный стрелок», «Трубадур», «Норма», «Сомнамбула», восхищенные отзывы о ее таланте и мастерстве А. Н. Серова, Ф. А. Кони, многолетняя творческая дружба с Даргомыжским. Именно она во время одного из приездов в столицу загорелась идеей исполнить «Русалку» на сцене московского Большого театра, она же заказала копию партитуры (тем самым сохранив авторский текст для потомства, поскольку нотный оригинал вскоре сгорел при пожаре Театра-цирка) и взяла на себя творческие и административные хлопоты.

Подбор ролей для московской премьеры «Русалки» оказался в целом удачным. Семенова превосходно сыграла роль Наташи, способный певец и артист М. В. Владиславлев — Князя. Партию Княгини с успехом исполнила Д. М. Леонова, специально приехавшая для этого из Петербурга. Об исполнении Мельника Д. В. Куровым рецензенты практически не упомянули, настолько он был плох и в пении и в сценической игре (вот, кстати, весьма типичный для Москвы тех лет деликатный прием критики «умалчиванием»).

Стало быть, волею судеб в Москве, в отличие от Петербурга, центральным образом произведения с самого начала стала роль Наташи, а не Мельника, и в силу данного обстоятельства эстетические акценты петербургского и московского спектаклей распределились несколько по-разному. Находящийся тогда еще у власти Верстовский тоже засвидетельствовал несомненный успех своего коллеги по профессии, хотя и не смог избежать скрытых интонаций зависти: «...вещь умная и талантливая. В опере я заметил одно и не знаю, не ошибочно ли? Наука давит мелодию. Нету простору певучести. Зато оркестровано и драматизировано превосходно! Честь и слава русскому таланту» (50, *32*).

Четыре года подряд Е. А. Семенова оставалась основной исполнительницей роли Наташи в московском Большом театре. Последний спектакль «Русалки» в этой постановке совпал с ее прощальным бенефисом — 14 апреля 1863 года.

Возобновление «Русалки» в Москве произошло в 1865 году — первый спектакль состоялся 26 октября, за два месяца до новой постановки в Мариинском театре. Успех у москвичей опера имела прежний, даже несколько больший, но все равно не столь ошеломляющий, как в этом же году в Петербурге. Думается, тому было две причины. Главная из них состояла в следующем: как уже говорилось, для московской публики драма именно Наташи, а не Мельника изначально явилась центральной художественной идеей «Русалки».

Другая причина заключалась в том, что состав московских актеров в целом уступал предыдущему. Правда, партию Княгини пела Э. Рехт — актриса с очень хорошим контральтовым голосом. Роль Князя — по-прежнему исполнял М. В. Владиславлев. Новый исполнитель партии Мельника — певец с крепкими голосовыми данными С. В. Демидов — играл неважно. Но что было досаднее всего — А. Р. Анненская, сменившая в роли Наташи Е. А. Семенову, никак не могла сравниться с ней ни в пении, ни в игре, и спектакль из-за отсутствия хотя бы одного из центральных образов грозил рассыпаться, даже при всем его благодушном приеме слушателями Большого театра.

Такое скрыто критическое положение миновало довольно скоро, через два месяца, когда в роли Наташи выступила А. Д. Александрова-Кочетова. Несколькими годами позже М. Е. Кублицкий объективно писал о ней: «Игра ее отличалась благородством и сдержанностью, которую многие принимали за холодность, она никогда не была страстной и энергичной актрисой; но ее игра и пение отличались всегда большою задушевностью и правдою» (112, *259*).

Однако настоящий успех пришел еще позднее — в сезон 1866/67 года. Роль Наташи исполнила тогда А. Г. Меньшикова, которая работала над своей партией под руководством Даргомыжского и создала во многом новую интерпретацию образа, покорившую публику особой страстностью и драматизмом. Выдающимся достижением следует назвать сквозное развитие характера героини от первого акта к четвертому. Между тем последний акт всегда представлял громадную трудность концепционного решения и нередко являлся для актрис подлинным камнем преткновения, что проницательно отметил А. Н. Серов после гастролей Меньшиковой в Петербурге и ее выступления в «Русалке» на Мариинской сцене (см.: 300, *79—80*).

Рядом с Меньшиковой в московских спектаклях играли молодой тенор с голосом очень приятного тембра А. Н. Николаев (Князь), выдающаяся певица контральто И. И. Оноре (Княгиня) и бессменный тогда в партии Мельника С. В. Демидов (московской сцене в ту пору решительно не везло с достойными исполнителями роли Мельника). В исполнении названных артистов особенно удалось представление «Русалки» 8 февраля 1867 года, которое было оценено

всеми как истинный праздник искусства еще и потому, что в зрительном зале присутствовал Даргомыжский.

При всех достоинствах этого исполнения «Русалки» нельзя не признать, что успех, сколь бы он ни был большим, носил все же характер местный и повлиял на дальнейшее развитие музыкального театра России прежде всего тем, что в Петербурге обратили внимание на ряд хороших певцов и столичная театральная администрация задумалась о приглашении Меньшиковой в русскую оперную труппу на Мариинскую сцену, хотя бы от этого перемещения и оскудел снова московский Большой театр.

Совсем иное по масштабу общественно-культурное значение имела состоявшаяся в январе 1868 года постановка «Руслана и Людмилы».

Ларош в своей статье, посвященной московской премьере глинкинской оперы, так откликнулся на спектакль Большого театра: «...в Москве совершилось событие, важное не для одних только театралов и меломанов, но и в общенародном смысле: в этот день 29-го января в Москве, около двадцати лет не слыхавшей бессмертного произведения оперного искусства,— произведения, написанного русским и носящее название „Руслан и Людмила", была снова дана эта опера, при полном театре и с блестящим успехом. В истории нашего музыкального развития такой факт составляет эпоху; да будет позволено надеяться, что он отразится и вообще на нашем народном самосознании, что гордое и радостное чувство, возбуждаемое в русском сердце созерцанием такого вдохновенного, такого безукоризненно законченного художественного произведения, как „Руслан и Людмила", возбуждаемое в нем мыслью, что подобная опера могла быть создана нашим юным народом, не пройдет бесплодно для нашего общего развития, что бодрость духа, необходимая всякому народу, призванному совершить что-либо великое на историческом поприще, окрепнет среди всеобщего, восторженного наслаждения этого возвышенною и величавою поэмой нашего родного, русского художника» (141, *157—158*).

Статья Лароша, как легко увидеть из ее текста, создавалась им под напором переполнявших его чувств радости и гордости, она писалась, что называется, взахлеб. Тем не менее выдающийся критик сумел не только по самому большому счету, словно с высоты птичьего полета увидеть и осмыслить значимость самого факта такой театральной постановки, но и оценить его историческое значение сразу в нескольких аспектах: для Москвы, уже «около двадцати лет не слыхавшей» шедевра Глинки; для культуры всей России, в которой даже заядлые театралы могли дотоле познакомиться с воплощением «Руслана» на сцене лишь в сильно ухудшенном, донельзя сокращенном варианте Мариинского театра 60-х годов; для упрочения положения отечественного искусства среди других европейских народов, особенно славянских. Здесь Ларош напоминает о блестящих спектаклях «Руслана» в Праге 1867 года (к десятилетию со дня смерти великого русского композитора) и далее с болью пишет: «Целый год мы, москвичи, должны были нести унижение, что чехи

на сцене любовались оперой русского композитора, которая для нас самих была мифом. Настала же пора перестать и этому!»

Ларош хвалит спектакль прежде всего за то, что он почти не содержит привычных купюр, искажающих замысел автора.

Однако что же представляла собой в реальности постановка «Руслана и Людмилы» 1868 года?

Опираться в этом случае на Лароша можно только с большой осторожностью, ибо критик, начав свою статью «во здравие», по законам жанра не имел права резко сменить тон и окончить ее совсем уж «за упокой». Вдобавок художественный замысел он ставил в данном случае выше конкретного воплощения и, ценя действительно героические усилия Большого театра, следовал порой традициям критиковать «умалчиванием» или «недоговариванием». Другие рецензенты были более придирчивы и резки, их мнения позволяют подчас корректировать или правильнее понимать Лароша.

Исполнение «Руслана и Людмилы» в Москве Ларош разграничивает на «две стороны, совершенно противоположные: вокальную и инструментальную».

По поводу «инструментальной стороны» и роли дирижера И. О. Шрамека в спектакле критик не считает нужным сдерживать свой гнев, хотя имя его все же прямо не называет: «Под убийственно равнодушным жезлом г. капельмейстера исчезла прелесть, исчезла роскошь глинкинского оркестра» (141, *161*). В. Ф. Одоевский после премьеры тоже записал в своем дневнике: «Шрамек есть бездарнейший капельмейстер в мире — „Руслана“ репетировали, а не играли» (73, *240*).

По отношению к актерам Ларош более терпим, а порой, дабы, сказав правду, не слишком обидеть их, проявляет чудеса подлинно дипломатического такта.

Однако для лучших исполнителей этого и не требуется. Ларош искренне, но чуть сдержанно хвалит бенефициантку И. Оноре в партии Ратмира. Восторгается исполнением молодым певцом А. С. Раппортом баллады Финна, добавляя только, что «слишком явственно проглядывал под сединами Финна молодой, пылкий человек» (141, *160*). С Меньшиковой Ларош не согласен в ее интерпретации образа Людмилы как натуры слишком уж, по его мнению, страстной и даже энергической: «...этого нет у Глинки, но нельзя не сознаться, что это было очень красиво» (там же).

Теперь с самым пристальным вниманием вчитываемся в ключевые фразы того раздела статьи, который открывается заверением критика: «В вокальном исполнении преобладало хорошее».

О Руслане: «Радонежский, конечно, не был геройский витязь Руслан, но пел весьма удовлетворительно».

О Гориславе: «Турчанинова, певица далеко не без надежд, но до того робевшая на своем дебюте, что сбилась сначала с интонации, а потом и с такта».

О Баяне: «партия Баяна была исполнена г. Орловым нерельефно, но недурно».

О Фарлафе: «Демидову слишком невыгодно было сравнение с

таким гениальным предшественником [как О. А. Петров], весь дивный юмор этого лица в его исполнении пропал без следа».

О Святозаре (почти уже без голоса итальянец Финокки) и Наине (Розанова) критик не говорит ни единого слова.

О постановке танцев: «вместо... комических танцев арапченков... на нашей сцене порхали балерины с обычной грацией. Вместо лезгинки, милая и талантливая г-жа Шапошникова (очевидно, не по собственной воле) танцевала что-то совершенно другое» (141, *160*).

Для довершения общего впечатления было бы в высшей степени показательно охарактеризовать каким-то образом оформительскую сторону, например, сравнить декорации «Руслана» пражской (1867) и московской (1868) постановок, тем более что эскизы для Праги специально написал русский художник — академик И. И. Горностаев, а в спектакле Большого театра использовалось подновленное оформление А. А. Роллера, относящееся стилистически еще к 1840-м годам. Однако Ларош от этого уклонился, либо не чувствуя себя достаточно компетентным, либо рассчитывая на широкую известность подробных описаний эскизов пражских декораций В. В. Стасовым (они были опубликованы 4 февраля 1867 года в «С.-Петербургских ведомостях»), либо не желая понапрасну обижать русскую оперную труппу, которой просто не выделили достаточных финансовых средств[17].

Обобщая наши наблюдения на материале статей и заметок в газетах и журналах, мемуаров и дневников разных лиц, можно достаточно уверенно сказать, что Ларош при всем его воодушевлении безусловно трезво оценивал московскую премьеру, видел эклектичность и определенную старомодность постановки, недостатки вокального исполнения и особенно неудовлетворительной игры большинства актеров, такие названные и неназванные им существенные недочеты,

---

[17] Декорации различных картин были выполнены Горностаевым для Праги в стилистически цельной манере, с громадным мастерством и тонко продуманным соотношением целого с весьма многочисленными и по-своему выразительными деталями. Однако они производят теперь впечатление некоторой громоздкости и излишнего бытовизма, а по манере выполнения в чем-то напоминают даже не оперные сцены, но национальные павильоны на регулярно устраивавшихся тогда Общеевропейских и Всемирных выставках. К слову сказать, Горностаев, в отличие от Роллера, применяет именно павильонную технику построения сценических интерьеров, то есть реально воздвигает стены, колонны и навешивает потолки. В центре замка Наины все время бьет настоящий фонтан. Сценическое пространство освещается у него газовыми лампами, а в отдельных эпизодах он прибегает к самой последней новинке — электрическому свету. Все это не могло не произвести на публику надлежащего эффекта и не без помощи стасовских статей создало тогда ощущение едва ли не максимальной близости таких декораций музыке Глинки.

Между тем, если декорации Роллера подчеркивали в сочинении Глинки черты волшебно-романтического спектакля, то оформление Горностаева, утратив легкость, изящество и изысканность, еще не раскрыло в опере «Руслан и Людмила» те важнейшие качества, которые позволили бы и с декорационной точки зрения оценить ее как произведение эпическое.

С другой стороны, роллеровское оформление «Руслана и Людмилы» в Большом театре 60-х годов на многих производило уже впечатление устарелой наивности, доходящей до анекдотических моментов (например, костюм Ратмира с золотым шлемом, мишурными бирюзовыми украшениями и страусовыми перьями, как о том вспоминала в своих мемуарах И. Оноре).

которые порой снижали спектакль просто до провинциального уровня и вообще вызывали сомнение: по силам ли оперной труппе Большого театра столь грандиозное художественное предприятие и надолго ли удержится опера в репертуаре?

Однако Ларош понимал и то, насколько все исполнительские погрешности и эстетические дефекты отступают на задний план перед чудом воздействия глинкинской музыки, когда сам Глинка — как бы через головы равнодушного дирижера, безучастных оформителей, небезупречных актеров — словно протягивает руку в зрительный зал завороженным слушателям. С позиции общественно-гражданственной и с исторической точки зрения критик оказался совершенно прав в выборе общего дифирамбического тона своего высказывания в печати, ибо недостатки спектакля как-то сами собой забылись, а факт, казалось бы, практически нереального и все же состоявшегося тогда в Москве События с большой буквы будоражил культурную жизнь России, всколыхнул новую волну интереса к «Руслану и Людмиле» у публики и музыкальной критики, резко увеличил популярность этой оперы в Петербурге, где она начала идти гораздо чаще, существенно уязвил столичную театральную администрацию и побудил ее способствовать подготовке достойных исполнителей, новых декораций и костюмов для последующей, выдающейся в своем роде постановки оперного шедевра Глинки на Мариинской сцене (1871).

После «Руслана» весьма примечателен также громадный успех «Рогнеды» в декабре того же 1868 года в Москве, особенно по контрасту с московским же провалом «Юдифи» тремя годами ранее. Москвичи восприняли вторую оперу Серова в рамках эстетики «Аскольдовой могилы» и видели в петербургском композиторе продолжателя оперной традиции Верстовского. В целом спектакль Большого театра по режиссуре почти в деталях повторял постановку на Мариинской сцене, что было предопределено уже желанием Серова и постановочным планом, переданным им режиссеру Н. Савицкому. Актеры и актрисы — И. И. Оноре, Д. А. Орлов, С. В. Демидов в партиях Рогнеды, Руальда и Странника не уступили столичным солистам и создали своей игрой яркие сценические образы. Сложнее обстояло дело с исполнителем князя Владимира Красное Солнышко — П. А. Радонежским, который оказался, по существу, единственным кандидатом на главную роль, однако был известен всем как очень плохой актер. Композитор, заранее весьма обеспокоенный этим обстоятельством, едва ли не в каждом из своих писем режиссеру напоминал о старательном, но бесталанном в драматическом отношении певце и призывал репетировать с ним подробно и упорно, втолковывая буквально каждую деталь. Все-таки на премьере Радонежский выступил не слишком удачно, хотя в дальнейшем совершенствовал свое исполнение и в конце концов заслужил однажды похвалу Чайковского: «Г-н Радонежский был в этот вечер настолько в ударе, что даже играл сносно, чего я от него никак не ожидал» (378, *49*).

Вместе с тем, говоря о премьере «Рогнеды» в Москве, нельзя не отметить в характере ее успеха важную деталь социального плана. Театр был заполнен весьма неравномерно — в партере не было

ни одного свободного места, галерка и верхние ярусы буквально ломились от зрителей, а ложи бельэтажа оказались пусты на две трети, что создавало впечатление не просто равнодушия московской аристократии к новой опере, но даже какого-то демонстративного презрения то ли к самому представителю петербургской оперной школы, то ли к социально-философским идеям и подчас намеренно грубоватой музыке оперного произведения Серова (см.: 201, *345*).

В отличие от «Рогнеды», постановку самой ранней из опер Чайковского «Воевода» (премьера ее состоялась 30 января 1869 года), судя по всему, осуществили в Большом театре, как говорится, из рук вон плохо. О декорациях певица И. Оноре вспоминала позднее: «Дирекция, верная себе, даже для этого талантливого композитора ничего не сделала... Помню какой-то домик, стоящий на самой середине сцены, архитектура не то швейцарская, не то русская; балкон находился под самой крышей, а когда Воевода... в страстном порыве в погоне за возлюбленной поднялся на лестницу к балкону, то его пояс приходился выше крыши домика» (208, *322*).

Исполнение оказалось тоже на весьма плохом уровне. Воеводу пел уже почти потерявший голос итальянский бас Финокки. Русские артисты С. В. Демидов в роли Дубровина и А. С. Раппорт в партии Бастрюкова также были далеко не на высоте. Разочаровала всех даже общая московская любимица А. Г. Меньшикова в роли Марьи Власьевны. Тем показательнее, что, несмотря на все это, опера в целом понравилась публике, которая уже достаточно накопила опыта, дабы выделить достоинства музыки в огрехах постановки.

Однако похвалы и порицания в адрес русских певцов, разноголосица мнений рецензентов — все это стало вдруг выглядеть незначительным и стушевалось перед крайне серьезным и очень неприятным известием, прямо затрагивавшим кардинальные интересы московской оперной труппы и вновь грозившим самому существованию русской оперы в Москве. После четырехлетнего перерыва итальянский антрепренер Мерелли по соглашению с петербургской дирекцией снова получил в московском Большом театре всю полноту власти.

Об организационных и творческих взаимоотношениях русских и итальянских оперных трупп в Петербурге и Москве уже неоднократно шла речь в настоящей главе. Но здесь целесообразно остановиться на этом вопросе специально, чтобы яснее представить моменты сходства и отличия их конкуренции в существенно разных условиях петербургской и московской театральной жизни.

Административные методы управления итальянских антрепренеров оперными труппами в России той эпохи были везде практически одинаковыми. Исходя из соображений финансовой выгоды, они набирали в качестве основы оперной труппы сравнительно небольшую группу певцов и певиц среднего уровня дарования и мастерства, стараясь по возможности добавить к ним нескольких человек из числа русских актеров. Затем они заключали временные контракты со всемирно известными итальянскими премьерами и примадоннами

для исполнения главных ролей, причем стремились приглашать их в Петербург и Москву в такие сроки, чтобы, с одной стороны, между певцами поддерживалась напряженная творческая конкуренция, а с другой стороны, в среде постоянных посетителей оперного театра возникали бы различные партии поклонников той или иной примадонны или премьера.

Сами певцы и певицы итальянской школы иногда охотно поддерживали подобные формы «околотеатральных отношений» и интриг, иногда сторонились их, что, впрочем, для антрепренеров не имело принципиального значения. Так, например, в Петербурге конца 60-х годов группы приверженцев Аделины Патти и Кристины Нильсон — в газетах их называли партиями «паттоманов» и «нильсонистов» — устраивали настоящие соревнования в выражении своих восторгов, а петербургская пресса регулярно печатала корреспонденции о том, сколько корзин цветов поднесли актрисам и на какую сумму им подарили драгоценностей.

В Москве того же времени аналогичная роль выпала на долю замечательной певицы итальянской школы, хотя и французского происхождения, Дезире Арто. «Явится на сцену г-жа Арто,— писал корреспондент «Русских ведомостей» граф В. А. Соллогуб,— и каждому кажется, что декорации, освещение, костюмы, хоры, оркестр — все это пустяки, не стоящие никакого внимания. Как Людовик XIV говорил некогда: государство — это я, так г-жа Арто может сказать: московская итальянская опера — это я! Покажется она на сцену — к ней прикованы со всех сторон слух и зрение. Все прочее происходит, чтобы подготовить ее выход или дать ей отдохнуть» (312).

Подобный принцип предельной концентрации внимания на одном только выдающемся исполнителе был глубоко чужд самой природе русской оперы.

Отметим теперь и другое отличие. Итальянские антрепренеры в подавляющем большинстве случаев продавали билеты на оперные представления только по абонементам, что сулило им большие финансовые выгоды. Меломан, желавший увидеть и услышать на сцене, например, Паолину Лукку в «Фаусте» Гуно или «Дон-Жуане» Моцарта, вынужден был заплатить и за те спектакли, в которых выступали итальянские артисты, несоизмеримо низшие уровнем. Кстати сказать, по этой причине в газетных объявлениях русские оперные труппы всегда давали полное название оперы, а итальянские — ограничивались обычно лишь двумя словами: Opera italien.

Такие театральные традиции насаждались итальянскими антрепренерами и в Петербурге и в Москве. Но в Петербурге их действие ограничивалось лишь психологическим влиянием на публику и борьбой за привлечение в театр наибольшего числа зрителей, а в административной области серьезной опасности не возникало, поскольку русская оперная труппа имела там в своем распоряжении Мариинскую сцену.

В Москве же шла тогда настоящая битва за единственную оперную сцену Большого театра — битва, в которой русская

труппа в конце 60-х годов, несмотря на все усилия, потерпела пусть временное, но тяжкое поражение. Число спектаклей русской оперы уменьшилось до одного в неделю.

4.

Характеристика состояния музыкального театра в Петербурге и в Москве была бы неполной без учета особенностей развития в 60-х годах русского балета. Признаки его далеко не благополучного положения в этот период оказались по своим тенденциям во многом аналогичными отечественной опере, хотя в силу специфики балетного искусства те же самые общие закономерности здесь выступали нередко совсем в других формах.

Если судить о роли балетного жанра в истории русского музыкального искусства, абстрагируясь от хореографии балетов этого периода, но обращая внимание лишь на их музыкальную часть, то может сложиться впечатление совершенно неприглядной картины. Действительно, балетные партитуры трех самых известных композиторов, сочинявших тогда в России почти исключительно танцевальную музыку,— Ч. Пуньи, Ю. Гербера и Л. Минкуса — выглядят в отрыве от хореографического воплощения бледными и лишенными художественного интереса. С утверждением подобной мысли не раз выступали как музыковеды, так и исследователи балетного театра.

В очень резком тоне высказывался историк балета Ю. И. Слонимский: «Бессодержательная балетная музыка Пуни, Минкуса и др.— одна из причин отставания балетного театра» (307, *35*).

Не соглашаясь с излишней категоричностью и односторонностью, а самое главное — с исторической неправомерностью этой оценки, В. М. Красовская в своей монографии «Русский балетный театр второй половины XIX века» справедливо отмечает, что было бы недопустимым упрощением объяснять причины определенного упадка отечественного балета в 60-е годы только отсутствием большого таланта у названных композиторов; их можно понять лишь при условии целостного изучения всей проблематики синтетического балетного жанра и особенностей его развития в данный период. Методологически такой подход, предложенный балетоведом, представляется необходимым и при исследовании истории русской музыки. Иначе слишком многое остается исторически не раскрытым и научно не осмысленным — от выявления существенных тенденций эволюции балетного искусства до понимания истоков балетной реформы Чайковского и Глазунова.

Прежде всего нелишне напомнить, как стоял тогда вопрос авторства хореографического произведения. Если в русской опере автором еще со времен Кавоса и Верстовского называли именно композитора, то в балете в 60-е годы и даже позднее автором считался, да и по существу был балетмейстер. Он выбирал сюжет, сочинял сценарий, распределял хореографические мизан-

сцены и лишь затем отдавал заказ музыканту, который следовал практически всем его указаниям — от числа музыкальных номеров и их характера до конкретных темпов и размеров в соответствии с жанром танца.

Балетмейстер имел право, не спрашивая согласия композитора, вставлять новые номера с музыкой других авторов и вообще производить в музыкальной части любые требующиеся ему изменения. Кроме того, композитор был ограничен в своем творчестве многочисленными регламентациями о том, в каком роде следует сочинять балетные вариации, дуэты, ансамбли, характерные и действенные танцы. Такие правила не только считались тогда почти незыблемыми по канонам балетной эстетики, но и фиксировались в театральных контрактах.

В подобной исторической ситуации можно даже считать определенными творческими достижениями те нередкие случаи, когда музыкальные номера из балетов «Ундина», «Эсмеральда», «Конек-Горбунок» Пуньи или же «Дон-Кихот», «Золотая рыбка» Минкуса долгие годы, а то и десятилетия сохранялись в качестве драматургической основы этих балетных спектаклей. Отдельные из таких номеров обретали порой независимую жизнь, их популярные мелодии перекладывались для исполнения на эстраде скрипачами-виртуозами (например, Венявским) и служили материалом для вариаций и попурри в домашнем музицировании.

В не меньшей степени был регламентирован тогда и труд балетмейстера.

Одним из обязательных условий работы хореографа в театре было сохранение в репертуаре или же подновление лучших ранее поставленных балетов. В таких случаях хореографическая композиция прошлой, а то и позапрошлой эпохи постепенно обрастала настоящей цепочкой нововведений, осуществленных целым рядом балетмейстеров, например, для 60-х годов — это балет Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность» в своего рода многослойной редакции Э. Юса, Ш. Дидло, Ф. Бернаделли, Ж. Перро, М. Петипа. В результате такой традиции петербургская и московская публика имела возможность периодически видеть в исполнении русской балетной труппы неизменно популярные тогда «Жизель», «Пахиту», «Деву Дуная», «Корсара», «Эсмеральду», «Хромого беса», не говоря уже о менее значительных произведениях балетного искусства.

Другая обязанность балетмейстеров заключалась в возобновлении или новой постановке балетных сцен в операх западноевропейских и русских композиторов. К сожалению, такая работа возлагалась обычно на начинающих или второстепенных мастеров, и в прессе того времени мы нередко встретим жалобы рецензентов на неудовлетворительное исполнение и плохое декорационное оформление танцевальных эпизодов в «Жизни за царя», «Руслане и Людмиле», «Русалке».

Однако в любом случае значение танцевальных сцен в операх для развития русского балета неизменно возрастало,

поскольку в сочинениях Глинки, Даргомыжского, Серова балетные эпизоды так или иначе выводили хореографов из круга привычных для них стереотипных образов и сюжетов. Вдобавок произведения русских и западноевропейских классиков наглядно показывали для всех самую достижимость идеала соединения гениальной музыки с художественно адекватным ей хореографическим решением.

Разумеется, главное, что входило в обязанности балетмейстера — это постановка совсем новых балетов. Таких, которые бы имели успех у публики, а стало быть, отвечали ее чаяниям и в целом стояли бы на уровне последних достижений театрального искусства. Но именно здесь русский балет 60-х годов меньше всего оправдывал общие ожидания.

Салтыков-Щедрин, посвятивший балету немало страниц, с нескрываемым сарказмом писал в 1863 году: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства; врываются на сцену новые люди; нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание,— один балет ни о чем не слышит и не знает... Балет консерватор по преимуществу, консерватор до самозабвения» (246, *132*).

Подобные высказывания были в 60-е годы довольно многочисленными не только в критических выступлениях Салтыкова-Щедрина, который неоднократно возвращался к этому вопросу и в итоге создал даже ярко пародийный «Проект современного балета». Весьма схожие по духу строки мы не раз встретим в творчестве Некрасова — особенно в стихотворении «Балет» и в сатирической «Притче о Киселе», в эпиграммах и стихотворных памфлетах Курочкина, не говоря уже о менее даровитых поэтах и фельетонистах.

Отметим, что Салтыков-Щедрин, Некрасов, Курочкин, в высокохудожественной форме лаконично и концентрированно выразив мнение широкого круга прогрессивной интеллигенции, не просто обличали эстетические изъяны современного им балета, но и смогли убедительно показать их обусловленность определенными социальными причинами. Так, Некрасов в «Притче о Киселе» вывел характерный образ почти слабоумного от старости вельможи (читатели легко узнавали в нем директора императорских театров графа Борха), которому после его службы на разных весьма ответственных государственных постах правительство доверило должность практически единоличного диктаторского управления театральным делом, хотя бы оно и пришло от такого руководства к полный упадок.

Этот же автор в стихотворении «Балет» яркими красками нарисовал целую галерею типичных лиц высшего аристократического круга — так называемый «бриллиантовый ряд», определявший тогда моду на пышные, внешне развлекательные балетные представления. Они имели в большинстве случаев решающее влияние в вопросах выдвижения кандидатов на административно-театральные должности и приглашения иностранных балетмейстеров и танцоров.

Поэт Курочкин в сатире «Предвещание на 1865 год» с откровенным презрением назвал имя самого модного из таких иностранцев — балетмейстера Сен-Леона.

О деятельности французского балетмейстера Артюра Сен-Леона в России и мемуаристы и современные нам исследователи говорят не иначе чем с оттенком неприязненной иронии. Они безусловно правы как в своей ироничности, так и в том, что его хореографическое творчество в Петербурге и Москве служит в определенном смысле символом русского балета 60-х годов и составляет пусть и далеко не безупречную в художественном отношении, но все же немаловажную страницу (или даже небольшую главу) истории балетного искусства.

Судя по рецензиям, воспоминаниям и другим материалам, Сен-Леон был человеком одаренным, разносторонним по своим способностям, обладавшим фантазией и хорошим чувством формы. Еще в отрочестве он успешно начал свою карьеру одновременно как ловкий танцор и вундеркинд-скрипач. Данное обстоятельство оказалось весьма важным для его творческой биографии, поскольку едва ли не в доброй половине своих балетов — начиная со «Скрипки дьявола» (1849, Париж) и вплоть до постановок 60-х годов в Москве и Петербурге — он в кульминации спектакля соединял профессионально безупречный танец с виртуозной скрипичной игрой: «Посреди действия он берет скрипку и тут же начинает играть на ней без всяких приготовлений»,— писал композитор А. Адан (цит. по: 110, *65*). Небезынтересно, что обязательство соединять танец с игрой на скрипке фигурировало даже в контракте, заключенном между петербургской театральной дирекцией и балетмейстером перед приездом его в Россию.

Изучение исторических документов говорит нам о главных тенденциях хореографических постановок Сен-Леона. Среди них в первую очередь следует назвать: стремление к непременной развлекательности спектакля, доведенное до крайнего выражения; перенесение в балет драматургических и даже чисто танцевальных приемов из входившей тогда в моду оперетты, с особенно частым использованием элементов канкана; механическое усложнение традиционных балетных движений; многочисленные и порой эффектные, хотя эстетически поверхностные опыты хореографической театрализации танцевального фольклора самых различных народов.

Исследователи справедливо отмечают двойственность исторической роли Сен-Леона, который знал и использовал все новинки европейской хореографической школы, сам внес определенный вклад в совершенствование техники классического и характерного танца, проявляя несомненную музыкальность в постановке балетных сцен, но в решении главной художественной идеи спектакля руководствовался в большинстве случаев не эстетическими идеалами, а прямым расчетом на внешний успех у конкретной аудитории с ее вкусами и привычками. Впрочем, нельзя забывать, что уже после отъезда из России, в 1870 году, незадолго до своей смерти

в Париже, он создал свой лучший, всемирно известный балет «Коппелия» с музыкой Делиба.

Что же касается постановок балетмейстера на русских сценах с 1859 по 1869 год, то из более чем десяти названий (среди них «Жовита, или Мексиканские разбойники», «Сальтарелло, или Страсть к танцам», «Грациелла, или Любовная игра», «Пакеретта», «Севильская жемчужина», «Саламандра» и другие) подавляющее большинство кануло в Лету, а многие подверглись осмеянию в прессе сразу же после премьер. Особенно досталось от фельетонистов «Золотой рыбке» (1867) по сказке Пушкина, где действие было перенесено с моря на Днепр, старуха заменена юной казачкой Галей, а старик — ее мужем Тарасом. И все же полный провал спектакля определился не столько этими в каком-то смысле логичными для танцевального жанра изменениями, сколько резким несоответствием характера художественных образов балета образному строю пушкинской сказки, а также на редкость эклектичным нагромождением бутафорских чудес, полетов и превращений.

Кульминацией творчества Сен-Леона в России и его наиболее популярным у русской публики спектаклем явился поставленный в 1864 году балет «Конек-Горбунок», который вызвал самую бурную реакцию зрителей и разделил аудиторию, а также прессу на два противоположных лагеря — восторженных поклонников и критиков. Независимо от его оценки, он стал крупным событием художественной жизни и продержался в репертуаре, хотя и с существенными изменениями, очень долго, почти до наших дней.

Хореографическая форма и решение конкретных танцевальных сцен в «Коньке-Горбунке» были созданы Сен-Леоном без сколько-нибудь серьезного отступления от излюбленных им стереотипов волшебного балетного спектакля 60-х годов. Характерные для балетмейстера недостатки вполне доказательно отмечались уже в современных рецензиях. Поэтому беспримерный успех спектакля и его долгая сценическая жизнь требуют особого объяснения.

Исследователи обычно выделяют здесь два обстоятельства. С одной стороны, они указывают на замечательное исполнение главных ролей талантливыми русскими танцовщиками и балеринами, которые, по общему мнению, своим танцем и игрой сумели значительно обогатить художественные образы и сообщить им достаточно яркий национальный колорит. С другой стороны, историки русского балета справедливо говорят, что хореография Сен-Леона послужила лишь схемой и отправной точкой для последующей работы и изменений, внесенных как исполнителями (М. Н. Мадаевой), так и балетмейстерами — М. И. Петипа, затем Л. И. Ивановым, А. А. Горским, еще позднее — Т. П. Никитиной, Л. А. Поспехиным, А. И. Радунским, Ф. В. Лопуховым и другими. Не менее активно преобразовалась и музыкальная часть произведения. Первоначальная музыка Ч. Пуньи с цитатами из алябьевского «Соловья» и россиниевского «Танкреда» дополнялась, а потом и ощутимо вытеснялась номерами, взятыми из сочинений самых разных авторов — Листа, Дворжака, Брамса, Чайковского, Глазунова, Асафьева.

Вместе с тем существует по крайней мере еще одна, едва ли не важнейшая причина популярности и долгой сценической жизни произведения. Она заключается в эстетических качествах самой сказки Ершова, в ее сюжете, в высшей степени удобном, благодарном и словно специально предназначенном для воплощения на русской балетной сцене. История отечественного и мирового искусства знает немало примеров (в оперном жанре назовем здесь «Дон-Кихота» Массне), когда выдающийся литературный первоисточник вдохновлял актеров и давал им реальное основание в своем воплощении сценического образа несоизмеримо возвыситься над посредственной музыкой композитора, трафаретным решением балетмейстера или откровенно слабым текстом либреттиста. Думается, именно к таким явлениям принадлежит и балет Сен-Леона.

Разумеется, в соответствии с эстетическими взглядами Сен-Леона фабула сказки Ершова во многих эпизодах изменена, а в отдельных моментах мелодраматизирована (например, сцены с Царь-Девицей, томящейся в плену и закованной в цепи). Кроме того, по цензурным соображениям балетмейстер отказался от введения роли глупого русского царя, заменив его коварным восточным ханом. Постановщик не внял прозорливому предупреждению балетного критика А. П. Ушакова и допустил серьезный просчет в драматургии: танцевальная партия Царь-Девицы непреднамеренно оттеснила на задний план образ Иванушки, решенный преимущественно средствами пантомимы, и главный герой оказался более пассивным наблюдателем, чем участником происходящих событий.

Но тем не менее, красочная картина русской ярмарки с использованием танцев в народном духе, эффектно сделанная сцена ловли Иванушкой златогривого коня, хореографический диверти смент обитателей морского дна, куда герой попадал в поисках заветного кольца, да и общая логика развертывания сказочного сюжета в смене балетных актов — все это в целом не слишком противоречило сочинению Ершова и отвечало горячему желанию публики увидеть на сцене персонажей любимой в России сказки, что в результате и определило прием спектакля публикой и место балета «Конек-Горбунок» в театральной жизни той эпохи.

Понимание общей потребности в балетных спектаклях с национально русским сюжетом, а также желание превзойти прославленного французского хореографа побудили московского танцовщика и балетмейстера С. П. Соколова поставить в 1867 году в Большом театре балет на музыку дирижера балетного оркестра Ю. Г. Гербера «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала». Премьера вызвала в прессе буквально бурю откликов, многочисленных и разноречивых — от саркастических до панегирических, вплоть до торжественного объявления Соколова «балетным Вагнером, изобретателем балета будущности» (313). Спектакль действительно стал тогда незаурядным явлением и в чем-то шагом вперед. В нем удалось избежать черт официальной парадности, обычно свойственных петербургским балетным постановкам, и сообщить характер почти фольклорной подлинности многим танцам в народном ду

хе, что было особенно заметно в пляске «Камаринская» из сцены свадебного сговора в первой картине. Значительно бледнее по хореографическому языку — стереотипными и даже эпигонскими получились волшебные эпизоды в лесу и подземном царстве, построенные в виде довольно примитивного даже для той эпохи дивертисмента лесных чудищ, русалок, цветов, деревьев, грибов, драгоценных камней и металлов. Ниже всякой критики оказалось декоративное оформление, в котором лес и река были позаимствованы из реквизита «Аскольдовой могилы», изба — из «Жизни за царя». Мало того, по едкому замечанию рецензента журнала «Антракт», река «течет как-то странно, поперек, от одного берега к другому, а не вдоль, как она текла во время оно»[18]. Однако основной причиной неудачи и быстрого забвения хореографического сочинения Соколова явилась слабость драматургии и прежде всего непродуманная и эстетически недопустимая сюжетная параллель со знаменитой «Сильфидой». И в том и в другом случае героиня, принадлежащая к миру духов, полюбив смертного, отказывалась от своей неземной сущности и жертвовала жизнью ради возлюбленного. Но в «Сильфиде» такая развязка приводила и к жизненному краху героя. А в «Ночи на Ивана Купала» главный персонаж крестьянин Степан после смерти повелительницы леса — Гения Папоротника, полюбившей его и отдавшей ему все свои богатства,— как ни в чем не бывало отправлялся к себе в деревню, дабы с помощью обретенного клада склонить на свою сторону родителей приглянувшейся ему крестьянки. Поэтически-философская идея «Сильфиды» оказалась низведена здесь фактически до уровня бытового анекдота, и рецензенты тех лет справедливо писали о подобных балетах как о пародиях на русские народные сказки.

Два других балета Соколова — «Цыганский табор» и «Последний день жатвы» — носили откровенно эпигонский характер и значительно уступали «Папоротнику».

Такое положение в отечественном репертуаре, при котором лучшим произведением считался «Конек-Горбунок», естественно, сильно ограничивало артистов балета в их творческом росте, а в соединении с другими причинами самым негативным образом отражалось на состоянии русских балетных трупп обеих столиц.

Тем не менее мощная инерция развития русского балетного танца, доставшаяся 60-м годам в наследство от предыдущих периодов, продолжала поддерживать профессионализм танцовщиков и балерин на весьма высоком уровне. В 60-е годы заканчивали свою сценическую карьеру петербургские балерины Н. Н. Амосова, Н. К. Богданова, В. И. Лапшина, П. П. Лебедева, М. Н. Муравьева. Начинали артистический путь Е. О. Вазем, К. И. Канцырева, Г. Г. Числова, А. В. Шапошникова. В поре расцвета своего таланта находились Е. С. Аполлонская, А. Н. Кеммерер, А. Д. Кошева (Кошелева), А. И. Легат, М. Н. Мадаева, М. С. Суровщикова-Петипа, А. Н. Прихунова, М. П. Соколова, Е. К. Ширяева.

---

[18] «Антракт», 1868, № 1, с. 10.

Среди наиболее знаменитых и популярных танцовщиц нельзя не назвать А. Д. Кошеву (Кошелеву), которая исполняла в основном характерные танцы, М. Т. Мадаеву, имевшую особый успех в роли Царь-Девицы из «Конька-Горбунка», Н. К. Богданову — одну из лучших исполнительниц заглавной партии в «Жизели».

Многие из них могли бы стать звездами первой величины в контексте не только 60-х годов, но и всей истории русского балетного искусства. Если этого не случилось, то вина лежит вовсе не на талантливых и самоотверженных в своем труде танцовщицах. Причина заключалась в сложной совокупности обстоятельств.

Творческая работа балерины, как хорошо известно (хотя не всегда осознается в должной мере), находится в абсолютно неустранимой зависимости от конкретных замыслов балетмейстера. Актриса-танцовщица для успеха общего дела обязана и внешне (согласно условиям контракта), и внутренне (психологически) полностью подчинить себя художественным намерениям своего руководителя и все свои силы направить на воплощение его идей, независимо от того, насколько они для нее близки и эстетически приемлемы. Малейшее расхождение взглядов балерины с хореографом оборачивается подчас непоправимыми потерями для обеих сторон, а существенное расхождение мнений нередко приводит в таких случаях к настоящей творческой катастрофе. Однако здесь порой возникает сложная дилемма, поскольку многолетнее безоговорочное подчинение такому балетмейстеру, чью неправоту постоянно чувствуешь, содержит в себе опасность деградации артистической линии. История отечественного балета 60-х годов содержит яркие примеры разных решений названной дилеммы.

Один пример связан с именем, пожалуй, самой крупной русской балерины той поры Марфы Николаевны Муравьевой. Многие не без оснований называли ее великой танцовщицей. Даже Ап. Григорьев, принципиально не признававший искусство балета, не мог не отдать ей должное и с восторгом писал: «В руках, ногах и во всем теле гибкость тростника и упругость стали, которая согнувшись на секунду, отпрянет с быстротой и красотой молнии... душа и жизнь в каждой черте выразительной физиономии, искренность слез и чистота девственной улыбки; страстность порывов, соединенная с изумительно усовершенствовавшейся техникой, изящнейшая отделка самых мелких па и вместе отсутствие мелочности и бития на эффект» (61, *603—604*). Сен-Леон высоко ценил ее талант, неизменно поручал ей главные роли, а в 1863 году явился инициатором ее гастролей в Париже, где она выступила с громадным успехом Вместе с тем, по справедливому замечанию В. М. Красовской, «искусство Муравьевой... не обладало отчетливой самостоятельной идейной устремленностью. В этом смысле Муравьева была не только героиней, но и жертвой эпохи безвременья» (110, *113*).

Другой пример относится к сценической жизни Прасковьи Прохоровны Лебедевой, триумфально выступавшей почти во всех русских балетах того времени. Она обладала замечательной танцевальной техникой, взрывчатым темпераментом и редким мастерством ми

мической игры. И все же глубоко прав был критик журнала «Антракт», когда он сожалел, что в большинстве спектаклей Лебедева «могла показать только одну сторону своего таланта — искусство танцовщицы, но не могла выказать другую сторону — искусство актрисы»[19]. В 1867 году танцовщица, находившаяся в расцвете таланта и славы, из-за творческих разногласий с Сен-Леоном чуть ли не демонстративно покинула сцену, что в свою очередь вскоре послужило одним из серьезных оснований при решительном отказе театральной дирекции возобновить контракт с французским балетмейстером.

Еще более трудным в балете 60-х годов было положение мужчин, причем это зависело уж вовсе не от Сен-Леона и не от петербургской театральной дирекции, а скорее от общих тенденций европейского хореографического искусства того времени. В центре любого спектакля неизменно стояла тогда балерина, а на долю танцовщиков отводились либо функции различных поддержек, либо мимические роли, в результате чего техника сольного мужского танца несколько снизилась.

Показательно, что из довольно большой мужской части балетной труппы Петербурга, куда входили заслужившие позже мировую известность в качестве хореографов М. И. Петипа и Л. И. Иванов, а также Н. П. Артемьев, Н. И. Волков, А. А. Фридман, сумели выдвинуться именно те танцовщики, которые проявили яркий талант в пантомиме. Особой популярностью пользовался Павел Андреевич Гердт в ролях самого разного плана — от драматических до комедийных. Неизменный успех имели Николай Петрович Троицкий в партии Иванушки и Феликс Иванович Кшесинский в роли Хана из «Конька-Горбунка».

Несколько иное положение было в Москве. Здесь из сравнительно сильных балерин можно выделить только трех: Ольгу Николаевну Николаеву, чей драматический дар весьма похвально оценивала критика, а также Анну Иосифовну Собещанскую и Полину Михайловну Карпакову. Зато мужская часть московской балетной труппы оказалась тогда отменно сильна. На сцене Большого театра выступали П. А. Ермолов (дядя прославленной актрисы Малого театра), Д. И. Кузнецов, Г. И. Легат и уже упоминавшийся нами в качестве балетмейстера С. П. Соколов. Одна фраза из московского письма Сен-Леона сценаристу Нюиттеру — «здесь еще аплодируют танцовщикам» (110, *84*) — одновременно подтверждает мнение историков о высоком профессиональном уровне московских танцоров и прямо свидетельствует о том, что, ввиду изменения балетной эстетики и второстепенности мужских ролей в драматургии новейших балетов, в подавляющем большинстве европейских городов танцовщики не могли даже рассчитывать на аплодисменты. Вместе с тем и в Москве преимущественную популярность у публики имели мастера пантомимы — исполнители мимических сцен в характерном и комическом роде: Ф. А. Гельцер (отец гениальной русской балерины), разносторонний актер, создавший яркие образы самых различных персо-

[19] «Антракт», 1866, № 6, с. 3—4.

нажей — Клода Фролло в «Эсмеральде», лесничего Ганса в «Жизели», Иванушки-дурачка в «Коньке-Горбунке», Санчо Пансы в «Дон-Кихоте», позднее Коппелиуса в балете Делиба.

Уровень профессионализма в балетной труппе в не меньшей степени, нежели в опере, зависит от многолетних систематических занятий по глубоко продуманному плану. И в данном смысле положение русского балета в Петербурге и Москве было не вполне благополучным.

В Петербурге за состоянием балетной труппы с 1859 года по 1869 год обязан был наблюдать Сен-Леон. Но несмотря на его несомненный профессионализм и доброжелательное отношение к русским талантам, балетмейстер видел свою задачу только в наивозможно эффектном исполнении своих произведений, а никак не планомерном воспитании артистической смены. Вдобавок он в целях параллельной постановки в разных городах балетов собственного сочинения (иногда одних и тех же под разными названиями) не задерживался долго на одном месте сверх того, чем то требовалось для подготовки очередной премьеры. Эту особенность его натуры профессионала-дельца превосходно передает уже цитированное московское письмо к Нюиттеру: «Сегодня у меня была генеральная репетиция; завтра — премьера («Конька-Горбунка» в Москве 26 ноября 1866 года.— *Е. Л.*). Я думаю прибыть в порт в среду или четверг...[20]. В течение восьми — десяти дней я снова буду в Петербурге, чтобы закончить „Золотую рыбку“» (110, *84—85*).

В Москве с 1861 по 1864 год место балетмейстера занимал итальянец Карло Блазис — опытный практик и теоретик хореографии, но человек весьма консервативных эстетических взглядов. Он поставил на сцене Большого театра балеты «Фауст» (измененное возобновление Ш. Перро), «Пигмалион» (переделка балета Лефевра), «Два дня в Венеции» и тогда же написал последний из своих теоретических трактатов, опубликованный на русском языке под названием «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» (1864).

А в течение семи следующих лет московский балет, по существу, не имел постоянного руководителя. Редкие наезды в Большой театр Петипа и Сен-Леона, краткое руководство труппой танцовщиком П. Ф. Малавернем (Фредериком) и попытки С. П. Соколова взять дело в свои руки — все это не могло принципиально поправить положения.

В оценке кордебалета тех лет современниками мы видим два полярно противоположных мнения, причем расхождение между ними позволяет установить исторически объективный взгляд на истинную картину. Думается, Сен-Леон вполне искренне писал осенью 1866 года: «Москва решительно обладает лучшим кордебалетом в мире. И в самом деле, что за кордебалет, как он умен и сколько в нем шика!» (цит. по: 110, *84*). Между тем язвительные замечания московских рецензентов периода 1863—1867 годов говорят совсем об ином. «Куда девалась прежняя быстрота, прежняя энергия нашего кордебале

[20] Сен-Леон должен был уехать в Париж для работы над балетом по сценарию Нюиттера и с музыкой Делиба «Ручей».

та?» — с болью вопрошал критик А. О. Лютецкий. «А какие теперь кордебалетные сильфиды?— вторил ему обозреватель газеты «Развлечение» П. Г. Акилов.— Тоже *реальной школы*, все такие упитанные, как будто изволили накушаться блинов, и ножки свои волокут как попало. То одна припрыгнет, то другая прискочит. Между ними *дружбы* никакой не существует... Кто по ягоды, кто по грибы! Такой винегрет, что с души претит!» (13, *91—92*). У нас нет никаких оснований из-за подобной разноголосицы уличать кого-либо из писавших во лжи. Просто Сен-Леон сравнивает московский кордебалет с парижским, а русские рецензенты — кордебалет прошлый и нынешний. Отсюда — различие и взглядов, и выводов.

Говоря об упадке кордебалета, русские критики среди нескольких разных причин — очень низкие размеры жалования, недостатки в преподавании, слишком малое время, отводимое для репетиций на сцене Большого театра,— называли в числе главных бед, снижавших профессиональный уровень и художественный вкус танцовщиц, постоянное их участие в публичных балах, маскарадах и «живых картинах».

Привлечение балерин к публичным балам и маскарадам, вошедшее в моду в 60-е годы, выражалось в их сольных и групповых выступлениях с концертными номерами в ярко выраженном опереточном духе, нередко с мизансценами весьма фривольного содержания и широким обыгрыванием в танцах элемента канкана. Тревожную озабоченность в этом вопросе, как с профессиональной точки зрения, так и с позиций общей нравственности, выражали многие деятели искусства вплоть до А. Н. Островского.

«Живые картины» — чрезвычайно популярные тогда, а ныне совсем исчезнувшие из практики профессионального театра — представляли собой симптоматичный пример в эволюции искусства балета и пантомимы той эпохи. Это был самостоятельный жанр, вобравший в себя признаки статичных кульминаций в апофеозах романтических балетных спектаклей, излюбленных эпизодов массовых шествий из исторических опер, сценических кантат и популярных в любительских кругах театрализованных шарад, приспособленных к масштабам большой сцены.

Явившись прямым детищем балетного искусства, «живые картины» почти сразу же превратились в полную его противоположность, поскольку основная особенность балета заключается в танце или пантомиме, то есть в активном движении персонажей на фоне относительно неподвижных декораций, а в «живых картинах» наоборот — герои застывали в заданных позах и служили лишь одним из живописных элементов декоративной панорамы, с помощью которой демонстрировались все возможности уже могучей тогда сценической техники.

Развитие сюжета в подобном спектакле осуществлялось чередованием целого ряда «живых картин», среди которых массовые сцены штурма крепостей, морских и сухопутных сражений, народных празднеств, царских охот, античных аллегорий и порой даже как бы лубочных картинок из народных сказок перемежались с камерными эпизо-

дами, где участвовали лишь один или два исполнителя. Например, балерина А. И. Собещанская представляла таким образом княжну Тараканову по картине Д. Ф. Флавицкого. Она же изображала Демона по картине «Тамара и Демон». Представление всегда сопровождалось музыкой — чаще подобранной из разных произведений, но иногда и специально сочиненной[21].

В России «живые картины» появились в 30-х годах, когда декорации к ним писал знаменитый художник А. А. Роллер. Особую популярность этот жанр приобрел в 60-е годы и широко распространился в провинции, где не сходил с театральных подмостков вплоть до рубежа XIX—XX веков.

Несмотря на примитивизм, а нередко и откровенную пошлость «живых картин», многие деятели национальной культуры смотрели на новый жанр с надеждой, поскольку он вроде бы обещал гораздо быстрее и вернее, чем балет, воплотить на сцене музыкального театра художественные образы русской реалистической литературы, поэзии, живописи и через искусство статической пантомимы приблизиться к идеалам реализма, как его тогда понимали. Думается, не случайно бескомпромиссный в эстетических вопросах Мусоргский в конце своей жизни охотно согласился написать оркестровый марш к «живой картине» «Взятие Карса» (важный эпизод истории войны 1829 года с турками в Закавказье, упоминание о котором встречается и в «Путешествии в Арзрум» Пушкина).

Таким образом, в России 60-х годов хореографическое искусство было в жанровом отношении далеко не однородным. Даже собственно балет оказался достаточно дифференцированным, но рядом с ним выступало еще несколько близких ему жанров. Отметим их теперь все в совокупности: 1) многоактный балет с развитым сюжетом и благополучной развязкой, после которой шла развернутая картина или даже целый акт, составленный из дивертисментных танцев; 2) многоактный балет с остро драматической фабулой, интермедийным дивертисментом в середине; 3) одноактный сюжетный балет самого разнообразного характера; 4) хореографическая миниатюра без ярко выраженного сюжета; 5) отдельный балетный номер, сочиненный специально для исполнения в условиях концерта, бала, маскарада; 6) «живая картина»; 7) танцевальные сцены в опере; 8) опера-балет.

Последний случай представлен в истории русского музыкального театра 60-х годов только одним примером — оперой-балетом Даргомыжского «Торжество Вакха», переделанным композитором из музыки его же одноименной кантаты.

Судьба произведения сложилась во всех отношениях неудачно. Партитура оперы-балета была закончена еще в 1848 году и затем целых девятнадцать лет дожидалась своего сценического воплощения. Основная причина постоянных отказов в разрешении на постановку заключалась в боязни цензуры допустить на сцену пушкинский текст, вдохновенно воспевающий идеал вакхической любви. Реакционно-охранительную позицию, доведенную до анекдотически-

[21] См. «Антракт», 1868, 15 марта, с. 3.

пределов, иллюстрируют строки из докладной записки цензора Е. Гедерштерна: «Эффект танцев зависит от исполнения, за которое отвечает не цензура, но сия последняя не считала бы себя вне ответственности, разрешив к пению вышеприведенные стихи и дозволив вообще к представлению сюжет, извинительный в поэме как игра воображения, но соблазнительный и близкий к безнравственности при представлении на сцене» (224, *240*).

Премьера состоялась уже в послереформенный период, 11 января 1867 года, на сцене Большого театра и, несмотря на хороший состав исполнителей и тщательную постановку, не имела никакого успеха. Музыка Даргомыжского небезосновательно показалась публике и критике скучной, в какой-то мере эклектичной и подражательной по отношению к балетным сценам глинкинского «Руслана».

Отрицательную роль сыграли и другие обстоятельства. Произведение не вполне удовлетворяло жанровым требованиям оперы-балета, поскольку было лишено сюжета, и поэтому средства оперного и балетного искусства здесь лишь иллюстративно дополняли друг друга, а их противопоставление не могло играть значительной драматургической роли. С другой стороны, растянутость сочинения на два акта не позволяла воспринимать его и в качестве бессюжетной миниатюрной картины.

И все же решающее значение имел здесь двадцатилетний перерыв между замыслом и его полным практическим осуществлением. В 40-е годы, когда создавалось «Торжество Вакха», в памяти всех еще жила традиция анакреонтических балетов Ш. Дидло и всеобщее внимание по-прежнему привлекали античные образы поэзии Пушкина и его современников. Но во второй половине 60-х годов подобная образная сфера в хореографии выглядела шагом назад, в позапрошлую эпоху, резко противоречила новым веяниям.

Вообще на протяжении всех 60-х годов с особой остротой стоял вопрос о необходимости реалистического отражения жизни искусством и о кажущейся непригодности для такой задачи балетного театра. Порой он приобретал причудливые или даже наивные формы, однако неизменно присутствовал в теоретических размышлениях, публицистических высказываниях, спорах и конкретных творческих опытах в виде некоей всеми ощущаемой и всех мучащей идеи.

С одной стороны, полноправный представитель прогрессивного общественного мнения Салтыков-Щедрин всей силой своего сатирического таланта обрушивался на конкретные нелепости в русских балетных спектаклях. Однако он же, по существу, категорически отказывал балету в его праве на поиски предельно обобщенной, специфически танцевальной художественной образности: «Что берется в основание балета, что составляет собственно интерес его? В основание балета берется что-либо произвольное и неизвестное, которое предполагается как непроизвольное и окончательно признанное, вытекающее из природы вещей. Отправляясь из этого пункта и не выжидая возражения со стороны зрителя, балетмейстер устраивает дальнейшее течение своего произведения с легкостью изумительной» (247, *385*).

С другой стороны, русские и работавшие в России иностранные балетмейстеры если и не понимали совершенно отчетливо, то, быть может, лучше всех чувствовали резкое несоответствие задач и возможностей балета своей поры. Об этом свидетельствуют и хореографические опыты Соколова, и фрагменты танцевальных сцен Сен-Леона, выдержанные в русском духе. Однако, выполняя свою работу профессионально и добросовестно, они буквально на каждом шагу сталкивались с громадными и далеко не сразу преодолимыми сложностями, которые мастера искусств в своей практике нередко называют «сопротивлением материала».

В эволюции русского балета 60-х годов такого рода «сопротивлением материала» становилась сама техника классического танца в ее эстетическом восприятии аудиторией того времени, которое (подчеркнем еще раз) и в этой сфере искусства в полной мере заслуживает название переходного.

Для доказательства, не вдаваясь в подробности теории и истории хореографии, выделим здесь лишь центральный момент.

В пору зарождения и расцвета романтической балетной школы, например, в «Сильфиде» (1832), техника классического танца на носке символизировала собой небесное, «идеальное» начало и, как правило, эстетически и драматургически противопоставлялась технике характерного танца на каблуке, которая применялась в таких случаях для контрастной характеристики земного, «реального» начала. Позднее, в процессе развития и обогащения классического и характерного танца эти отличия постепенно изменяли свой художественный смысл, однако подобные изменения далеко не всегда согласовались с новыми взглядами и не сразу в их ином качестве воспринимались публикой. По очень точному выводу В. М. Красовской, «поэзия воздушного танца отступала перед техникой „стального носка", неуклонно усиливающейся во второй половине XIX века. Танцовщица уже не скользила над землей, а впивалась в нее концами пальцев, показывая чудеса равновесия» (110, *228*).

Миновать неблагоприятные трудности переходного периода не было дано ни композиторам, ни балетмейстерам, равно как и найти художественно убеждающее всех музыкальное и хореографическое образное обоснование таких танцевальных движений, «самодовлеющая сложность которых граничила с цирковым трюком» (110, *228*) В России 60-х годов уже подспудно назревала балетная реформа, но из композиторов к ней еще не был готов никто, а в области хореографии самыми плодотворными оказались поиски Мариуса Ивановича Петипа.

В конце 50-х и 60-е годы хореографическое творчество Петипа, по общему мнению исследователей, проходило почти исключительно в рамках балетной эстетики, характерной для Сен-Леона и близких к нему балетмейстеров. Вместе с тем, осуществляя большинство своих постановок этого периода без каких-либо претензий на реформу — среди спектаклей подобного рода назовем преимущественно одноактные балеты «Бабочка, роза и фиалка» (1857), «Брак во времена регентства» (1858), «Венецианский карнавал» и «Парижский

рынок» (1859), «Голубая георгина» (1860), «Терпсихора» (1861), «Ливанская красавица» (1863), «Путешествующая танцовщица» (1865), «Титания» и «Флорида» (1866), «Царь Кандавл», «Рабыня» и «Амур-благодетель» (1868),— Петипа постепенно нащупывал пути преодоления кризиса балетного искусства.

Уже тогда в его творчестве начали подспудно проявляться тенденции, которые исследователи балетного искусства называют в наши дни симфонизацией балета (напомним, что этот термин имеет в балетоведении свой специфический смысл, отличающийся от его применения в музыкознании).

Для симфонизации балета еще далеко не сложились нужные предпосылки, но одним из существенных подступов к ней явилась разработка Петипа танцевальными средствами методов развития, во многом близких непрограммной оркестровой музыке. В этом отношении значительным событием оказалась постановка в 1862 году многоактного балета «Дочь фараона» с музыкой Пуньи по «Роману мумии» Теофиля Готье. Выбор сюжета именно из творчества Готье был обусловлен несколькими обстоятельствами. Как раз на рубеже 50 — 60-х годов началась публикация на русском языке его критических статей и эстетических трактатов, которые в целом представляли собой, по сути дела, манифест эстетической школы приверженцев «чистого искусства» (см.: 366, *163*). Незадолго перед тем французский литератор посетил Россию и сам успешно способствовал пропаганде и распространению своих теорий. Вдобавок фабула произведения — фантастические галлюцинации путешественников внутри египетской пирамиды, где они укрывались от самума,— предоставляла постановщику естественную возможность для введения эффектных сцен бури в пустыне, волшебного оживления старинных статуй и давно умерших персонажей Древнего Египта, романтической любви воскресшей дочери фараона к европейцу XIX века, их опасных приключений, гибели героини, наводнения Нила и слияния рек, ручейков и потоков всего мира в заключительном апофеозе. Не отказываясь от излюбленных публикой театральных чудес, балетмейстер в решении формы стремился найти и действительно находил закономерности, общие для музыкального и хореографического формообразования. «Хореограф распоряжался солистами и кордебалетом, как композитор — солирующими голосами и различными группами инструментов в оркестре,— пишет В. М. Красовская.— Он извлекал из их взаимодействия или контрастов выразительные пластические результаты, разбивая сцену на планы, заполнял каждый план группами танцующих. Группы смещались, сливались и вновь обособлялись. Одна группа вела танцевальную фразу, то сопоставляя ее с танцевальным рисунком других групп, то вторгаясь и разбивая этот рисунок, то сливаясь с остальными в унисоне движений. Иногда повторяющийся пластический мотив одной группы представлял как бы гармонический органный пункт, на мерной и плотной основе которого другие группы выводили узоры танцевальной мелодии. В свою очередь, на фоне этого мелодического рисунка могли возникать самостоятельные голоса солистов. Эстетика танцевального образа

в творчестве Петипа постепенно приравнивалась к эстетике сложно развитых музыкальных образов композиторов-симфонистов» (109, *127*).

Опыт совершенно другого рода связан с постановкой хореографической сценки «Мужичок» (1865) на музыку народного трепака. В этом хореографическом концертном номере Петипа предпринял попытку найти связующее звено между канонами балетной эстетики той эпохи и реалиями окружавшей его русской жизни, использовав для воплощения в балете стилистику скульптурных миниатюр Гарднеровского завода, иначе говоря — модных тогда фарфоровых статуэток, которые изображали разносчиков, рыбаков, сбитенщиков, крестьянина с тачкой, купца, щеголиху и т. п. Мнения критики по поводу успеха такой попытки резко разделились. Поклонники восхищались темпераментом исполнения роли Мужичка женой балетмейстера М. С. Суровщиковой-Петипа, выражали удовлетворение стилистической цельностью образного решения и полным соответствием ему всех деталей танца и костюма. Противники — просто сравнивали реального русского мужика с представленным на сцене идиллическим и охотно повторяли летучую фразу из стихотворения Некрасова «Балет»: «Так танцуй же ты „Деву Дуная“, но в покое оставь мужика!»

Невозможно сказать наверняка, знал ли Петипа о стихотворении Некрасова, но, так или иначе, он за всю свою последующую жизнь ни разу не обратился к русской тематике и его творческие поиски пошли в ином направлении.

Для понимания сложности художественных процессов, происходивших тогда в хореографии, небезынтересно сравнить концертный номер Петипа с примером противоположного, но, судя по всему, тоже не вполне удачного подхода к воссозданию русского народного колорита в танцевальной сцене. Так, в том же 1865 году, когда танцовщик Пишо для премьеры оперы «Рогнеда» по прямому указанию Серова поставил пляску скоморохов и ряженых с введением подлинного хореографического фольклорного материала и с использованием традиционных фигур медведя, козы, петуха, цапли и скомороха, пляшущего на руках вверх ногами,— это вызвало единодушную ярость всех рецензентов, даже принадлежащих к разным критическим направлениям. «Пляска скоморохов... оскорбляет эстетические чувства»,— писал В. А. Соллогуб (314).

«Особенно отвратителен один, прыгающий на руках головой вниз»,— соглашался Кюи (136, *301*). Таким образом, попытка не исподволь преодолеть указанное выше «сопротивление материала», а как бы попросту перешагнуть через эти трудности, оказалась столь же безуспешной.

Вершиной творчества Петипа в 60-е годы и одновременно началом его единоличного, иногда почти диктаторского художественного руководства русским балетом явился для балетмейстера 1869 год, когда он поставил в Москве балет в четырех действиях и восьми картинах «Дон-Кихот» на музыку Л. Минкуса. Здесь он почти вплотную приблизился к идее хореографической симфонизации балетного

спектакля. «Петипа,— пишет Ю. И. Слонимский,— наделяет спектакль такой радостью бытия, такой правдой танца, таким эмоциональным запалом и захватом зрителя, что кажется, будто сцена и оркестр вправе стоять в одном ряду с лучшими русскими театральными музыкальными произведениями об Испании» (306, *265*). Высоко ценил этот балет и Б. В. Асафьев, который, говоря о блестящем воплощении на балетной сцене «театра русской Испании», выделял в качестве одного из главнейших достоинств произведения «рождение танца из возбуждения уличной толпы, из ее эмоций, из ее впечатлительной настроенности» (28, *11*).

Подлинный хореографический симфонизм московскому спектаклю придавало умелое объединение в нем нескольких драматургических линий. Каждая из них имела самостоятельную тенденцию развития, а в жанровом и образном отношении дополняла другие. Образ Дон-Кихота, решенный по традиции преимущественно средствами пантомимы, включил в себя лирико-философские, драматические и гротесково-комедийные моменты. Крупной удачей стал обобщенный образ народа с его разнообразной, но неизменно естественной реакцией на, казалось бы, безрассудно-безумные поступки главного героя — над ним и посмеиваются, перед ним и преклоняются, чувствуя подлинную рыцарственность и благородство его души.

Поскольку балет представлял собой свободную хореографическую инсценировку не всего романа Сервантеса, а только одного из эпизодов, то лирико-любовная линия спектакля стала главенствующей. Она развивалась в двух планах: в фантастических снах с появлением Дульсинеи и в устроении Дон-Кихотом счастливой свадьбы влюбленных крестьян Китри и Базиля. Центральным комедийным героем, естественно, был Санчо Панса, причем его роль также имела несколько своих кульминаций (одна из них, приобретавшая значение аллегории,— игра в жмурки). В фантастических эпизодах постановщик в соответствии с идеей романа Сервантеса тонко балансировал на грани чистой фантастики и гротескового ее переосмысления. Здесь, кроме встречи в зарослях репейника с пауком, редкой по своей выразительности художественной находкой явился и декорационный образ Луны, обретшей в глазах Дон-Кихота вид Дульсинеи — она то плачет, то улыбается, то смеется. Такое же равновесие реального и иллюзорного было присуще героическим и жанрово-бытовым сценам, например, в знаменитом сражении с мельницами и во встрече со странствующей труппой актеров, где к тому же виртуозно воплощается прием «театр в театре». На балетной сцене бродячие комедианты воздвигают свои подмостки, а на них в свою очередь размещается театр марионеток. Троекратное перемещение действия органично подводит к картине вспышки безумия Дон-Кихота, когда он уже окончательно не в силах понять: что есть подлинная жизнь, а что — лишь ее иллюзия.

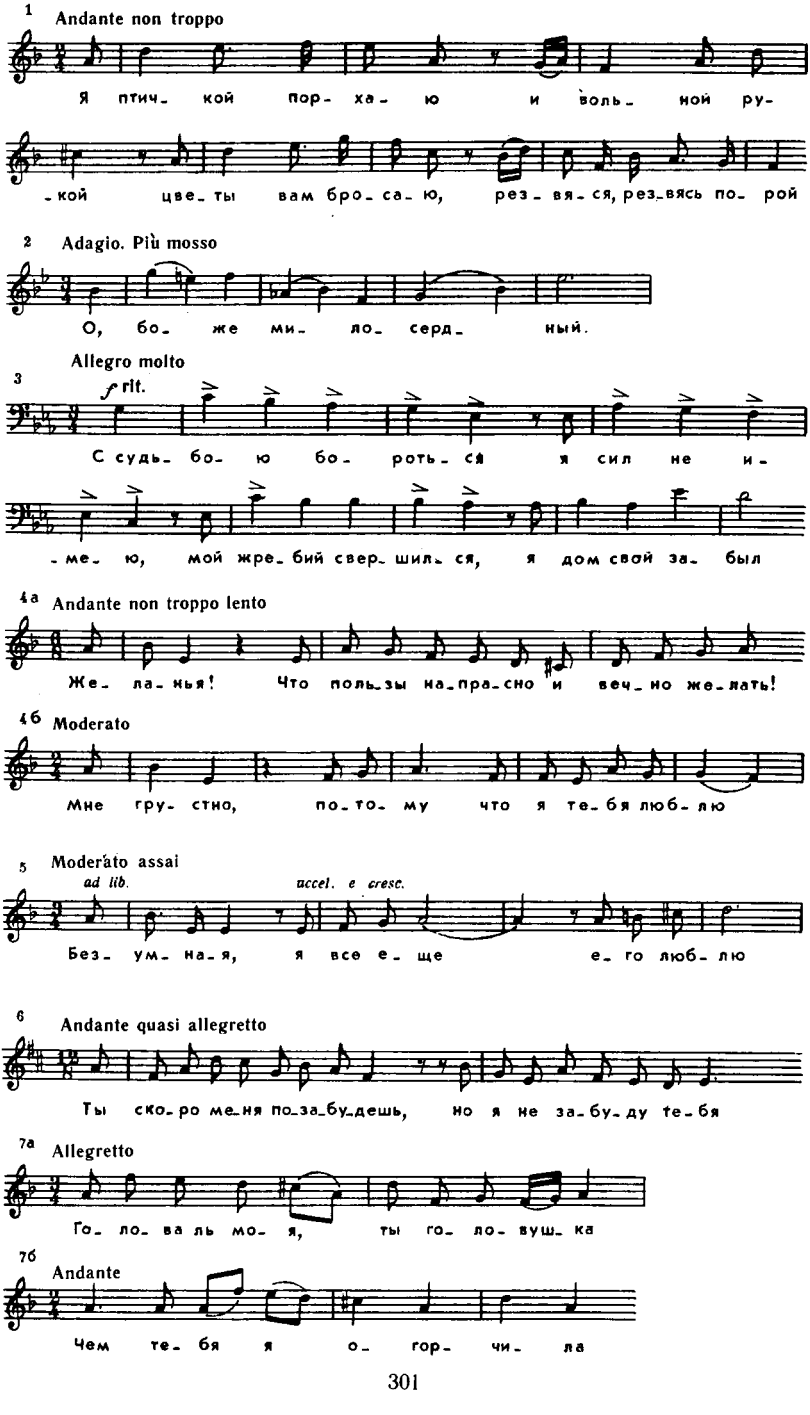
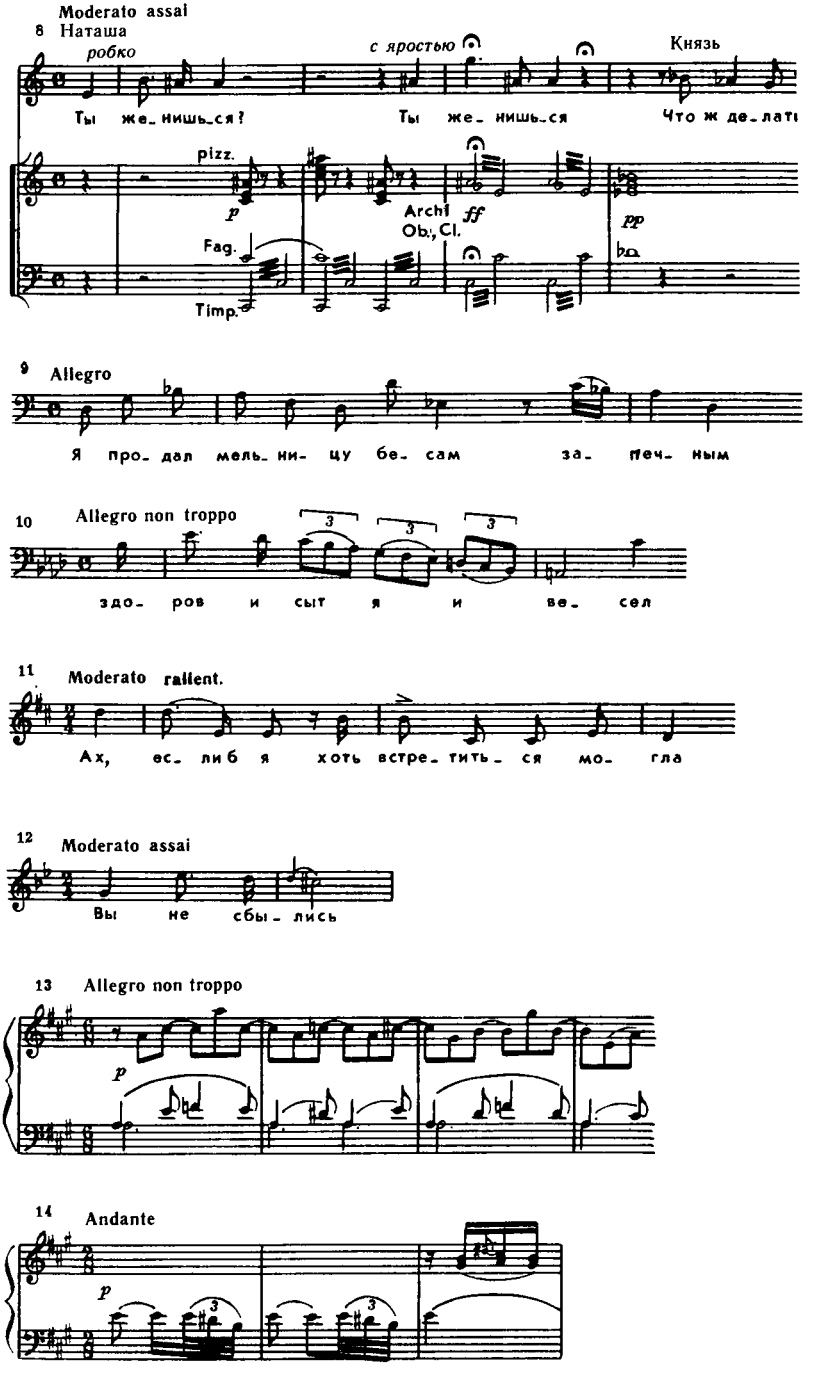
С точки зрения современного нам зрителя, хореографическая партия Дон-Кихота может показаться малодейственной, недостаточно танцевальной и фрагментарно-эпизодической. Однако следует иметь в виду два существенных момента. Прежде всего — истори-

ческую дистанцию, отделяющую нас от эпохи Петипа, и существенное изменение за это время психологии восприятия публикой балетного спектакля. Необходимо учитывать также то обстоятельство, что возобновления спектакля на советских сценах, равно как периодическое исполнение его фрагментов в качестве концертных номеров, весьма далеки от хореографического первоисточника. Уже сам Петипа спустя два года после премьеры в Москве для петербургской постановки значительно переделал и, к сожалению, ухудшил балет, введя в него неубедительный трагический эпилог, ослабив значение массовых сцен и включив ряд танцев дивертисментного характера, чем во многом разрушил не только художественную, но и сюжетную логику. В дальнейшем аналогичные изменения вносились новыми поколениями балетмейстеров.

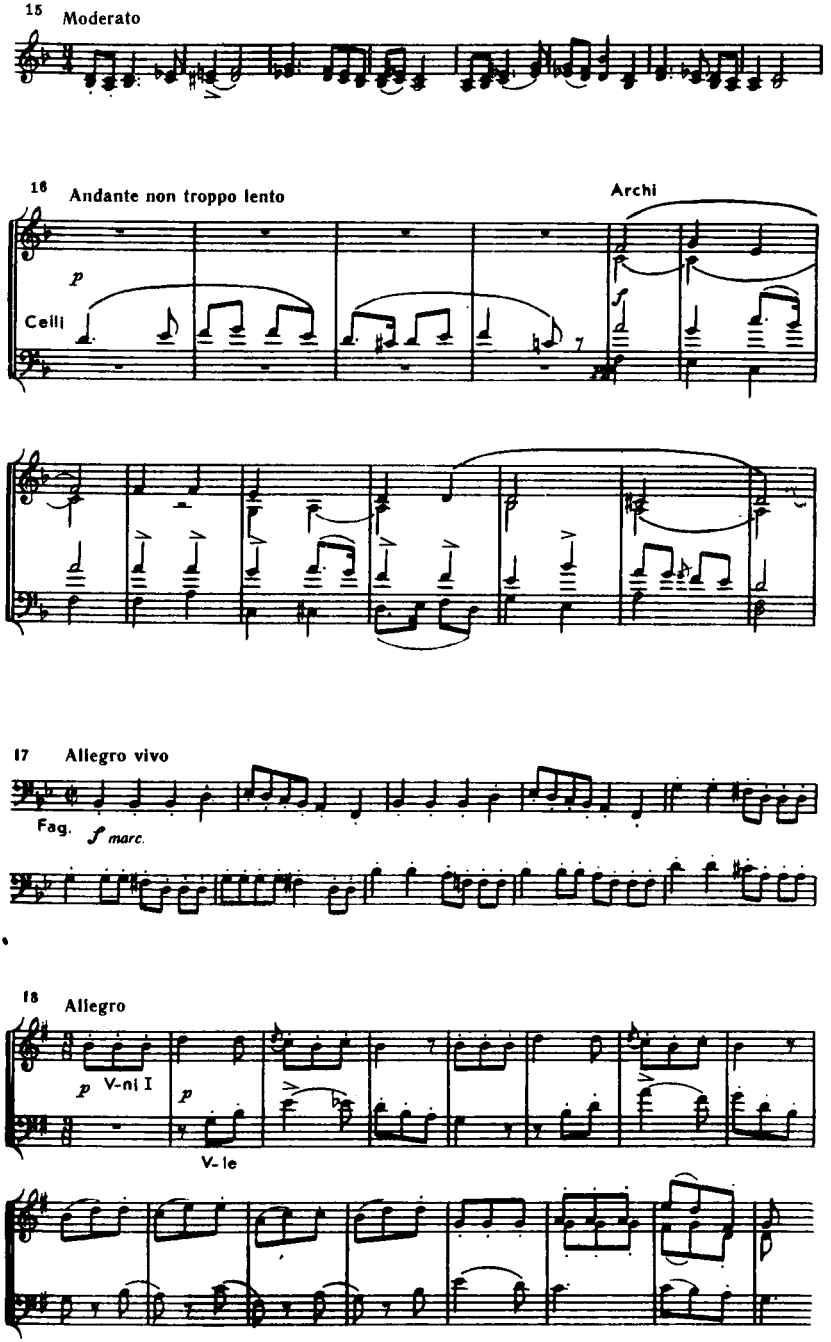
Разумеется, Минкус, не обладая крупным композиторским дарованием, в своей музыке не мог подняться до того же уровня симфонизма мышления. Его танцы выразительно передают общий характер сюжета и каждой сценической ситуации, полностью соответствуют условиям танцевальных жанров, а иногда почти зримо иллюстрируют конкретные виды театральных движений — от фуэте и батманов до поддержек различных типов в дуэтах и ансамблях. На большее они и не претендуют и оказывают свое эстетическое воздействие лишь в синтезе с остальными компонентами балетного спектакля.

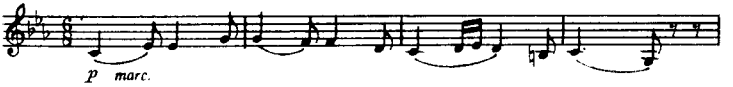
Но глубоко права В. М. Красовская, когда она на основании сравнительного изучения хореографии и музыки того времени делает вывод, в равной степени важный для истории и хореографического и музыкального искусства: «Факты свидетельствуют о том, что историческая заслуга утверждения принципов танцевального симфонизма принадлежит не только великим композиторам-симфонистам, но и самим мастерам хореографии. Выдающиеся хореографы русской сцены М. И. Петипа и Л. И. Иванов с помощью талантливых трупп и непрерывно функционировавших школ постепенно разрабатывали принципы симфонизации танца на несимфонической музыке и тем подготовляли реформу балетной музыки, осуществленную Чайковским и Глазуновым. Симфонизация танца не была бы достигнута, если бы русский балетный театр не пришел к ней подготовленный опытом собственно хореографических поисков» (110, *4*).

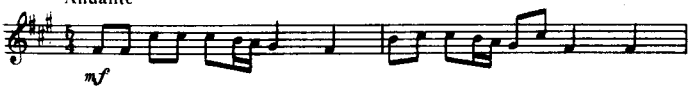
Нотные примеры

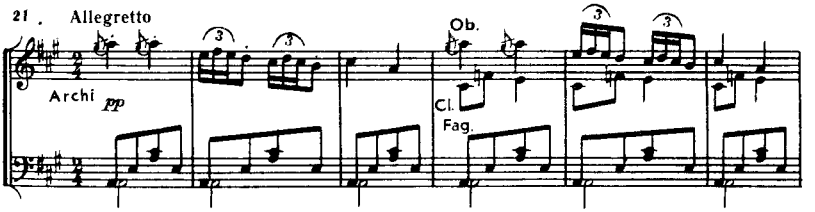


Moderato assai
8 Наташа
робко
с яростью
Князь
Ты же-нишь-ся?
Ты же-нишь-ся
Что ж де-лать
pizz.
p
Archi
Ob., Cl.
ff
pp
Fag.
Timp.
9 Allegro
Я про-дал мель-ни-цу бе-сам за-печ-ным
10 Allegro non troppo
3
3
3
здо-ров и сыт я и ве-сел
11 Moderato rallent.
Ах, ес-ли б я хоть встре-тить-ся мо-гла
12 Moderato assai
Вы не сбы-лись
13 Allegro non troppo
p
14 Andante
p
3
3

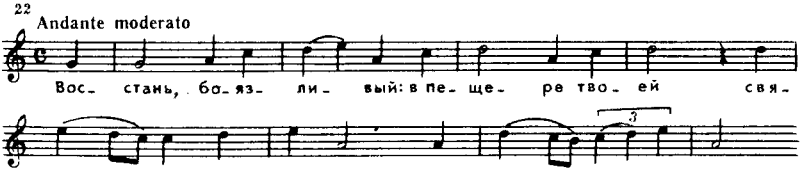

15 Moderato
16 Andante non troppo lento
Archi
p
Celli
f
17 Allegro vivo
Fag.
f marc.
18 Allegro
p
V-ni I
p
V-le

19a Andante

19б Allegretto

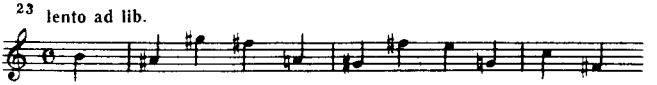
20 Andante

21 Allegretto

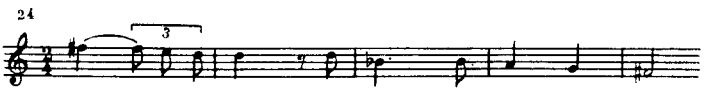
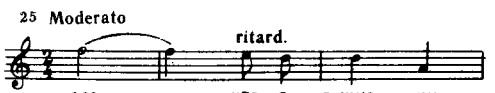
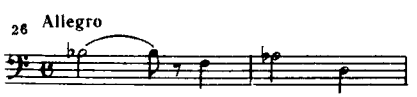
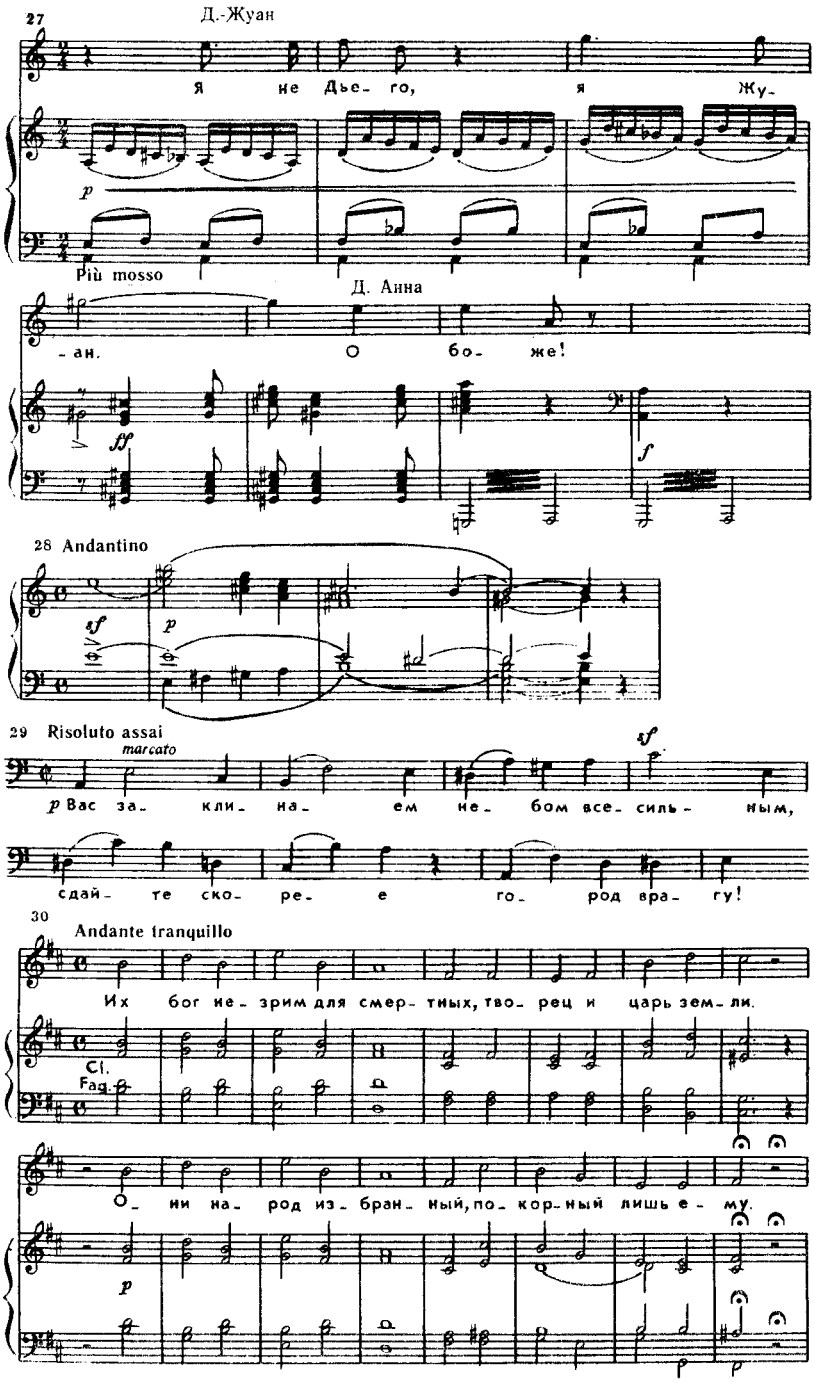
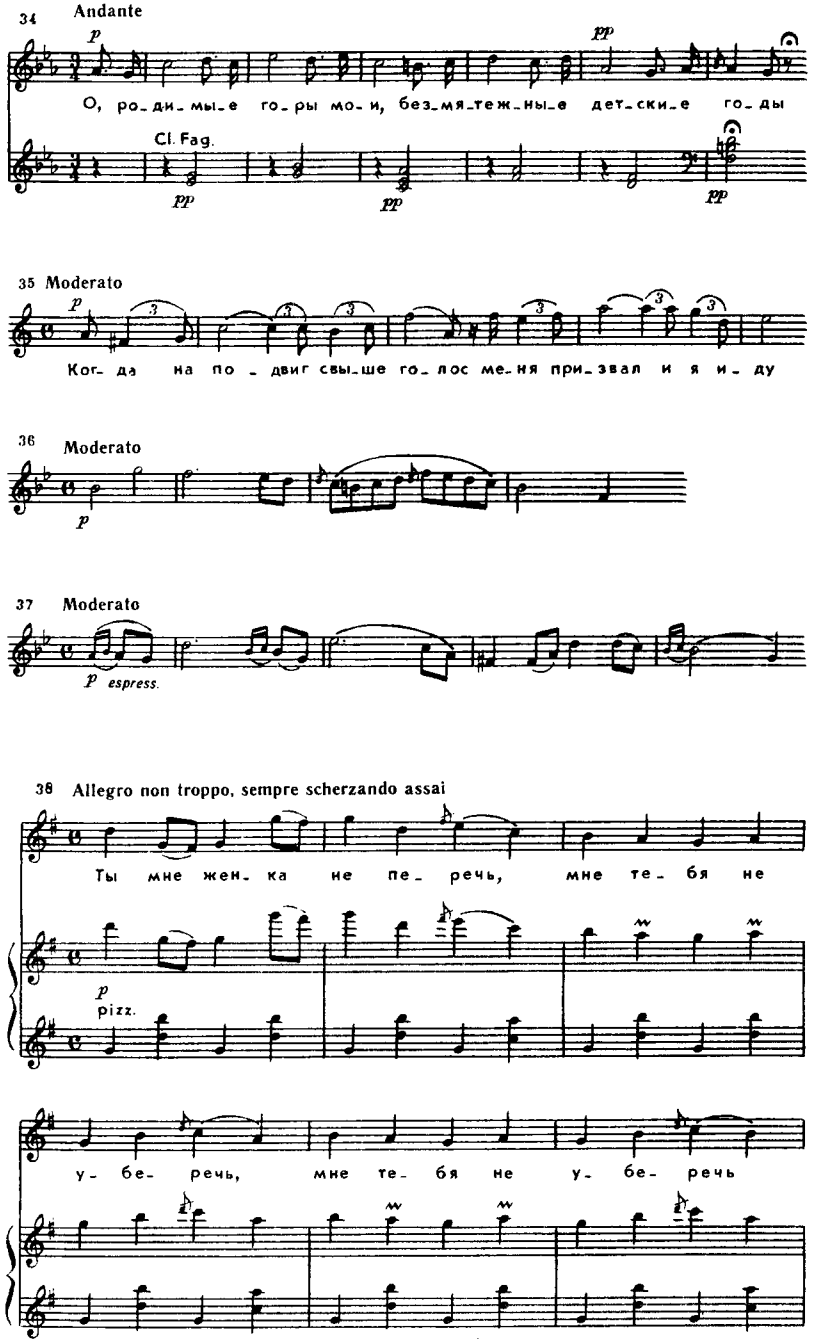
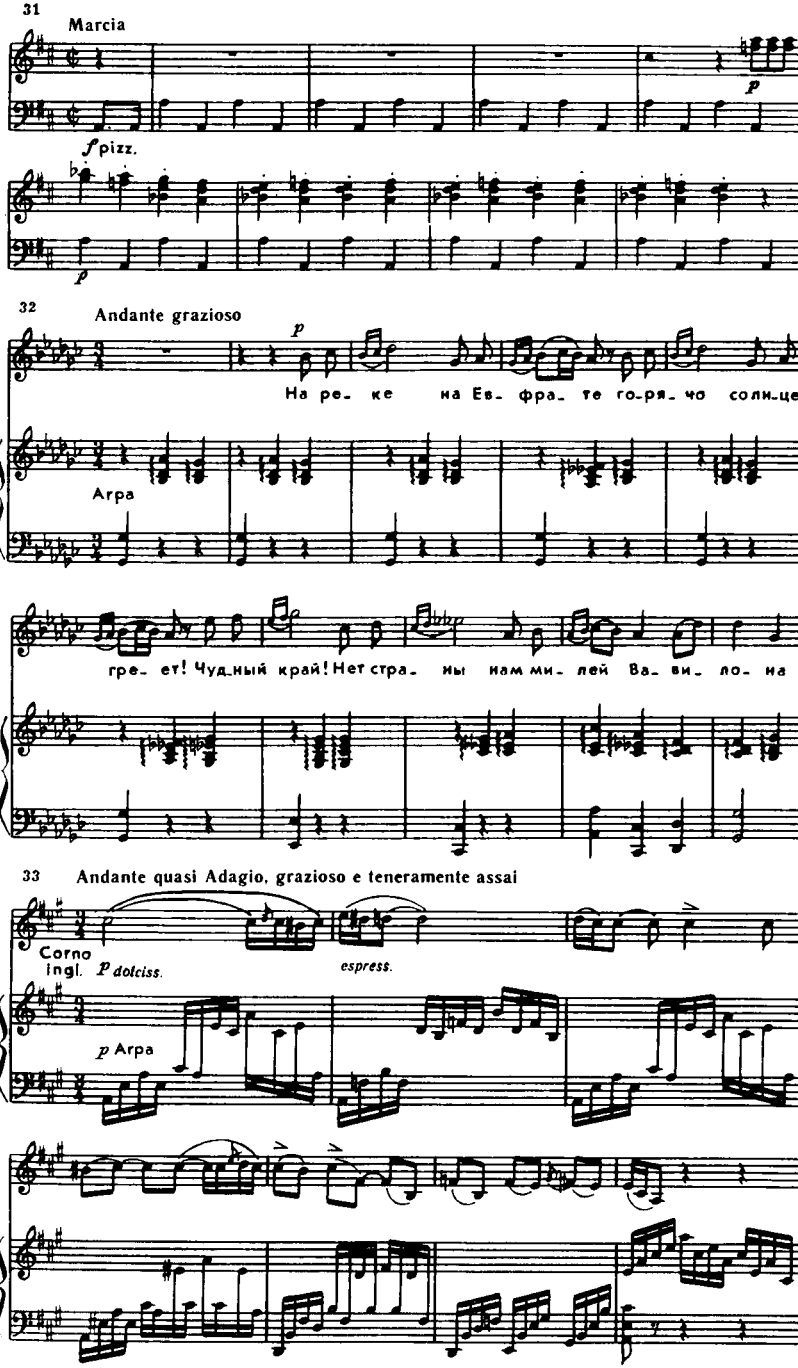
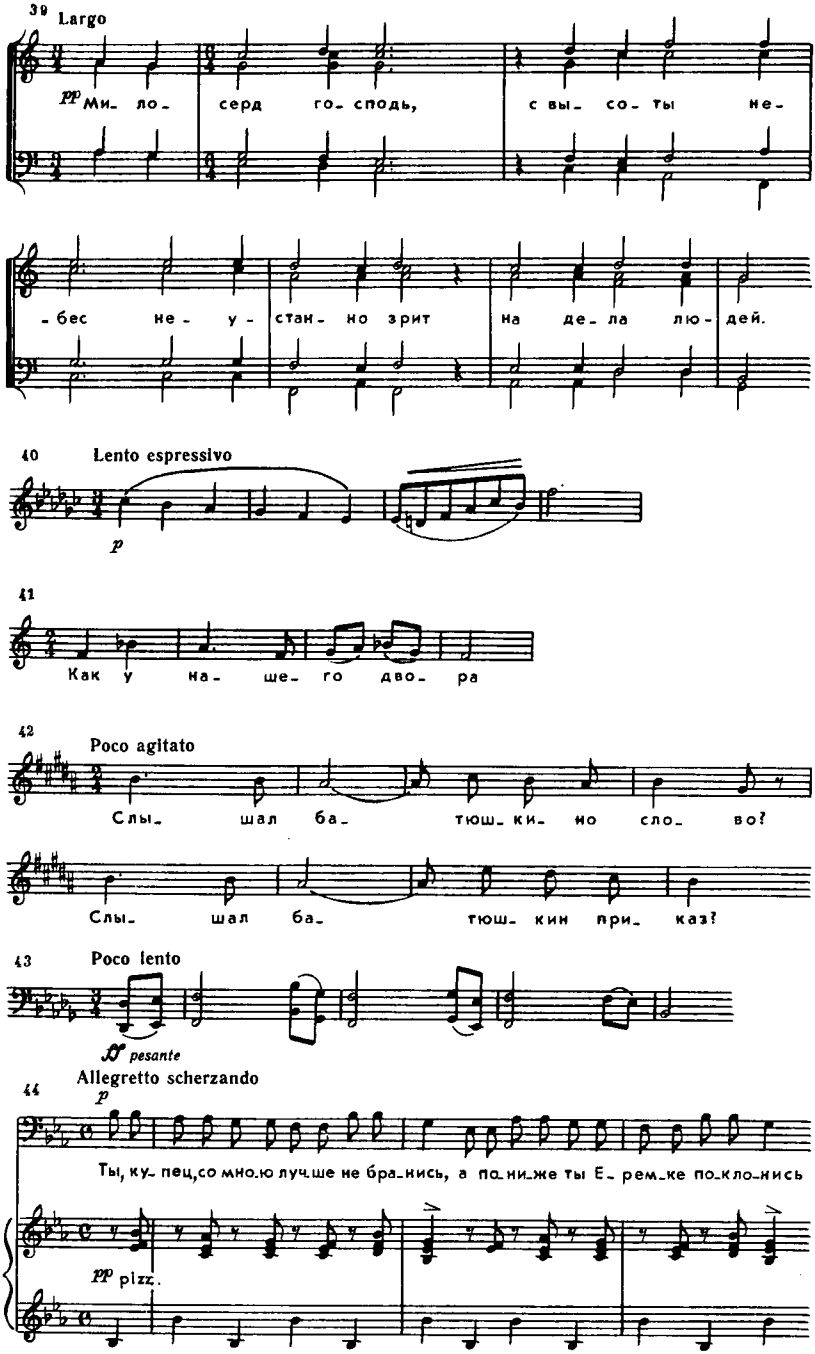


22 Andante moderato



23 lento ad lib.



24

25 Moderato

26 Allegro

27
Д.-Жуан
Я не Дье- го, я Жу-
p
Più mosso
Д. Анна
-ан. О бо- же!
ff
f
28 Andantino
sf
p
29 Risoluto assai
marcato
sf
p Вас за- кли- на- ем не- бом все- силь- ным,
сдай- те ско- ре- е го- род вра- гу!
30
Andante tranquillo
Их бог не- зрим для смер- тных, тво- рец и царь зем- ли.
Cl.
Fag.
О- ни на- род из- бран- ный, по- кор- ный лишь е- му.
p
p

34 Andante
p
pp
О, ро_ди_мы_е го_ры мо_и, без_мя_теж_ны_е дет_ски_е го_ды
Cl. Fag.
pp
pp
pp
35 Moderato
p
Ког_да на по_двиг свы_ше го_лос ме_ня при_звал и я и_ду
36 Moderato
p
37 Moderato
p espress.
38 Allegro non troppo, sempre scherzando assai
Ты мне жен_ка не пе_речь, мне те_бя не
p
pizz.
у_бе_речь, мне те_бя не у_бе_речь

31
Marcia
f pizz.
p
32
Andante grazioso
p
На ре- ке на Ев- фра- те го-ря- чо солн-це
Arpa
гре- ет! Чуд-ный край! Нет стра- ны нам ми- лей Ва- ви- ло- на
33
Andante quasi Adagio, grazioso e teneramente assai
Corno
ingl.
p dolciss.
espress.
p Arpa

39 Largo
pp Ми- ло- серд го- сподь, с вы- со- ты не-
-бес не- у- стан- но зрит на де- ла лю- дей.
40 Lento espressivo
p
41
Как у на- ше- го дво- ра
42 Poco agitato
Слы- шал ба- тюш- ки- но сло- во?
Слы- шал ба- тюш- кин при- каз?
43 Poco lento
ff pesante
44 Allegretto scherzando
p
Ты, ку- пец, со мно- ю луч- ше не бра- нись, а по- ни- же ты Е- рем- ке по- кло- нись
pp pizz.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. Письмо Ф. Энгельсу от 8 октября 1858 г.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29.
2. Ленин В. И. Гонители земства и аннибалы либерализма.— Полн. собр. соч., т. 5.
3. Ленин В. И. «Крестьянская реформа» и пролетарско-крестьянская революция.— Полн. собр. соч., т. 20.
4. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха.— Полн. собр. соч., т. 20.
5. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение.— Полн. собр. соч., т. 20.
6. Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся.— Полн. собр. соч., т. 2.
7. Ленин В. И. Памяти Герцена.— Полн. собр. соч., т. 21.
8. Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве.— Полн. собр. соч., т. 1.
9. Абрамовский Г. Оперы Серова «Мельничиха из Марли» и «Майская ночь». К истории вопроса.— В кн.: Стилевые особенности русской музыки XIX—XX веков. Л., 1983.
10. Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 2. М., 1963.
11. Азадовский М. К. Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938.
12. Айсберг И. Теодор Лешетицкий.— Музыка, 1916, № 244.
13. Акилов П. Г. Театральные курьезы и заметки.— Развлечение, 1867, № 6.
14. Алексеев А. Д. Русские пианисты. М.— Л., 1948.
15. Алексеев М. П. Виктор Гюго и его русские знакомства.— Лит. наследство, т. 31—32. М., 1937.
16. Алмазов Б. Взгляд на русскую литературу в 1858 году.— В кн.: Утро, ч. 1. М., 1859. Подп.: *Б. А.*
17. Альбрехт Е. К. Петербургская консерватория. Спб., 1891.
18. Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968.
19. Арнольд Ю. К. Отчет о концертном сезоне. Статья первая.— Сын отечества, 1858, № 10. Подп.: *Меломан.*
20. Арнольд Ю., Раппапорт М. Я. Петербургский вестник. Обозрение концертов за прошедшую неделю.— Муз. и театр. вестник, 1857, № 10. Подп.: *Арнольд Ю. и М. Р.*
21. Арнольд Ю., Раппапорт М. Я. Петербургский вестник. Обозрение концертов за прошедшую неделю.— Муз. и театр. вестник, 1857, № 13. Подп.: *Арнольд Ю. и М. Р.*
22. А. С. Даргомыжский: Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Ред. и примеч. Н. Финдейзена. Пб., 1922.
23. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
24. Асафьев Б. В. Их было трое... (Из эпохи общественного подъема русской музыки 50 — 60-х годов прошлого столетия).— Избр. труды, т. 3. М., 1954.
25. Асафьев Б. В. «Русалка».— Критич. статьи, очерки и рецензии. Л., 1967.
26. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
27. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970.
28. Асафьев Б. В. Театр русской Испании. Открытие балетных спектаклей.— «Дон-Кихот».— Театр, 1923, № 2.

29. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865.
30. Баженов А. Московские письма.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 14.
31. Баженов А. Московские театральные письма.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 11.
32. Баженов А. Московские театральные письма.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 18.
33. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 1. М., 1970.
34. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности. М., 1982.
35. Барсов Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики.— В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 6. Л., 1982.
36. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года.— Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956.
37. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина.— Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955.
38. Белоненко А. Стасов о древнерусской музыке.— Сов. музыка, 1974, № 7.
39. Беляков Б. Н., Блинов В. Г., Бордюг Н. Д. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде — городе Горьком. Горький, 1980.
40. Белянова Г. Основные закономерности формообразования в опере Даргомыжского «Каменный гость».— В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973.
41. Берковский Н. Я. «Русалка», лирическая трагедия Пушкина.— Статьи о литературе. М.— Л., 1962.
42. Берлиоз Г. Избр. письма. Кн. 2: 1853—1868. Л., 1982.
43. Бессель В. В. Г. Ф. Венявский.— В кн.: Финдейзен Н. Ф. Василий Васильевич Бессель. Спб., 1909.
44. Бесядовский И. Хроника общественной жизни.— Курские губ. ведомости, 1866, 20 авг.— Подп.: *И. Б.*
45. Благой Д. Мир как красота: О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.
46. Боборыкин П. Д. Воспоминания, т. 1. М., 1965.
47. Бородин А. П. Концерты Бесплатной музыкальной школы.— Концерты Русского музыкального общества [7-й и 8-й].— Критич. статьи. М., 1982.
48. Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. Спб., 1861.
49. Буслаев Ф. И. Народная поэзия: Исторические очерки. Спб., 1887.
50. Верстовский А. Н. Письмо М. Я. Раппапорту от 24 января 1859 г.— Библиотечка «Театра и искусства», 1912, кн. 2.
51. Веселовский А. Воспоминания об А. Н. Серове.— Беседа, 1871, кн. 2.
52. Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
53. Геника Р. В. Из консерваторских воспоминаний: Н. Г. Рубинштейн и Чайковский.— Рус. муз. газета, 1916, № 43.
54. Гинзбург И. Об учреждении в Харькове музыкального общества.— Якорь, 1864, 11 янв.
55. Гинзбург Л. С. Генрик Венявский в России.— В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
56. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Русская классическая виолончельная школа (1860—1917). М., 1965.
57. Гинзбург Л. С. К. Ю. Давыдов. Л., 1936.
58. Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева.— В изд.: Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957.
59. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1857—1872). Л., 1971.
60. Горяйнов Ю. Г. Я. Ломакин: Дирижер. Композитор. Учитель. М., 1984.
61. Григорьев А. Жизель и г-жа Муравьева.— Якорь, 1863, № 33.
62. Григорьев А. Несколько слов о Ристори.— Время, 1861, № 2.
63. Григорьев А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу.— Собр. соч., вып. 11. М., 1915.
64. Григорьев А. Поэзия Некрасова.— Собр. соч., вып. 13. М., 1915.
65. Григорьев А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Собр. соч., вып. 14. М., 1915.
66. Григорьев А. Русский театр. I. По возобновлении в первый раз.— Эпоха, 1864, № 1—2.

67. Григорьев А. А. «Юдифь», опера в пяти актах А. Н. Серова.— Якорь, 1863, № 12.
68. Григорьев В. Генрик Венявский. М., 1966.
69. Гутор В. П. К. Ю. Давыдов как основатель школы виолончельной игры. М.— Л., 1950.
70. Даргомыжский А. С. Избр. письма, вып. 1. М., 1954.
71. Даргомыжский А. Полн. собр. вокальных ансамблей и хоров. Ред., вступит. статья и коммент. М. С. Пекелиса. М.— Л., 1950.
72. Даргомыжский А. Полн. собр. романсов и песен. Ред., вступит. статья и коммент. М. С. Пекелиса, т. 1—2. М.— Л., 1947.
73. Дневник В. Ф. Одоевского 1859—1869 годов.— В кн.: Лит. наследство, т. 22—24. М., 1935.
74. Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? — Собр. соч., т. 6. М.— Л., 1963.
75. Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве.— Собр. соч., т. 6. М.— Л., 1963.
76. Добролюбов Н. А. Первые годы царствования Петра Великого. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1936.
77. Достоевский Ф. М. Дневник писателя.— Полн. собр. соч., т. 21. Л., 1980.
78. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. Пг., б. г.
79. Друскин М. Русская революционная песня. М., 1957.
80. Евдокимов Я. К. Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года).— В кн.: Из музыкального прошлого, вып. 1. М., 1960.
81. Евнин Ф. И. «Песня Еремушке» Некрасова и идейно-политическая борьба конца 1850-х годов. В кн.: Некрасовский сборник, т. 2. М.— Л., 1956.
82. Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
83. Захаров Н. И. Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России.— Москвитянин, 1852, № 2, янв., кн. 2.
84. Захаров Н. И. Несколько слов по поводу пения в России.— Москвитянин, 1852, № 6, март, кн. 2.
85. Званцов К. И. Александр Николаевич Серов в 1857—1871 гг.: Воспоминания о нем и его письма.— Рус. старина, 1888, № 8, 9.
86. Златковский М. А. А. Н. Майков: Биографический очерк. Спб., 1898.
87. Зотов Вл. А. Н. Серов и первая задуманная им опера.— Наблюдатель, 1896, № 1.
88. Иванов М. Музыкальные наброски. Оставление русской оперы г. Комиссаржевским.— Новое время, 1880, 10 марта.
89. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862—1917. Л., 1964.
90. Из музыкального прошлого, вып. 1. Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М., 1960.
91. История русского драматического театра в 7-ми т., т. 5. М., 1980.
92. История русского искусства, т. 9, кн. 1. М., 1965.
93. История русской литературы в 3-х т., т. 3. М., 1964.
94. Кандинский А. И. А. С. Даргомыжский. В кн.: Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И. История русской музыки, т. 1. М., 1972.
95. Кандинский А. И. О реализме и романтизме в русской музыке второй половины XIX века.— В кн.: Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981.
96. Кашкин Н. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— Моск. ведомости, 1900, № 154.
97. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954.
98. Кашкин Н. Д. Две музыкальные памятки: Н. Г. Рубинштейн и М. П. Мусоргский. I: Н. Г. Рубинштейн.— Рус. мысль, 1906, кн. 4.
99. Кашкин Н. Итальянская опера в Москве.— Моск. ведомости, 1862, 13 окт. Подп.: *Н. К.*
100. Кашкин Н. Д. Московское отделение императорского русского музыкального общества: Очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860—1910. М., 1910.
101. Кашкин Н. Николай Григорьевич Рубинштейн и его роль в музыкально-историческом развитии Москвы.— Моск. ведомости, 1898, 15 нояб.
102. Кашкин Н. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: Исторический очерк. М., 1891.

103. Кашкин Н. Д. С. И. Танеев и Московская консерватория.— Муз. современник, 1916, № 8.
104. Кисуньko В. Г. Художественная культура в жизни России второй половины XIX века.— В кн.: Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988.
105. Корабельникова Л. С. И. Танеев в Московской консерватории. М., 1974.
106. Корабельникова Л. Строитель музыкальной Москвы (к 125-летию со дня рождения Н. Г. Рубинштейна).— Сов. музыка, 1960, № 6.
107. Костомаров Н. И. Дополнение к статье: Стасов В. Археологическая заметка к постановке «Рогнеды».— Вестник Европы, 1866, март.
108. Костомаров Н. И. Еще несколько слов о постановке «Жизни за царя».— Голос, 1868, 10 сент.
109. Красовская В. М. История русского балета. Л., 1978.
110. Красовская В. М. Русский балетный театр XIX века, Л.— М., 1963.
111. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, т. 2. Л., 1958.
112. Кублицкий М. Е. История оперы в лучших ее представителях. М., 1874.
113. Кюи Ц. «Вильгельм Телль» на Мариинской сцене.— Спб. ведомости, 1864, 6 дек.
114. Кюи Ц. Два новых музыкальных критика.— Избр. статьи. Л., 1952.
115. Кюи Ц. А. Из моих оперных воспоминаний.— Избр. статьи. Л., 1952.
116. Кюи Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского.— Избр. статьи. Л., 1952.
117. Кюи Ц. Клара Шуман в Петербурге.— Избр. статьи. Л., 1952.
118. Кюи Ц. А. Концерт Балакирева. Предстоящий 25-летний юбилей «Руслана». Слухи.— Избр. статьи. Л., 1952.
119. Кюи Ц. А. Концерт Бесплатной школы.— Избр. статьи. Л., 1952.
120. Кюи Ц. А. Концерт г. Давыдова. Г-жа Тиманова.— Избр. статьи об исполнителях. М., 1957.
121. Кюи Ц. Концерт Рубинштейна.— Избр. статьи. Л., 1952.
122. Кюи Ц. «Лоэнгрин»— музыкальная драма Рихарда Вагнера.— Спб. ведомости, 1868, 11 окт.
123. Кюи Ц. Музыкальная летопись.— «Юдифь» г. Серова...— Спб. ведомости, 1865, 26 янв.
124. Кюи Ц. Музыкальная летопись Петербурга (концерты Филармонического общества. Ганс Бюлов, Берлиоз и Вагнер как дирижеры).— Избр. статьи. Л., 1952.
125. Кюи Ц. Музыкальная летопись Петербурга. О петербургских концертах вообще. Концерты РМО.— Избр. статьи. Л., 1952.
126. Кюи Ц. А. Музыкально-критические статьи, т. 1. Пг., 1918.
127. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки.— Спб. ведомости, 1866, 8 марта.
128. Кюи Ц. Музыкальные заметки.— Спб. ведомости, 1867, 2 сент.
129. Кюи Ц. Музыкальные заметки.— Спб. ведомости, 1867, 3 нояб.
130. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. «Фауст» Гуно.— Спб. ведомости, 1869, 25 сент.
131. Кюи Ц. А. Несколько слов о современных оперных формах.— Избр. статьи. Л., 1952.
132. Кюи Ц. Оперный сезон в Петербурге. Вместо вступления.— Избр. статьи. Л., 1952.
133. Кюи Ц. А. Первый № «Музыки и театра».— Спб. ведомости, 1867, 30 марта.
134. Кюи Ц. Перемены в консерватории. Вероятный приезд к нам Берлиоза. Краткая его биография.— Избр. статьи. Л., 1952.
135. Кюи Ц. А. Полугодовая деятельность газеты «Музыка и театр».— Избр. статьи. Л., 1952.
136. Кюи Ц. «Рогнеда», опера г. Серова.— Спб. ведомости, 1865, 6 нояб.
137. Кюи Ц. А. «Русалка».— Пражское приглашение и служебные обязанности.— «Травиата».— Спб. ведомости, 1868, 4 мая.
138. Кюи Ц. А. Ф. О. Лешетицкий.— Избр. статьи об исполнителях. М., 1957.
139. Кюи Ц. Четвертый и пятый концерты Русского музыкального общества.— Избр. статьи. Л., 1952.
140. Лалаев М. С. Итальянская опера в России. Сезон 1861—1862 года.— Современник, 1862, № 1. Подп.: *М. Л-л-в.*

141. Ларош Г. А. Бенефис г-жи Оноре. «Руслан и Людмила» на сцене московской оперы.— Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
142. Ларош Г. А. Воспоминания о П. И. Чайковском.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
143. Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки.— Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
144. Ларош Г. А. Десятый концерт и квартетные собрания Русского музыкального общества.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
145. Ларош Г. А. Еще о «Рогнеде».— Рус. сцена, 1865, № 18.
146. Ларош Г. Заметка о А. Н. Серове.— Совр. летопись, 1871, № 6.
147. Ларош Г. Заметка об итальянской опере.— Совр. летопись, 1869, № 39.
148. Ларош Г. А. Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
149. Ларош Г. Историческое изучение музыки.— Рус. вестник, 1867, № 8.
150. Ларош Г. А. [«Каменный гость» А. Даргомыжского].— Избр. статьи, вып. 3. Л., 1976.
151. Ларош Г. А. Концерты русского музыкального общества.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
152. Ларош Г. А. [Концерты РМО].— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
153. Ларош Г. А. Месса Роберта Шумана.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
154. Ларош Г. Музыкальная заметка.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
155. Ларош Г. Музыкальная хроника.— Совр. летопись, 1869, № 13.
156. Ларош Г. Музыкальная хроника. Концерты г. Лауба, г-жи Лавровской, г. Таузига.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
157. Ларош Г. Музыкальная хроника. Обзор концертов Русского музыкального общества.— Совр. летопись, 1869, № 4.
158. Ларош Г. А. Музыкальная хроника. «Реквием» Берлиоза.— Совр. летопись, 1869, № 15.
159. Ларош Г. Музыкальные очерки.— Голос, 1873, 23 марта.
160. Ларош Г. Музыкальные очерки.— Голос, 1879, 24 янв.
161. Ларош Г. Музыкальные очерки. Четвертый концерт Русского музыкального общества.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
162. Ларош Г. А. Мысли о музыкальном образовании в России.— Рус. вестник, 1869, № 7.
163. Ларош Г. Н. Г. Рубинштейн.— Избр. статьи, вып. 5. Л., 1978.
164. Ларош Г. А. Несколько слов об Антоне Григорьевиче Рубинштейне.— Совр. летопись, 1868, № 34.
165. Ларош Г. А. Новая русская опера «Воевода» г. Чайковского.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
166. Ларош Г. О «Валькирии», Рихарде Вагнере и вагнеризме.— Ежегодник имп. театров, сезон 1899/1900, прилож. 1. Спб., 1900.
167. Ларош Г. А. О программной музыке и «Антаре» г. Римского-Корсакова в особенности.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
168. Ларош Г. Обзор концертов Русского музыкального общества.— Совр. летопись, 1869, № 4.
169. Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор.— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
170. Ларош Г. А. По поводу «Каменного гостя» в Москве.— Избр. статьи, вып. 3. Л., 1976.
171. Ларош Г. А. По поводу предстоящих квартетных собраний.— Избр. статьи, вып. 4. Л., 1977.
172. Ларош Г. А. «Рогнеда», новая русская опера.— Рус. сцена, 1865, № 9. Подп.: *Ученик консерватории.*
173. Ларош Г. А. Русская музыкальная литература.— Рус. вестник, 1869, № 10.
174. Ларош Г. А. [Симфоническая фантазия «Фатум»].— Избр. статьи, вып. 2. Л., 1975.
175. Ларош Г. А. Шуман как фортепианный композитор.— Избр. статьи, вып. 5. Л., 1978.
176. Лихачев Д. С. Пути к новой русской литературе.— В кн.: Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность.— Л., 1971.

177. Ломакин Г. Автобиографические заметки.— Рус. старина, 1886, т. 49.
178. Лотман Л. М. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов.— В кн.: История русской поэзии, т. 2. Л., 1969.
179. Майкапар С. М. Годы учения. М.— Л., 1938.
180. Маркович А. В Об участии А. Н. Серова в малороссийском концерте, данном в пользу родственников покойного Шевченко.— Сев. пчела, 1861, 25 мая.
181. Маслих В. А. Н. Островский и А. Н. Серов.— В кн.: Островский и русские композиторы. М.— Л., 1937.
182. Миклашевский Иос. Очерк деятельности Киевского отделения императорского русского музыкального общества: 1863—1913. Киев, 1913.
183. Мордовцев Д. Л. Исторические пропилеи. Спб., 1888.
184. Мусоргский М. П. Лит. наследие: Письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
185. Наш край: Документы и материалы по истории Донской области. Ростов, 1963.
186. Некрасов Н. А. Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года.— Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950.
187. Никольский В. В. Конек-горбунок или Царь-девица.— Рус. сцена, 1864, № 11. Подп.: *Иванушка-Дурачко.*
188. Ниссен-Саломан Г. Школа пения. Спб., [1881].
189. Новые материалы для биографии А. Н. Серова. (Письма его к А. А. Бакунину). Сообщил Н. Ф. Финдейзен. ЕИТ, сезон 1893/94 г., прилож. 3.
190. Огарев Н. П. Разбор нового крепостного права.— Избр. соц.-политические и философские произведения, т. 1. М., 1952.
191. Одоевский В. Ф. Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве.— В кн.: 198.
192. Одоевский В. Ф. Вагнер в Москве.— В кн.: 198.
193. Одоевский В. Ф. 18-е представление «Юдифи»— оперы А. Н. Серова. (Отрывок из письма в Москву).— В кн.: 198.
194. Одоевский В. Ф. Концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 198.
195. Одоевский В. Ф. Лауб в Моцартовском ге-мольном квинтете.— В кн.: 198.
196. Одоевский В. Ф. Лучше поздно, чем никогда.— В кн.: 198.
197. Одоевский В. Ф. Музыкальная заметка.— В кн.: 198.
198. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
199. Одоевский В. Ф. Новая певица на сцене московский оперы.— В кн.: 198.
220. Одоевский В. Ф. Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта.— В кн.: 198.
201. Одоевский В. Ф. Перехваченные письма.— В кн.: 198.
202. Одоевский В. Ф. Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной велико-русской музыке.— В кн.: 198.
203. Одоевский В. Ф. Примечание к письму М. И. Глинки к В. Ф. Одоевскому.— В кн.: 198.
204. Одоевский В. Ф. Речь на открытии Московской консерватории.— В кн.: 198.
205. Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка.— В кн.: 198.
206. Одоевский В. Ф. 31-е дек[абря] 1867 [года].— Обед в консерватории в честь Берлиоза.— В кн.: 198.
207. Одоевский В. Ф. Услышим ли мы оперу «Юдифь» в Москве?— В кн.: 198.
208. Оноре И. И. Одиннадцать лет в театре.— Рус. старина, 1912, № 1, 2.
209. Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в настоящее время.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1960.
210. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950.
211. Панаев И. И. Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта.— Современник, 1857, № 5.
212. Панаев И. И. Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта.— Современник, 1859, март.
213. Пановский Н. М. Московские известия: Чудовский хор.— Москвитянин, 1855, № 4, февр., кн. 2. Подп.: *П-ий Н.*
214. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, в 3-х т., т. 1. М., 1966; т. 2. М., 1968; т. 3. М., 1983.
215. Пекелис М. Даргомыжский и народная песня. М.-Л., 1951.
216. Писарев Д. И. «Журнал для воспитания» 1857, 1858 и 1859 гг.— Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. 1. Спб., 1894.
217. Письма А. П. Бородина, вып. 2. М., 1936.

218. Побратим А. В. Концерт 27 апреля.— Основа, 1861, июнь.
219. Полевой Н. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах.— Моск. телеграф, 1832, № 3.
220. [Протопопов Вл.] От редактора.— В кн.: Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. III-А. М., 1957.
221. Протопопов Вл. Статьи музыкального критика «Н.З.»— В кн.: Муз. наследство, т. 1. М., 1962.
222. Пруцков Н. И. Русская литература XIX века и революционная Россия. М., 1979.
223. Пузыревский А. И. и Сакетти Л. А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. Спб., 1912.
224. Пушкин в драматической цензуре (1828—1917).— В кн.: Лит. архив. т. 1. М.— Л., 1938.
225. Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 2. Спб., 1891.
226. Раппапорт М. Я. Из артистического мира.— Сын отечества, 1868, № 12. Подп.: *М. Р.*
227. Раппапорт М. Я. Концерты.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 11. Подп.: *М. Р.*
228. Раппапорт М. Я. Концерты.— Театр. и муз. вестник, 1860, № 12. Подп.: *М. Р.*
229. Раппапорт М. Я. Музыкальная летопись.— Сын отечества, 1863, № 45. Подп.: *М. Р.*
230. Раппапорт М. Я. Театральная летопись.— Сын отечества, 1863, 19 апр.
231. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1953.
232. Репин И. Е. Далекое близкое. Л., 1986.
233. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество, вып. V. М., 1946.
234. Римский-Корсаков А. Предисловие издателя.— В кн.: 126.
235. Римский-Корсаков Н. А. «Вильям Ратклиф», опера в 3-х действиях г. Кюи.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1963.
236. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 1. М., 1955.
237. Римский-Корсаков Н. А. О музыкальном образовании.— Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1963.
238. Ристори А. Этюды и воспоминания. Спб., 1904.
239. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы.— Лит. наследие, т. 1. М., 1983.
240. Рубинштейн А. Г. О музыке в России.— Лит. наследие, т. 1. М., 1983.
241. Рубинштейн А. Лит. наследие, т. 2: Письма 1850—1871. М., 1984.
242. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. М., 1960.
243. Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
244. Салтыков-Щедрин М. Е. Круглый год. Первое мая.— Полн. собр. соч., т. 13. Л., 1936.
245. Салтыков-Щедрин М. Е. Петербургские театры.— Современник, 1863, № 1—2.
246. Салтыков-Щедрин М. Е. Проект современного балета (по поводу «Золотой рыбки»).— Отечеств. записки, 1868, март.
247. Салтыков-Щедрин М. Е. Современные призраки.— Собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1968.
248. Серов А. Н. Верди и его новая опера.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
249. Серов А. Н. Взгляд на русскую оперу в Мариинском театре.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
250. Серов А. Н. «Гроза». Опера в 4-х действиях.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
251. Серов А. Н. Еще немножко о концертах.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
252. Серов А. Н. Еще о новой русской опере.— Московская гостья.— Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.
253. Серов А. Н. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила».—Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
254. Серов А. Н. Заключительный отчет о пребывании за границей.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
255. Серов А. Н. Залоги истинного музыкального образования в Петербурге.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.

256. Серов А. Н. К читателям.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
257. Серов А. Н. Концерт в зале императорского С.-Петербургского университета.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
258. Серов А. Н. Концерт в пользу детских приютов, 2 марта.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
259. Серов А. Н. Концертное утро 7 декабря в зале С.-Петербургского университета.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
260. Серов А. Н. Концерты вообще и исторический концерт гг. хористов.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
261. Серов А. Н. Концерты (Ф. Лауб и А. Рубинштейн).— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
262. Серов А. Н. Концерт Филармонического общества и первые два квартетных вечера г. Лауба.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
263. Серов А. Н. Курс музыкальной техники.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
264. Серов А. Н. Лекция 5 марта 1866 года.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
265. Серов А. Н. «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
266. Серов А. Н. «Мазепа». Опера барона Б. А. Фитингофа.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
267. Серов А. Н. Михаил Иванович Глинка. Некрологический очерк.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
268. Серов А. Н. Музыка и толки о ней.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
269. Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
270. Серов А. Н. Музыка южнорусских песен.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
271. Серов А. Н. Музыкальная хроника. II.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
272. Серов А. Н. Музыкальная хроника. III.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
273. Серов А. Н. Музыкальная хроника. IV.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
274. Серов А. Н. «Нибелунгов перстень».— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
275. Серов А. Н. Новоизданные музыкальные сочинения. Песни и романсы Балакирева.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
276. Серов А. Н. Обзор концертов.— Статьи о музыке, т. 2-А. М., 1985.
277. Серов А. Н. Обозрение концертов за прошедшую неделю.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
278. Серов А. Н. Опера в России и русская опера.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
279. Серов А. Н. Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки. I. Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя».— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
280. Серов А. Н. Первый вечер Русского музыкального общества.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
281. Серов А. Н. Первый концерт Концертного общества.— Статьи о музыке, вып. 2-А. М., 1985.
282. Серов А. Н. 1-й концерт РМО (19 октября).— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
283. Серов А. Н. Первый и второй концерты Дирекции императорских театров (6 и 13 марта).— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
284. Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым.— В кн.: Муз. наследство, т. 1. М., 1962; т. 2, ч. 1. М., 1966; т. 3. М., 1970.
285. Серов А. Н. Письма к его сестре С. Н. Дютур. Спб., 1896.
286. Серов А. Н. Письма к М. П. Анастасьевой.— Рус. старина, 1878, кн. 1.
287. Серов А. Н. Письмо к редактору «С.-Петербургских ведомостей».— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
288. Серов А. Н. Подлинная автобиографическая записка.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
289. Серов А. Н. Предисловие к либретто оперы «Рогнеда».— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
290. Серов А. Н. Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
291. Серов А. Н. Рихард Вагнер.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
292. Серов А. Н. Рихард Вагнер и его концерты в Петербурге.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
293. Серов А. Н. Россини. Критический очерк.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895

294. Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского.— Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.
295. Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского.— Статьи о музыке, вып. 2-Б. М., 1986.
296. Серов А. Н. «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1987.
297. Серов А. Н. Руслан и русланисты.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
298. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
299. Серов А. Н. 7-й концерт Русского музыкального общества.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
300. Серов А. Н. Спектакль 17 мая («Жизнь за царя») и спектакль 19 мая («Русалка») с участием московских гостей.— Музыка и театр, 1867, № 5.
301. Серов А. Н. Судьбы оперы в России.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
302. Серов А. Н. Тематизм увертюры к опере «Леонора».— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
303. Серов А. Н. Третий и четвертый вечера Русского музыкального общества.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1988.
304. Серов А. Н. Учено-литературная деятельность Московской консерватории.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
305. Серова В. С. Серовы А. Н. и В. А.: Воспоминания. Спб., 1914.
306. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. М., 1977.
307. Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.
308. Сокальский П. П. Запорожец за Дунаем, малороссийская оперетта, соч. С. Артемовского.— Спб. ведомости, 1863, 21 апр.
309. Сокальский П. Музыкальные арабески.— Спб. ведомости, 1863, 1 янв.
310. Сокальский П. Музыкальные арабески. Русская опера.— Спб. ведомости, 1863, 15 янв.
311. Сокальский П. Музыкальные арабески.— Спб. ведомости, 1863, 7 февр.
312. Соллогуб В. А. Итальянская опера в Москве.— Рус. ведомости, 1868, 24 нояб.
313. Соллогуб В. А. Московские театры. Бенефисы гг. Соколова, Садовского и Владиславлева.— Москвич, 1868, 21 янв. Подп.: *Злыдин.*
314. Соллогуб В. А. Рогнеда.— Весть, 1865, 8 нояб. Подп.: *Злыдин.*
315. Стасов В. В. Александр Николаевич Серов: Материалы для его биографии.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
316. Стасов В. В. Верить ли? (Письмо к псевдониму: три звездочки).— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
317. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись.— Собр. соч., т. 1. Спб., 1894.
318. Стасов В. В. Заметка на статью П. И. Чайковского.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
319. Стасов В. В. Заметки о демественном и троестрочном пении.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
320. Стасов В. В. Концерт г.г. певчих графа Шереметева.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
321. Стасов В. В. Мученица нашего времени: Письмо в редакцию.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
322. Стасов В. В. Наша музыка за последние 25 лет.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977.
323. Стасов В. В. О некоторых новых формах нынешней музыки.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
324. Стасов В. В. Первый концерт Концертного общества. Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
325. Стасов В. В. По поводу письма г. Фаминцына. (Письмо в редакцию).— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
326. Стасов В. В. Предложение об издании материалов по древнерусскому церковному пению.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
327. Стасов В. В. «Ратклиф».— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.
328. Стасов В. В. Славянский концерт г-на Балакирева.— Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.

329. Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства.— Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977.
330. Стасов В. Три русских концерта.— Статьи о музыке, вып. 4. М., 1976.
331. Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад: 1836—1873 гг. — Статьи о музыке, вып. 3. М., 1977.
332. Стасов Д. Музыкальные воспоминания (1840—60-х годов).— Рус. муз. газета, 1909, № 11—14.
333. Тихонов В. А. Театральные воспоминания.— Ист. вестник, 1898, № 5.
334. Толстой А. К. Письмо Б. М. Маркевичу от 13 декабря 1868 года.— Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1908.
335. Толстой А. К. Переделанная сцена из «Дон-Жуана». Письмо к издателю.— Рус. вестник, 1862, т. 40, № 7.
336. Толстой Ф. М. Второй концерт Филармонического общества под управлением Рихарда Вагнера.— Сев. пчела, 1863, 2 марта. Подп.: *Ростислав*.
337. Толстой Ф. М. Итальянская опера в Петербурге.— Пантеон, 1853, № 3. Подп.: *Ростислав*.
338. Толстой Ф. М. Концертная хроника.— Голос, 1865, 9 марта. Подп.: *Ростислав*.
339. Толстой Ф. М. Концертная хроника.— Голос, 1865, 12 марта. Подп.: *Ростислав*.
340. Толстой Ф. М. Краткий обзор деятельности Русского музыкального общества.— Голос, 1865, 16 февр. Подп.: *Ростислав*.
341. Толстой Ф. М. Музыкальная хроника. Концертный сезон.— Муз. свет, 1856, № 5.— Подп.: *Ростислав*.
342. Толстой Ф. М. Музыкальное обозрение.— Отечеств. записки, 1868, № 12. Подп.: *Ростислав*.
343. Толстой Ф. М. Музыкальное обозрение.— Отечеств. записки, 1869, № 6. Подп.: *Ростислав*.
344. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1854, 13 авг. Подп.: *Ростислав*.
345. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1855, 27 сент. Подп.: *Ростислав*.
346. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы. «Трубадур», опера Верди.— Сев. пчела, 1855, 9 дек. Подп.: *Ростислав*.
347. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела; 1856, 15 марта. Подп.: *Ростислав*.
348. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1857, 8 марта. Подп. *Ростислав*.
349. Толстой Ф. М. Музыкальные беседы.— Сев. пчела, 1859, 9 мая. Подп. *Ростислав*.
350. Толстой Ф. М. Музыкальное обозрение.— Отечеств. записки, 1868, № 12 Подп.: *Ростислав*.
351. Толстой Ф. М. Музыкальный разбор «Рогнеды». Спб., 1870. На титуле: *Ростислав*.
352. Толстой Ф. М. «Наташа, или Волжские разбойники», музыка сочинения г. Вильбоа.— Сев. пчела, 1863, 16 янв. Подп.: *Ростислав*.
353. Толстой Ф. М. Несколько слов о значении русской оперной труппы.— Голос, 1865, 19 янв. Подп.: *Ростислав*.
354. Толстой Ф. М. Несколько слов о «Русалке» А. С. Даргомыжского.— Сев. пчела, 1856, 15 мая. Подп.: *Ростислав*.
355. Толстой Ф. М. О критических воззрениях новой редакции «Библиотеки для чтения».— Сев. пчела, 1857, 1 июня. Подп.: *Ростислав*.
356. Толстой Ф. М. Открытие сезона русской оперы.— Голос, 1863, 20 авг. Подп. *Ростислав*.
357. Толстой Ф. М. Первый концерт Филармонического общества под управлением Рихарда Вагнера.— Сев. пчела, 1863, 24 февр. Подп.: *Ростислав*.
358. Толстой Ф. М. Петербургские театры.— Отечеств. записки, 1869, № 1. Подп. *Ростислав*.
359. Толстой Ф. М. Петербургские театры.— Отечеств. записки, 1869, № 3. Подп. *Ростислав*.
360. Толстой Ф. М. Подробный разбор оперы «Жизнь за царя». Статья третья. Сев. пчела, 1854, 25 авг. Подп.: *Ростислав*.

361. Толстой Ф. М. Петербургские театры. Разбор «Пророка» Мейербера.— Отечеств. записки, 1870, № 1. Подп.: *Ростислав.*
362. Толстой Ф. М. Разбор «Русалки» А. С. Даргомыжского.— Сев. пчела, 1866, 22 мая. Подп.: *Ростислав.*
363. Толстой Ф. М. «Рогнеда», опера в пяти действиях, соч. г. Серова.— Голос, 1865, 10 нояб. Подп.: *Ростислав.*
364. Толстой Ф. М. «Юдифь». Спб., 1863. На титуле: *Ростислав.*
365. Третьяков В. Ф. Очерки истории таганрогского театра. Таганрог, 1927.
366. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. М., 1987.
367. Фаминцын А. Новые русские романсы.— Муз сезон, 1869—1870, № 13.
368. Фаминцын А. С. «Орфей» Глюка на русской сцене.— Голос, 1868, 20 апр.
369. Фаминцын А. Петербургская хроника.— Голос, 1867, 12 дек.
370. Фаминцын А. Рихард Вагнер и его опера «Лоэнгрин». Спб., 1868.
371. Финдейзен Н. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. 2-е изд. М., 1904.
372. Финдейзен Н. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. русского музыкального общества (1859—1909). Спб., 1909.
373. Финдейзен Н. Ф. Stabat Mater А. Н. Серова.— Рус. старина, 1893, кн. 4.
374. Фредерикс М. П. Из воспоминаний.— Ист. вестник, 1898, янв.
375. Фрид Э. А. С. Даргомыжский и журнал «Искра».— Ученые записки Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 2. Л., 1958.
376. Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876.
377. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
378. Чайковский П. И. Возобновленная «Рогнеда», опера Серова.— Новая постановка «Ивана Сусанина».— В кн.: 386.
379. Чайковский П. И. Восьмое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера.— В кн.: 386.
380. Чайковский П. И. Второй концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 386.
381. Чайковский П. И. Голос из московского музыкального мира.— В кн.: 386.
382. Чайковский П. И. Музыкальная заметка.— В кн.: 386.
383. Чайковский П. И. Музыкальная хроника.— «Дон-Жуан» и «Зора» на итальянской сцене.— Пятый концерт Русского музыкального общества.— В кн.: 386.
384. Чайковский П. И. Начало концертного сезона.— В кн.: 386.
385. Чайковский П. И. Первый концерт Русского музыкального общества...— В кн.: 386.
386. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1953.
387. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 7. М., 1962.
388. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 14. М., 1974.
389. Чайковский П. И. Последние недели концертного сезона.— В кн.: 386.
390. Чайковский П. И. «Русалка» Даргомыжского.— Итальянская опера.— В кн.: 386.
391. Чайковский П. И. Четвертая неделя концертного сезона.— В кн.: 386.
392. Чернышев Н. Киевская консерватория. XI.— Театр. и муз. вестник, 1859, 3 мая.
393. Чернышев Н. Корреспонденция из Киева.— Театр. и муз. вестник, 1857, 21 июля.
394. Чернышевский Н. Г. «Детство» и «Отрочество». Военные рассказы.— Полн. собр. соч., т. 3. М., 1949.
395. Чернышевский Н. Г. Песни разных народов.— Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949.
396. Чечотт В. А. 25-летие Киевской русской оперы. Киев, 1893.
397. Чуковский К. И. Ростислав и его письма к Некрасову.— В кн.: Чуковский К. И. Люди и книги. М., 1960.
[illegible]. Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания, т. 1. М., 1967.
[illegible]. Шестидесятые годы в воспоминаниях М. Антоновича и Г. Елисеева. М.—Л., 1933.

400. Шимановский Н. Несколько слов по поводу бывших в Вятке концертов в генваре месяце.— Вят. губ. ведомости, 1863, 26 янв.
401. Шумович А. Наши великопостные развлечения.— Минск. губ. ведомости, 1865, 12 марта. Подп.: *Ш-ч.*
402. Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959.
403. Яковлев Вас. Н. Д. Кашкин. М.— Л., 1950.
404. Ямпольский И. Исследователь алжирской народной музыки Александр Христианович.— В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 3. М., 1980.
405. Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky. Majnz, 1902.
406. Eckart-Bäcker U. Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne.— in: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2. Regensburg, 1965.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА*

В таблице приняты следующие сокращения:

благотворит.— благотворительный
влч.— виолончель
вок.— вокальный
драм.— драматический
имп.— императорский
исп.— исполнялись, исполнение
квартет.— квартетный
комич.— комический
либр.— либретто
муз.— музыка, музыкальный
оп.— опера
орат.— оратория
орк.— оркестр
п/у — под управлением
пер.— перевод, переведен
симф.— симфонический
скр.— скрипка
собств.— собственный
соч.— сочинение

т-р — театр
тр.— труппа

ув-ра — увертюра
уч.— участвовали
фп.— фортепианный
хор.— хоровой
Алекс. т.-р — Александринский театр
Б. т-р — Большой театр
Благор. собр.— Благородное собрание
БМШ — Бесплатная музыкальная школа
Двор. собр.— Дворянское собрание
Консерват.— Консерватория
Купеч. собр.— Купеческое собрание
М.— Москва
М. т-р — Малый театр
Мар. т-р — Мариинский театр
Мих. т-р — Михайловский театр
Придв. певч.— Придворная певческая капелла
РМО — Русское музыкальное общество
Спб.— Санктпетербург
Филарм. об-во — Филармоническое общество
Ун-т — Университет

События музыкальной жизни

1851

Февр. Начало регулярной муз.-критической деятельности А. Н. Серова статьей «Новости петербургских театров» («Современник», 1851, № 2).

Дек. [1851] Начало муз.-критической деятельности Ф. М. Толстого (Ростислава).

Открытие постоянного оперного театра в Тифлисе (архитектор Скудиери).

Снесено старое здание городского театра в Киеве.

В Петербурге открылась нотоиздательская фирма А. Битнера (до 1894).

В Москве открылся нотно-муз. магазин С. П. Кондратьева (до 1880).

Открытие хорового отделения в Спб. театральном училище.

Прекращение деятельности Симфонического общества в Петербурге, «по недостатку материальных средств».

Л. В. Маурер назначен инспектором имп. театральных оркестров Петербурга (до 1862).

---

* Составлена Т. В. Корженьянц.

А. Сапиенца (сын) назначен репетитором «хорального» класса при дирекции имп. театров.
Начало работы итал. композитора Ч. Пуньи сочинителем балетной музыки при имп. театрах Петербурга (до 1870).
Издана 1-я из четырех тетрадей «Собрания русских народных песен» для фп. и гитары, составленного М. И. Стаховичем (М., 1851—1854).
Издан «Дополнительный теоретический и практический трактат по всем фортепианным школам с приложением краткого генерал-баса...» И. К. Черлицкого.
И. Рейнгард начал издание «Музыкальной антологии» для фп.

1852

Гастроли спб. балетной труппы в Тифлисе (до 1853).
Белорус. драматург В. И. Дунин-Марцинкевич создал любительский театр в поместье Люцинка, близ Минска.
А. Г. Рубинштейн приглашен на должность аккомпаниатора при дворе в. кн. Елены Павловны.
Композитор О. И. Дютш назначен капельмейстером Спб. имп. театров (до 1863).
Начало службы польск. скрипача Ап. Контского придворным солистом в Петербурге.
Начало педагогической деятельности рус. муз. теоретика и композитора Ю. И. Иогансена в Петербурге.
Издана книга В. Ф. Ленца «Бетховен и его три стиля» (на франц яз.).
Издано «Краткое руководство к изучению гармонии» И. К. Гунке.
Издана «Полная фортепианная школа» и «Музыкальное руководство для артистов и любителей музыки» И. К. Черлицкого.

1853

Янв. — В Нижнем Новгороде сгорел театр, выстроенный при Н. Г. Шаховском.
Март 11 — В Москве сгорел Большой театр.
[1853] — Ф. Т. Стелловский открыл в Петербурге муз. магазин и нотное издательство.
В Петербурге открылся нотно-муз. магазин К. Л. Шейермана (до 1859).
В Петербурге открылся нотно-муз. «Русский магазин» (до 1862).
Начало службы Н. Я. Афанасьева преподавателем класса фп. в Смольном институте (до 1883).
К. П. Вильбоа назначен руководителем хора певчих и бального оркестра лейб-гвардии Павловского полка (до середины 60-х гг.).
Л. Ф. Минкус назначен капельмейстером крепостного оркестра кн. Н. Б. Юсупова (до 1855).
Начало педагогической и концертной деятельности в Петербурге польск. пианиста Ант. Контского (до 1867).
Начало артистической и педагогической деятельности в Петербурге нем. арфиста А. Г. Цабеля.
Издан труд А. Ф. Львова «О церковных хорах».

1854

В Петербурге открылась нотоиздательская фирма А. Лейброка (до 1890).
А. С. Даргомыжский, А. Г. Рубинштейн и В. Ф. Одоевский приняты в почетные члены Спб. Филармонического общества.
М. А. Стахович опубликовал «Очерк истории семиструнной гитары».

1855

Апр. 29 — Родился А. К. Лядов.
Дек. 1 — Открытие нового, каменного театра в Нижнем Новгороде.
[1855] — Приезд в Петербург М. А. Балакирева и начало его муз.-общественной деятельности.

Начало службы балетмейстера М. Петипа преподавателем Спб. театрального училища (до 1887).
В Гамбурге издана книга В. Ф. Ленца «Бетховен. Художественный этюд» (на нем. яз.).
Издано «Собрание русских песен с вариациями для фортепиано» А. И. Дюбюка.

1856

Янв. — М. Я. Раппапорт начал издание в Петербурге еженедельника «Музыкальный и театральный вестник», муз. отдел которого возглавил А. Н. Серов (до 1860).
Янв.—февр. — В № 2 и 6 «Музыкального и театрального вестника» опубликованы «Заметки М. И. Глинки об инструментовке», записанные А. Н. Серовым.
Янв.—февр. — Сближение Ц. А. Кюи с М. А. Балакиревым, положившее начало образованию творческого содружества «Могучая кучка».
Авг. 20 — Открытие в Москве Большого театра, вновь отстроенного после пожара 1853 года.
Нояб. 13 — Родился С. И. Танеев.
[1856] — В Киеве построено новое здание городского театра.
Открытие муз. классов при Саратовском женском институте.
Начало работы В. В. Стасова в Спб. Публичной библиотеке.
Рус. гитарист Н. П. Макаров организовал в Брюсселе международный конкурс «на лучшее сочинение для гитары и наилучшие сделанные гитары».
И. Штраус начал дирижировать концертами Павловского вокзала (до 1865, а затем в 1869).
В Москве издан словарь А. Гарраса «Музыкальная терминология» (переиздавался вплоть до 1930, выдержав 21 издание).

1857

Февр. 1 — Начало службы Н. Г. Рубинштейна учителем музыки при Николаевском сиротском институте (до 1859).
Февр. 3 — В Берлине скончался М. И. Глинка.
Май 24 — Погребение тела М. И. Глинки на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.
Дек. — Знакомство М. П. Мусоргского с Ц. А. Кюи и М. А. Балакиревым в доме А. С. Даргомыжского; образование ядра «Могучей кучки».
[1857] — Сгорело здание деревянного ярмарочного театра в Нижнем Новгороде.
М. Эрлангер открыл в Москве муз. магазин «Лира».
Открытие нотоиздательской фирмы С. Ф. Дюфура в Петербурге (до 1860).
А. Л. Гензельт назначен инспектором музыки женских учебных заведений Петербурга.

1858

Нояб. — По инициативе и под руководством А. Г. Рубинштейна в Петербурге организована Певческая академия.
Дек. 30 — Первая лекция А. Н. Серова из цикла, прочитанного им в Спб. университете, «О музыке с технической, исторической и эстетической стороны».
[1858] — Открытие инструментальных классов по различным оркестровым специальностям при Придворной певческой капелле.
Л. В. Идзиковский основал в Киеве нотную фирму — первое крупное провинциальное муз. издательство в России (до 1920).

1859

Янв. 26 — В Петербурге сгорел каменный Театр-цирк.
Май 1 — Утвержден устав Русского музыкального общества, созданного в Петер-

бурге по инициативе А. Г. Рубинштейна и группы муз.-общественных деятелей на базе существовавшего прежде Симфонического общества. Целью РМО провозглашалось «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов».

Окт. 11 — Первое заседание Комитета директоров РМО, в который входили: А. Г. Рубинштейн, В. А. Кологривов, Матв. Ю. Виельгорский, Д. В. Каншин, Д. В. Стасов.

Нояб. 7 — Родился М. М. Ипполитов-Иванов.

Нояб. 11 — На заседании учредителей РМО избрана комиссия для рассмотрения сочинений, присылаемых на конкурс; в ее состав вошли: А. С. Даргомыжский, В. Ф. Одоевский, Г. Я. Ломакин, К. Б. Шуберт. Гл. дирижером симфонических концертов РМО назначен А. Г. Рубинштейн (до 1867).

Нояб. 23 — Первый концерт РМО в Петербурге.

Осень — Открытие бесплатных классов пения и элементарной теории музыки при РМО; руководителями назначены певица Г. Ниссен-Саломан и композитор О. И. Дютш.

[1859] — Начало деятельности квартета РМО в составе: И. Пиккель, Э. Рааб, И. Вейкман, К. Шуберт.

Открытие в Петербурге капитально перестроенного архитектором А. К. Кавосом Михайловского театра.

Открытие в Москве нотоиздательской фирмы А. Б. Гутхейля (до 1914).

По инициативе А. Г. Рубинштейна польск. скрипач Г. Венявский приглашен на место придворного солиста (до 1872).

Издано «Руководство к сочинению музыки. Отд. I. Учение о мелодии» И. К. Гунке.

1860

Апр. — В Москве Н. Г. Рубинштейн организовал и возглавил хор любителей музыки.

Лето — Гастроли спб. балетной труппы в Нижнем Новгороде.

Сент. 21 — Открытие в Петербурге Мариинского театра в перестроенном архитектором А. К. Кавосом здании Театра-цирка.

Сент. — Открытие в Петербурге платных муз. классов при РМО; в состав педагогов вошли: Н. И. Заремба (теория и композиция), Г. Я. Ломакин (пение и хоровой класс), Ф. О. Лешетицкий и Ф. И. Беггров (фп.), Г. Венявский (скр.). К. Шуберт (влч.).

Окт. — Начало регулярных собраний балакиревского кружка.

Открытие в Москве РМО, которое возглавил его организатор, первый директор и гл. дирижер Н. Г. Рубинштейн (до 1881).

Окт. 9 — Открытие муз. классов при РМО в Москве (класс теории музыки — Э. Л. Лангер, хоровое пение — Форкати).

Нояб. 22 — Начало концертной деятельности Моск. отделения РМО.

[1860] — Г. Венявский возглавил квартет РМО в Петербурге (до 1862).

О. И. Дютш начал вести бесплатный класс хорового пения при муз. классах РМО в Петербурге (до 1863).

Первый конкурс РМО; премии удостоена кантата Н. Я. Афанасьева «Пир Петра Великого».

Значительная перестройка здания Павловского вокзала.

Гастроли итал. оперной труппы фон Бергера в Казани.

В Петербурге открылся нотно-муз. магазин В. Фракмана (до 1863).

В Петербурге открылись нотоиздательские фирмы: Э. Мелье (до 1870), А. Р. Иогансона (до 1917), А. Габлера и Штюрмера (до 1880), Н. П. Карцева (до 1877), Л. Иотти (до 1870).

Польск. скрипач Ап. Контский организовал и возглавил струнный квартет в Петербурге.

Изданы два сборника «Русских народных песен» К. П. Вильбоа, содержащие 110 обработок для голоса с фп.

1861

Июнь 30 — Родился А. С. Аренский.

Авг. П. И. Юргенсон открыл в Москве муз. магазин и издательство (до 1918).

Нояб. 26 Знакомство Н. А. Римского-Корсакова с Балакиревым и Кюи и начало их творческой дружбы.

Нояб. Первый приезд в Петербург Дж. Верди в связи с предстоящей постановкой оперы «Сила судьбы».

Нояб. Начало муз.-критической деятельности Н. Д. Кашкина статьей «Музыкальная летопись Москвы» («Моск. вед.», 1861, 3 нояб.).

[1861] Дирекция имп. театров сдала моск. Большой театр в аренду итал. оперной труппе; для выступлений рус. труппы отведен один день в неделю.

Премии РМО удостоен квартет Н. Я. Афанасьева «Волга».

В муз. классах Моск. отделения РМО открылся класс пения А. Р. Осберга.

Н. И. Бахметев назначен директором Придворной певческой капеллы (до 1883).

Ф. А. Канилле назначен преподавателем фп. в Придворной певческой капелле.

Начало службы Л. Ф. Минкуса солистом оркестра Большого театра в Москве (до 1872).

Издано «Руководство к сочинению музыки. Отд. II. О контрапункте» И. К. Гунке.

Издано «Собрание 100 малороссийских песен» в обработке для фп. А. В. Едличка.

1862

Март 18 Открытие в Петербурге Бесплатной музыкальной школы по инициативе М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина.

Сент. 5 Умер А. Н. Верстовский.

Сент. 8 Открытие на основе муз. классов РМО в Петербурге первой рус. консерватории. Директором назначен А. Г. Рубинштейн; в состав профессоров вошли пианисты А. Г. Рубинштейн, А. Дрейшок, А. А. Герке, теоретики Н. И. Заремба, О. И. Дютш и К. Н. Лядов, скрипач Г. Венявский, виолончелист К. Шуберт, певица Г. Ниссен-Саломан. В числе первых преподавателей также: К. Ю. Давыдов, Ф. О. Лешетицкий, А. И. Виллуан, А. Г. Цабель и др.

Осень Знакомство А. П. Бородина с Балакиревым и окончательное сформирование балакиревского кружка.

[1862] В Орле учреждено Филармоническое общество.

Организация в Москве, в помещении Манежа, так наз. общедоступных или народных концертов.

При муз. классах РМО в Москве открылся класс пения Б. О. Вальзек.

Е. К. Альбрехт вошел в состав квартета РМО в Петербурге (до 1887).

Начало работы М. Петипа балетмейстером спб. балетной труппы (до 1903).

В Москве открылся нотно-муз. магазин В. Г. Готье (до 1885).

Издан «Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год» В. И. Моркова.

Издана «Полная школа для семиструнной гитары» В. И. Моркова.

1863

Окт. 27 Принято постановление об открытии в Киеве отделения РМО.

Дек. Сгорело здание городского театра в Перми.

[1863] Открытие муз. училища при Киевском отделении РМО.

В муз. классах РМО в Москве начали преподавать Н. Г. Рубинштейн, Н. Д. Кашкин, Э. Л. Лангер (фп.), К. А. Кламрот (скр.), Ф. К. Эзер (влч.).

М. А. Балакирев возглавил оркестр БМШ.

А. И. Виллуан назначен адъюнктом Спб. консерватории (до 1865).

И. К. Воячек назначен профессором Спб. консерватории по классам теории музыки, инструментовки, чтения партитур.

Э. Ф. Направник назначен помощником капельмейстера, органистом и коррепетитором Мариинского театра.
И. О. Шрамек назначен капельмейстером Большого театра в Москве. Гастроли Р. Вагнера в Петербурге и Москве.
Издано «Руководство к сочинению музыки. Отд. III. О формах музыкальных произведений» и «Письма о музыке» И. К. Гунке.
Издан труд Д. В. Разумовского «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения».
Издана «Школа для фортепиано» А. И. Виллуана, принятая Спб. консерваторией в качестве методического руководства.

1864

Март 8 — Открытие в Харькове отделения РМО.
Март — Начало муз.-критической деятельности Ц. А. Кюи статьей «Клара Шуман в Петербурге» («Спб. вед.», 1864, 8 марта).
Весна — В Перми выстроен новый деревянный театр.
Окт. 17 — Первый концерт Общества любителей музыки в Одессе; учреждено на базе любительского хора, организованного П. П. Сокальским, и любительского оркестра п/у скрипача И. Кузьминского.
[1864] — В Нижнем Новгороде построено новое здание ярмарочного театра.
В Казани открылось муз. училище.
В муз. классах Моск. отделения РМО начали преподавать К. К. Альбрехт (хоровое пение), И. Венявский (фп.), В. В. Безекирский (скр.), Ф. Ф. Бюхнер (флейта) и Ф. Б. Рихтер (труба).
А. Н. Серов прочел цикл лекций по теории музыки в БМШ.
И. К. Гунке назначен преподавателем теории музыки в Придворной певческой капелле.
И. Я. Сетов назначен солистом и ст. режиссером оперной труппы моск. Большого театра (до 1868).
В Москве открылась нотоиздательская фирма К. И. Мейкова (до 1889).
Издана «История семиструнной гитары» М. А. Стаховича.

1865

Март — Начало цикла лекций А. Н. Серова «Об опере как музыкальной драме» в Моск. университете.
Июль 29 — Родился А. К. Глазунов.
Нояб. 14 — Открытие в Москве Артистического кружка, возникшего по инициативе и при участии А. Н. Островского, Н. Г. Рубинштейна, В. Ф. Одоевского.
Дек. — Состоялся первый выпуск Спб. консерватории; в числе окончивших — П. И. Чайковский.
[1865] — Гастроли итал. оперной труппы М. М. Дмитриева в Казани.
В Одессе при Обществе любителей музыки открылись муз. классы.
В Одессе организовано Общество изящных искусств, при котором были открыты музыкальная и рисовальная школы (музыкальная школа сущ. до 1886).
В Саратове построено каменное здание городского театра.
В Саратове открыто муз. училище.
Принятие нового устава и учреждение Главной дирекции РМО, в задачу которой входила координация деятельности провинциальных отделений, а также «все обязанности и заботы о развитии музыкального образования в России».
При Моск. отделении РМО организовано квартетное отделение в составе: К. А. Кламрот, Л. Ф. Минкус, Ф. Киндель, Г. Шрадик, В. В. Безекирский, Ф. К. Эзер.
Начало преподавательской деятельности в муз. классах Моск. отделения РМО Г. Шрадика (скр.) и А. Доора (фп.).
А. Дрейшок назначен директором Спб. театрального училища и придворным пианистом.
В Киеве открылся нотно-муз. магазин А. Коципинского (до 1872).

1866

Янв. — Начало преподавательской деятельности П. И. Чайковского в муз. классах Моск. отделения РМО.

Май — Гастроли итал. оперной труппы М. М. Дмитриева в Саратове.

Сент. 1 — Открытие Моск. консерватории на базе муз. классов РМО. Основатель и первый директор — Н. Г. Рубинштейн, инспектор К. К. Альбрехт; в составе преподавателей: пианисты Н. Г. Рубинштейн, Ю. Венявский, А. Доор, А. И. Дюбюк, певцы И. Я. Сетов, В. Н. Кашперов, А. Д. Александрова-Кочетова, А. Р. Осберг, скрипачи Ф. Лауб, Л. Ф. Минкус, Г. Шрадик, виолончелист Б. Косман, теоретики К. К. Альбрехт, П. И. Чайковский, Н. Д. Кашкин, Э. Л. Лангер, а также Д. В. Разумовский (история и теория церковного пения) и др.

Окт. 1 — Открытие муз. школы О. К. Фритче в Саратове.

[1866] — Издана «Техника фортепианной игры» А. И. Дюбюка, принятая в качестве методического руководства в Моск. консерватории.

Издан «Карманный музыкальный словарь» А. Гарраса — 2-е издание его «Музыкальной терминологии», испр. и доп. В. Ф. Одоевским.

Издано «Руководство к инструментовке» Ф.-О. Геварта, пер. с франц. П. И. Чайковским.

Издано «Руководство к обучению пению в народных школах» Г. Я. Ломакина.

Издана «Метода пения...» Н. Ф. Вителяро.

Издан сборник М. А. Балакирева «40 русских народных песен».

1867

Уход А. Г. Рубинштейна из Спб. консерватории и РМО.

Март 24 — А. С. Даргомыжский избран членом дирекции РМО.

Апр. 24 — А. С. Даргомыжский избран председателем Спб. отделения РМО (до 1869).

Окт. — М. А. Балакирев назначен гл. дирижером симфонических собраний и заведующим муз. частью Спб. отделения РМО.

Окт. — Начало систематической муз.-критической деятельности Г. А. Лароша публикацией первой из трех статей, посвященных М. И. Глинке («Глинка и его значение в истории музыки»— «Русский вестник», 1867, окт.).

Начало преподавательской деятельности Г. А. Лароша в качестве педагога теоретических дисциплин в Моск. консерватории.

Нояб. 8 — Открытие в Киеве рус. оперного театра. Основу труппы составили 12 оперных певцов из Петербурга, антрепренер — Ф. Г. Бергер (до 1874); дирижер и хормейстер — И. К. Альтани.

[1867] — И. К. Альтани назначен преподавателем муз. училища Киевского отделения РМО по классу гармонии.

Н. И. Заремба назначен директором Спб. консерватории (до 1871).

Начало работы Ю. И. Иогансена преподавателем класса теории композиции Спб. консерватории (до 1898).

С. А. Гедеонов (сын) назначен директором имп. театров (до 1875).

Второй приезд Г. Берлиоза в Россию.

П. И. Юргенсон основал в Москве собственную нотопечатню.

Издана «Метода преподавания первоначальных музыкальных сведений и сольфеджио» А. И. Рубца.

Издан труд Д. В. Разумовского «Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения)», вып. 1.

А. Н. и В. С. Серовы начали издавать «специально-критическую» газету «Музыка и театр» (до 1868, всего 17 номеров).

1868

Янв. 28 — М. А. Балакирев занял пост директора БМШ (до 1874, а затем в 1881 — 1908).

Март — Начало муз.-критической деятельности П. И. Чайковского публикацией

заметки «По поводу „Сербской фантазии“ г. Римского-Корсакова» («Современная летопись», 1868, 10 марта).

Весна — Начало выступлений в Москве итал. оперной труппы антрепренера Э. Мерелли, солисты: Д. Арто, В. Станьо, Д. Рота, М. Падилла, Ч. Босси.

Лето — Гастроли итал. оперной труппы Серматтени в Нижнем Новгороде.

Окт. 24 — А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев и Н. И. Заремба назначены членами комиссии по рассмотрению новых муз. сочинений, предлагаемых для исполнения в концертах РМО.

Дек. — Начало выступлений А. П. Бородина-критика публикацией первой из трех его статей о концертах РМО в Петербурге («Спб. вед.», 1868, 11 дек.).

[1868] — В Воронеже открылось отделение РМО.

В Харькове основан Малый театр, в котором работала рус. оперная труппа Ф. Бергера; дирижер — К. П. Вильбоа (до 1874).

Гастроли в Казани итал. оперной труппы.

Открытие муз. школы Киевским отделением РМО.

Приезд в Россию и начало муз. деятельности в Петербурге скрипача Л. С. Ауэра: приглашен на место профессора по классам скрипки, квартета и камерного ансамбля в Спб. консерваторию (до 1917); возглавил струнный квартет Спб. отделения РМО (до 1906).

Нем. пианист К. Клиндворт приглашен на место профессора класса фп. в Моск. консерваторию (до 1881).

И. Я. Сетов назначен режиссером Мариинского театра в Петербурге.

Издана «Музыкальная грамота, или Основания музыки для немузыкантов» В. Ф. Одоевского.

Издано «Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве» К. К. Альбрехта, с предисловием Г. А. Лароша.

Издана книга Д. В. Разумовского «Патриаршие певчие диаки и поддиаки».

Изданы «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры» А. Л. Гензельта.

1869

Янв. 5 — Умер А. С. Даргомыжский.

Янв. — Начало муз.-критической деятельности Н. А. Римского-Корсакова публикацией статьи «„Нижегородцы“. Опера Направника» («Спб. вед.», 1869, 3 янв.).

Февр. 27 — Умер В. Ф. Одоевский.

Весна — Выход М. А. Балакирева из РМО.

Весна — Начало деятельности оперной студии Моск. консерватории.

Авг. 8 — В Петербурге открылся нотный магазин фирмы «В. Бессель и К°».

Дек. — Началась нотоиздательская деятельность В. В. Бесселя (до 1918).

[1869] — В Смоленске открылось отделение РМО.

Сгорел Нижегородский театр.

В Киеве открылись «Бесплатные элементарные классы хорового пения» при местном отделении РМО под руководством Н. А. Губерта, приглашенного в это же время на должность капельмейстера Частной рус. оперы.

В Тифлисе, в 1-й мужской гимназии, сформировался ученический симфонический оркестр (44 человека), выступавший с публичными концертами.

Председателем Спб. отделения РМО назначен А. А. Киреев (до 1870).

Э. Ф. Направник назначен гл. дирижером симфонических концертов Спб. отделения РМО (до 1881) и гл. дирижером Мариинского театра (до 1914).

Ю. Г. Гербер назначен дирижером балета и «композитором балетной музыки» Большого театра в Москве (до 1882).

М. И. Петипа назначен гл. балетмейстером спб. балетной труппы (до 1903).

Изданы труды Д. В. Разумовского: «Церковное русское пение. Народное и мирское пение и собственно музыка. Историческая заметка о мирском пении русского народа» и «Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского».
Изданы «Жизненные правила и советы молодым музыкантам» Р. Шумана в пер. с нем. П. И. Чайковского.
Издано «Руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях» А. Гензельта.
А. С. Фаминцын начал издавать в Петербурге газету «Музыкальный сезон» (до 1871).

1870

П. И. Чайковский назначен преподавателем класса инструментовки в Моск. консерватории.
Н. А. Губерт приглашен на место профессора по классам полифонии, муз. формы и композиции в Моск. консерватории (до 1888).
Начало преподавательской работы в Моск. консерватории Н. С. Зверева (до 1893).
Г. Я. Ломакин по состоянию здоровья оставил работу в БМШ.
Председателем Спб. отделения РМО назначен М. П. Азанчевский (до 1876).
В Казани открылась муз. школа Л. К. Новицкого.
Открытие Одесского муз. общества на основе слияния Филармонического общества и Общества любителей музыки.
В Москве открылась нотоиздательская фирма В. Грейнера и Ф. Бауэра (до 1877).
В Киеве открылся нотно-муз. магазин Б. Корейво (до 1896).
Издан «Музыкальный катехизис» И. Лобе в пер. с нем. П. И. Чайковского.
М. Эрлангер начал издание в Москве муз.-литературного журнала «Музыкальный вестник» (до 1872).

Музыкальный театр

1851

Янв. 6	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Алина, королева Голкондская,* опера Г. Доницетти, либр. Ф. Романи.
Янв. 12	М.	*Крестьянка-госпожа,* балет. Пост. Ж. Перро и Ф. Эльслер. Муз. Ч. Пуньи и Славика.
Янв. 18	М. Б. т-р	*Учитель и мельничиха, или Воспитание и природа,* оперетта. Муз. П. Варнея, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Янв. 30	Спб. Б. т-р	*Наяда и рыбак,* фантастич. балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 31	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Il Fantasma* (Привидение), опера Дж. Персиани.
Февр. 6	Спб.	*Балетмейстер в хлопотах,* балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Февр. 9	Спб.	*Крестьянская свадьба,* балет. Пост. Ф. Кшесинского, муз. «из польских народных танцев» Я. (?) Стефани.
Апр. 20	Спб. Алекс. т-р	*Сирена,* опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Май 10	Спб.	*Учитель и мельничиха, или Воспитание и природа,* оперетта. Муз. П. Варнея, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Июль 18	Спб. Алекс. т-р	*Украинская свадьба,* водевиль. Текст и муз. (из укр. народных песен и плясок) С. С. Гулак-Артемовского, аранжир. К. Н. Лядовым.

Сент. 19	Спб. Алекс. т-р	*Узкие башмаки,* оперетта. Муз. О. И. Дютша, текст П. С. Федорова.
Окт. 10	М. Б. т-р	*Сватанье на Гончаровке,* опера-водевиль. Муз. и текст Г. Ф. Квитки-Основьяненко.
Окт. 15	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Эрнани,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Окт. 15	Спб. Алекс. т-р	*Казачка, или Возвращение из похода,* оперетта. Муз. В. М. Кажинского, текст Н. Крестовского (Н. И. Куликова).
Нояб. 1	Спб. Алекс. т-р.	*Алессандро Страделла,* опера Ф. фон Флотова, либр. В. Ф. Ризе, пер. с нем.
Нояб. 5	Спб.	*Петербургские шалуньи,* оперетта-водевиль. Муз. составлена В. М. Кажинским, текст П. И. Григорьева.
Нояб. 11	Спб.	*Война женщин, или Амазонки IX столетия,* балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 14	Спб.	*Своенравная жена,* балет. Пост. Ж. Перро, муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Нояб. 26	Спб.	*Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году,* драм. сцены А. П. Славина, муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка.
Нояб. 28	М. Б. т-р	*Украинская свадьба,* водевиль. Текст и муз. С. С. Гулак-Артемовского, аранжир. К. Н. Лядова.
Нояб. 29	Спб. Алекс. т-р	*Эсмеральда,* опера А. С. Даргомыжского, либр. Н.Ф. Акселя, А. П. Башуцкого и А. С. Даргомыжского (по роману В. Гюго). Уч. О. А. Петров, А. А. Латышева, Э. А. Лилеева, Л. И. Леонов.
Дек. 12	М. Б. т-р	*Казачка, или Возвращение из похода,* оперетта. Муз. В. М. Кажинского, текст Н. И. Куликова.
Дек. 13	Спб.	*Денщик,* историч. драма Н. В. Кукольника. Муз. О. И. Дютша.
Дек. 16	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Нино* (Навуходоносор, Nabucco), опера Дж. Верди, либр. Т. Солеры.
Дек. 17	М.	*Мраморная красавица,* балет. Пост. П. Ф. Малаверня (Фредерика), муз. Ч. Пуньи.
Дек. 20	Спб.	*Ужас! Ужас! Ужас!!! (Шекспир),* водевиль. Текст пер. с франц. Д. Т. Ленским, муз. А. С. Гурьянова.
Дек. 29	Спб. Театр-цирк	*За богом молитва, за царем служба не пропадает,* опера-водевиль. Муз. Ю. К. Арнольда, текст Н. Е. Дельфина.
?	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Свадьба Фигаро,* комич. опера В. А. Моцарта, либр. Л. да Понте. Уч. Ф. Персиани, А. Тамбурини, Н. Росси.

1852

Янв. 6	М. Б. т-р	*Бой-жинка,* опера-водевиль. Текст и муз. Г. Ф. Квитки-Основьяненко.
Янв. 8	Спб. Б. т-р	*Вер-Вер,* балет. Пост. Ж. Мазилье, муз. Э. Дельдевеза, Тольбека и Ч. Пуньи.
Янв. 15	М.	*Денщик,* историч. драма Н. В. Кукольника, муз. О. И. Дютша.
Янв. 21	М.	*Мечтания Тасса,* мелодрама. Текст пер. с франц. В. А. Каратыгиным, муз. Л. В. Маурера.
Янв. 26	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Сарданапал,* опера Дж. Алари, либр. Э. Пачини и Береттони (по поэме Дж. Байрона).
Янв. ?	Спб.	*Андорская долина,* опера Ф. Галеви, рус. текст П. С. Федорова.
Апр. 8	Спб.	*Русская свадьба в исходе XVI века,* драм. представление П. П. Сухонина муз. О. И. Дютша.

Апр. 14	М.	*Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году,* драм. сцены А. П. Славина, муз. А. И. Дюбюка.
Апр. 14	Спб.	*Волшебный замок, или Неожиданная встреча,* шутка-водевиль. Текст и муз. кн. Грузинской.
Апр. 18	Спб. Б. т-р	*Куликовская битва* (Дмитрий Донской), опера А. Г. Рубинштейна, либр. В. А. Соллогуба и В. Р. Зотова (по трагедии В. А. Озерова). Исп. п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. О. А. Петров, Л. И. Леонов, С. С. Гулак-Артемовский, П. П. Булахов, А. А. Булахова. Художник А. А. Роллер.
Май 26	Спб.	*Ночь накануне Иванова дня,* водевиль. Текст и муз. С. С. Гулак-Артемовского.
Сент. (1-я пол.)	М.	*Андорская долина,* опера Ф. Галеви, рус. текст П. С. Федорова.
Сент. (1-я пол.)	М.	*Царица роз,* волшебно-комич. опера Ф. Галеви, текст пер. с франц.
Сент. 23	Спб.	*Скупой рыцарь,* сцены А. С. Пушкина, муз. В. М. Кажинского.
Окт. 17	М. Б. т-р	*Русская свадьба в исходе XVI века,* драм. представление П. П. Сухонина, муз. О. И. Дютша.
Окт. 25, нояб. 19	Спб. и М.	*Фламандская красавица,* балет. Пост. Ж. Мазилье, муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Дек. 22	Спб. Мих. т-р, нем. тр.	*Der Invalide* (Инвалид), оперетта. Муз. и текст Ю. К. Арнольда.
Дек. 27	М.	*Любовь и верность,* балет. Пост. И. Матиас, муз. Бенуа.

1853

Янв. 26	Спб.	*Первый русский хоровод,* комедия П. П. Сухонина, муз. аранжир. К. Н. Лядовым.
Янв. 30	М.	*Стелла, или Контрабандисты,* балет. Пост. Теодора (Шиона), муз. Ч. Пуньи.
Янв. 31	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Риголетто,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Февр. 3	Спб.	*Жених по ошибке, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь,* водевиль. Текст Шильдкнехта, муз. аранжир. К. Н. Лядовым.
Февр. 12	Спб.	*Газельда, или Цыгане,* балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Февр. 17	Спб. итал. тр.	*Репетиция оперы,* комич. опера Ф. Ньекко.
Февр. 20	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Осада Гента* (Пророк), опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Февр. 22	Спб.	*Венгерская хижина,* балет. Пост. Е. И. Андреяновой, муз. К. Н. Лядова.
Апр. 30	Спб. Алекс. т-р	*Фомка-дурачок,* комич. опера А. Г. Рубинштейна, либр. М. Л. Михайлова. Исп. п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Д. М. Леонова, С. С. Гулак-Артемовский, Э. А. Лилеева, П. П. Булахов, Л. И. Леонов.
Май 4	М. Б. т-р	*Жених по ошибке, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь,* водевиль. Текст Шильдкнехта, муз. аранжир. К. Н. Лядовым.
Нояб. 20	Спб. итал. тр.	*Il marito e l'amante* (Муж и возлюбленный), опера Ф. Риччи.
Дек. 19	Спб. итал. тр.	*Зора* (Моисей в Египте), опера Дж. Россини, либр. А. Л. Тоттоллы.

1854

Янв. 6	Спб.	*Морской праздник в Севастополе,* драм. представление Н. В. Кукольника, муз. В. М. Кажинского.
Февр. 2	Спб.	*Фауст,* фантастич. балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи и Паница.
Апр. 19	Спб. Алекс. т-р	*Староста Борис, или Русский мужичок и французские мародеры,* комич. опера А. Ф. Львова, либр. Н. И. Куликова.
Апр. 19	М.	*Морской праздник в Севастополе,* драм. представление Н. В. Кукольника, муз. В. М. Кажинского.
Май 10	Спб.	*Нюрнбергская кукла,* комич. опера А. Ш. Адана, либр. А. Левена и А. Боплана (по новелле Э. Гофмана), пер. с франц. Н. И. Куликова.
Сент. 21	Спб.	*Свадьба Жанетты,* комич. опера В. Массе, пер. с франц. Н. И. Куликова.
Окт. 22	М. М. т-р	*Русский мужичок и французские мародеры,* комич. опера А. Ф. Львова, либр. Н. И. Куликова.
Нояб. 6	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Сафо,* опера («лирическая трагедия») Дж. Пачини.
Нояб. 12	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Il Trovatore* (Трубадур), опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано и Л. Бардаре.
Нояб. 23	Спб.	*Маркобомба,* комич. балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. ?	Спб. итал. тр.	*Poliuto* (Полиевкт), опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано.
Дек. 13	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Сивард-Саксонец, или Франки в Саксонии* (Макбет), опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве и А. Маффеи.
Дек. 17	М.	*Газельда, или Цыгане,* балет. Пост. Теодора (Шиона), муз. Ч. Пуньи.

1855

Янв.-февр.	М.	*Лукреция Борджиа,* опера Г. Доницетти, либр. Ф. Романи (по пьесе В. Гюго), пер. с итал.
Янв.-февр.	М.	*Лючия ди Ламмермур,* опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано (по роману В. Скотта), пер. с итал.
Авг. 31	М. М. т-р	*Цыганский табор,* дивертисмент-попурри из цыганских песен. Муз. О. И. Дютша.
Окт. 6	Спб. Театр-цирк	*Чародей,* опера Г. Н. Вяземского, либр. Н. И. Куликова.
Нояб. 8	Спб.	*Армида,* балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 13	Спб.	*Маркитанка,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
?	Спб.	*Глухой* (Le sourd), опера А. Ш. Адана, текст пер. с франц.
?	Спб.	*Лукреция Борджиа,* опера Г. Доницетти, либр. Ф. Романи, пер. с итал. Уч. Д. М. Леонова, И. Сетов, С. С. Гулак-Артемовский.
?	Спб. итал. тр.	*Матильда ди Шабран,* опера Дж. Россини, либр. Дж. Ферретти.

1856

Янв. 14	Спб. Б. т-р итал. тр.	*L'etoile du Nord* (Северная звезда), комич. опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Февр. 17	Спб. Алекс. т-р	*Отцовское завещание,* оперетта. Муз. В. М. Кажинского, текст пер. с франц. А. А. Зубовой.
Февр. 17	Спб. Алекс. т-р	*Беззаботная,* водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст переделан с франц. А. А. Зубовой.

Февр. 19	Спб.	*Мраморная красавица,* балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Май 4	Спб. Театр-цирк	*Русалка,* опера. Муз. и либр. А. С. Даргомыжского (по драме А. С. Пушкина). Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. А. А. Булахова, П. П. Булахов, Д. М. Леонова, О. А. Петров, Э. А. Лилеева, П. И. Гумбин. Художники Петров, Вагнер, Шастов и А. А. Роллер.
Авг. 24	М. Б. т-р, итал. тр.	*Эрнани,* опера Дж. Верди, текст Ф. М. Пиаве.
Авг. 27	М. Б. т-р, итал. тр.	*Дон Паскуале,* опера Г. Доницетти, либр. Дж. Руффини.
Авг. 30	М.	*Маркитантка,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Авг. 31	М. Б. т-р итал. тр.	*Il Trovatore* (Трубадур), опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано и Л. Бардаре.
Сент. 19	М. Б. т-р итал. тр.	*Травиата,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Окт. 8	М.	*Беззаботная,* водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст переделан с франц. А. А. Зубовой.
Окт. 9	Спб.	*Марта, или Ричмондский рынок,* опера Ф. фон Флотова, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Окт. 20	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Травиата,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. Уч. А. Бозио.
Нояб. 19	М. Б. т-р	*Марта, или Ричмондский рынок,* опера Фр. фон Флотова, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
?	Спб.	*В деревне,* оперетта О. И. Дютша.
1857		
Янв. 17	Спб.	*Дебютантка,* балет-дивертисмент. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 18	М.	*Не бывать бы счастью, да несчастье помогло,* оперетта-водевиль. Муз. М. М. Эрлангера, текст пер. с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым.
Янв. 24	М. Б. т-р.	*Громобой,* большая фантастич. опера А. Н. Верстовского, либр. Д. Т. Ленского (по балладе В. А. Жуковского). Исп. п/у С. И. Штуцмана. Уч. К. Н. Божановский, Д. В. Куров, А. О. Бантышев, Е. А. Семенова, М. П. Владиславлев.
Февр. 7	Спб.	*Остров немых,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Рабара и Ч. Пуньи.
Апр. 26	Спб. Театр-цирк	*Индра,* опера Ф. фон Флотова, текст пер. с нем.
Май 10	М.	*Редкий случай,* водевиль. Текст и муз. А. Анненской.
Сент. 7	Спб. Театр-цирк, нем. тр. из Дрездена	*Прециоза,* драма П. А. Вольфа, муз. К. М. Вебера.
Сент. 27	Спб.	*Не бывать бы счастью, да несчастье помогло,* оперетта-водевиль. Муз. М. М. Эрлангера, текст пер. с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым.
Нояб. 23	Спб. Б. т-р итал. тр.	*I vespri siciliani* (Сицилийская вечерня), опера Дж. Верди, либр. Э. Скриба и Ш. Дювернье.
Нояб. 26	Спб. Театр-цирк	*Палермские бандиты* (Немая из Портичи), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба и Ж. Делавиня, пер. с франц.
Нояб. 27	М.	*Наяда и рыбак,* балет. Пост. Теодора (Шиона), муз. Ч. Пуньи.
Дек. 9	М.	*Всех цветочков боле розу я любил...,* «старая погудка на новый лад». Муз. В. М. Кажинского,

		текст переделан с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым.
Дек. 21	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Луиза Миллер,* опера Дж. Верди, либр. С. Кам-марано.
?	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Il Bravo* (Браво), опера С. Меркаданте, либр. Дж. Росси и М. Марчелло.
?	Спб.	*Линда ди Шамуни,* опера Г. Доницетти, либр. Г. Росси, пер. с итал.
?	Спб. итал. тр.	*Betly o La Capanna svizzera* (Бетли, или Швейцарская хижина), опера Г. Доницетти, либр. Э. Скриба.
?	Спб. дв. пр. Ольденбургского	*Бабочка, роза и фиалка,* балет. Пост. М. Петипа, муз. принца Ольденбургского.

1858

Янв. 12	Спб.	*Корсар,* балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Янв. 24	Спб.	*Русские песни в лицах,* оперетта. Муз. из соч. М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и др. комп., а также из нар. песен, аранжир. О. И. Дютшем.
Апр. 4	Спб.	*Всех цветочков боле розу я любил...,* «старая погудка на новый лад с куплетами и танцами». Текст переделан с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым, муз. В. М. Кажинского.
Апр. 29	Спб.	*Роберт и Бертрам, или Два вора,* балет. Пост. Ф. Кшесинского, муз. И. Ф. (?) Шмидта и Ч. Пуньи.
Май 6	Спб. Мих. т-р	*Цыганка,* опера М. В. Бальфа, рус. текст Н. И. Куликова.
Сент. 10	М.	*Маркобомба, или Сержант-волокита,* комич. балет. Пост. Теодора, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 3	М.	*Корсар,* балет. Пост. Фредерика (П. Ф. Малаверна), муз. А. Ш. Адана и Ч. Пуньи.
Дек. 18	Спб.	*Брак во время регентства,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.

1859

Янв. 7	Спб.	*Ворожба,* комедия «со святочными и подблюдными песнями и старинными обрядами» Д. Никифорова, муз. В. М. Кажинского.
Янв. 10	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Марта,* опера Ф. фон Флотова, либр. В. Фридриха (В. Ф. Ризе).
Янв. 23	М. Б. т-р	*Русалка,* опера А. С. Даргомыжского, либр. А. С. Даргомыжского по драме А. С. Пушкина. Уч. Е. А. Семенова, М. П. Владиславлев, Д. М. Леонова.
Янв. 30	М.	*Шестьдесят шесть,* оперетта. Муз. Ю. Г. Гербера, текст пер. с франц. И. В. Менгденом и В. П. Бегичевым.
Февр. 6	Спб. Театр-цирк	*Жидовка,* опера Ф. Галеви, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Апр. 23	Спб.	*Парижский рынок,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Апр. 27	М.	*Русские песни в лицах,* оперетта. Муз. из соч. М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и др. комп., а также из нар. песен, аранжир. О. И. Дютшем, текст Н. И. Куликова.
Май 4	Спб.	*Шестьдесят шесть,* оперетта. Муз. Ю. Г. Гербера, текст пер. с франц. И. В. Менгденом и В. П. Бегичевым.

Май 5	Спб. Б. т-р	*Мазепа,* опера Б. А. Фитингофа-Шеля, либр. Г. В. Кугушева (по поэме Пушкина «Полтава»). Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. О. А. Петров, А. А. Булахова, Э. А. Лилеева, Д. М. Леонова, И. Я. Сетов, В. И. Васильев, П. И. Гумбин.
Май 11	Спб. Б. т-р	*Риголетто,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве (рус. спект. на итал. языке).
Авг. 31	М.	*Роберт и Бертрам, или Два вора,* балет. Пост. Ф. Кшесинского, муз. И. Ф. (?) Шмидта и Ч. Пуньи.
Сент. 13	Спб.	*Жовита, или Мексиканские разбойники,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Т. Лабарра.
Сент. 22	Спб. Алекс. т-р	*Виндзорские кумушки,* комич. фантастич. опера О. Николаи, либр. Г. С. Мозенталя, пер. с нем.
Окт. 8	Спб.	*Сальтарелло, или Страсть к танцам,* балет. Пост. и муз. А. Сен-Леона.
Окт. 23	М.	*Брак во времена регентства,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 5	Спб.	*Грациелла, или Любовная ссора,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Нояб. 6	Спб.	*Эолина, или Дриада,* фантастич. балет. Пост. Ж. Перро, муж. Ч. Пуньи.
Дек. 10	Спб. Алекс. т-р	*Трубадур,* опера Дж. Верди, либр. С. Каммарано и Л. Бардаре, пер. с итал. Уч. Д. М. Леонова, С. С. Гулак-Артемовский.
1860		
Янв. 26	Спб.	*Пакеретта,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Бенуа и Ч. Пуньи.
Янв. 30	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Динора, или Плоэрмельский праздник,* опера Дж. Мейербера, либр. Ж. Барбье и М. Карре.
Февр. 4	М. Б. т-р	*Роберт-Дьявол,* опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Апр. 28	М.	*Сальтарелло, или Страсть к танцам,* балет. Пост. и муз. А. Сен-Леона.
Апр. 30	Спб.	*Голубая георгина,* фантастич. балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Окт. 4	Спб. Мар. т-р	*Гонзаго* (Густав III, или Бал-маскарад), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба, пер. с франц.
Окт. 14	Спб. Мар. т-р	*Отелло,* опера Дж. Россини, либр. Ф. Берио ди Сальса, пер. с итал. Н. И. Куликова.
Дек. 9	Спб. Мар. т-р	*Кроатка, или Соперницы,* опера О. И. Дютша, либр. Н. И. Куликова.
1861		
Янв. 13	М.	*Кошка и мышка,* драма В. П. Бегичева и П. А. Каншина, муз. Н. Г. Рубинштейна.
Янв. 24	Спб.	*Севильская жемчужина, или Марикита,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Пинто и Ч. Пуньи.
Февр. 20	Спб.	*Кошка и мышка,* драма В. П. Бегичева и П. А. Каншина, муз. Н. Г. Рубинштейна.
Февр. 23	Спб.	*Метеора,* фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Пинто и Ч. Пуньи.
Сент.-окт.	М. итал. тр.	*Риголетто,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве.
Окт. 19	М. Б. т-р	*Наташа, или Волжские разбойники,* опера К. П. Вильбоа, либр. Вс. В. Крестовского. Исп. п/у С. И. Штуцмана.
Окт. 26	Спб.	*Нимфы и сатир,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.

Нояб. 17	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Un Ballo in maschera* (Бал-маскарад), опера Дж. Верди, либр. А. Сомма.
Дек. 12	М.	*Фауст*, фантастич. балет. Пост. К. Блазиса, муз. Ч. Пуньи и Паница.
Дек. ?	М.	*Мария ди Роган*, опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано.

1862

Янв. 18	Спб.	*Дочь фараона*, балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Февр. 2	Спб. Мар. т-р	*Гугеноты*, опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба и Э. Дешана, пер. с франц. Уч. И. Я. Сетов, О. А. Петров, Д. М. Леонова.
Февр. 2	М.	*Метеора, или Долина звезд*, фантастич. балет. Пост. К. Блазиса, муз. Пинто и Ч. Пуньи.
Сент. 10.	М. Б. т-р итал. тр.	*Лючия ди Ламмермур*, опера Г. Доницетти, либр. С. Каммарано.
Окт. 15.	М.	*Каменный гость*, сцены в стихах А. С. Пушкина, муз. из произв. М. И. Глинки и А. Н. Верстовского.
Окт. 29	Спб. Б. т-р итал. тр.	*La Forza del destino* (Сила судьбы), опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. Исп. п/у Э. Баверн.
Нояб. 8?	М.	*Бал-маскарад*, опера Дж. Верди, либр. А. Сомма.
Дек. 6	Спб.	*Сирота Теолинда, или Дух долины*, фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.

1863

Янв. 11	Спб. Мар. т-р	*Наташа, или Волжские разбойники*, опера К. П. Вильбоа, либр. Вс. В. Крестовского. Исп. п/у К. П. Вильбоа. Уч. В. Л. Бианки, Д. М. Леонова, Ф. К. Никольский, В. И. Васильев, П. И. Гумбин.
Янв. 29	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Фиделио*, опера Л. В. Бетховена, либр. И. Зонн-лейтнера и Ф. Трейчке по пьесе Ж. Н. Буйи Уч. Барбо и Э. Кальцолари.
Апр. 14	Спб. Мар. т-р	*Запорожец за Дунаем*, «оригинальная малороссийская опера». Муз. и текст С. С. Гулак-Артемовского. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. Гулак-Артемовский, Э. А. Лилеева, Д. М. Леонова.
Май 16	Спб. Мар. т-р	*Юдифь*, опера А. Н. Серова, либр. И. А. Джустиниани, К. И. Званцова, Д. И. Лобанова и А. Н. Майкова. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. В. Л. Бианки, А. А. Латышева, О. А. Петров, П. И. Гумбин, В. И. Васильев, И. Я. Сетов, М. И. Сариотти, П. П. Булахов.
Сент. ?	М. итал. тр.	*Марта, или Ричмондский рынок*, опера Ф. фон Флотова, либр. В. Фридриха (В. Ф. Ризе).
Сент. 19	М. Б. т-р итал. тр.	*Пророк*, опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Сент. ?	М. Б. тр-р, итал. тр.	*Гугеноты*, опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Нояб. 12	М.	*Саламандра* (Пламя любви, или Саламандра), балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Нояб. 21	М. Б. т-р итал. тр.	*Палермские бандиты* (Немая из Портичи), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба и Ж. Делавиня.
Дек. 12.	Спб.	*Ливанская красавица, или Горный дух*, фантастич. балет. Пост. М. Петипа, муз. Пуньи и Г. Венявского.

Дек. 31	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Фауст,* опера Ш. Гуно, либр. Ж. Барбье и М. Карре. Уч. Э. Тамберлик, К. Эверарди.
?	М. Б. тр-р итал. тр.	*Искатели жемчуга,* опера Ж. Бизе, либр. П. Э. Кормона и М. Карре.

1864

Янв. ?	М. Б. т-р итал. тр.	*Зора* (Моисей в Египте), опера Дж. Россини, либр. А. Л. Тоттоллы.
Февр. 13	Спб.	*Фиаметта,* фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Февр. ?	М	*Страделла* (Алессандро Страделла), опера Ф. фон Флотова, либр. В. Фридриха (В. Ф. Ризе).
Май 6	Спб. Алекс. т-р	*Псковитянка,* драма в стихах Л. А. Мея. Муз. К. П. Вильбоа.
Май 6	Спб.	*Десять невест и ни одного жениха,* оперетта. Муз. Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Сент. 13	Спб.	*Лезгинские танцы,* дивертисмент. Пост. Ф. Кшесинского, муз. Я. Стефани.
Окт. 6	М. Б. т-р	*Запорожец за Дунаем,* опера. Муз. и текст С. С. Гулак-Артемовского. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. С. С. Гулак-Артемовский, Д. М. Леонова.
Окт. 20	М. Б. т-р итал. тр.	*Фауст,* опера Ш. Гуно, либр. Ж. Барбье и М. Карре.
Нояб. 17	М.	*Дочь фараона,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 3	Спб. Б. т-р	*Конек-Горбунок, или Царь-Девица,* волшебный балет (по сказке П. Ершова). Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 11	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Микель Анжело и Ролла,* опера Ф. Риччи.
?	Спб.	*Фиаметта* (Саламандра), балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.

1865

Янв. 15	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Геркуланум,* опера Ф. Давида, либр. Ж. Мери и Т. Гадо.
Янв. 21	М. рус.-нем. сп.	*Жидовка,* опера Ф. Галеви, либр. Э. Скриба.
Февр. 5	М.	*Десять невест и ни одного жениха,* оперетта Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Апр. 28, сент. 9	Спб. и М.	*Воевода* (Сон на Волге), комедия А. Н. Островского. Муз. В. Н. Кашперова, П. И. Бларамберга и М. М. Эрлангера.
Сент. 10	Спб.	*Орфей в аду,* опера-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Сент. 15	М. Б. т-р	*Юдифь,* опера А. Н. Серова, либр. И. А. Джустиниани, К. И. Званцова, Д. И. Лобанова и А. Н. Майкова. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. В. Л. Бианки, П. А. Радонежский, И. Я. Сетов, Д. В. Куров, М. П. Владиславлев.
Окт. 27	Спб. Мар. т-р	*Рогнеда,* опера А. Н. Серова, либр. А. Н. Серова и Д. В. Аверкиева. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. О. А. Петров, В. И. Васильев, Ф. К. Никольский, Д. М. Леонова, А. А. Латышева, М. И. Сариотти, П. П. Булахов.
Нояб. 4	Спб.	*Путешествующая танцовщица,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.

Нояб. 25	М. Б. т-р	*Орфей в аду,* опера-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер с франц. В. А. Крыловым.
Нояб. 29	Спб. Мар. т-р	*Наида,* опера Ф. фон Флотова, либр. Ж. А. Сен-Жоржа, пер. с франц. П. И. Калашникова.
Дек. 1	Спб.	*Проказы студентов* (Шалуны), оперетта Ф. Зуппе, либр. И. Брауна, пер. с нем. Н. И. Куликова.
?	М.	*Палермские бандиты* (Немая из Портичи), опера Д. Ф. Обера, либр. Э. Скриба и Ж. Делавиня, пер. с франц.

1866

Янв. 6	Спб. Б. т-р итал. тр.	*L'Africaine* (Африканка), опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба.
Янв. 20	Спб.	*Флорида,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 24	М. Б. т-р	*Мазепа,* опера Б. А. Фитингофа-Шеля, либр. Г. В. Кугушева. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. С. В. Демидов, А. Д. Александрова-Кочетова, И. И. Оноре, И. Я. Сетов.
Апр. 26	М.	*Шалуны,* оперетта Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым.
Окт. 19	М.	*Индра,* опера Ф. фон Флотова.
Окт. 28	М.	*Глухой,* комич. опера А. Ш. Адана, текст пер. с франц. Н. И. Куликовым.
Нояб. 4	М.	*Ересь в Англии,* драма П. Кальдерона, пер. с испан. Н. П. Грекова. Муз. А. С. Даргомыжского.
Дек. 1	М.	*Конек-Горбунок, или Царь-Девица,* волшебный балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 5	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Фиорина,* опера-буффа К. Педротти.

1867

Янв. 11	М. Б. т-р	*Торжество Вакха,* лирич. опера-балет А. С. Даргомыжского, текст одноим. стихотворения А. С. Пушкина. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. И. Я. Сетов, С. В. Демидов, А. Г. Меньшикова.
Янв. 11	М. Б. т-р	*Болтуны,* комич. опера Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Янв. 30	М.	*Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский,* драм. хроника А. Н. Островского. Муз. П. И. Чайковского и М. И. Глинки.
Февр. 10	М. Б. т-р	*Дети степей, или Украинские цыгане,* опера А. Г. Рубинштейна, либр. С. Г. Мозенталя, пер. с нем. А. А. Григорьева. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. А. С. Раппорт, П. А. Радонежский, А. Д. Александрова-Кочетова, И. Я. Сетов, С. В. Демидов.
Февр. 15	М. Б. т-р	*Грузинки, или Женский бунт,* комич. опера Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. И. Куликовым.
Февр. 17	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Чаттертон,* опера Э. Гаммьери, либр. Э. Бардаре и М. Пинто.
Апр. 12	Спб. Мар. т-р	*Смерть Иоанна Грозного,* трагедия А. К. Толстого. Муз. А. Н. Серова, М. И. Глинки и Погожева.
Май 5	Спб.	*Женский клуб,* оперетта-попурри из мотивов русских опер. Муз. аранжир. Э. А. Кламротом, текст Е. Н. Бутковского.
Сент. 6	М.	*Нюренбергская кукла,* комич. опера А. Ш. Адана, текст пер. с франц. Н. И. Куликовым.

Сент. 18	М.	*Валахская невеста, или Золотая коса,* балет. Пост. Фредерика (П. Ф. Малаверня), муз. Грациани и Матиоцци.
Сент. 26	Спб.	*Золотая рыбка,* фантастич. балет (по сказке А. С. Пушкина). Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Окт. 30	Спб. Мар. т-р	*Гроза,* опера В. Н. Кашперова, либр. А. Н. Островского (по одноим. драме). Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. В. И. Васильев, Ф. К. Никольский, А. А. Латышева, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, Г. П. Кондратьев, М. И. Сариотти.
Окт. 30	М. Б. т-р	*Гроза,* опера В. Н. Кашперова, либр. А. Н. Островского. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. А. Г. Меньшикова, А. С. Раппорт, А. Р. Анненская, П. А. Радонежский, И. И. Оноре, М. П. Владиславлев.
Нояб. 6	М. Б. т-р	*Богатыри,* опера-фарс А. П. Бородина, аранжир. для оркестра Э. Н. Мертена и Ф. Ф. Бюхнера, текст В. А. Крылова. Исп. п/у Э. Н. Мертена. Уч. В. И. Живокини, С. П. Акимова, К. Н. Божановский, Д. В. Живокини, М. П. Владиславлев и др.
Нояб. 15	М.	*Василиск,* балет. Пост. Фредерика (П. Ф. Малаверня), муз. Максимилиана, Грациани и Ч. Пуньи.
Дек. 8	М.	*Званый вечер с итальянцами,* оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Дек. 26	М. Б. т-р	*Карпатская роза* (Die Rose der Karpathen), опера З. Саломана, либр. В. Мюллера фон Кенигсвинтера, пер. с нем.
Дек. 27	М. Б. т-р	*Папоротник, или Ночь на Ивана Купала,* балет. Пост. С. П. Соколова, муз. Ю. Г. Гербера.

1868

Янв. 3	М.	*Парижский рынок,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Янв. 22	М.	*Смерть Иоанна Грозного,* трагедия А. К. Толстого. Муз. А. Н. Серова, М. И. Глинки и Погожева.
Февр. 2	Спб.	*Званый вечер с итальянцами,* оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Апр. 11	М.	*Последний день жатвы,* комич. балет. Пост. С. П. Соколова, муз. Ю. Г. Гербера.
Апр. 15	Спб. Мар. т-р	*Орфей,* трагич. опера К. В. Глюка, либр. Р. Кальцабиджи. Уч. Н. А. Ирецкая, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская. Исп. п/у Э. Ф. Направника.
Апр. 26	Спб. Мар. т-р	*Травиата,* опера Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве. Уч. А. Бюдель, И. А. Мельников.
Окт. 4	Спб. Мар. т-р	*Лоэнгрин,* опера Р. Вагнера, текст пер. с нем. К. И. Званцовым. Исп. п/у К. Н. Лядова. Уч. Ф. К. Никольский, Ю. Ф. Платонова, Д. М. Леонова, Г. П. Кондратьев.
Окт. 4	М.	*Федичка и Лизочка* (Lieschen et Fritzchen), оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Окт. 17	Спб. Б. т-р	*Царь Кандавл,* фантастич. балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Окт. 18	Спб. Алекс. т-р	*Прекрасная Елена,* опера-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.

Нояб. 27	М.	*Путешествующая танцовщица,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 4	М. Б. т-р	*Рогнеда,* опера А. Н. Серова, либр. А. Н. Серова и Д. В. Аверкиева. Исп. п/у И. О. Шрамека. Уч. П. А. Радонежский, И. И. Оноре, Л. Б. Финокки, М. П. Владиславлев, С. В. Демидов.
Дек. 22	М. Б. т-р	*Царь Кандавл,* фантастич. балет. Пост. М. Петипа, муз. Ч. Пуньи.
Дек. 27	Спб. Мар. т-р	*Нижегородцы,* опера Э. Ф. Направника, либр. П. И Калашникова. Исп. п/у Направника. Уч. И. А. Мельников, Ф. К. Никольский, В. И. и В. М. Васильевы, П. П. Булахов, М. И. Сариотти.
?	Спб. итал. тр.	*Дон Карлос,* опера Дж. Верди, либр. Ж. Мери и К. Дю Локля.
1869		
Янв. 30	М. Б. т-р	*Воевода,* опера П. И. Чайковского, либр. А. Н. Островского и П. И. Чайковского. Исп. п/у Э. Н. Мертена. Уч. А. Г. Меньшикова, Л. Б. Финокки, П. А. Радонежский, А. Р. Анненская, Л. С. Раппорт, С. В. Демидов, А. П. Иванова и др.
Янв. 31	М.	*Два волка в овчарне,* оперетта Ф. Зуппе, текст пер. с нем. Н. Е. Вильде.
Февр. 4	Спб.	*Василиск,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Максимилиана, Грациани и Ч. Пуньи.
Февр. 4	Спб.	*Пастух и пчелы,* балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Ф. Галеви.
Февр. 7	Спб.	*Все мы жаждем любви,* оперетта-фарс. Муз. из произв. Ж. Оффенбаха, Эрве, Д. Ф. Обера и др. «составлена» Э. А. Кламротом.
Февр. 13	М.	*Страшная ночь.* (Les rendes-vous bourgeois), комич. опера Н. Изуара, текст пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Февр. 14	Спб. Мар. т-р	*Вильям Ратклиф,* опера Ц. А. Кюи, либр. А. Н. Плещеева, дополн. В. А. Крыловым (по трагедии Г. Гейне). Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, И. А. Мельников, П. П. Булахов, В. И. Васильев, Ф. К. Никольский, М. И. Сариотти.
Февр. 20	Б. т-р	*Галька,* опера С. Монюшко, либр. В. Вольского, текст пер. с польск. Н. И. Куликовым.
Сент. 12	М. М. т-р	*Новая куколка,* оперетта А. Ш. Адана, текст Л. Баттю, пер. с франц.
Сент. 18	М. Б. т-р итал. тр.	*Сафо,* опера Дж. Пачини.
Окт. 1	Спб. Мар. т-р	*Фауст,* опера Ш. Гуно, либр. М. Карре и Ж. Барбье, пер. с франц. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Ф. Комиссаржевский, Г. П. Кондратьев, Е. А. Лавровская, И. А. Мельников, Д. М. Леонова.
Окт. 17	Спб. Алекс. т-р	*Фауст наизнанку* (Маленький Фауст), оперетта. Муз. Эрве (Ф. Ронже), текст пер. с франц. В. С. Курочкиным.
Окт. 17	М.	*Чудеса медицины,* оперетта. Муз. Э. Готье, текст пер. с франц. К. С. Шиловским.
Окт. 21	Спб.	*Лилия,* фантастич. балет. Пост. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса.
Окт. 25	М.	*Травиата,* опера Дж. Верди, текст Ф. М. Пиаве.
Нояб. 26	Спб.	Птички певчие (La Perichole), оперетта Ж. Оф-

		фенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Дек. 9	Спб. Мар. т-р	*Нерон,* трагедия Н. П. Жандра, муз. А. Н. Серова.
Дек. 12	Спб.	*Иоанн Лейденский* (Пророк), опера Дж. Мейербера, либр. Э. Скриба, пер. с франц. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Е. А. Лавровская, Ф. К. Никольский, Ю. Ф. Платонова.
Дек. 14	М. Б. т-р	*Дон-Кихот,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Л. Минкуса.
Дек. 18	Спб. Б. т-р итал. тр.	*Эсмеральда,* опера Ф. Кампаны, либр. Дж. Т. Чимино (по роману В. Гюго).
?	Спб. итал. тр.	*Don Bucefalo* (Дон Бучефало), опера Каньони.
1870		
Янв. 10	М. Б. т-р итал. тр.	*Черное домино,* комич. опера Д. Ф. Обера, речитативы П. И. Чайковского, либр. Э. Скриба. Уч. Д. Арто.
Янв. 23	М.	*Аптекарь и парикмахер,* оперетта Ж. Оффенбаха, либр. Э. Фребо, пер. с франц. Н. Е. Вильде.
Янв. 25	М.	*Трильби,* балет. Пост. М. Петипа, муз. Ю. Г. Гербера.
Февр. 4	Спб. Мар. т-р	*Галька,* опера С. Монюшко, либр. В. Вольского, пер. с польск. Н. И. Куликова. Исп. п/у Э. Ф. Направника.
Февр. 9	М. Б. т-р итал. тр.	*Ромео и Юлия,* опера Ш. Гуно, либр. Ж. Барбье и М. Карре. Уч. Д. Арто.
Май 5	М. М. т-р	*Перед свадьбой,* оперетта. Муз. Э. Жонаса, текст переделан с франц. А. Ф. Федотовым.
Май 13	М.	*Свидание, или Любовью не шутят,* водевиль. Муз. П. П. Булахова, текст В. И. Родиславского.
Сент. 16	Спб.	*Чайный цветок,* оперетта Ш. Лекока, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Окт. 16	М.	*Птички певчие,* оперетта Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Окт. 18	Спб.	*Пансион, или Волки в овчарне* (Das Pensionat), оперетта Ф. Зуппе, текст переделан с нем. Н. И. Куликовым.
Нояб. 10	М. Б. т-р	*Прекрасная Елена,* оперетта-фарс Ж. Оффенбаха, текст пер. с франц. В. А. Крыловым.
Нояб. 13	М. М. т-р	*Все мы жаждем любви,* оперетта-фарс. Муз. из оперетт Ж. Оффенбаха, Эрве, Д. Обера и др. «составлена» Э. А. Кламротом, текст переделан с франц. М. П. Федоровым и В. А. Крыловым.
Нояб. 23	Спб. Мар. т-р	*Аммалат-бек,* опера Н. Я. Афанасьева, либр. А. Ф. Вельтмана по повести А. А. Бестужева-Марлинского. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. Н. А. Андреев, В. И. и В. М. Васильевы, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская.
Дек. 4	Спб.	*Перед свадьбой,* оперетта. Муз. Э. Жонаса, текст переделан с франц. А. Ф. Федотовым.
Дек. 30	Спб.	*Проданная невеста,* комич. опера Б. Сметаны, либр. К. Сабины. Исп. п/у Э. Ф. Направника.

Концертная жизнь

1851		
Янв. 21	М. Ун-т	Благотворит. утро. Уч. студенты и любители: скрипачи К. П. Иогель, И. Ф. Фоглер, Н. И. Вос-

		кресенский, певцы И. К. Монигетти, И. А. Дмитриев-Мамонов и др.
Янв. 28	Спб. Пассаж	Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Февр. 11	Спб. Б. т-р	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. О. Бавери. Уч. певцы итал. оперы и А. Вьетан.
Февр. 27	Спб. Алекс. т-р	Авторский концерт В. М. Кажинского. Исп. соч. Кажинского, Вебера, Моцарта.
Февр. 28	Спб. зал Д. Е. Бернардаки	Концерт певицы Г. Ниссен-Саломан. Уч. А. Герке, Вс. и А. Маурер. Исп. соч. Беллини, Доницетти, Генделя, Листа и др.
Март 2, 16, 30	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера. Уч. Придв. певч. капелла, Г. Ниссен-Саломан. Исп. 2, 5, 8-я симфонии, ув-ры «Кориолан» и «Леонора» и хоры Бетховена; хор и ув-ра Моцарта; ув-ры «Гебриды», «Аталия» и хоры Мендельсона; хоры Габриели, Нанини, Аркадельта и др. соч.
Март 5	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Л. В. Маурера. Уч. Придв. певч. капелла, Г. Ниссен-Саломан и др. Исп. 6-я симфония Бетховена, муз. Мендельсона к «Аталии» Расина и др. соч.
Март 6, 17, 23, 30	Спб. Мих. т-р	Авторские концерты чеш. пианиста-композитора Ю. Шульгофа. Уч. Г. Ниссен-Саломан.
Март 8, 13, 20, 23, 28, 30	Спб. Б. т-р, Мих. т-р, зал сенат. Безобразова	Концерты братьев Венявских, 15-летнего скрипача Генрика и 12-летнего пианиста Юзефа. Исп. соч. Паганини, Липинского, Эрнста, Шопена, Листа и др.
Март 11, 18, 22, 26, 30	Спб. Мих. тр	Концерты сестер Неруда, 13-летней скрипачки Вильмы и 16-летней пианистки Амалии.
Март 11	Спб. Б. т-р	Концерт дирижеров итал. труппы Э. Бавери и И. К. Кавоса. Исп. «Ромео и Юлия» и «Венгерский марш» Берлиоза, «Марокканский марш» Л. Мейера в оркестровке Берлиоза.
Март 12	М. Б. т-р	Концерт п/у И. Иоганниса. Исп. «Арагонская хота» и «Камаринская» Глинки, симф. соч. Бетховена, Мендельсона и др.
Март 12	Спб. зал Бернардаки	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. певица М. В. Шиловская, братья В. и А. Маурер.
Март 13	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт. Уч. братья Г. и Ю. Венявские, Ю. Шульгоф, Придв. певч. капелла, Г. Ниссен-Саломан, итал. певцы. Исп. хоры Гайдна, Генделя, соч. Вебера, Мейербера, Шульгофа и др.
Март 13	Спб. Пассаж	Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Март 13	Спб. Танц. собр.	Концерт скрипача В. Латышева.
Март 14	Спб. зал Бернардаки	Авторский концерт скрипача Н. Я. Афанасьева. Исп. соч. для скрипки, хора и оркестра.
Март 15	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт пианиста С. Шифа. Уч. певцы Э. А. Лилеева, П. И. Гумбин.
Март 22, апр. 19	Спб. Пассаж	Концерты хора моск. цыган п/у Соколовых (Г. и Ф. ?).
Март 23	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Уч. хор п/у Н. М. Потулова; К. Ф. Крамер, Н. А. Дмитриев-Мамонов, А. Р. Осберг, Е. А. Дьякова, А. А. Беловзор, К. А. Ислявин и др. Исп. хор. концерты Бортнянского, соч. Моцарта, Мендельсона.
Март 28, апр. 10, 17, 20	Спб. Мих. т-р, Б. т-р, Двор. собр.	Концерты польск. скрипача Ап. Контского. Исп. соч. Паганини, Мендельсона, собств.
Март 29	Спб. зал гр. Клейнмихеля	Концерт О. И. Дютша.

Март ?	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 12	Спб. зал Бернардаки	Концерт скрипача Н. Я. Афанасьева. Уч. певицы М. В. Шиловская, А. Я. Билибина и др.
Апр. 14	М.	Концерт певицы Г. Ниссен-Саломан.
Апр. 14	Спб. зал Бернардаки	Концерт в пользу вдовы А. Е. Варламова.
Апр. 29	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт, организ. В. В. Стасовым и А. Н. Серовым. Уч. оркестр п/у Л. В. Маурера, хор полковых певчих п/у Г. Я. Ломакина, певицы З. И. Башинская, М. А. Тришатная, М. В. Шиловская, скрипачка В. Неруда, пианист А. Герке. Исп. соч. Глинки, Глюка, Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Марчелло, а также Молитва из оп. «Майская ночь» Серова (1-е исп.).
Апр. ?	М. Благор. собр.	Концерт пианиста Л. Оноре и скрипача И. Грасси. Исп. камерно-инстр. ансамбли Шуберта, Мендельсона, Моцарта, Бетховена.
Май 20	М. Благор. собр.	«Русский концерт» п/у И. И. Иоганниса. Уч. любители С. А. Рябинина, Ф. И. Губер, А. А. Деревицкий и артисты моск. т-ра. Исп. соч. Глинки, Виельгорского, Верстовского, А. В. Лазарева.
Авг.—сент.	М. Благор. собр.	Концерты братьев Г. и Ю. Венявских.

1852

Янв. 16	Спб. зал Капеллы	Благотворит. концерт Придв. певч. капеллы. Исп. Stabat Mater А. Ф. Львова.
Янв. ?	Спб. «Фонтанный дом» Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. соч. Палестрины, Беневоли и Глюка.
Февр. 20	Спб. Б. т-р	Концерт сестер В. и А. Неруда.
Февр. 21	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Вьетана. Уч. пианистка М. А. Гардер.
Февр. 23	Спб. зал Лихтенталя	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна п/у Рубинштейна и А. Вьетана. 1-е исп. 2-й симфонии «Океан».
Март 2	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва в честь его 50-летия п/у Л. В. Маурера. Уч. Придв. певч. капелла, певцы О. А. Петров, Ф. К. Никольский и др. 1-е исп. 1 части 2-й симфонии Мих. Ю. Виельгорского; исп. также соч. А. Ф. Львова и Гайдна.
Март 5	М.	Концерт сестер В. и А. Неруда.
Март 9	М. Благор. собр.	Концерт А. Вьетана.
Март 14	Спб. зал П. И. Мятлевой	Концерт пианиста И. Ф. Нейлисова.
Март 15	Спб. Мих. т-р	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина. Уч. пианист А. Бернард и др.
Март 16	Спб. зал П. И. Мятлевой	Концерт дирижера Г. Гусли. Уч. 10-летний скрипач А. Маркевич, пианист Р. В. Кюндингер, певцы Д. М. Леонова, С. С. Артемовский. 1-е исп. балетной муз. из оп. Даргомыжского «Эсмеральда».
Март 17, 19, 21, апр. 1, 5, 13	М. Б. т-р	Авторские концерты скрипача Ап. Контского. Уч. дирижер С. И. Штуцман, пианист Титов. Исп. соч. Паганини, Мендельсона, Роде, Контского.
Март 18, апр. 1	Спб. зал Лихтенталя	Концерты сестер В. и А. Неруда.
Март 20	Спб. зал Мятлевой	Концерт певицы Е. А. Варламовой, дочери композитора.
Март 20	М. Благор. собр.	Концерт бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи и пианиста П. В. Мускова. Уч. певица А. Я. Петрова.

Апр. 2	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Л. В. Маурера. Уч. М. В. Шиловская, виолончелисты К. Шуберт, В. А. Кологривов, А. Ф. Дробиш, Ц. Бер, контрабасист И. О. Ферреро. Исп. соч. Бетховена, Глинки и др.
Апр. 3	Спб.	Благотворит. концерт. Уч. А. С. Даргомыжский и М. Л. Сантис (фп. дуэт).
Апр. 13, 20, 27	Спб. зал Лихтенталя	Концерты скрипача Л. В. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн, А. А. Герке и др. Исп. камерные соч. Бетховена, Моцарта, Мендельсона и др.
Апр. 20	М. Благор. собр.	Концерт пианиста И. Ф. Нейлисова. Исп. соч. Шопена, Вебера, Гензельта и др.
Нояб. 2, 9, 16, 23, 30, дек. 7, 14, 21, 28	Спб. Ун-т	Университет. концерты п/у К. Шуберта. Исп. 2, 3, 4, 6-я симфонии Бетховена, «Вампир» Линдпайтнера, симфонии Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Шпора, ув-ры Бетховена, Мендельсона, Шпора, К. Шуберта и др.
Нояб. 15, 22, дек. 8	Спб. дом Палибиной, зал Мятлевой	Концерты скрипача Ап. Контского. Уч. пианист Ш. Леви, скрипачи Л. Бем, Ф. Лунд, виолончелист К. Шуберт. Исп. камерные ансамбли Бетховена, Мендельсона и др.
Дек. 9	Спб. дом гр. Виельгорских	Концерт с уч. А. Г. Рубинштейна и Матв. Ю. Виельгорского. Исп. соната для виолончели и фп. Мендельсона.
Дек. 14	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. певцы итал. оперы, Ап. Контский, англ. арфист Дж. Томас.
?	М.	1-й концерт 14-летнего виолончелиста К. Ю. Давыдова.

1853

Янв. 4	Спб. Ун-т	Симф. концерт. Исп. соч. Бетховена и Линдпайтнера.
Янв. 10	Спб. зал Лихтенталя	Концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. скрипач Вс. Маурер и виолончелист К. Шуберт. Исп. соч. Рубинштейна, Фильда, Мендельсона, Шопена, Бетховена, Шуберта, Листа.
Янв. 11, 18	М. зал кн. Белосельской-Белозерской	Концерты певицы Г. Ниссен-Саломан. Уч. А. Л. Гурилев, И. И. Геништа, И. Шмидт, К. А. Кламрот и др.
Янв. 12	М.	Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых. Исп. соч. Листа, Гуммеля и др.
Янв. 17	Спб. Б. т-р	Концерт дирижеров И. К. Кавоса и Э. Бавери. Уч. П. Виардо.
Янв. 18	Спб. Двор. собр.	Концерт франц. певицы К. Добре. Уч. П. Виардо.
Февр. 1	М. зал Белосельской-Белозерской	Концерт бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи. Уч. Н. Г. Рубинштейн и скрипач Ю. Г. Гербер.
Февр. 8	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт ирланд. композитора М. В. Бальфа. Уч. А. С. Даргомыжский, П. Виардо, певцы итал. оперы, Н. Д. Дмитриев-Свечин, Б. А. Фитингоф и др.
Февр. 15	Спб. Двор. собр.	Концерт франц. пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена п/у Э. Бавери и К. Шуберта. Уч. А. Г. Рубинштейн, Н. Д. Дмитриев-Свечин, англ. певец Г. Стигелли.
Февр. 15	М.	Авторский концерт англ. арфиста Дж. Томаса. Уч. Г. Ниссен-Саломан, Н. Г. Рубинштейн.
Февр. 17	М. дом Засецкого	Концерт скрипача Ж. Нагеля. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Г. Ниссен-Саломан, И. Грасси.

Март 8	Спб.	Авторский концерт В. М. Кажинского.
Март 9	Спб. зал Лихтенталя	Благотворит. концерт. Уч. М. В. Бальф, П. Виардо, Н. Д. Дмитриев-Свечин и др.
Март 10, 18, апр. 5, 10	Спб. Двор. собр. Мих. т-р	Концерты бельг. скрипача Г. Леонарда. Уч. А. Леонард, П. Виардо, А. Г. Рубинштейн. Исп. «Крейцерова соната» Бетховена, соч. Рубинштейна, испан. нар. песни, романс Мих. Ю. Виельгорского.
Март 11	М.	Концерт пианиста П. В. Мускова.
Март 13	Спб. Б. т-р	Авторский концерт пианиста Ант. Контского.
Март 13, 23	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова. Исп. симф. соч. Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Stabat Mater А. Ф. Львова, хоры Сарти и др.
Март 14	М. зал Римского-Корсакова	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч. пианист д'Аржантон и др.
Март 14	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Шуберта. Уч. П. Виардо, Г. Стигелли, А. Л. С. Мортье де Фонтен, О. А. Петров, Придв. певч. капелла. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Марчелло.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт Г. Ниссен-Саломан п/у С. И. Штуцмана. Уч. Дж. Томас, швед. скрипач Ж. Мейер.
Март 17, апр. 6	М. Благор. собр.	Концерты франц. певицы К. Добре п/у С. И. Штуцмана. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер и др.
Март 21	Спб. Мих. т-р	Концерт польск. гитариста С. Щепановского.
Март 21	Спб.	Концерт с уч. А. Г. Рубинштейна и К. Шуберта.
Март 22	Спб.	Концерт певицы Д. М. Леоновой. Уч. певица А. А. Латышева.
Март 23 апр. 3, 5, 28	М. Благор. собр.	Концерты П. Виардо. Уч. Г. Ниссен-Саломан, Г. и А. Леонард. Исп. арии Россини, Беллини, Верди, Галеви, Берио, Бальфа, Мейербера; мазурка Шопена, испан. песни, романсы Даргомыжского, Алябьева, Верстовского.
Март 25	М.	Концерты виолончелиста И. Шмидта. Уч. Г. Ниссен-Саломан. Исп. соч. Генделя, Верди, Ф. К. Гебеля, А. Ф. Львова, Шмидта.
Март 29, апр. 23	Спб. Б. т-р	Концерты Ап. и Ант. Контских.
Март 31	М. Благор. собр.	Концерт с уч. П. Виардо.
Апр. 1	Спб. зал Мятлевых	Концерт англ. певца Г. Стигелли.
Апр. 5, 26, май 3, 10	Спб. зал Лихтенталя	Концерты камерной музыки Л. В. Маурера.
Апр. 7	М. Благор. собр.	Концерт при уч. пианиста В. Студничка, пианисток В. В. и Н. В. Погожевых, скрипача В. В. Безекирского, виолончелиста И. Шмидта.
Апр. 8, 26	Спб. Двор. собр.	Концерты П. Виардо п/у Э. Бавери. Уч. А. С. Даргомыжский, П. П. Булахов, А. и Г. Леонард, хор итал. оперы. Исп. отрывки из опер Глюка, Россини, Глинки, романсы Даргомыжского и др.
Апр. 9	Спб. Двор. собр.	Благотворит. авторский концерт А. С. Даргомыжского. Уч. пианисты М. Калерджи, М. Л. Сантис, арфистка Э. Даргомыжская, певцы М. В. Шиловская, А. А. Латышева, П. Виардо, О. А. Петров, П. П. Булахов и др. Исп. отрывки из опер, романсы, фп. пьесы Даргомыжского.
Апр. 22	Спб.	Благотворит. концерт с уч. П. Виардо, А. Г. Рубинштейна, А. Гензельта.
Апр. ?	Спб. дом Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. хор. соч. Страделлы, Моцарта, Гайдна.

Окт. 25	Спб. Ун-т	Начало серии из 10-ти воскресных концертов с уч. студентов.
Нояб. 26, дек. 3, 10, 17	Спб. зал П. И. Мятлевой	«Исторические концерты» франц. пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена и его жены — певицы. Уч. скрипач Вс. Маурер. Исп. соч. Куперена, Люлли, Тартини, Д. Скарлатти, Росси, Генделя, Баха, Бетховена, Мендельсона, Шопена, Листа.
Нояб. 29, дек. 6, 26, 27	Спб. Лютеран. Петропавл. церковь	4 квартетных концерта Вс. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн и семья Маурер. Исп. ансамбли Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона.
Дек. 20	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Уч. певцы итал. оперы и флейтист Ц. Чиарди.
Дек. 27	М. Благор. собр.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч. оркестр любителей п/у В. И. Радивилова, пианист Ф. О. Лешетицкий, скрипач Ю. Г. Гербер.

1854

Янв. 24	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт флейтиста Ц. Чиарди.
Февр. 28	Спб. Алекс. т-р	Концерт В. М. Кажинского. Уч. певцы Д. М. Леонова, Э. А. Лилеева, Н. В. Самойлова, П. П. Булахов, виолончелист И. И. Зейферт и др.
Февр. 28, март 7, 22	М. Благор. собр.	Авторские концерты флейтиста Ц. Чиарди.
Март 2	Спб. зал Лихтенталя	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна п/у Рубинштейна и К. Шуберта. Исп. 3-я симфония, 3-й фп. концерт и др. соч.
Март 3	М.	Концерт франц. певицы А. К. Лагранж.
Март 5	М. Благор. собр.	Концерт Ап. Контского п/у С. И. Штуцмана.
Март 7	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой п/у О. И. Дютша. Уч. Н. Д. Дмитриев-Свечин, К. Н. Лядов и др.
Март 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Шуберта. Уч. пианист И. Промбергер, П. П. Булахов и др. Исп. симфония Гаде, фантазия для фп., хора и орк. Бетховена, соч. Мендельсона, Мейербера и др.
Март 12, 17	М. Благор. собр.	Концерты Ант. и Ап. Контских п/у С. И. Штуцмана.
Март 13, 31	Спб. Мих. т-р	Концерт Л. В. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн, К. Ф. Альбрехт, В. Латышев, певица А. С. Шашина и др.
Март 14	М. Благор. собр.	Концерт пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена.
Март 14	Спб. зал Мятлевой	Концерт с уч. А. Г. Рубинштейна, К. Шуберта, скрипача И. Х. Пиккеля.
Март 16	Царское Село Благор. собр.	Выст. Д. М. Леоновой. Исп. арии и романсы Глинки, Даргомыжского, Гурилева.
Март 28	Спб. Двор. собр.	Патриотический благотворит. концерт Филарм. об-ва п/у К. Шуберта. Уч. А. С. Даргомыжский, Н. С. Мартынов, И. Штарк, М. Калерджи, Ап. Контский, А. С. Шашина, В. И. Павлова, А. И. Гирс, И. И. Пильсудская, М. В. Шиловская, О. А. Петров. Исп. соч. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, Мих. Ю. Виельгорского, Глинки, А. Ф. Львова, Л. Маурера, К. Шуберта, И. Промбергера, Вебера, Мендельсона и др.
Март 29	Спб. Мих. т-р	Концерт пианиста Ф. О. Лешетицкого.
Апр. 13	Спб. Б. т-р	Концерт К. Шуберта и Ап. Контского. Уч. Д. М. Леонова, Р. В. Кюндингер и др.
Апр. 15	Спб. зал Лихтенталя	Концерты кларнетиста Э. Каваллини. Уч. А. Г. Рубинштейн, исп. собств. соч.

Окт. 30	Спб. дом Шереметевых	Концерты капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. хоры Бертона, Перголези, Лотти, Керубини и др.
Дек. 2	Спб. Двор. собр.	Концерт хора моск. цыган п/у Г. Соколова.
Дек. 19	Спб. Двор. собр.	Патриотический благотворит. концерт. Уч. Придв. певч. капелла, артисты итал. труппы, Ап. Контский, А. Л. Гензельт, Э. Каваллини.

1855

Янв. 4	Спб.	Авторский концерт Ап. Контского. Уч. В. М. Кажинский и др.
Янв. 9	М.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер и др.
Янв. 30	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. Вс. Маурер, К. Шуберт, Э. Каваллини.
Февр. 13	Спб.	Авторский концерт В. М. Кажинского. Уч. пианистка И. Штарк, скрипач Г. Григорьев, франц. певица А. Бурде, певцы Д. М. Леонова, Н. В. Самойлова, П. П. Булахов.
Апр. ?	Спб. Театр. уч-ще	Исп. соч. Глинки: Польский с хором на сл. В. А. Соллогуба и Молитва для солиста, хора и орк. на сл. М. Ю. Лермонтова. Солистка Д. М. Леонова.
Апр. ?	Спб. дом Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. соч. Йоммелли, Кариссими, Палестрины, Эккарда, хор из мессы си минор Баха.
Май 22	Спб.	Концерт Д. М. Леоновой. Исп. соч. Глинки.
Нояб. 27	М.	Авторский концерт композитора А. В. Лазарева.
Дек. 2	Спб. зал Капеллы	Духовный концерт Придв. певч. капеллы в пользу раненых и семейств убитых воинов.

1856

Янв. 15	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва в честь 100-летия Моцарта п/у Э. Бавери. Уч. Ант. Контский, певцы итал. труппы.
Янв. 27; февр. 4, 11	Спб. дом Шереметевых	Концерт капеллы Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина. Исп. хоры Баха, Кариссими, Дуранте, Лео, Лотти, Нанини.
Февр. 12	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. 1-е выст. М. А. Балакирева, исп. I часть собств. фп. концерта. Исп. 3-я симфония Бетховена, соч. Моцарта, Вебера.
Март 3, 7, 28, апр. 4	Спб. Мих. т-р, зал Мятлевой	Авторские концерты Ант. Контского. Уч. К. Ф. Альбрехт, О. И. Дютш, А. Бурде и др. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Дюссека, Гуммеля и собств.
Март 5	Спб. Б. т-р	Концерт К. Б. Шуберта и И. Я. Сетова. Уч. К. Н. Лядов, О. И. Дютш, М. Л. Сантис, К. Ф. Альбрехт. Исп. ода-симфония «Пустыня» Ф. Давида, ув-ра «Возвращение с чужбины» Мендельсона, соч. К. Б. Шуберта, романсы И. Я. Сетова и др.
Март 5	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт. 1-е исп. в М. оратории Мендельсона «Илия». Исп. также вок. квартеты и фп. ансамбль в 32 руки.
Март 6	Спб. Алекс. т-р	Концерт В. М. Кажинского. Исп. отрывки из муз. Мендельсона к пьесе «Сон в летнюю ночь» и др.
Март 6	М.	Концерт скрипача Г. Григорьева.

Март 8	Спб. зал П. И. Мятлевой	Авторский концерт пианиста М. Л. Сантиса. Уч. К. Шуберт, В. А. Кологривов, П. П. Булахов. Исп. соч. Шопена, Листа, Мендельсона, Сантиса и др.
Март 9, 23, апр. 6	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера. Исп. 4, 8, 9-я симфонии, «Именинная» ув-ра ор. 115, муз. к драме «Эгмонт» Бетховена; муз. к пьесе «Сон в летнюю ночь» Мендельсона; соч. Глюка, Генделя, Гайдна, Мегюля, Моцарта, Баха, Палестрины и др.
Март 9	М.	Концерт певицы И. И. Пильсудской.
Март 11	Спб. зал Мятлевой	Авторский концерт скрипача С. Таборовского.
Март 11, 27	М. Благор. собр.	Концерты певицы А. А. Латышевой. Уч. пианист П. В. Мусков. Исп. арии Глинки, Россини, песни и романсы Верстовского, Даргомыжского.
Март 11	Спб. Алекс. т-р	Концерт дирижера К. Н. Лядова.
Март 12	М.	Концерт дирижера С. И. Штуцмана. Исп. ода-симфония «Пустыня» Ф. Давида.
Март 14	Спб. Мих. т-р	Концерт Л. В. Маурера. Уч. Вс. и А. Мауреры, 15-летний скрипач Н. В. Погожев и др. Исп. соч. Берлиоза, Мендельсона и др.
Март 15	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. пианист Р. В. Кюндингер. 1-е исп. в России ув-ры к оп. «Тангейзер» Вагнера; исп. также Реквием Моцарта, 5-й фп. концерт Бетховена, Адажио и фуга для орк. С. А. Танеева.
Март 16	М.	Концерт пианиста д'Аржантона.
Март 16, 27	Спб. Б. т-р	Концерты бельг. скрипача Т. Гаумана. Уч. певица А. С. Шашина.
Март 18	Спб. Двор. собр.	Концерт «абиссинского маэстро» А. В. Лазарева. Исп. его оратории «Сотворение мира» и «Страшный суд».
Март 20, 22, 26	М.	Концерты Д. М. Леоновой. 1-е исп. в М. Молитвы Глинки.
Март 20	Спб. дом кн. Юсупова	Авторский концерт С. Монюшко. Исп. фантастич. ув-ра «Зимняя сказка», хор из кантаты «Мильда»; 1-е исп.: гимна «К мадонне» на сл. Петрарки, кантаты «Ундины» на сл. В. Г. Бенедиктова, ув-ры «Каин» («Смерть Авеля»).
Март 21, 26, апр. 1, 6	Спб. Мих. т-р Алекс. т-р	Концерты сестер В. и А. Неруда и их брата, виолончелиста Ф. Неруды.
Март 21	М. М. т-р	Концерт скрипача Ю. Г. Гербера.
Март 22	Спб. зал Мятлевой	Авторский концерт М. А. Балакирева. Исп. аллегро из Октета, фп. пьесы и романсы и др. соч.
Март 22	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт пианиста Ф. О. Лешетицкого п/у К. Б. Шуберта. Исп. соч. Литольфа, Шопена, Лешетицкого и др.
Март 22, 30, апр. 5	Спб. Двор. сорб.	Авторские концерты скрипача Ап. Контского п/у О. И. Дютша, В. М. Кажинского и И. О. Ферреро. Уч. С. Монюшко, А. Бурде и др. 1-е исп. Героической симфонии-концерта для скр. с орк. Литольфа. Исп. также «Сказка» Монюшко, Тарантелла Россини в перелож. для орк. А. Н. Серова и др. соч.
Март 23	М. М. т-р	Концерт скрипача В. В. Безекирского.
Март 23	Спб. Мих. т-р	Концерт пианистки И. Штарк п/у Жосса. Исп. соч. Шопена, Листа, Глинки и др.
Март 26, 30	М. Благор. собр.	Концерты К. Б. Шуберта и И. Я. Сетова.
Март 28, апр. 4	М.	Концерты пианиста А. Л. С. Мортье де Фонтена. Исп. соч. Бетховена и Моцарта.

Март 29	Спб. Алекс. т-р	Авторский концерт О. И. Дютша и Н. Ф. Вителяро. Уч. пианистка Вера Дютш.
Апр. 3	Спб. Благор. собр.	Концерт певиц Е. С. и А. С. Шашиных. Исп. произв. Глинки и др.
Апр. 5	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой п/у К. Н. Лядова. Уч. А. Бурде, А. А. Булахова, А. А. Латышева, О. А. Петров, С. С. Артемовский, О. И. Дютш, Н. Ф. Вителяро и др. Исп. соч. Глинки. 1-е публ. исп. в Спб. Вальса-фантазии и Молитвы для солиста, хора и орк.
Апр. 6	Спб. Алекс. т-р	Концерт певицы А. А. Латышевой.
Апр. 18	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта; аккомп. А. С. Даргомыжский и М. А. Балакирев. Уч. пианистка П. А. Очкина, скрипачи И. Х. Пиккель, А. Н. Маркевич, виолончелист В. А. Кологривов, гитарист Н. П. Макаров, певицы Л. И. Беленицына, М. В. Шиловская и др. Исп. романсы Глинки, Даргомыжского, трио А. Г. Рубинштейна и др.
Май 6	Павловск	1-й муз. вечер И. Штрауса.
Дек. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. артисты итал. оперы, бельг. скрипач Ж. Прюм.

1857

Февр. 3, март 13	М. Благор. собр., зал кн. Урусова	Концерты пианиста Т. Ф. Шпаковского. Исп. соч. Бетховена, Листа, Литольфа.
Февр. 8, март 3, 17	М. Благор. собр.	Концерты капеллы п/у кн. Ю. Н. Голицына. Уч. орк. п/у С. И. Штуцмана, артисты моск. т-ра. Исп. хоры Гайдна, Моцарта, Генделя, Глинки и др. соч.
Февр. 24	Спб. Алекс. т-р	Авторский концерт В. М. Кажинского.
Февр. 27	Спб. Мих. т-р	Концерт И. Штарк. Исп. соч. Баха, Бетховена и собств.
Февр. 27, март 28	Спб. Коммерч. собр., зал Бернардаки	Концерты пианистки М. А. Гардер.
Март 1, 15, 29	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва. Исп. 3-я и 6-я симфонии, муз. к «Эгмонту» и ув-ра «Король Стефан» Бетховена; ув-ры Вебера, Керубини и Глюка, отрывки из опер Глюка и Вебера, хоры из 1-й мессы Бетховена и др.
Март 3, 18, 19	Спб. зал Коссиковского, бывш. Лихтенталя	Авторские концерты пианиста-импровизатора С. Шифа п/у О. И. Дютша и С. Шифа. Исп. I часть 2-й концертной симфонии Литольфа; соч. Шифа.
Март 4, 11, 18, 27, 29	Спб. Мих. т-р	Авторские концерты австр. пианиста Р. Вильмерса. Исп. соч. Шопена, Мендельсона и собств.
Март 5	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой п/у О. И. Дютша. Уч. Г. Григорьев, П. Мусков, А. Бурде, П. П. Булахов, М. В. Шиловская. Исп. Вальс-фантазия и Молитва Глинки, романсы Даргомыжского, соч. Россини, Верди, Мейербера и др.
Март 5	М. Благор. собр.	Концерт И. Я. Сетова.
Март 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва в память М. И. Глинки п/у К. Б. Шуберта. Уч. певцы Д. М. Леонова, П. П. Булахов, С. С. Артемовский, А. К. Лешетицкая и др., пианист С. Шиф. Исп. отрывки из опер Глинки, Молитва с хором, Вальс-фантазия, «Арагонская хота», «Камаринская».
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского. Уч.

		оркестр Сакса, Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер, К. Ю. Давыдов и др.
Март 10	Спб. Ун-т	Концерт пианистки М. С. Сабининой.
Март 10, 15	М. Благор. собр.	Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве.
Март 10, 17, 21, 28	Спб. зал Кушелева-Безбородко	Концерты пианиста Ант. Контского. Уч. К. Шуберт, Л. Минкус, И. И. Зейферт, И. А. Вейкман, П. В. Мусков, И. Х. Пиккель и др. Исп. соч. Фильда, Вебера, Бетховена, Гайдна, Моцарта, Мендельсона.
Март 12	Спб. зал Капеллы	Концерт духовной хор. музыки в исп. Придв. певч. капеллы.
Март 20	Спб. Мих. т-р	Концерт Л. В. Маурера. Уч. Вс. и А. Мауреры, Ф. О. Лешетицкий и др. Исп. поэма Листа «Орфей», соч. Л. Маурера «Слеза на могилу Глинки» для орк. и др.
Март 21	Спб. зал Нем. танц. об-ва	Концерт слепого скрипача К. Куна. Уч. М. А. Балакирев, исп. собств. фп. соч.
Март 22	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Н. Лядова. Уч. М. В. Шиловская, А. Ф. Дробиш и др. Исп. романсы Даргомыжского, орк. и хор. соч. Лядова.
Март 22	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Исп. орат. «Страшный суд» Шнейдера.
Март 22, 28 апр. 11, 29 май 2	Спб. Б. т-р, Коммерч. собр.	Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве. Уч. М. А. Балакирев, исп. соч. Шопена, А. Г. Рубинштейна и собств.
Март 26	Спб. зал Бернардаки	Концерт пианиста Ф. О. Лешетицкого. Уч. певица А. К. Лешетицкая.
Март 26, апр. 27	Спб. Двор. собр.	Концерты духовной хор. музыки. Исп. Stabat Mater А. Ф. Львова, хоры Моцарта, Генделя и др.
Март 29	Спб. зал Кушелева-Безбородко	Концерт виолончелиста Мецдорфа. Уч. пианист И. Ф. Нейлисов и др.
Март 29	М.	Концерт пианистки М. С. Сабининой.
Окт. 27	Спб. Ун-т	Университ. концерт п/у К. Б. Шуберта. Исп. 7-я симфония Бетховена, муз. Глинки к драме «Князь Холмский».
Нояб. 10	Спб. Ун-т	Университ. концерт. Исп. ув-ра «Манфред» Шумана.
Дек. 1	М.	Концерт камерно-ансамблевой музыки. Уч. пианисты Н. Г. Рубинштейн, А. Л. С. Мортье де Фонтен, Л. Оноре, М. Гардер; струнный квартет: К. А. Кламрот, Фитцнер, Лугерт, И. Шмидт. Исп. соч. Боккерини, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, А. Г. Рубинштейна и др.
Дек. 8	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Исп. 3-я симфония Шумана, ув-ра на тему испанского марша Балакирева.
Дек. 22	Спб. Ун-т	Благотворит. концерт п/у К. Б. Шуберта. Уч. Ап. Контский, Ф. О. Лешетицкий, итал. певцы

1858

Янв. 12	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Уч. Ап. Контский, А. Герке, итал. певцы.
Февр. 10	Спб. Алекс. т-р	Концерт В. М. Кажинского.
Февр. 10, 12	М. Благор. собр.	Концерт певицы А. Бозио. Уч. И. И. Оноре, Э. Каваллини и др.
Февр. 11,	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Исп. марш и

март 14		оп. «Тангейзер» Вагнера, соч. Листа, Бетховена, Литольфа и др.
Февр. 11, 15	Спб. Мих. т-р	Авторские концерты бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи. Уч. П. В. Мусков, Н. Д. Дмитриев-Свечин, А. Ф. Дробиш, А. Бурде и др.
Февр. 11	Спб. зал Бернардаки	Концерт пианиста М. Л. Сантиса.
Февр. 13	Спб. зал Бернардаки	Концерт пианистки М. А. Гардер. Уч. певец Брёмме и струнный квартет: К. Ф. Альбрехт, К. Б. Шуберт, Стаблер, И. А. Вейкман. Исп. 1-й фп. концерт Шопена, квартет К. Шуберта, песни Ф. Шуберта и др.
Февр. 14	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой. Уч. А. С. Даргомыжский, О. И. Дютш и др. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Фитингофа-Шеля, Шопена и др.
Февр. 14, 28, март ?	Спб. зал Капеллы	Концерты Концертного об-ва п/у К. Ф. Альбрехта. Уч. М. А. Балакирев. Исп. 2, 4, 5-я симфонии, муз. к «Эгмонту», ув-ра «Кориолан», 5-й фп. концерт и хор из 1-й мессы Бетховена; соч. Мендельсона, Глюка, Вебера, Мих. Виельгорского, Глинки.
Февр. 16	Спб. Ун-т	Концерт арфиста А. Г. Цабеля.
Февр. 21	Спб. Мих. т-р	Концерт пианистки И. Штарк. Уч. Н. Д. Дмитриев-Свечин и др.
Февр. 21	М.	Концерт виолончелиста А. И. Шмидта. Уч. Н. Г. Рубинштейн и певица И. И. Оноре.
Февр. 23	Спб. Ун-т	Концерт скрипача К. Ф. Альбрехта. Уч. К. Б. Шуберт, М. Л. Сантис и др. Исп. соч. Баха, Эрнста и др.
Февр. 24	М. Благор. собр.	Концерт певицы И. И. Оноре. Уч. пианист Л. Онере.
Февр. 27	Спб. Б. т-р	Концерт бельг. виолончелиста Ш. Монтиньи, бельг. скрипача Ж. Прюма и Ант. Контского п/у К. Б. Шуберта.
Февр. 27	Спб.	Концерт пианиста П. В. Мускова.
Март 2	М. дом Пашкова	Концерт А. Л. С. Мортье де Фонтена. Исп. соч. Баха, Бетховена, камерные фп. ансамбли Гайдна и Моцарта.
Март 2	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Уч. хоры рус. и итал. труппы п/у кн. Ю. Н. Голицына и орк. п/у Н. О. Ферреро. Исп. хоры Моцарта, Гайдна, Керубини, Флоримо, ув-ра Бетховена «Освящение дома», посв. Н. Б. Голицыну.
Март 5, 9, 13	М. Благор. собр., Б. т-р	Концерты Ш. Монтиньи, Ж. Прюма и Ант. Контского п/у С. И. Штуцмана.
Март 9	М. дом Пашкова	Концерт австр. пианиста А. Доора.
Март 10	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Ф. Альбрехта. 1-е исп. в России симфонии до мажор Ф. Шуберта; исп. также ув-ры Вагнера, Глинки и др.
Март 11	Спб. зал Бернардаки	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина.
Март 13	М.	Концерт пианиста Т. Ф. Шпаковского.
Апр. 19	Спб. Двор. собр.	Концерт Ап. Контского.
Нояб. 2	Спб. Ун-т	1-й из цикла 12-ти Университ. концертов. Исп. соч. Бетховена, Гайдна, Глюка, Моцарта, Мендельсона, Шпора, Шумана, Глинки, А. Рубинштейна, Балакирева.
Дек. 7	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. 9-я симфония Бетховена, соч. Глюка, К. Шуберта.

Дек. 21	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. 1-е исп. Ув-ры на темы трех русских песен Балакирева.
1859		
Янв. 11	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва п/у Э. Бавери.
Янв. 28,	Спб. зал	Концерты А. Г. Рубинштейна, пианиста и дири-
февр. 4, 11,	Бернардаки,	жера. Уч. К. Б. Шуберт, И. Х. Пиккель,
март 11	Б. т-р	И. А. Вейкман, певица Бок. Исп. симфония «Океан», 2-е и 3-е трио, 2-й фп. концерт и др. фп. соч. Рубинштейна; произв. Бетховена, Шопе- на, Мендельсона, Фильда.
Февр. 1	М. Ун-т	Концерт студентов ун-та п/у И. Ф. Фоглера. Исп. соч. Вагнера, Россини, Обера, Глинки и др.
Февр. 21	Спб. Мих. т-р	Концерт И. Штарк. Уч. Н. Д. Дмитриев-Свечин.
Март 2, 10	Спб. Ун-т	Концерт Ант. Контского. Уч. Д. М. Леонова, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, И. И. Зейферт, Ф. Вебер.
Март 3, 8,	Спб. Б. т-р,	Квартет. вечера чеш. скрипача Ф. Лауба. Уч.
12, 16	Двор. собр., зал Бернардаки	К. Б. Шуберт, А. Г. Рубинштейн, М. Л. Сантис и др. Исп. соч. Баха, Бетховена, Гайдна, Мендельсона, Шуберта, А. Г. Рубинштейна.
Март 4	Спб. Алекс. т-р	Концерт Д. М. Леоновой. Исп. романсы Дар- гомыжского, Монюшко, Кушелева-Безбородко и др. соч.
Март 6	Спб. зал Капеллы	Концерт Концертного об-ва п/у Л. В. Маурера Исп. ув-ра из оп. «Геновева» Шумана, 7-я симфо ния Бетховена, ув-ра Мендельсона «Гебриды», мотет Баха.
Март 9, 13, 20	Спб. Б. т-р	Авторские концерты австр. пианиста Г. Герца.
Март 15	Спб. Б. т-р	Концерт дирекции имп. т-ров. Исп. соч. Бетховена и Мендельсона.
Март 18, 26	М. Б. т-р	Концерты Ап. Контского. Исп. соч. Бетховена, Литольфа и др.
Март 19	М. Б. т-р	Концерт скрипача К. А. Кламрота.
Март 23	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч Ф. Лауб и др. Исп. соч. Бетховена, Мендельсо на, Вагнера, Моцарта и др.
Март 27, апр. 15	Спб.	Концерты Ап. Контского.
Март 29, апр. 19	М. Благор. собр., Б. т-р	Концерты австр. пианиста Г. Герца.
Март 29	Спб. Б. т-р	Концерт дирижера хоров рус. оперной труппы Н. Ф. Вителяро п/у К. Н. Лядова. Уч. Д. М. Лео нова и др. Исп. Ув-ра на темы трех русских песен Балакирева, соч. Глинки.
Апр. 1	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт. Исп. Stabat Mater Рос сини, гимн Страделлы, отрывки из Реквиема Моцарта и др.
Апр. 1	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт духовной музыки п/у А. Г. Рубинштейна.
Апр. 2	Спб. Ун-т	Концерт скрипача Н. В. Погожева.
Июль-авг.	Павловск	Концерты п/у И. Штрауса.
Нояб. 2	Спб. Ун-т	1-й из серии 11-ти Университ. концертов п/у К. Б. Шуберта. Исп. соч. Бетховена, Мендельсо на, Маршнера и др.
Нояб. 15	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. 1-е исп. ув-ры и траг. «Король Лир» Балакирева.
Нояб. 23	Спб. Двор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубин штейна и К. Б. Шуберта. Исп. 8-я симфонии

		Бетховена, отрывки из оп. Мендельсона «Лорелея», финал орат. Генделя «Иевфай», ув-ра к оп. «Руслан и Людмила» Глинки, 3-й фп. концерт А. Рубинштейна.
Нояб. 30	Спб. Двор. собр.	2-е собр. РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианист И. Ф. Нейлисов, певцы Н. Зубинская и др. Исп. симфония Шуберта до мажор, 1-й фп. концерт Листа, вок. соч. Даргомыжского, Генделя и др.
Дек. 7	Спб. Двор. собр.	3-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. певица А. Ф. Штуббе и др. Исп. 1-я симфония Шумана, двухорная кантата Ф. Э. Баха, муз. из «Афинских развалин» и «Покаянная песнь» Бетховена, танец из оп. «Громобой» Верстовского, ув-ра «Аталия» Мендельсона.
Дек. 14	Спб. Двор. собр.	4-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. М. Л. Сантис, А. К. Лешетицкая, А. И. Шмидт. 1-е исп. Скерцо для орк. фа мажор Кюи; исп. также 4-я симфония Шпора, 5-й фп. концерт Бетховена, песни Шуберта и др. соч.
Дек. 20	Спб. Двор. собр.	Концерт пианистки И. Штарк. Исп. соч. Баха и Листа.
Дек. 21	Спб. Двор. собр.	5-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианист Н. С. Мартынов и певица А. Ф. Штуббе. Исп. муз. Глинки к драме «Князь Холмский», сцена из оп. «Орфей» Глюка, кантата Мендельсона, романсы Шумана и Дессауэра и др. соч.
Дек. 28	Спб. Двор. собр.	6-е собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна и К. Б. Шуберта. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Н. Маркевич и др. Исп. ув-ра «Фауст» Вагнера, соч. Бетховена, Мендельсона, Вебера и Даргомыжского.
1860		
Янв. 2, 9, 16, 23, 30, февр. 6	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. пианисты А. Г. и Н. Г. Рубинштейн, М. Л. Сантис, П. П. Петерсен, Фалькман, скрипачи К. Ф. Альбрехт, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, виолончелист К. Б. Шуберт и др. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Керубини, Боккерини, Гуммеля.
Янв. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианистка И. Штарк и певец Успенский. 1-е исп. Скерцо № 1 для орк. Мусоргского. Исп. 4-я симфония Шумана и др. соч.
Янв. 18	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианист А. П. Родзянко. Исп. хор из оп. Кюи «Кавказский пленник», симф. поэма Листа «Прелюды», отрывки из орат. Берлиоза «Бегство в Египет», Голландская концерт-симфония для фп. с орк. Литольфа, соч. Глинки и Гаде.
Янв. 24	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери.
Янв. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. скрипач А. Богданов, певица Г. Ниссен-Саломан. Исп. 4-я симфония и романсы Мендельсона, ув-ра к оп. Фитингофа-Шеля «Демон», сцена из оп. Шпора «Фауст», песни Шуберта, соч. Бетховена, Баха и др.
Янв. 31, февр. 21	Спб. Двор. собр.	Концерты сестер В. и К. Ферни (скр. дуэт). Исп. соч. Паганини, Мендельсона.

Февр. 1	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. И. Штарк, А. Ф. Штуббе, А. Д. Кочетова. Исп. 9-я симфония Бетховена, хор из оп. Вагнера «Летучий голландец», хор Ф. Гиллера, соч. Баха, Моцарта, Вебера, Шопена, Глинки.
Февр. 22, март 6, 13	Спб. Б. т-р, Двор. собр. и Ун-т	Авторские концерты А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Ниссен-Саломан. Исп. соч. Шопена, Шумана и собств.
Февр. 23	М. Б. т-р	Концерт скрипача В. В. Безекирского.
Февр. 24, 28, март 2, 17 21	Спб. Двор. собр., Б. т-р	Концерты бельг. скрипача А. Вьетана. Уч. пианистка-любительница Фалькман и др.
Февр. 25	Спб.	Юбилейный концерт певицы С. Шоберлехнер. Аккомп. А. С. Даргомыжский. Исп. романсы Даргомыжского, Монюшко и др. соч.
Февр. 26, март 4	Спб. Алекс. т-р	Концерты Д. М. Леоновой. Исп. Ув-ра на темы трех русских песен Балакирева п/у Н. Ф. Вителяро и др.
Февр. 28, март 6	М. Б. т-р	Концерты п/у С. И. Штуцмана. Уч. скрипачи В. В. Безекирский и К. А. Кламрот, виолончелист А. И. Шмидт, певцы моск. т-ра. Исп. Шотландская ув-ра Гаде, соч. Бетховена, Баха, Вебера и др.
Февр. 28	М. Благор. собр.	Концерт студента Моск. ун-та скрипача Л. К. Новицкого. Уч. орк. любителей п/у Ю. Г. Гербера.
Февр. ? — март 11	М.	Концерты гитариста М. Д. Соколовского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер и др.
Март (начало)	М.	Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония «Океан», 2-й фп. концерт и др. соч. Рубинштейна.
Март 2, 8, 11, 14	М. Б. т-р	Концерты бельг. скрипача А. Вьетана.
Март 3, 9	М. Благор. собр.	Концерты любителей, студентов Моск. ун-та и артистов п/у Ю. Г. Гербера.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Исп. соч. Бетховена, Вагнера, Моцарта, Литольфа и др.
Март 10, 16, апр. 5	Спб. Мих. т-р	Концерты чеш. пианиста А. Дрейшока. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Вебера и собств.
Март 13, 20,23	Спб. Б. т-р	Концерты п/у К. Б. Шуберта. 1-е исп. в Спб. отрывков из опер Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин»; исп. соч. Бетховена, Мендельсона и Глинки.
Март 14	Спб.	Концерт братьев А. и Н. Богдановых, скрипача и пианиста.
Март 21	М. Благор. собр.	Концерт пианистки М. Гардер п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. соч. А. И. Виллуана и др.
Март 22	М. Благор. собр.	Концерт К. Ю. Давыдова и А. Доора. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шульгофа, Серве и др.
Март 24, апр. 5	М. Б. т-р	Концерты скрипачек сестер К. и В. Ферни.
Апр. 4, 10	Спб. Б. тр-р	Концерты скрипача Г. Венявского.
Авг. 7	Петергоф Дворц. т-р	Благотворит. концерт Ап. Контского. Уч. Ант. Контский, Д. М. Леонова и др.
Окт. 23, дек. 18	М. Ун-т	Благотворит. концерты любителей и студентов. п/у Ю. Г. Гербера. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Шуберта, Глинки, Н. Г. Рубинштейна.
Нояб. 13, 15, 20	Спб. Мар. т-р	Симф. концерты п/у К. Б. Шуберта. Исп. симф. соч. и отрывки из опер Вагнера, Глинки, Мендельсона, Бетховена, Моцарта, Вебера.

Нояб. 14, 21, 28, дек. 10	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из «Страстей по Матфею» Баха, симф. поэма Листа «Праздничные звуки», ув-ра «Прекрасная Мелузина» Мендельсона, романсы Мендельсона и Шумана, хор. соч. Генделя, Мендельсона, Шумана, Глинки, Афанасьева и др.
Нояб. 22, 30, дек 10, 28	М. Благор. собр.	Концерты РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. В. В. Безекирский, И. Грасси, И. И. Оноре. Исп. симфонии Бетховена, Мендельсона, Моцарта, ув-ра Литольфа «Жирондисты», отрывки из опер Вагнера, Генделя, Глюка, соч. Глинки, Алябьева, А. Г. Рубинштейна, Кюи, Гаде, Шпора, Баха и др.
Нояб. 26, дек. 3, 17	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. пианисты Ш. Леви, Р. В. Кюндингер, Фохт. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Шуберта и др.
Нояб. 27	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Уч. Ант. Контский и артисты итал. оперы.
Дек. 11	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Уч. А. Г. Рубинштейн, Г. Венявский и др.
1861		
Янв. 7, 14, 21, 28, февр. 4, 22	М. Благор. собр.	Симф. концерты РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ры «Фауст» Вагнера, «Борис Годунов» Ф. Бюхнера, «Римский карнавал» Берлиоза, симфония Ю. Г. Гербера, Фантазия для орк. К. Ф. Альбрехта, романсы и песни Дессауэра, Шумана, Шуберта и др.
Янв. 7, 21, февр. 4, 18, март 13, апр. 10	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты Ф. И. Беггров, Ш. Леви, скрипач Г. Венявский, М. В. Шиловская и др. Исп. Восточные танцы из оп. «Кавказский пленник» Кюи; 2-я симфония, «Ночная песнь» для хора с орк., концерт для 4-х валторн и др. соч. Шумана; 1-я месса Бетховена; кантата «Первая Вальпургиева ночь» и ув-ра к орат. «Павел» Мендельсона и др. соч.
Янв. 14, 28, февр. 11, 25, март 18, апр. 5, 12	Спб. дом Александровой	Квартет. собрания РМО. Уч. Г. Венявский, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, К. Б. Шуберт; пианисты А. Г. Рубинштейн, Ф. И. Беггров, Ю. Венявский, А. П. Родзянко, М. Л. Сантис, Г. Штиль и др. Исп. ансамбли Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Гайдна, Мендельсона; фп. соч. Баха, Моцарта, Шумана, Генделя, Шопена, Бетховена и др.
Янв. 15	Спб. Ун-т	Концерт п/у К. Б. Шуберта. Исп. муз. Балакирева к траг. «Король Лир» и I часть незаверш. симфонии Гуссаковского.
Янв. 22	М. Ун-т	Благотворит. концерт любителей п/у Ю. Г. Гербера. Исп. ув-ры Глинки, Бетховена, Моцарта, Россини и др.
Март 19	М. Благор. собр.	Квартет. собрание РМО. Уч. Ю. Г. Гербер, К. А. Кламрот, Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. камерные ансамбли Гайдна, Бетховена, Шумана и др. соч.
Март 20, 28, апр. 3	М. Б. т-р, Благор. собр.	Концерты чеш. пианиста А. Дрейшока. Уч. певица А. С. Шашина.
Март 22	Спб. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана, Листа, Шопена и собств.

Март 22	М. Б. т-р	Концерт скрипача Л. Минкуса.
Март 30	М. Благор. собр.	«Экстренное» собрание РМО: концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. «Весенняя фантазия» для фп., хора и орк. Гаде, симфония Шуберта до мажор, Аппассионата Бетховена и др.
Апр. 2	Спб.	Концерт Г. Венявского. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Апр. 5	М. Благор. собр.	Концерт пианистки М. Гардер. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Л. Минкус, А. Ф. Дробиш.
Апр. 6, 13	М.	«Экстренные» собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. Stabat Mater А. Ф. Львова, соч. Глинки, Листа, Бетховена и др.
Апр. 6	Спб. Мар. т-р	Концерт п/у К. Н. Лядова. 1-е исп. хора из муз. Мусоргского к траг. Софокла «Царь Эдип». Исп. также ув-ра Балакирева к траг. «Король Лир», отрывки из оп. «Кавказский пленник» Кюи, Аллегро Гуссаковского.
Апр. 12	М. Б. т-р	Концерт Л. Минкуса и И. И. Оноре п/у Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 26	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. М. Гардер, В. Неруда, и др. Исп. ув-ра «Морская тишь и счастливое плавание» Мендельсона, отрывки из опер Вагнера, соч. А. И. Виллуана, Глинки и др.
Апр. 27	Спб.	Концерт памяти Т. Шевченко. Исп. вок. и симф. соч. Глинки, хор. обработки укр. песен.
Нояб. 4, 18, дек. 2, 16, 23	М. Благор. соб.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты А. Доор, Н. Г. Рубинштейн, скрипачи А. Минкус, В. В. Безекирский. Исп. ув-ра «Фингалова пещера» Мендельсона, соч. Глинки, Вагнера, Генделя, Шуберта, Шумана и др.
Нояб. 5, 19, дек. 3, 10 17, 31	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра к оп. Кюи «Кавказский пленник», «Реквием по Миньоне» Шумана, кантата «Морская тишь и счастливое плавание» Бетховена; соч. Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Вагнера, Глюка, Генделя, Баха, Глинки и др.
Дек. 4, 21	Спб. дом Александровой	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн и Ф. И. Беггров. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Гайдна.

1862

Янв. 4, 18, февр. 1	Спб. дом Александровой	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Вебера, Шумана, Мендельсона, Афанасьева.
Янв. 6, 27, февр. 11, март 16, 23	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты М. Дювернуа, Н. Г. Рубинштейн, В. Студничка, Э. Лангер, скрипачи И. Беккер, К. А. Кламрот, певцы Б. Вальзек, П. Ильин, Д. М. Леонова, виолончелист К. Ю. Давыдов. Исп. симфония Ф. Э. Баха ре мажор, ув-ра Литольфа «Робеспьер»; соч. Генделя, Гайдна, Бетховена, Маршнера, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Вагнера, Шопена, Глинки, Даргомыжского, А. Рубинштейна и др.
Янв. 7, 21, 28, февр. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Берлиоза «Гарольд в Италии», кантата Ф. О. Лешетицкого «Дочь воеводы»; Реквием Моцарта, симфонии и ув-ры Бетховена, Шумана, Ф. Э. Баха; соч. Глинки, Даргомыжского, А. Ф. Львова и др.

Февр. 4	Спб. Б. т-р	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерт РМО в пользу учреждаемого им муз. училища. Исп. соч. Бетховена, Глинки, Вебера.
Февр. 27	Спб. дом кн. Юсупова	Концерт пианистки И. Штарк.
Февр. 27	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт в пользу студентов Моск. ун-та. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Доор и др.
Февр. 28	Спб. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. И. А. Вейкман, К. Б. Шуберт и др. Исп. соч. Глинки, Фильда, Ласковского, Балакирева, Моцарта, Баха, Шопена и др.
Февр. 28	М. Б. т-р	Концерт скрипача Л. Минкуса.
Март 2	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. симф. соч. Шумана и Мендельсона, фп. соч. Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, А. Г. Рубинштейна.
Март 6	Спб.	Концерт певца Ф. К. Никольского. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 8	Спб.	Концерт скрипача Ж. Беккера. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт К. Ю. Давыдова.
Март 11, апр. 11	Спб. Двор. собр.	Концерты в пользу учреждающейся БМШ. Уч. хор любителей и певчих Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина, орк. п/у К. Б. Шуберта и др. Исп. ув-ра на темы трех русских песен Балакирева, ув-ра «Мелузина» Мендельсона, хоры Моцарта, Гайдна, Мендельсона и др.
Март 13	Спб.	Концерт О. И. Дютша. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Глинки, Ласковского, Балакирева, Бетховена.
Март 14	Спб.	Концерт К. Ю. Давыдова. Уч. А. Г. Рубинштейн и скрипач Ж. Беккер.
Март 21	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Б. Шуберта. Уч. М. Л. Сантис, А. Г. Цабель.
Март 22, апр. 11, 15	М. Б. т-р	Авторские концерты Г. Венявского п/у С. И. Штуцмана. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Л. Оноре и И. И. Оноре.
Март 25	М.	Концерт пианистки И. Штарк.
Апр. 10	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. А. Кламрот и др. Исп. соч. Бетховена, Глинки, Мендельсона и др.
Май 20	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса памяти М. И. Глинки.
Лето	Павловск	1-е исп. отрывков из оп. «Юдифь» Серова п/у И. Штрауса.
Сент. 2	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса. Исп. симф. поэма «Тассо» Листа и ув-ра «Гамлет» Гаде.
Окт. 20, 27, нояб. 10, 24, дек. 1, 15	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты А. Доор, Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. симфония Шпора «Святость звуков», кантата Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь», ув-ра Гаде «Гамлет»; симф. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини, Вебера, Мендельсона, Глинки, Шумана, Литольфа; отрывки из опер Глинки, Даргомыжского, Вебера, Вагнера и др.
Окт. 30, нояб. 6, 13, 20, 27, дек. 4, 18	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. М. Л. Сантис, А. Г. Рубинштейн, А. Дрейшок, К. Ю. Давыдов и др. Исп. музыка Шумана к «Манфреду», ув-ра Мендельсона «Фингалова пещера», Фантазия на русскую тему для хора и орк. К. Н. Лядова, I часть незаверш. симфонии Гуссаковского, ув-ра Гаде «Оссиан», танцы из оп. Сокальского «Майская ночь»; симф. соч. Мо-

		царта, Бетховена, Вебера, Мегюля, Шумана, Вагнера, Рейнеке, Ф. Давида, Глинки и др.
Нояб. 22, 29, дек. 6, 13	Спб. дом. Демидова	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, И. Ф. Нейлисов, А. Дрейшок, Ф. О. Лешетицкий, Г. Венявский, К. Ю. Давыдов. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, В. Г. Кастрио-то-Скандербека.
Дек. 21	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Уч. Придв. певч. капелла, Н. Г. Рубинштейн. Исп. концерты Бортнянского, стар. песнопения, соч. Бетховена, Мендельсона.
Дек. 30	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Бетховена и др.

1863

Янв. 8	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. 1-е исп. отрывков из оп. Кюи «Вильям Ратклиф», ув-ры Шумана «Герман и Доротея»; исп. также отрывки из «Альцесты» Глюка, «Ромео и Юлии» Берлиоза и др. соч.
Янв. 15, 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Ф. О. Лешетицкий, А. К. Лешетицкая и др. Исп. 9-я симфония и ув-ра «Леонора» № 1 Бетховена; симф. соч. Глинки, Шумана, Мендельсона, Стерндаль-Беннета; хор и песни Шуберта и др. соч.
Янв. 12, 19, февр. 22, март 8	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. А. Кламрот, А. Минкус, М. Дювернуа, Г. Венявский, Ф. К. Никольский. Исп. 9-я симфония Бетховена, 3-я симфония А. Г. Рубинштейна, симф. соч. Моцарта, Мендельсона, Ю. Ритца, Шумана, Вагнера; хоры Баха, Шуберта, Мендельсона, Шумана в исп. членов об-ва Лидертафель и др.
Янв. 13, 20, 27, февр. 2	Спб. дом Демидова	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Вебера, Шуберта, Онслова, квартет Афанасьева «Волга».
Янв. 13	М. Благор. собр.	Концерт в пользу студентов Ун-та. Уч. Н. Г. Рубинштейн, оркестры кн. И. П. Трубецкого и имп. т-ров п/у О. Вианези.
Янв. 29	Спб. Двор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО в пользу консерватории п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. А. Дрейшок и А. Г. Рубинштейн (фп.). Исп. соч. Шумана, Мендельсона, Бетховена, Глинки и др.
Февр. 19, 26	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва п/у Р. Вагнера. Исп. 5-я симфония Бетховена, отрывки из опер «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Валькирия», «Нюрнбергские мейстерзингеры».
Февр. 20	М.	Концерт гитариста М. Д. Соколовского.
Февр. 20	Спб.	Концерт Г. Венявского. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Февр. 21	Спб.	Концерт А. Дрейшока. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. Анданте и вариации для 2-х фп. Шумана.
Февр. 24, март 3, 10	М. Благор. собр.	«Классические музыкальные утра» А. Доора, К. А. Кламрота и А. Ф. Дробиша. Исп. квартеты

		Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гайдна, Шумана, Моцарта, Вебера и др.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ. Уч. хор учеников БМШ и певчих Д. Н. Шереметева п/у Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева (дебют Балакирева-дирижера). Исп. ув-ры Глинки и Балакирева, хоры Мендельсона, Генделя, Вебера, Йоммелли, Гайдна и др.
Февр. 28	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной музыки хора чудовских и синодальных певчих п/у Ф. А. Багрецова. Исп. псалмы, хор. концерты и перелож. Бортнянского, Турчанинова, Багрецова, Сарти.
Март 1	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианисты Л. Оноре, А. Доор. Исп. 9-я симфония Бетховена, концерт для 3-х клавиров Баха, соч. Шумана, Шопена, Листа, Глинки, Ласковского, А. Г. Рубинштейна и др.
Март 4, 6	М. Благор. собр.	Концерты в пользу студентов Ун-та п/у Рубинштейна. Уч. пианисты А. Доор и Н. Г. Рубинштейн, певцы Ф. К. Никольский, В. М. Васильев, И. Плеханова. Исп. арии и романсы Глинки, К. П. Вильбоа, П. П. Булахова, Ю. К. Арнольда, А. И. Дюбюка; ув-ры Глинки, Даргомыжского, Львова, фп. дуэт Шумана и др.
Март 6, 21, апр. 2, 5	Спб. Б. т-р Двор. собр.	Концерты Р. Вагнера. Уч. К. Б. Шуберт, Г. Венявский, А. Дрейшок, И. Я. Сетов, В. Л. Бианки. Исп. 3, 6, 7, 8-я симфонии Бетховена, ув-ра «Фауст» и отрывки из опер Вагнера.
Март 11, 14	М. Б. т-р	Концерты Г. Венявского и А. Дрейшока. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Март 13, 15, 17	М. Б. т-р	Концерты Р. Вагнера. Уч. И. И. Оноре, М. П. Владиславлев. Программа та же.
Март 20	Спб. зал Мятлевой	Концерт М. А. Балакирева. Уч. Е. К. Альбрехт, И. И. Зейферт, К. Б. Шуберт, певцы Г. В. Маслов, Н. И. Калинин. Исп. романсы и фп. пьесы Балакирева, фп. трио Бетховена и Мендельсона, соч. Шопена, Ласковского.
Март 20	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна п/у автора. Исп. 2-я симфония, романсы, соч. для хора, солиста и орк., фп. пьесы Рубинштейна; соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа.
Март	М.	4 концерта квартета братьев К., Г., Б. и В. Мюллер из Брауншвейга. Исп. квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, А. Г. Рубинштейна.
Апр. 3	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева. Уч. певцы А. И. Бюдель и Н. И. Калинин. 1-е исп. ув-ры к оп. Ц. А. Кюи «Кавказский пленник»; исп. хор из орат. Шумана «Рай и Пери»; хоры и арии Моцарта, Глюка, Генделя, Вебера, Мендельсона, Глинки.
Апр. 3	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 5	Спб.	Концерт скрипача Э. Бертрана.
Апр. 14	Спб.	Концерт певицы А. И. Бюдель. Уч. виолончелист Н. Б. Голицын.
Июль 2	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса из соч. Глинки. Уч. Д. М. Леонова.
Нояб. 2, 16, 23, дек. 7, 14	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Ю. Г. Гербер, А. Доор и Н. Г. Рубинштейн. Исп. Реквием Керубини, ув-ра Берлиоза «Король

		Лир», орк. сюита си минор Баха; ув-ра Литольфа «Песнь Гвельфов», хоры Генделя из орат. «Иуда Маккавей» и др. соч.
Нояб. 7, 21, дек. 5, 19	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Р. В. Кюндингер и А. Г. Рубинштейн, певцы А. К. Лешетицкая, Ф. П. Комиссаржевский, скрипач Н. В. Погожев. Исп. Серенада для орк. Брамса, хоры Генделя, Шуберта, романс Гурилева, соч. Бетховена, Шумана, Гуно, Давида, Литольфа, Листа, Шопена, Глинки и др.
Нояб.-дек.	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана.
Дек. 27	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. симф. соч. Бетховена, Глинки, хоры Моцарта, Вагнера, Глинки, Львова.
1864		
Янв. 9, 29, февр. 5	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. К. Ю. Давыдов, М. Гардер, певец Д. А. Агренев, скрипач Пушилов. Исп. хор. соч. М. Гайдна, Моцарта, Лотти, Серенада для женских голосов Шуберта, отрывки из Торжественной мессы Бетховена; симф. соч. Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Вебера, Шуберта и др.
Янв. 11, 18, февр. 8, 22, март 13	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. В. Безекирский, К. Кламрот, Г. Венявский, К. Ю. Давыдов, Ф. П. Комиссаржевский, А. К. Лешетицкая, пианисты П. Конев и Н. Г. Рубинштейн. Исп. симфония фа мажор Ф. Э. Баха, Серенада для орк. Брамса, романсы Балакирева, А. Г. Рубинштейна; соч. Кюи, Шумана, Мендельсона, Вагнера, Берлиоза и др.
Янв. 12	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери.
Янв.-февр.	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. Клара Шуман. Исп. камерные ансамбли и фп. пьесы Шумана, Баха, Бетховена, Шопена и др. соч.
Февр. 2, 9, 16	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Н. Г. Рубинштейн, К. А. Кламрот, В. В. Безекирский и др. Исп. соч. Афанасьева, А. Г. Рубинштейна, Бетховена, Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Шумана.
Февр. 9	Спб.	Благотворит. концерт. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Февр. 29	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. К. Шуман, исп. фп. концерт Р. Шумана. Исп. отрывки из монодрамы Берлиоза «Лелио», симфония Шпора и др. соч.
Март 8	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. «Победа Веллингтона» Бетховена, соч. Генделя, Глинки, Даргомыжского, Вебера.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. Уч. И. Ф. Нейлисов, И. А. Мельников и др. Исп. хоры Баха, Марчелло, Генделя, Даргомыжского, Вебера, Шумана; соч. Глинки, Даргомыжского, Кюи, Листа.
Март 10, апр. 6	М. Благор. собр.	Концерты в пользу студентов Ун-та п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Доор, К. Ю. Давыдов, Г. Венявский, А. К. Лешетицкая, Ф. К. Никольский и др. Исп. соч. Вагнера, Верди, Бетховена, Глинки и др.
Март 10,	Спб. Б. т-р,	Концерты пианистки К. Шуман. Уч. А. Г. Рубин

29	зал Бернардаки	штейн, К. Ю. Давыдов, И. Х. Пиккель. Исп. фп. соч. и ансамбли Шумана.
Март 11	М. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова.
Март 11, 23	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва п/у К. Н. Лядова и Г. фон Бюлова. Исп. фп. соч. Бетховена, Глюка, Шопена, Листа, Гензельта, Вагнера, Бюлова и др.
Март 12	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. хоры из опер Люлли, Рамо, Моцарта; ув-ра к оп. Кюи «Сын мандарина»; симф. соч. Вагнера, Шумана и др.
Март 16, 22	М. Благор. собр.	Концерты певца Ф. П. Комиссаржевского п/у А. Г. Рубинштейна.
Март 17	М. Б. т-р	Концерт Г. Венявского. Уч. певцы Ф. П. Комиссаржевский и И. И. Оноре.
Март 20	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. А. Кламрот, Р. Эзер, И. И. Оноре. Исп. тройной концерт для фп., скр. и влч. Бетховена; соч. Фильда, А. Г. Рубинштейна, Шопена, Шумана и др.
Март 22	Спб.	Концерт дирекции имп. т-ров. 1-е исп. хора из оп. Серова «Рогнеда».
Март 23	М.	Концерт А. К. Лешетицкой. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Г. Венявский, Ф. П. Комиссаржевский. Исп. арии Генделя, Гуно, романсы Глинки, А. Г. Рубинштейна, Шуберта.
Март 26	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. нем. пианист Г. фон Бюлов и др. Исп. 9-я симфония Бетховена, 1-й фп. концерт Листа, соч. Бетховена, Шумана, Гаде, Б. Фитингофа-Шеля.
Март 27	М. Благор. собр.	Концерт моск. об-ва Лидертафель п/у А. Доора. Исп. квинтет Шпора, фп. соч. Шумана, Геллера, Раффа и др.
Март 31, апр. 1	Спб. Б. т-р	Концерты Г. Венявского.
Апр. 3, 5, 7	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. К. Шуман и др. Исп. ансамбли и фп. соч. Шумана, произв. Баха, Шопена и др.
Апр. 6	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева и Ломакина. Уч. Ф. А. Канилле, Н. И. Калинин, С. В. Демидов. 1-е исп.: хора из оп. Кюи «Вильям Ратклиф», отрывка из оп. Серова «Рогнеда», ув-ры «1000 лет» Балакирева. Исп. также соч. Баха, Глюка, Берлиоза, Глинки и др.
Апр. 8	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. Шуман и др.
Апр. 9	Спб.	Концерт К. Н. Лядова. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Апр. 10	М. Благор. собр.	Концерт певцов А. Р. Анненской и Ф. К. Никольского. Уч. К. Шуман.
Апр. (до 16)	Спб. Гор. Дума	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Ниссен-Саломан. Исп. соч. Рубинштейна, Шопена, Мендельсона, Листа.
Апр. 22	Спб. зал А. А. Александровой	Концерт М. А. Балакирева. Уч. Ф. А. Канилле, Е. К. Альбрехт, И. И. Зейферт. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Листа, Шопена, Ласковского, Балакирева.
Апр. 23	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. любители и артисты. Исп. отрывки из орат. Мендельсона «Павел», симфония Фолькмана.
Апр. 23	Спб. Рус. Купеч. собр.	Литературно-муз. вечер в честь 300-летия Шекспира. П/у М. А. Балакирева исп. ув-ра и антракты к траг. «Король Лир» Балакирева,

		ув-ра к траг. «Юлий Цезарь» Шумана, скерцо из симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия».
Апр. 24	М. Благор. собр.	Концерт РМО в пользу будущей консерватории. Уч. К. Шуман, исп. фп. концерт Шумана. Исп. соч. Мендельсона, Вагнера, Генделя, Моцарта.
Май 3	Спб. Мих. манеж	1-й общедоступный концерт Г. Я. Ломакина и В. А. Кологривова п/у А. Г. Рубинштейна и К. Н. Лядова. Исп. ув-ра Балакирева «1000 лет», соч. Генделя, Вагнера, Глинки и др.
Июнь 13, июль 18	Павловск	Концерты из соч. Глинки п/у И. Штрауса.
Окт. 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. орат. Берлиоза «Бегство в Египет», соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана и др.
Окт. 24, 31, нояб. 14, 21, дек. 12, 19	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. хор из орат. Генделя «Самсон», хор. псалмы Марчелло, орк. сюита до мажор Баха, ув-ра Вебера «Повелитель духов», муз. Мейербера к траг. «Струэнзе», 6-я симфония Гаде и др. соч.
Окт. 29	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО. 1-е исп. 4-го фп. концерта А. Г. Рубинштейна.
Нояб. 19, 26, дек. 3, 10, 17	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. хоры из «Страстей по Матфею» Баха, орат. Шумана «Рай и Пери», симф. поэма Листа «Мазепа», «Полет валькирий» Вагнера, соч. Шумана, Берлиоза, Шуберта, Глинки, Даргомыжского и др.
Нояб 29	Спб.	Концерт певицы А. Д. Александровой-Кочетовой.
Дек. 20, 22	М. Благор. собр.	Концерты певца П. А. Радонежского.
Дек. 26, 27	М.	Общедоступные концерты РМО. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. симфонии Бетховена и Мендельсона, Венгерская фантазия для фп. с орк. Листа, Торжественная ув-ра А. Г. Рубинштейна, хоры Марчелло, Генделя, Серова, К. Н. Лядова.
1865		
Янв. 7	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Шумана к пьесе «Мессинская невеста», отрывки из кантаты Монюшко «Ниола» и др. соч.
Янв. 10, 17, 24, 31	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. пианисты М. Гардер, М. Л. Сантис, А. Г. Рубинштейн. Исп. ансамбли Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Фолькмана.
Янв. 14, 21	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Берлиоза, Мендельсона, Мейербера, Глинки и др.
Янв. 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. артисты итал. оперы.
Янв. 23, 30, февр. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из опер Серова «Юдифь» и «Рогнеда»; симфония Берлиоза «Гарольд в Италии»; хоры Аллегри и Янакони; отрывки из оперы Фитингофа-Шеля «Демон» и др. соч.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. 1-е исп. кантаты Ломакина Stabat Mater, исп. хоры Генделя, Глюка, Гайдна, Вебера, Вагнера, Монюшко, симф. соч. Шумана, Берлиоза, Листа, Глинки и др.

Февр. 22	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Глинки и др.
Февр. 25	Спб.	Концерт Д. М. Леоновой п/у К. Н. Лядова. Уч. Н. В. Погожев, Ю. Ф. Платонова, Ж. Михайловская, Ант. Контский. Исп. вок. соч. Глинки, Даргомыжского, Верстовского, П. С. Макарова, В. Н. Кашперова, В. М. Кажинского и др.
Февр. 26	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. клавирный концерт Баха, соч. Шумана, Шопена, А. Г. Рубинштейна, Ю. Венявского, Листа и др.
Февр. 26	М.	Концерт об-ва Лидертафель.
Февр. 28	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Шопена, Шумана и собств.
Март 3	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из оп. Серова «Рогнеда», симфония Берлиоза «Гарольд в Италии» и др.
Март 4	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у органиста Г. Штиля. Исп. орат. Генделя «Мессия».
Март 7	Спб. Б. т-р	Концерт п/у К. Н. Лядова. Исп. Ув-ра на темы трех русских песен Балакирева.
Март 8	М. Б. т-р	Концерт Г. и Ю. Венявских п/у Н. Г. Рубинштейна.
Март 9, 14, 19	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, К. А. Кламрот, В. В. Безекирский, Ф. Киндель, К. Ф. Эзер, А. Доор, Ю. Венявский, Н. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона.
Март 9	Спб. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова.
Март 10	М. Благор. собр.	Концерт П. А. Радонежского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Г. Гербер, А. Р. Анненская и др.
Март 10	Спб.	Концерт певца П. Рецетто. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 12	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Ф. Лауб и др. Исп. Реквием Шумана, симф. поэма Листа «Тассо», соч. Вагнера, Бетховена.
Март 15	М. М. т-р	Концерт скрипача В. В. Безекирского. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ю. Венявский и др.
Март 16	Спб. Мар. т-р	Концерт Н. Ф. Виттеляро. Исп. соч. Глинки, Балакирева и др.
Март 18, 23, апр. 6	М. Б. т-р, Ун-т	Концерты Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн. Исп. камерные ансамбли и др. соч.
Март 22	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. Уч. Ф. А. Канилле, певцы Ю. Ф. Абаза, И. А. Мельников и др. Исп. ув-ра Берлиоза «Корсар»; ув-ра Балакирева «Король Лир»; 2-й фп. концерт Листа; хоры Палестрины, Баха, Моцарта, Вебера, Глинки, Даргомыжского, Ломакина.
Март 22	Спб. Алекс. т-р	Концерт Ант. Контского.
Март 22, апр. 9	М. Благор. собр.	Хор. концерты п/у Ю. Н. Голицына. Исп. рус. народные песни в аранжир. Г. Я. Ломакина, хоры из опер Глинки, Беллини, Россини.
Март 26	Спб. зал Бернардаки	Концерт М. А. Балакирева. Уч. Е. К. Альбрехт, И. А. Вейкман, И. И. Зейферт и др. Исп. фп. соч. Шумана, Листа, Ласковского; камерные ансамбли Шумана и Бетховена и др.
Март 26	М. Благор. собр.	Концерт А. Доора. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб, М. Эдельберг.
Апр. 6	Спб.	Концерт К. Н. Лядова. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Июль 13	Павловск	«Вечер русских композиторов» п/у Э. Штрауса. Исп. соч. Глинки, Верстовского, Серова.
Авг. 30	Павловск	Концерт п/у И. Штрауса. Исп. «Характеристи-

		ческие танцы» для орк. Чайковского (1-е публ. исп. соч. композитора).
Авг. ?	Спб. Консерват.	Исп. квартет си-бемоль мажор Чайковского.
Сент. 19	Павловск	Прощальный авторский концерт И. Штрауса.
Окт. 14	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Берлиоза «Тайные судьи»; хоры Керубини, Шуберта, Даргомыжского и др. соч.
Окт. 23	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна.
Окт. 28	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание п/у А. Г. Рубинштейна.
Окт. 30	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Монюшко «Зимняя сказка», вок. соч. Гурилева, Монюшко, Вагнера и др.
Окт. 30	Спб. Консерват.	Исп. квартет си-бемоль мажор Чайковского.
Нояб. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. фантазия для орк. «Казачок» Даргомыжского и др. соч.
Нояб. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. кантата Н. Ф. Христиановича «Лес»: Concerto grosso Генделя; ув-ра для дух. инструментов Мендельсона и др.
Нояб. 14	Спб.	Концерт Г. Венявского. Уч. А. Г. Рубинштейн. Исп. соч. Бетховена и др.
Нояб. 14	Спб. Мих. дворец	1-е выст. П. И. Чайковского-дирижера. Исп. ув-ра фа мажор.
Нояб. 20	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. П. А. Радонежский. Исп. соч. Моцарта, Глинки и др.
Нояб. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. К. Ю. Давыдов и др. Исп. соч. Шуберта, Шопена, Вагнера, Мендельсона, Глинки и др.
Дек. 4	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из оп. А. Г. Рубинштейна «Дети степей», симфония «Колумб» Аберта и др.
Дек. 11	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. кантата Мендельсона «Вальпургиева ночь» и 1-я симфония Шумана.
Дек. 16	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Аберта «Колумб» и др. соч.
Дек. 18	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Тауберга «1001 ночь» и др. соч.
Дек. 19	Спб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. 1-е исп. 1-й симфонии Римского-Корсакова. Исп. также Реквием Моцарта.
Дек. 29	Спб. Консерват.	На 1-м публ. экзамене исп. кантата Чайковского «К радости» на сл. Ф. Шиллера.

1866

Янв. 5, 18, 25	Спб. зал Бернардаки	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб, пианисты Г. Г. Кросс, И. О. Рыбасов, С. А. Малоземова. Исп. соч. Баха, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шпора, Шумана, Мендельсона и др.
Янв. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Бавери. Уч. Г. Г. Кросс, К. Ю. Давыдов, артисты итал. труппы.
Янв. 9	М. Благор. собр.	Общедоступный концерт РМО. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др. Исп. фантазия для орк. «Казачок» Даргомыжского, хор из оп. А. Г. Рубинштейна «Дети степей», Венгерский марш Берлиоза, хоры Генделя и др.
Янв. 13,	Спб. Двор. собр.	Симф. концерты РМО п/у А. Г. Рубинштейна

20, 27, март 3, 10		Исп. симфония Раффа «К Родине», симфония Гаде, отрывки из мессы си минор и сюита си минор Баха и др. соч.
Янв. 15, 22, 25	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Раффа, Concerto grosso Генделя, концерт для 2-х клавиров Баха, Kyrie из мессы Листа, романсы и песни Шуберта, Шумана, Глинки, Кашперова и др. соч.
Февр. 14	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт Ф. Давида. Исп. ода-симфония «Пустыня» и др. соч.
Февр. 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Г. Штиля. Исп. орат. Мендельсона «Илия».
Февр. 19, апр. 3	Спб. Б. т-р Двор. собр.	Концерты А. Ф. Серве. Уч. А. Г. Рубинштейн, К. Ю. Давыдов, Г. Венявский, Г. Ниссен-Саломан и др.
Февр. 20, 27, март ?	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, К. Ю. Давыдов, Г. Шрадик, Л. Минкус, пианисты Н. Г. Рубинштейн, Ю. Венявский, А. Доор. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Р. Фолькмана.
Февр. 21	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. Уч. А. А. Герке. 1-е исп.: «Пляски Тамары» из муз. Н. Ф. Христиановича к поэме Лермонтова «Демон», хора Даргомыжского из оп. «Рогдана», хора Ломакина, «Пляски смерти» для фп. с орк. Листа; исп. также ув-ра Балакирева «1000 лет», хоры Генделя, отрывки из монодрамы Берлиоза «Лелио» и др.
Февр. 21	Спб. Б. т-р	Концерт контрабасиста Д. Ж. Боттезини.
Февр. 21, март 7	М. Благор. собр.	Концерт духовной хор. музыки п/у Ю. Н. Голицына. Исп. отрывки из Реквиема Моцарта и Реквиема Керубини, из Stabat Mater Перголези, соч. Страделлы, Бортнянского и Дегтярева.
Февр. 22	М. Б. т-р	Концерт А. Д. Александровой-Кочетовой. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Февр. 24	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. певец Ю. Штокгаузен, аккомп. А. Г. Рубинштейн. Исп. песни Шуберта, Мендельсона, Шумана; 9-я симфония Бетховена и др. соч.
Февр. 25	Спб.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Баха, Генделя, Бетховена, Шумана, Шопена, Шуберта, Листа.
Февр. 28	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн и Анна Лауб.
Март 1	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. К. Ю. Давыдов, Г. Шрадик, певицы И. И. Оноре, А. Д. Александрова-Кочетова и др.
Март 3	М. Б. т-р	Концерт К. Ю. Давыдова п/у Н. Г. Рубинштейна.
Март 4	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры Чайковского фа мажор (2-я ред.); исп. также 4-й фп. концерт А. Г. Рубинштейна и др.
Март 6	Спб.	Концерт И. О. Ферреро. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Март 8	Спб. Б. т-р	Концерт Уле Булля.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт Г. Венявского п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова.
Март 11	Спб. зал Капеллы	Авторский концерт Л. В. Маурера. Уч. А. Г. Рубинштейн, Г. Венявский, А. К. Лешетицкая. Исп. соч. Баха, Маурера, песни Шуберта и Шопена.
Март 13	Спб. Б. т-р	Концерт п/у К. Н. Лядова. Исп. 1-я симфония Римского-Корсакова.
Март 13	М. Благор. собр.	Концерт Ю. Венявского.

Март 15	Спб. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова. Уч. А. Г. Рубинштейн и др.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт А. Доора. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Г. Шрадик и др.
Март 17, 31	М. Б. т-р	Концерты Уле Булля.
Март 29	М. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова. Исп. транскрипции Листа, произв. Шуберта и Мендельсона, соч. Баха, Генделя, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шумана и др.
Апр. 1	М. Б. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна и Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн и А. Р. Анненская.
Апр. ?	М.	Квартет. собрание РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб.
Апр. 17	Павловск	1-й концерт п/у Г. Фюрстенау.
Май 1	Спб. Мих. манеж	Общедоступный концерт В. А. Кологривова п/у Г. Я. Ломакина, К. Н. Лядова и А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, Балакирева, Серова, Ломакина, Чайковского.
Окт. 9, 16, 23	Спб. Купеч. собр.	Симф. концерты п/у Г. Штиля.
Окт. 16, 23, 30, нояб. 6, 13	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. симфония Гаде «В Шотландии», концертная ув-ра Азанчевского, ув-ра Шпора «Горный дух», ув-ра Берлиоза «Римский карнавал», отрывки из мессы Листа и др. соч.
Окт. 20, 27, нояб. 3, 10, 17	Спб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн, А. А. Герке, Л. П. Щетинина. Исп. камерные ансамбли Афанасьева, Азанчевского и др.
Окт. 22	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. отрывки из оп. А. Г. Рубинштейна «Фераморс» и др. соч.
Окт. 29, нояб. 12, 26	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. хор. соч. Генделя, Бетховена, Шумана и др.
Нояб. 29	М. Петропавл. церковь	Концерт духовной хор. муз. п/у Ю. Г. Гербера. Уч. Ф. Лауб, Б. Косман, органист Г. Штиль и др. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена, Россини.
Дек. 4, 11, 18	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, Г. Шрадик, А. Минкус, Б. Косман, Р. Эзер, Н. Г. Рубинштейн, А. Доор.
Дек. 10	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Скерцо из 1-й симфонии Чайковского.
Дек. 11	Спб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина. 1-е исп.: ув-ры на русские темы Римского-Корсакова, хора Ломакина «В минуту жизни трудную», «Мефисто-вальса» и «Скерцо» для орк. из муз. Листа к «Фаусту» Ленау, отрывков из муз. Берлиоза к «Фаусту» Гете.
Дек. 15	Спб. Двор. собр.	Концерт п/у Г. Штиля. Исп. Торжественная месса Бетховена и симфония-кантата Мендельсона «Хвалебный гимн».

1867

Янв. 7, 21, февр. 11, 18, март 17	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Доор, Ф. Лауб, А. Г. Цабель, А. Д. Александрова-Кочетова, А. А. Хвостова. Исп. симф. поэма Листа «Мазепа», отрывки из опер «Лорелея» Мендельсона, «Лелио» Берлиоза и «Кавказ-

		ский пленник» Кюи, ув-ры Вагнера «Фауст» и «Тангейзер» и др. соч.
Янв. 21, 28, февр. 4	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Шрадик, К. Ю. Давыдов, А. А. Хвостова и др. Исп. ув-ра О. А. Козловского к траг. «Эсфирь», Реквием Шумана, романсы и песни Глинки, Шуберта и др. соч.
Февр. 11	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Анданте и Скерцо из 1-й симфонии Чайковского. Исп. также отрывки из орат. «Павел» Мендельсона и др. соч.
Февр. 18	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. А. А. Герке, Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, Д. М. Леонова и др. Исп. 9-я симфония Бетховена, «Казачок» Даргомыжского, ув-ра Гунке и др. соч.
Март 5, 12, 19	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб. Г. Шрадик, А. Минкус, Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн, А. Доор и др.
Март 6	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева и Ломакина. 1-е исп.: хора «Поражение Сеннахериба» Мусоргского, хора «Прощальная песнь Дании» Афанасьева, Фантазии для хора на русские народные песни Ломакина, хоров Фитингофа-Шеля из оп. «Демон», хора из неоконч. оп. Даргомыжского «Рогдана»; исп. также ув-ры Балакирева, Берлиоза и др. соч.
Март 7	М. Благор. собр.	Концерт певицы Б. Вальзек. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Доор, Б. Косман и др.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Г. Рубинштейна. Уч. Г. Шрадик, К. Ю. Давыдов, А. И. Бюдель.
Март 12	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна.
Март 13, 28	М.	Концерты Уле Булля.
Март 14	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова.
Март 15	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной муз. чудовского и синодального хоров п/у Ф. А. Багрецова.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт нем. виолончелиста Б. Космана п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Ф. Лауб.
Март 26, апр. 6	М. Благор. собр.	Концерты Ю. Венявского, Уч. И. И. Оноре, К. А. Кламрот.
Март 27	М. Благор. собр.	Концерт А. Доора.
Март 28	М. Благор. собр.	Концерт Уле Булля.
Март 29	М. Благор. собр.	Концерт А. Д. Александровой-Кочетовой. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Л. Ф. Минкус, певцы А. С. Раппорт, С. В. Демидов, А. П. Иванова. Исп. вок. соч. Глинки, Варламова, Балакирева, Бетховена, Мейербера, Гуно.
Март 31	М. Благор, собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. Каприччио Чайковского, «Пляска смерти» Листа, соч. Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Балакирева, А. Г. Рубинштейна, Ласковского, Дюбюка и др.
Апр. 17	Спб.	«Исторический концерт» хористов рус. оперы.
Апр. 19	М. Б. т-р	Хор. концерт п/у Ю. Н. Голицына. 1-е исп. в России отрывков из оп. Бортнянского «Алкид», хор. обработок Г. Я. Ломакина, соч. А. Д. Александровой, Гайдна, Мендельсона.
Апр. 19	М. Консерват.	Концерт 9-летнего органиста А. Яцкевича. Уч. А. Д. Александрова-Кочетова, Ф. Лауб, А. Доор, Б. Косман. Исп. соч. Баха и др.

Май 7	Спб. Мих. манеж	Общедоступный концерт В. А. Кологривова п/у М. А. Балакирева и К. Н. Лядова. Исп. хоры Даргомыжского, Фитингофа-Шеля, Берлиоза, соч. Вагнера, Глинки и др.
Май 12	Спб. Гор. Дума	«Славянский концерт» БМШ п/у М. А. Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс. Ю. Ф. Платонова, О. А. Петров. 1-е исп.: Сербской фантазии Римского-Корсакова, Ув-ры на чешские темы Балакирева; исп. также инстр. и вок. соч. Глинки, Даргомыжского, Львова, Балакирева, Римского-Корсакова, Монюшко, Листа.
Июнь 25,29, июль 5, 9, 22, 23, 30 авг. 6	М. Петровский парк, Сокольники	Хор. концерты п/у Ю. Н. Голицына. Исп. хор. обработки рус., укр., чеш. песен, романсы, хоры из опер, соч. Гайдна, Шуберта, Мендельсона, Глинки, Дюбюка, Шереметева и др.
Июль 11	Павловск	1-й из 8-ми «Больших музыкальных вечеров». Уч. рус. оп. труппа п/у А. И. Евгеньева и орк. п/у Г. Фюрстенау. Исп. рус. народные песни в обработке Г. Я. Ломакина, О. И. Дютша, А. Ф. Львова; отрывки из опер Е. И. Фомина, А. Н. Титова, К. А. Кавоса и др.
Окт. 7, 25, нояб. 1	Спб. зал. В. Ф. Громова, Б. т-р	Авторские концерты Ап. Контского. Уч. А. И. Бюдель, А. А. Герке и др.
Окт. 19, 26, нояб. 9	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у М. А. Балакирева. Исп. Сербская фантазия Римского-Корсакова, романсы Глинки, Даргомыжского, Балакирева и др. соч.
Нояб. 4, 11	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра Мендельсона «Прекрасная Мелузина», романсы и песни Шуберта, Монюшко, Глинки, Балакирева и др. соч.
Нояб. 12	Спб. зал Капеллы	1-е квартет. утро Г. Венявского. Уч. И. Х. Пикель, И. А. Вейкман, К. Ю. Давыдов. Исп. соч. Баха, Моцарта и Бетховена.
Нояб. 16, 25, дек. 2	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Г. Берлиоза. Уч. Г. Венявский, певцы А. Реган, Е. Ф. Носов. Исп. Фантастическая симфония, ув-ры «Бенвенуто Челлини» и «Римский карнавал», «Мечта и каприз» для скр. с орк. и романс Берлиоза; 4, 5-я симфонии и ув-ра «Леонора» № 3 Бетховена; отрывки из опер Глюка «Ифигения в Тавриде» и «Орфей» и др. соч.
Дек. 2, 9	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Танцев из оп. Чайковского «Воевода». Исп. также произв. для влч.: соната Боккерини, концерт Шумана и др.
Дек. 9	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у М. А. Балакирева. 1-е исп. муз. картины «Садко» Римского-Корсакова; исп. также Ув-ра на чешские темы Балакирева, Фантазия на венгерские темы Листа и др. соч.
Дек. 16	М. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. «Неоконченной симфонии» Шуберта, исп. Сербская фантазия Римского-Корсакова и др. соч.
Дек. 16	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Г. Берлиоза. Исп. 3-я симфония Бетховена, отрывки из оп. Глюка «Альцеста», хор из Реквиема и ув-ра «Тайные судьи» Берлиоза.
Дек. 27	М. Манеж	Общедоступный концерт п/у Г. Берлиоза и Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра «Римский карна-

		вал», II часть драм. симфонии «Ромео и Джульетта», хор из Реквиема Берлиоза; 5-я симфония Бетховена, хоры Генделя, Моцарта, Глинки.
Дек. 30	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Г. Берлиоза. Уч. Ф. Лауб. Исп. ув-ра «Король Лир», симфония «Гарольд в Италии», хор из Реквиема Берлиоза; концерт для скр. Бетховена.
1868		
Янв. 13, 20, 27	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра «Фауст» Шпора, отрывки из оп. Серова «Рогнеда» и др. соч.
Янв. 13, 27	Спб. Двор. собр.	Концерт РМО п/у Г. Берлиоза. Уч. скрипачи И. А. Вейкман, А. Вильгельми, певцы А. Реган, Г. П. Кондратьев. Исп. отрывки из драм. симфонии «Ромео и Юлия» и орат. «Осуждение Фауста», симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза и др.
Янв. 14	Спб. Рус. Купеч. собр.	Благотворит. концерт Ап. Контского. Уч. Р. В. Кюндингер, А. Г. Цабель, А. И. Бюдель, И. А. Мельников и др.
Янв. 27	М. Б. т-р	Концерт Ап. Контского.
Февр. 3	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. 1-й симфонии Чайковского. Исп. также отрывки из орат. Мендельсона «Илия».
Февр. 19	М. Б. т-р	Концерт п/у И. О. Шрамека. Уч. Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский. Исп. Танцы сенных девушек из оп. «Воевода» п/у Чайковского.
Февр. 23	Спб. зал Капеллы	Авторский концерт В. В. Безекирского п/у Г. Венявского.
Февр. 24	Спб. Мих. дворец	Репетиция РМО п/у М. А. Балакирева. Исп. 1-я симфония А. П. Бородина, муз. А. С. Фаминцына к драме «Вильгельм Телль», ув-ры В. А. Чечотта, А. И. Рубца, соч. Г. А. Демидова, Д. А. Столыпина и др.
Февр. 25, март 3, 10	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, Г. Шрадик, А. Минкус, А. Вильшау, Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн, А. Доор.
Февр. 27	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна п/у Ф. Лауба. Уч. певица А. Г. Меньшикова. 1-е исп. фп. Скерцо ор. 2 Чайковского. Исп. также соч. Баха, Листа, Шумана, романсы Глинки, Шуберта и др.
Февр. 28	Спб. Б. т-р	Концерт Ф. О. Лешетицкого.
Февр. 29	М. Благор. собр.	Концерт пианистки Е. Гарф. Уч. Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лауб, А. Д. Александрова-Кочетова.
Март 1, 8	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра к оп. Шуберта «Фьерабрас», Серенада ре мажор Брамса, симф. поэма Листа «Орфей» и др.
Март 3	М. Б. т-р	Концерт И. Я. Сетова. Уч. Ф. Лауб, Н. Г. Рубинштейн, певцы моск. труппы, капелла Ю. Н. Голицына и военный хор п/у И. О. Шрамека и Э. Мертена.
Март 4	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Ф. Направника. Уч. Е. А. Лавровская и др. Исп. ув-ра А. Г. Рубинштейна «Фауст», вок. соч. Глинки, Даргомыжского, Шуберта и др.
Март 5	М. Благор. собр.	Концерт певца Н. Ф. Малово. Уч. А. П. Иванова и др. Исп. романсы Глинки, Варламова, Дюбюка и др.
Март 7	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Г. Меньшикова.

Март 10	М. Б. т-р	Авторский концерт А. Н. Серова п/у И. О. Шрамека. Исп. отрывки из опер «Рогнеда», «Юдифь», «Вражья сила», фрагменты из симф. пантомимы «Кузнец Вакула».
Март 12	М. Б. т-р	Концерт Ап. Контского.
Март 15, 17, 20	М. Благор. собр.	Благотворит. концерты духовной муз. соединенных хоров чудовских и синодальных певчих.
Март 17	М. Благор. собр.	Квартет. утро Ф. Лауба. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Март 18	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Исп. Реквием Моцарта и 1-я симфония Шумана.
Апр. 4, 5	Спб. Купеч. собр.	Концерты хора Д. А. Агренева-Славянского с орк. имп. т-ров п/у Демидова. Исп. рус., западнослав., укр., цыган. песни.
13, 17	Собр. художников	
Апр. 21, 26	М. Благор. собр.	Концерты хора Д. А. Агренева-Славянского.
Май 3	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт артистов итал. труппы п/у Дюпона. Уч. Д. Арто и др.
Май 5	Спб. Мих. манеж	Общедоступный концерт В. А. Кологривова п/у Балакирева. Исп. Триумфальная увертюра А. Г. Рубинштейна, хор. соч. Бортнянского, Турчанинова, Даргомыжского, Львова, А. Рубинштейна, Бахметева, Мендельсона, Берлиоза и др.
Май 28, июнь 2, 18, 22, 25, 30, июль 4	Павловск	Концерты хора п/у Ю. Н. Голицына. Исп. рус., укр. и западнослав. народные песни в сопровождении орк. п/у Рейнбольта.
	Спб. Купеч. об-во	
Июль 10, 26	Павловск	Концерты хора Д. А. Агренева-Славянского с орк. п/у Рейнбольта.
	Спб. Клуб «взаимного вспоможения»	
Окт. 5, 12, 19, 26	Спб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. скрипач Л. С. Ауэр, пианисты Т. Э. Барневиц, Г. Г. Кросс, А. А. Герке, Ф. О. Лешетицкий, певцы О. Минквиц, П. Виардо, А. К. Лешетицкая и др. Исп. камерные ансамбли Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, А. Г. Рубинштейна, Азанчевского; романсы и песни Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Кюи, Балакирева и др.
Окт. 9, 11	М. Благор. собр. ?	Квартет. собрания РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Нояб. 17	М. Петропавл. церковь	Благотворит. концерт органиста Г. Штиля. Уч. А. Доор, Б. Косман и хор. Исп. соч. Баха, Бетховена, Моцарта, Генделя, Мендельсона.
Нояб. 22, 29	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. Д. Арто, А. Доор, Б. Косман, И. Дюпон. Исп. ув-ра на темы чешских песен Балакирева, ув-ра «Смерть Гектора» Дюпона, отрывки из орат. Генделя «Саул» и др.
Нояб. 23, 30	Спб. Двор. собр.	Концерты РМО п/у Балакирева. Уч. Л. С. Ауэр, Г. Г. Кросс, Е. А. Лавровская. Исп. отрывок из драм. симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия», романсы К. Шуман, А. Г. Рубинштейна, Листа.
Дек. 8	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт п/у Н. Г. Рубинштейна и И. Дюпона. Исп. Танцы из оп. «Воевода» и «Романс» для фп. ор. 5 Чайковского.
Дек. 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у О. Вианези.
Дек. 15, 22	Спб.	Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Бетховена, Моцарта, Генделя, Скарлатти, Мендельсона, Шопена, Фильда, Листа, собств.
Дек. 21	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. муз. картина «Иоанн Грозный» А. Г. Рубинштейна и др. соч.

		Симф. собрание РМО п/у Балакирева. 1-е исп.
Янв. 4	Спб. Двор. собр.	1-й симфонии Бородина и хора «Встреча Грозному» из I акта оп. Римского-Корсакова «Псковитянка».
Янв. 4, 11, 18	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианист К. Клиндворт, певица О. Соколова. Исп. симф. картина Римского-Корсакова «Садко», ув-ра Рейнеке к оп. «Король Манфред», хор. соч. Гайдна, Бетховена, А. Г. Рубинштейна, романсы Даргомыжского, Балакирева, Шумана и др.
Янв. 9, февр. 9	М. Благор. собр.	Концерты духовной хор. муз. п/у Г. Штиля. Исп. Реквием Керубини и др.
Янв. 14	Спб.	Концерт итал. певицы А. Патти.
Янв. 18	Спб.	Концерт РМО памяти А. С. Даргомыжского п/у Балакирева. Уч. певцы В. И. Рааб, А. П. Крутикова, А. И. Барцал, О. О. Палечек. Исп. Реквием Моцарта и 3-я симфония Бетховена.
Янв. 19, 25, 26	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, А. Минкус, Б. Косман, И. Гржимали, А. Вильшау, пианисты Н. Г. Рубинштейн, Н. А. Муромцева, А. Доор.
Янв. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Балакирева и Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры Гольдмарка «Сакунтала».
Янв. 25, февр. 26	М. Б. т-р Благор. собр.	Авторские концерты гитариста М. Д. Соколовского. Уч. орк. п/у И. О. Шрамека.
Февр. 1	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. Уч. Л. С. Ауэр. 1-е исп. концерта для скр. М. Бруха. Исп. также ув-ра к оп. Сметаны «Проданная невеста», 2 эпизода из муз. Листа к «Фаусту» Ленау и др.
Февр. 7	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. симфонии до минор Гаде. Исп. также хоры из опер Мендельсона, Гретри и др. соч.
Февр. 14	М. Благор. собр.	Концерт хора синодальных певчих п/у В. И. Зверева. Исп. духовные хор. соч. Львова, Ломакина, Турчанинова, Бортнянского.
Февр. 15	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. симф. фантазии Чайковского «Фатум». Исп. также II акт из оп. Берлиоза «Троянцы в Карфагене» и др. соч.
Февр. 16, апр. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, певцы В. М. Васильев, О. О. Палечек. Исп. Te Deum Берлиоза и др. соч.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. Уч. пианист Ф. И. Беггров. 1-е исп. в Спб. «Неоконченной симфонии» Шуберта и «Чухонской фантазии» Даргомыжского.
Февр. 22	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. пианистка Е. Гарф. Исп. отрывки из драм. легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза и др. соч.
Март 9, 16, 23	М., Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, А. Доор, Н. Г. Рубинштейн, К. Клиндворт и др. Исп. фп. трио Франка и др. соч.
Март 10	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. Уч. пианистка Л. П. Щетинина, певица А. А. Хвостова. 1-е исп. симф. сюиты Римского-Корсакова «Антар». Исп. также вок. соч. Шумана, Мусоргского, Гуно и др. соч.

Март 14	Спб. Б. т-р	Концерт К. Ю. Давыдова.
Март 17	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Балакирева. 1-е исп. в Спб. симф. поэмы Чайковского «Фатум». Исп. также «Прелюды» Листа и др. соч.
Март 18	Спб.	Концерт памяти Даргомыжского, в фонд стипендии его имени Спб. консерватории.
Март 21	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. 9-я симфония Бетховена, соч. Вагнера, Листа.
Март 21	Спб. Собрание художников	Концерт памяти Даргомыжского п/у Г. А. Демидова. Уч. Ф. Комиссаржевский, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, О. А. Петров, А. А. Хвостова. Исп. соч. Даргомыжского.
Март 26	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у Э. Ф. Направника. Уч. скрипач В. Г. Вальтер, певцы И. А. и А. А. Мельниковы.
Март 28	Спб. Б. т-р	Концерт Л. С. Ауэра п/у Балакирева. Исп. соч. Бруха, Вебера, Мендельсона.
Март 30	М. Гор. Дума	Благотворит. концерт хора чудовских певчих п/у Ф. А. Багрецова. Исп. соч. Бортнянского.
Март 31, апр. 3	Спб. зал Капеллы	«Исторические концерты» пианиста И. Промбергера. Исп. хоры Палестрины, О. Лассо, Дж. Дауленда, стар. франц. песни, вок. соч. Пери, Монтеверди, Люлли, А. Скарлатти, Йоммелли; фп. пьесы Д. Скарлатти, Рамо, Бальбастри; хор. и инстр. соч. Баха и Генделя.
Март 31, апр. 2	М. Б. т-р	Концерты славян. и итал. певцов п/у Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 2	Спб. Б. т-р	Концерт Ф. О. Лешетицкого п/у Балакирева.
Апр. 4	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна п/у Ф. Лауба. Исп. ув-ра к неоконч. оп. Г. А. Ларош «Кармозина», соч. Литольфа, Шопена, Берлиоза, А. Г. Рубинштейна.
Апр. 6	Спб. Б. т-р	Концерт Н. Ф. Вителяро. Исп. хоры из опер «Нижегородцы» Направника, «Рогнеда» Серова, хор из драм. легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза.
Апр. 6	М. Благор. собр.	Квартет. утро Ф. Лауба и Б. Косман а. Уч. Н. Г. Рубинштейн и др.
Апр. 7	М. Б. т-р	Концерт А. Д. Александровой-Кочетовой. Уч. Н. Г. Рубинштейн и Ф. Лауб. Исп. арии из опер «Вильям Ратклиф» Кюи и «Нижегородцы» Направника; 1-е исп. ув-ры Афанасьева.
Апр. 11	М. Благор. собр.	Авторский концерт А. Н. Серова п/у композитора.
Апр. 22	М. Манеж	Благотворит. концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. Реквием Берлиоза.
Апр. 25	Спб. Собр. художников	Муз.-литературный вечер. Уч. Л. С. Ауэр, Ф. О. Лешетицкий, певцы Н. А. Ирецкая, А. Н. Пургольд, А. А. Хвостова, О. А. Петров; аккомп. Б. Н. и Н. Н. Пургольд. Исп. романсы Бородина, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи и др. соч.
Апр. 26	Спб. Двор. собр.	Последний концерт РМО п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, А. А. Хвостова, В. М. и В. И. Васильевы. Исп. симф. картина из оп. Берлиоза «Троянцы в Карфагене» и др. соч.
Июль — сент.	Павловск	Концерты п/у братьев И. и Й. Штраус.
Авг. 12	Спб. Ораниенбаум. т-р	Концерт п/у И. А. Евгеньева. Исп. хор. соч. Глинки, Верстовского, Обера.

Сент. 27, окт. 4, 11, 18	М. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. Г. Венявский, Г. Г. Кросс, И. О. Рыбасов, М. Логинова.
Окт. 17	М.	Концерт синодального хора.
Окт. 26	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, Г. П. Кондратьев. 1-е исп. отрывка из сцен к «Фаусту» Шумана, Фантазии Листа на темы из «Афинских развалин» Бетховена; исп. также ув-ра «Фауст» Вагнера, «1000 лет» Балакирева и др.
Нояб. 1	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Э. Ф. Направника. Уч. Д. Арто, Ф. О. Лешетицкий. Исп. муз. картина А. Г. Рубинштейна «Фауст», хоры Палестрины и М. Гайдна п/у Ф. Черни и др. соч.
Нояб. 2	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. К. Ю. Давыдов, А. А. Хвостова. 1-е исп. в Спб. муз. картины А. Г. Рубинштейна «Иван Грозный» и виолончельного концерта Шумана; исп. также романсы Римского-Корсакова, Даргомыжского, Шумана и др. соч.
Нояб. 7, 14	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. ув-ра У. С. Беннета «Наяда», отрывки из мессы Шумана и др. соч.
Нояб. 13	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Э. Ф. Направника. Уч. Л. С. Ауэр, Е. А. Лавровская, хор п/у Ф. Черни.
Нояб. 16	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Ф. О. Лешетицкий. 1-е исп. отрывков из орат. Листа «Легенда о святой Елизавете»; исп. также муз. картина «Садко» Римского-Корсакова в новой ред., 3-й фортепианный концерт Литольфа на голландские темы и др. соч.
Нояб. 22	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. пианистка А. Н. Есипова, певица В. И. Рааб. Исп. симфония ре мажор Свендсена, 3 народные песни для хора, романсы и песни Мендельсона и др. соч.
Нояб. 30	Спб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. Н. Г. Рубинштейн. Исп. симфония до мажор Шуберта, фп. соч. Ласковского, Чайковского, Балакирева, Листа и др. соч.
Дек. 5	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна, посв. дню рождения Бетховена. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Дек. 7	Спб. зал Капеллы	Квартет. утро. Уч. Г. Венявский, К. Ю. Давыдов, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, Л. С. Ауэр и др.
Дек. 7	М. Благор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна п/у Н. Г. Рубинштейна.
Дек. 14, 21	Спб. Двор. собр.	Концерты А. Г. Рубинштейна. Уч. Е. А. Лавровская.
Дек. 14, 27	М. Благор. собр.	Концерты РМО в пользу консерватории п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. В. Станьо, Д. Арто и др. Исп. месса Россини и др. соч.
Дек. 19	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. пассакалия для орк. Баха и др. соч.
Дек. 20	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. пианист И. Рубинштейн. Исп. Реформационная симфония Мендельсона, мотет И. Х. Баха и др. соч.
Дек. 27	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Ф. Гиллера. Исп. ув-ра «Дмитрий Самозванец» и др. соч. Гиллера.

Янв. 3, 10, 17	Спб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Ф. Гиллера. Исп. орк. и хор. соч. Гиллера, Лахнера и др.
Янв. 11, 18	М., Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. Ф. Лауб, И. Гржимали, Н. А. Муромцева, А. Минкус, Б. Косман и др. Исп. фп. трио Шопена, соч. Моцарта, Бетховена и др.
Янв. 12	Спб. Консерват.	Квартет. собрание РМО. Уч. пианист Ф. Гиллер. 1-е исп. фп. квартета Гиллера и квартета Азанчевского.
Янв. 15	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт БМШ п/у Балакирева. Уч. А. Г. Меньшикова, О. А. Петров, Г. Г. Кросс. Исп. фантазия-шутка для орк. «Баба-Яга» Даргомыжского, хоры и романсы Монюшко, Римского-Корсакова, Кюи, Даргомыжского и др.
Янв. 16, 23, февр. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. И. В. Гржимали, пианисты А. Зограф и Н. Г. Рубинштейн, певцы А. Додонов и Валенрейтер. Исп. отрывки из орат. «Легенда о святой Елизавете» и симф. поэма «Тассо» Листа, «Неоконченная симфония» Шуберта, романсы и песни Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Шуберта, Шумана и др. соч.
Янв. 18	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у О. Вианези.
Янв. 20, 27, февр. 3	Спб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. Л. С. Ауэр, К. Ю. Давыдов, Ф. Гиллер, Иос. Рубинштейн. Исп. соч. Баха, Гиллера и др.
Февр. 14	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника.
Февр. 14 — март 13	М. Благор. собр.	Благотворит. концерты синодального хора п/у В. И. Зверева. Исп. соч. Бортнянского, Сарти, Львова, Турчанинова, Бахметева, Ломакина и др.
Февр. 15	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Ю. Зограф, Д. Арто, В. Станьо, Ф. Лауб, Б. Косман и др.
Март 2, апр. 18	Спб. Двор. собр.	Концерты БМШ п/у Балакирева. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Ф. Платонова, И. А. Мельников, Е. А. Лавровская, В. М. Васильев, А. А. Хвостова. Исп. отрывки из муз. Листа к «Фаусту» Ленау, из муз. к «Фаусту» Шумана, Сербская фантазия Римского-Корсакова, 9-я симфония Бетховена, песни и романсы Шумана, Листа, Балакирева и др. соч.
Март 4, 18	Спб. Двор. собр.	Концерты польск. пианиста К. Таузига п/у Балакирева.
Март 4	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта».
Март 9	Спб. Двор. собр.	1-й «исторический концерт» Филарм. об-ва п/у Направника, сост. по программе И. Промбергера. Исп. хоры Дюфаи, Палестрины, Лотти; песни миннезингеров, стар. франц., нем., англ. песни, две рус. нар. песни; оперная и инстр. муз. А. Скарлатти, Рамо, Перголези, Корелли, Боккерини; хор., вок. и инстр. соч. Баха и Генделя.
Март 11	М. Артистич. кружок	Концерт гитариста М. Д. Соколовского.
Март 12	Спб. Двор. собр.	2-й «исторический концерт» Филарм. об-ва п/у Направника. Уч. певец Ю. Штокгаузен, пианист И. Промбергер. Исп. отрывки из опер, симф.

		и камерных произв. Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена; хоры из Реквиема Моцарта, песни Бетховена.
Март 14	Спб. Б. т-р	Авторский концерт К. Ю. Давыдова п/у Направника. Уч. Е. К. Альбрехт, К. Таузиг, Б. Б. Корсов и др.
Март 14, 21	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. хор. соч. Генделя, Марчелло, Шумана; Ув-ра на чешские темы Балакирева и др. соч.
Март 15, 22	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО. Уч. К. Клиндворт, А. Ю. Зограф, А. И. Виллуан и др. Исп. соната для влч. Шопена, соч. Гайдна, Бетховена и др.
Март 16	М. Б. т-р	Концерт п/у Мертена. Уч. Н. Г. Рубинштейн, А. Д. Александрова-Кочетова и др. 1-е исп. отрывков из оп. Чайковского «Ундина».
Март 17	М. Б. т-р	Концерт Ф. Лауба. Уч. А. Ю. Зограф, Н. Г. Рубинштейн, М. Н. Гурьева и др.
Март 18	Спб. Консерват.	Концерт пианистки А. Н. Есиповой. Уч. Ф. О. Лешетицкий, Л. С. Ауэр, К. Шуберт, Б. Б. Корсов и др. преподаватели консерватории.
Март 20, 26	М. Б. т-р	Концерты певицы Е. А. Лавровской. Уч. Н. Г. Рубинштейн и Ф. Лауб. Исп. арии и романсы Глюка, Шумана, Гуно, Глинки, Чайковского и др.
Март 23	Спб. Двор. собр.	3-й «исторический концерт» Филарм. об-ва п/у Направника. Уч. Г. Г. Кросс, Ю. Штокгаузен, Н. А. Ирецкая, Ю. Ф. Платонова, В. М. Васильев, О. А. Петров. Уч. хоры пяти спб. певческих об-в п/у Ф. Черни. Программы сост. И. Промбергер. Исп. муз. «романтической эпохи»: отрывки из опер Россини, Вебера, Мейербера; отрывки из опер, вок.-оркестровых, симф. и инстр. соч., песни и романсы Шуберта, Мендельсона, Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, Глинки.
Март 23	М. Б. т-р	Концерт пианиста К. Таузига. Концерт Ф. О. Лешетицкого п/у Балакирева. Концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. I часть неоконч. симфонии Ларош, «Арагонская хота» Глинки в фп. перелож. Балакирева, соната си-бемоль минор Шопена и др. соч.
Март 27	Спб. Б. т-р	
Март 27	М. Благор. собр.	
Март 29, 31	М. Благор. собр.	Благотворит. концерты духовной муз. хора чудовских певчих п/у Ф. А. Багрецова. Исп. соч. Бортнянского, Турчанинова, Палестрины.
Апр. 18	М. Ун-т	Концерт п/у Л. Д. Малашкина. Уч. И. И. Оноре, А. Р. Анненская, Н. А. Андреев и др. Исп. соч. Глинки, Малашкина, Моцарта, Бетховена, Баха.
Апр. 25	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. Ю. Ф. Платонова.
Апр. 26, 30	Павловск	Концерты п/у В. Бильзе.
Апр. 30	Спб. зал Капеллы	Концерт А. А. Хвостовой. Уч. Б. Б. Корсов, Ю. Ф. Платонова, Г. Г. Кросс, Л. С. Ауэр, К. Ю. Давыдов; аккомп. М. А. Балакирев и И. О. Рыбасов. Исп. соч. Шуберта, Шопена, Шумана, Мендельсона, А. Г. Рубинштейна, Чайковского, Балакирева, Кюи, Бородина.
Июнь 9	Спб.	Концерт Д. А. Агренева-Славянского и его хора.
Июль 24, авг. 6	Павловск Спб. Купеч. об-во	Концерты хора п/у Ю. Н. Голицына. Уч. чеш. певец А. И. Барцал. Исп. рус. народные песни, соч. И. Штрауса для хора и орк.
Окт. 6,	Спб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. Уч. К. Ю. Давыдов,

13, 20, 28		И. О. Рыбасов, Г. Г. Кросс, М. П. Азанчевский, А. Винтербергер.
Окт. 23	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. А. Г. Рубинштейн.
Окт. 25	М. Благор. собр.	Квартет. собрание РМО. Уч. А. Г. Рубинштейн. 1-е исп. трио ля минор Рубинштейна.
Нояб. 6	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Уч. виолончелист В. Фитценгаген и др.
Нояб. 7	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Исп. «Фауст-симфония» Листа, 2 песни из муз. Бетховена к траг. «Эгмонт» и др. Уч. певица Выжиковская.
Нояб. 10, 22, дек 15	М. дом Солдатенкова	«Русские концерты» Д. А. Агренева-Славянского с хором.
Нояб. 13.	М. Благор. собр.	Концерт РМО в пользу консерватории п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. Stabat Mater Россини, отрывки из мессы Шуберта и др. соч.
Нояб. 14	Спб. Двор. собр.	Концерт в фонд сооружения памятника Глинке п/у Балакирева. Исп. отрывки из опер, романсы, «Арагонская хота», «Камаринская».
Нояб. 21	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Уч. Л. С. Ауэр, певцы Д. А. Орлов, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, хор любителей. Исп. отрывок из «Страстей по Матфею» Баха и др. соч.
Нояб. 27	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. «Фауст-симфония» Листа, симфония ми-бемоль мажор Ф. Э. Баха и др.
Нояб. 28	Спб. Двор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Направника. Исп. ув-ра и антракты из зингшпиля Шуберта «Розамунда» и др. соч.
Дек. 11	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. Исп. муз. картина Римского-Корсакова «Садко» и др. соч.
Дек. 18	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н. Г. Рубинштейна. 1-е исп. Хора цветов и насекомых из неоконч. оп. Чайковского «Мандрагора».
Дек. 27	Спб. Двор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО и Филарм. об-ва в честь 100-летия Бетховена п/у Направника. Уч. Л. С. Ауэр, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, Д. А. Орлов, О. О. Палечек. Исп. Торжественная месса и ув-ра «Освящение дома» Бетховена.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аверкиев Д. А. — 151
Агренева З. А.— 227
Агренев-Славянский Д. А. — 227
Адан А.— 286
Адлерберг В. Ф.— 244
Азадовский М. К.— 13, 14
Азанчевский М. П.— 205
Айсберг И. С.— 176
Акилов П. Г.— 293
Александр II, император.— 6, 155
Александрова-Кочетова А. Д.— 184, 185, 228, 242, 272, 276.
Алексеев М. П.— 94.
Альбрехт Е. К.— 178, 205.
Альбрехт К. К.— 181, 182.
Альбрехт Л. К.— 173
Алябьев А. А.— 87, 264
Амосова Н. Н.— 289
Амфитеатрова-Левицкая А. Н.—185
Анастасьева М. П.— 144, 155
Анненская А. Р.—242, 276
Антонович М. А.— 5
Аполлонская Е. С.— 289
Арайя Ф.— 196
Аралов Ф. Г.— 243
Аренский А. С.— 186
Арк К. К. фан — 175—177
Артемьев Н. П.— 291
Арто М. Ж. Д.— 246, 282
Асафьев Б. В.— 83, 87, 88, 102, 108, 110, 126, 160, 164, 167, 299
Ауэр Л. С.— 177, 178, 205
Афанасьев А. Н.— 14, 15, 16, 196, 205
Афанасьев Н. Я.— 175, 264

Байрон Дж.— 23, 102
Бакунин А. А.— 142
Балакирев М. А.— 8, 9, 12, 15, 17, 32, 35, 38, 44, 55—57, 59, 61, 112, 118, 119, 149, 150, 161, 183, 190—192, 195, 197, 200, 206—210, 217, 218, 220, 221, 230
Баранецкий — 171
Барбо К.— 266
Баренбойм Л. А.— 216, 218
Барцевич С.— 219
Бах И. С.— 34, 36, 177, 180, 184, 192, 197, 200, 201, 204, 213, 214, 217, 220, 265
Бах Ф. Э.— 204
Бах Ю. Ф.— 241, 262, 263
Бахметев Н. И.— 215
Безекирский В. В.— 228, 233
Беленицына Л. И.— 229
Белинский В. Г.— 30, 75, 100, 107, 125, 128
Беллерман Г.— 180
Беллини В.— 245, 254, 264, 270, 273
Беляев М. П.— 219
Беланова Г.— 131
Бенуа М. К.— 175, 176
Беранже П. Ж.— 113
Березовский М. С.— 215
Берлиоз Г.— 31, 45, 46, 56, 63, 64, 82, 180, 193, 204, 207, 209, 217, 220—222, 232, 265
Бернаделли Ф.— 284
Бернард М. И.— 105
Бертен Л.— 95
Бессель В. В.— 156, 177, 186
Бетховен Л. ван — 23, 31, 32, 36, 44, 45, 62, 69, 75, 76, 136, 139, 177, 180, 184, 189—194, 197, 199—201, 203—205, 207, 209, 211, 215, 218, 220, 222—224, 228, 229, 231—233, 265
Бзуль Д. С.— 178
Бианки В. Л.— 255, 259
Благой Д. Д.— 11, 22, 23
Блазис К.— 292
Бларамберг П. И.— 209
Боборыкин П. Д.— 40, 169, 189
Богданова Н. К.— 289, 290
Бозио А.— 266
Боккерини Л.— 205
Бокль Г. Т.— 25
Болховитинов Е. А.— 78
Боровка И. А.— 175, 176
Бородин А. П.—8, 12, 21, 27, 37, 38, 82, 87, 124, 149, 201, 205, 216, 220, 236, 251
Бортнянский Д. С.—215
Борх А. М.— 244, 271, 285
Боткин В. П.— 29, 94, 217
Бочаров М. И.— 260, 262, 263
Брамс Й.— 184, 199, 200, 218, 221
Бредов А.— 241, 259
Брей М.— 176
Булахов П. П.— 257
Булахова А. А.— 253, 255, 257
Булль У.— 220, 227
Буслаев Ф. И.— 15
Бюдель А. И.— 266
Бюлов Г. фон — 220
Бюхнер Л.— 25

Вагнер Р.—11, 36, 43, 51, 64—68, 142, 152, 166, 192, 194, 204, 213, 217, 218, 220, 223, 224, 252, 264, 267, 268, 273, 288
Вазем Е. О.— 289
Вальзек Б.— 185
Вальц Ф.— 211
Вальяно Г. С.— 252
Варламов А. Е.— 193, 227
Васильев В. И.— 242, 256

Васильев В. М.— 255
Вебер К. М. фон — 66, 69, 136, 139, 143, 184, 209, 222, 226, 228, 229, 232, 233, 248, 254, 273
Вейкман И. А.— 201, 205
Вейнберг П. И.— 113, 169
Вельтман А. Ф.— 123, 264
Венявский Г. И.— 170, 173, 177, 178, 195, 197, 198, 200, 201, 205, 214, 219, 227, 232
Венявский Ю. И.— 184, 219, 227
Верди Дж.— 69, 70, 71, 225, 227, 245, 247, 254, 259, 264, 266, 273
Вержбилович А. В.— 178
Веронезе П.— 145
Верстовский А. Н.— 80, 81, 166, 184, 196, 203, 212, 229, 232, 239, 243, 249, 254, 260, 270, 273, 274, 283
Веселовский А. Н.— 165
Виардо П.— 193, 269
Виган Г.— 178
Виельгорский Матв. Ю.— 200, 202
Вильбоа К. П.— 14, 161, 233, 236, 258, 273
Виллуан А. И.— 170, 216
Вильм Н. А. фон — 175
Вильмерс Р.— 195, 225, 226, 227
Вителяро Н. Ф.— 242
Владиславлев М. В.— 275, 276
Волков Н. И.— 291
Вольнер В. О.— 232
Воробьев А. Е.— 178
Вьетан А.— 141, 198

Габриели — 34, 42
Габрилович О. С.— 175
Гайдн Й.— 34, 139, 180, 189, 193, 204, 205, 209, 212, 213, 215, 228, 265
Галеви Ф.— 249, 254
Галуппи Б.— 215
Гальвани Дж.— 185
Гамова — 176
Ганслик Э.— 34, 35, 64
Гарсиа М. П. Р.— 179
Гауман Т.— 194
Гауптман М.— 178, 181, 200
Ге Н. Н.— 241
Гебель Ф.— 216
Геварт Ф. О.— 186
Гедерштерн Е.— 295
Гейне Г.— 60
Гельм Р. А.— 233
Гельцер Ф. А.— 291
Гендель Г. Ф.— 191, 192, 203, 204, 209, 213, 265
Геника Р. В.— 184
Генслер — 106
Гербер Ю. Г.— 212, 283
Гердт П. А.— 291
Герке А. А.— 176, 180, 207
Герольд Л. Ж. Ф.— 254
Герцен А. И.— 6, 9, 84, 94, 100, 193
Гёте И. В.— 23, 136
Гиллер Ф.— 208
Гинзбург И. Д.— 232
Гиппиус Е. В.— 15
Глазунов А. К.— 283, 300
Глен А. Э. фон — 178
Глинка М. И.— 12, 13, 31, 32, 33, 34—36, 38, 41, 42, 45—47, 50, 51, 54, 55—58, 60, 61, 66, 75, 76, 80, 84—86, 92, 99, 105, 110, 112, 116, 118—120, 123, 130, 137, 142, 143, 147, 148, 154, 166, 168, 171, 181, 182, 184—186, 192, 195, 203, 204, 207, 209—211, 213, 217, 219, 225—227, 229, 231—233, 235, 238, 239, 243, 249, 254, 256—258, 260, 263, 269, 271, 273, 275, 277, 278, 280, 285
Глюк К. В.— 36, 66, 139, 174, 180, 183, 189, 191, 209, 222, 233, 264, 265
Гоголь Н. В.— 10, 84, 142, 155, 157, 165, 239
Гозенпуд А. А.— 68, 136
Голицын Н. Б.— 193
Голицын Ю. Н.— 193
Гольд А. А.— 209
Гонзага П. Г.— 241
Гончаров И. А.— 239
Горностаев И. И.— 241, 279
Готье Т.— 297
Гофман Э. Т. А.— 125
Грановский Т. Н.— 216
Грибоедов А. С.— 68
Григ Э. Х.— 184
Григорьев А. А.— 10, 14, 17, 40, 51, 69, 94, 144, 145, 150, 157, 158, 161, 217, 290
Григорьев Г.— 211
Гроппиус К.— 241
Гросс И. В.— 180
Губерт Н. А.— 174, 187
Гулак-Артемовский С. С.— 236, 258, 271, 273
Гуммель И.— 205, 220, 225
Гунке И. К.— 140, 186
Гуно Ш. Ф.— 247, 264, 266, 273, 282
Гурилев А. Л.— 87, 227
Гуссаковский А. С.— 204
Гюго В.— 63, 89, 90, 93—96, 101, 136

Давид Ф.— 220
Давыдов А. Ю.— 199
Давыдов К. Ю.— 173, 177—179, 198—201, 204, 205, 228
Давыдов С. И.— 215
Давыдов Ю. П.— 199
Давыдова — 266
Дарвин Ч. Р.—25
Даргомыжский А. С.—8, 12, 31, 32, 38, 50, 51, 56, 59—61, 82—133, 135, 142, 157, 166, 171, 184, 185, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 217, 219, 229, 232, 235, 236,

238, 243, 254, 255, 257, 260, 261, 268, 269, 273—277, 285
Дебассини А.— 72
Деборд-Вальмор М.— 89
Дебюсси К. А.— 27
Делемьер Дж.— 199
Делемьер Ю.— 199
Делиб Л.— 27, 287, 292
Дельвиг А. А.— 89, 91
Демидов С. В.— 272, 276, 280, 281
Ден З.— 172, 216
Депре Ж.— 42
Джакометти П.— 145, 148
Дидло Ш. Л.— 284, 295
Диттерсдорф К.— 35
Дмитриев-Свечин Н. Д.— 232
Доберваль Ж.— 284
Добролюбов Н. А.— 6, 9, 18, 22, 31, 158
Додонов А. М.— 228
Доницетти Г.— 71, 225, 226, 245, 254, 264, 273
Доор А.—184
Достоевский Ф. М.—9, 10, 11, 22, 100, 239, 245
Дрейшок А.— 177, 197, 232
Дружинин А. В.— 11, 39, 169
Друскин М. С.— 119
Дуранте Ф.— 192
Дюбюк А. И.— 184, 212
Дютур С. Н.— 141
Дютш О. И.— 134, 170, 236, 258
Дютш В.— 195

Егоров В. Е.— 263
Елена Павловна, в. кн.— 202, 206, 207
Ермолов И. А.— 291
Ершов П. П.— 287, 288
Есипова А. Н.— 175, 176

Жадовская Ю. В.— 101, 103, 114
Жанен Ж.— 95
Живокини В. И.— 251
Жуковская — 176
Жуковский В. А.— 93, 116

Забела В.— 120
Заремба Н. И.— 45, 170, 171, 173, 174, 180, 181, 207
Зауэр Э.— 183, 184
Захаров Н. И.— 169
Званцов К. И.— 144, 147, 150, 165
Зейферт И. И.— 178
Зилоти А. И.— 183, 184
Зограф-Дулова А. Ю.— 182, 184, 228
Зотов В. Р.— 138, 139
Зуппе Ф. фон — 251

Иван IV Васильевич (Грозный) — 21, 152
Иванов Л. И.— 287, 291, 300
Иоахим Й.— 220
Иоганнис И. И.— 211
Ирецкая Н. А.— 174, 179, 265

Кавелин К. Д.— 25, 169
Кавелина — 176
Кавос К. А.— 80, 196, 283
Кадмина Е. П.— 183, 185
Кажинский В. М.— 140
Калиновская Н. Н.— 184
Кальцолари Э.— 192, 246
Кандинский А. И.— 11, 86
Канцирева К. И.— 289
Каншин Д. В.— 202
Кариссими Дж.— 192, 204
Кармалина Л. И.— 124, 125, 205
Карнович Л.— 176
Карпакова П. М.— 291
Карякин М. М.— 185
Кастриото-Скандербек В. Г.— 100
Катков М. Н.— 72
Кауэр Ф.— 275
Кашин Д. Н.—161
Кашкин Н. Д.—37, 44, 67, 70, 181, 182, 184, 212, 215, 217, 218, 220, 243
Кашперов В. Н.— 36, 51, 60, 134, 185, 239, 263
Кеммерер А. Н.— 289
Керубини Л.— 139, 180, 191, 193, 204, 205
Кламрот Э. А.— 251
Клементи М.— 199
Кленгель Ю.— 178
Климов Д. Д.— 176
Клиндворт К.— 184
Козлов И. И.— 90
Кологривов В. А.— 174, 202, 206, 230, 232
Кольцов А. В.— 103
Комиссаржевский Ф. П.— 228, 233, 241, 242, 253, 255, 256, 262, 266
Кондратьев Г. П.— 242, 253, 256, 267
Кони Ф. А.— 275
Контский Ант.— 194, 197, 211, 227, 232
Контский Ап.— 168, 194, 195, 197, 219, 225, 226, 227
Корзухин А. И.— 12
Косман Б.— 181, 184, 200, 215
Костомаров Н. И.— 19, 25, 152, 153, 262
Кошева (Кошелева) А. Д.— 289
Крамской И. Н.— 12, 25
Краснокутский П. А.— 177
Краснопольский Н. С.— 106
Красовская В. М.— 283, 290, 296, 297, 300
Кремлев Ю. А.— 30
Кросс Г. Г.— 171, 173, 177, 205, 210
Кругликов С. Н.— 8
Крутикова А. П.— 179
Крылов В. А.— 251
Кублицкий М. Е.— 276
Кузнецов А. В.— 178

Кузнецов Д. И.— 291
Кукольник Н. В.— 118
Куллак Т.— 216
Куров Д. В.— 275
Курочкин В. С.— 113, 114, 251, 285, 286
Кшесинский Ф. И.— 291
Кюи Ц. А.— 12, 31—34, 37, 42, 46, 48, 51—55, 57—63, 67, 68, 70, 73, 86, 87, 112, 116, 130, 132, 135, 176, 181, 196, 199, 200, 203, 204, 209, 210, 217, 220, 221, 224, 236, 245, 259, 263, 265—267, 298
Кюндингер Р. В.— 194

Лаблаш Л.—192
Лавровская Е. А.—174, 179, 222, 241, 256, 262, 265, 267
Лажечников И. И.— 138, 165
Лазарев А. В.— 194
Ламанский В. И.— 25
Лангер Э. Л.— 141
Лапшина В. И.— 289
Ларош Г. А.— 33—35, 37, 40, 42—46, 49, 53, 54, 58, 59, 62—64, 70, 76, 79, 80, 84, 87, 122, 133, 144, 171, 172, 177, 180—182, 187, 198—200, 214, 215, 218, 220, 245, 277—280
Лассо О.— 34, 42
Латышева А. А.— 211, 258
Лауб Ф.— 181, 182, 184, 205, 213, 214, 215, 227
Лебедева П. П.— 289, 290, 291
Левицкая П. С.— 179, 266
Легат А. И.— 289
Легат Г. И.— 291
Лекок А. Ш.— 251
Лемох К. В.— 12
Ленин В. И.— 5, 7, 9, 21, 24
Лео Л. О. С.— 192
Леонова Д. М.— 195, 228, 241, 255, 262, 264, 267, 275
Лермонтов М. Ю.— 10, 20, 68, 84, 89, 93, 103, 116, 239
Лесков Н. С.— 11
Лешетицкий Ф. О.— 170, 173, 175, 176, 194, 198, 199, 205, 225, 227
Ли Ф.— 89
Линде — 195
Липинский К.— 232
Лист Ф.— 26, 31, 140, 143, 172, 176, 177, 191, 193, 196, 201, 204, 207, 210, 216—218, 220, 227, 232
Литольф А. Ш.— 220
Лихачев Д. С.— 11
Лобе И. К.— 186
Ловчинская (Озерова) — 227
Логановский Н. Н.— 178
Лодий А. П.— 170, 206
Ломакин Г. Я.— 25, 193, 209
Лотти А.— 192, 204
Лукка П.— 246, 282
Львов А. Ф.— 80, 103, 105, 161, 162, 191, 221
Львов Л. Ф.— 244, 271
Люджер — 171
Люлли Ж. Б.— 180, 196
Лютецкий А. О.— 293
Лядов К. Н.— 196, 257, 261, 265, 268
Лядова В.— 250

Мадаева М. Н.— 287, 289, 290
Мазаракий А. С.— 233
Майкапар С. М.— 175, 176
Майков Л. Н.— 15, 146
Малаверн П. Ф.— 292
Малоземова С. А.— 173, 177
Маренич Г. А.— 173
Маркович А. В.— 156
Маркс А. Б.— 143, 180, 181
Маркс К.— 6
Марлинский А. А.— 264
Марчелло Б.— 209
Массне Ж. Э. Ф.— 27, 288
Матинский М. А.— 164
Маурер Л. В.— 191, 205
Мегюль Э. Н.— 209
Медведев П. М.— 243
Мей Л. А.— 20, 21, 145, 239
Мейер Л.— 225, 227
Мейербер Дж.— 51, 53, 54, 99, 137, 166, 207, 211, 264, 269, 273
Мельников И. А.— 256, 264, 266
Мендельсон-Бартольди Ф.— 45, 62, 139, 172, 177, 180, 189, 192, 194, 197, 200, 201, 203—205, 209, 211, 213, 215, 217, 220, 226, 229, 232, 233
Меньшикова А. Г.— 156, 228, 233, 241, 271, 276, 278, 281
Мерелли Э.— 270
Миклашевский И. М.— 231
Миллер О. Ф.— 15
Миллер Ф.— 114
Минкус Л. Ф.— 212, 215, 283, 284, 298, 300
Молешотт Я.— 25
Молчанов И. Е.— 77
Монтеверди К.— 36, 196, 265
Монтиньи Ш.— 195, 211
Монюшко С.— 194, 209, 210, 249, 264, 269, 273, 274
Мордовцев Д. Л.— 19
Морков В. А.— 80
Моцарт В. А.— 36, 66, 69, 82, 125, 136—139, 177, 180, 189, 192—194, 197, 199, 204, 205, 209, 211, 213, 215, 222, 228, 231—233, 254, 265, 273, 282
Мошелес Ш.— 182
Мулерт Ф. Ф.— 178
Муравьева М. Н.— 156, 289, 290
Муромцева Н. А.— 182, 184
Мусков П. В.— 195, 211

Мусоргский М. П.— 8, 9, 11, 12, 14, 20, 22—25, 27, 55, 57, 86, 88, 102, 112, 114, 132, 135, 150, 165, 177, 180, 181, 202—205, 210, 236, 256, 294
Муханова-Калерджи М. Ф.— 223
Мюссе А. де — 23
Мясоедов Г. Г.— 241

Набоков Н.— 259
Надеждин Н. И.— 10
Нанини Дж. М.— 192
Направник Э. Ф.— 134, 208, 236, 239, 243, 257, 262, 263, 268, 269, 273
Неверов Я. М.— 39
Некрасов Н. А.— 6, 9, 10, 18, 39, 100, 159, 169, 189, 285
Немец С. В.— 232, 233
Неруда В.— 194, 198, 227
Неруда А.— 227
Николаев А. Н.— 276
Николаева О. Н.— 291
Николаи О.— 225
Никольский Ф. К.— 228, 242, 255, 267—269
Нильсон К.— 246, 282
Ниссен-Саломан Г.— 170, 179, 180, 184, 206
Новицкий Л. К.— 187

Обер Ф.— 254, 273
Оболенский Ю. А.— 217
Обрам В. А.— 136
Огарев Н. П.— 6
Одоевский В. Ф.— 29, 35, 36, 41, 63, 77—80, 105, 150, 182, 187, 214, 220, 222, 272, 278
Оноре И. И.— 211, 271, 272, 276, 278, 280, 281
Орлов Д. А.— 269, 272, 278, 280
Осберг А. Р.— 185
Островский А. Н.— 10, 14, 18, 19, 157—162, 217, 237, 239, 245, 293
Оффенбах Ж.— 251

Паганини Н.— 177, 201
Падеревский И.— 175
Палестрина Дж. П. да — 34, 42, 192, 196
Палечек О. О.— 267
Панаев И. И.— 29, 40, 94, 189
Панаева-Карцева А. В.— 179
Панов Д. А.— 177
Пановский Н. М.— 40
Парис А.— 139
Патти А.— 165, 196, 246, 282
Пашкевич В. А.— 164
Пекелис М. С.— 88, 89, 91, 103, 114, 119, 120—122, 123, 124, 125
Перголези Дж. Б.— 209
Перов В. Г.— 241
Перро Ж.— 284, 292
Петипа М. И.— 284, 287, 291, 292, 296—300
Петров О. А.— 153, 210, 241, 242, 255, 256, 258, 261, 262, 279
Петрова-Воробьева А. Я.— 257
Пиккель И. Х.— 201, 205
Пильсудская *см.* Оноре И. И.
Писарев Д. И.— 24
Пиччиоли Л.— 170
Платонова Ю. Ф.— 210, 241, 242, 246, 253, 255, 261, 262, 265, 267
Поггендорф А.— 227
Полевой Н. А.— 94
Полихрони К.— 102
Полякова-Хвостова А. А.— 179
Померанцев К. П.— 9
Понш — 176
Потапов Н. Н.— 178
Потехин А. А.— 157, 169
Потоцкая А.— 176
Прач И.— 80, 103, 161, 162
Прихунова А. И.— 289
Протопопов В. В.— 169
Прохоров В. А.— 260, 262
Прыжов И. Г.— 14
Прюдан Э.— 194
Прюм Ж.— 211
Пуньи Ч.— 155, 194, 283, 284, 297
Пускова О. А.— 185
Пуссен Н.— 145
Пухальский В. В.— 175
Пушилов Н. К.— 177
Пушкин А. С.— 10, 19, 35, 68, 75, 83, 89, 92, 102—107, 109, 111, 115, 122, 124, 125, 127—129, 132, 136, 217, 239, 275, 287, 294, 295
Пфениг Р. А.— 231
Пыпин А. Н.— 14

Рааб В. И.— 179
Рааб Э.— 205
Равель М.— 27
Радонежский П. А.— 228, 242, 272, 280
Разин С. Т.— 19
Разумовский Д. В.— 78, 79, 187
Рамазанов М. А.— 243
Рамо Ж. Ф.— 196
Раппапорт М. Я.— 40, 194, 196
Раппорт А. С.— 278, 281
Рафаэль Санти — 145
Рахманинов С. В.— 132
Рембрандт Х. ван Рейн — 145
Репин И. Е.— 12, 25, 241
Рехт Э.— 271, 276
Римский-Корсаков Н. А.— 8, 9, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 21, 27, 32, 34, 37, 38, 54, 56—58, 60, 82, 87, 107, 118, 124, 128, 132, 135, 149, 163, 165, 171, 176, 177, 186, 207, 210, 217—219, 236, 243, 264
Ристори А.— 144, 145
Рихтер Э. Ф.— 181, 186

Рихтер — 271
Риччи Ф.— 242
Розенталь Я. С.— 178
Ройзман Л. И.— 140
Роллер А. А.— 241, 279, 294
Романов К. К.— 23
Ромберг Б.— 178, 232
Ронкони Ф.— 184
Россини Дж. А.— 71, 82, 209, 211, 246, 254, 259, 271, 273
Ростопчина Е. П.— 104
Рубец А. И.— 171, 173
Рубини Дж. Б.— 193
Рубинштейн А. Г.— 8, 9, 26, 44, 45, 46, 105, 112, 142, 169, 170—181, 184, 186, 189, 190, 196, 197, 199, 200—207, 213, 215, 217, 219, 221, 224, 228, 230, 232, 233, 236, 239, 243, 264, 273
Рубинштейн Н. Г.— 26, 37, 120, 172, 182, 183, 205, 211—220, 221, 228, 233, 243
Рыбасов И. О.— 171, 177
Рыбников П. Н.— 14

Саванелли — 171
Савицкий Н.— 280
Саврасов А. К.— 241
Садовский П. М.— 251
Салин В. З.— 173, 177
Салтыков-Щедрин М. Е.— 39, 40, 71, 72, 106, 245, 285, 295
Самойлов В. В.— 174
Сариотти М. И.— 242, 253, 256, 259, 260, 264
Сарти Дж.— 215
Святловская А. В.— 185
Семенова Е. А.— 275, 276
Сен-Леон А.— 155, 286—288, 290—293, 296
Сен-Санс К.— 178, 184
Сервантес де Сааведра М.— 299
Серве А. Ф.— 178, 189, 195, 198, 225, 227, 232
Серов А. Н.— 8, 28, 30, 34, 36, 40, 41, 45—56, 58, 60, 61, 63—68, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 84, 105, 111, 112, 118, 126, 134—166, 181, 183, 186—188, 190—194, 196, 197, 200, 201, 205, 213, 217, 224, 232, 233, 236, 239, 240, 246, 247, 259, 260, 267, 269, 271, 273—276, 280, 285, 298
Серова В. С.— 28, 58, 157, 160
Сетов И. Я.— 174, 242, 268, 271
Сирин Е.— 91
Скарлатти — 34, 196, 265
Слонимский Ю. И.— 283, 299
Сметана Б.— 264, 269
Собещанская А. И.— 291, 294
Совле А.— 227
Сокальский П. П.— 37, 204, 214, 229
Соколов С. П.— 288, 289, 291, 292, 296
Соколова М. П.— 289
Соллогуб В. А.— 100, 152, 214, 282, 298
Соловьев Н. Ф.— 160
Соловьева А. В.— 265
Соловьев С. М.— 216
Спонтини Г.— 204
Станюкович К. М.— 125
Стасов В. В.— 12, 20, 31—33, 44—49, 54, 57, 59, 61, 63, 68, 78, 79, 83, 87, 132, 133, 135, 136, 138—143, 157, 171, 177, 180, 189, 193—205, 208, 210, 222, 245, 247, 261, 262, 264, 279
Стасов Д. В.—202, 203, 221
Стахович М. А.—161
Стелловский Ф. Т.—161
Стравинский И. Ф.— 163
Страдивари А.— 200
Сумароков А. П.— 103
Суровщикова-Петипа М. С.— 289, 298
Сухово-Кобылин А. В.— 239

Тальберг З.— 177, 225, 227
Тамберлик Э.— 72, 211, 246, 266
Танеев С. И.— 43, 44, 184—186, 218
Таузиг К.— 220
Тешнер Г. В.— 184
Тиманова В. В.—228
Тимофеев А. В.—89—91
Тихонов В. А.—250
Толстой А. К.— 10, 18, 19, 20, 125, 240
Толстой Л. Н.— 11, 20, 22, 23, 217, 239
Толстой Ф. М. (Ростислав) — 38, 39, 41, 47, 50, 52—54, 57, 60, 61, 65, 69, 71—73, 105, 114, 151, 194, 197, 223, 258, 264, 267, 269
Томачек — 271
Тришатная М. А.— 142, 156
Троицкий Н. П.— 291
Трубецкой А. Н.— 232, 233
Туманский В. И.— 89, 90
Тургенев И. С.— 11, 100, 169, 239, 245
Тучков М. П.— 230
Тютчев Ф. И.— 22

Улыбышев А. Д.— 29, 138, 197
Усов П. С.— 39
Успенский Г. И.— 158
Ушаков А. П.— 288
Ушинский К. Д.— 24

Фаминцын А. С.— 28, 40, 56, 57, 61, 67, 68, 181, 265, 267
Федотов П. А.— 84
Фейт — 232
Ферни В.— 198
Ферни К.— 198
Феррари — 227
Фет А. А.— 11, 22, 23
Фетис Ф. Ж.— 64
Фёдоров П. П.— 178
Фёдоров П. С.— 244

Филиппов Т. И.— 14, 159
Финдейзен Н. Ф.— 143, 165
Финокки Л. Б.— 271
Фитингоф-Шель Б. А.— 50, 134, 203, 273
Фитценгаген В. Ф.— 215
Флавицкий Д. Ф.— 294
Флотов Ф. фон — 227, 264
Флюггаупт — 195
Фоглер И. Ф.— 211
Фольборт — 176
Фомин Е. И.— 81
Франком О.— 178
Франц — 201
Фрескобальди Дж.— 196
Фриденталь Ф.— 184
Фридман А. А.— 291
Фритче О. К.— 187
Фукс К.— 178

Хохлов П. А.— 185
Христиани Э.— 227
Христианович А. Ф.— 82, 204
Христианович Н. Ф.— 82
Худяков И. А.— 14

Цванцигер Е. Ф.— 179
Цуккерман В. А.— 114
Цур-Мюлен фон — 171

Чайковский П. И.— 8, 9, 11, 13, 14, 17, 18, 21—23, 25, 37, 38, 43—45, 58, 59, 61, 63, 87, 114, 120, 134, 170, 173, 177, 180—183, 185—187, 196, 200, 208, 214, 215, 217—220, 236, 245, 256, 263, 272, 273, 275, 281, 283, 300
Черни К.— 175
Чернышевский Н. Г.— 6, 7, 22, 31, 245
Чиарди Ц.— 211
Числова Е. Г.— 289
Чичерин А. Н.— 233

Шантц И. Ф.— 121
Шапов А. П.— 19
Шапошникова А. В.— 279, 289
Шах-Азизова Т. К.— 237
Шварц В. Г.— 20
Швефельберг — 271
Шеве Э. Ж. М.— 209
Шевченко Т. Г.— 156, 165, 231
Шекспир У.— 10, 138, 165
Шелгунов Н. В.— 5
Шереметев Д. Н.— 193, 209
Шереметев С. Д.— 193
Шиллер И. Ф.— 55, 136
Ширков В. Ф.— 91
Ширяева Е. К.— 289
Шиф С.— 197, 227
Шишкин И. И.— 241
Шишков М. А.— 241, 259, 262, 263
Шлецер П. Ю.— 232, 233
Шлютер И.— 186
Шмидгоф — 226
Шмидт К.— 271
Шнабель А.— 175, 176
Шопен Ф.— 56, 82, 87, 176, 177, 182, 184, 194, 197, 220, 221, 225—227, 232
Шрадик Г.— 215
Шрамек И. О.— 243, 273, 278
Шредер О. Э.— 255
Штарк И.— 194, 220, 227
Штиль Г.— 173
Штраус И.— 113, 114
Штуцман С. И.— 211, 272
Шуберт К. Б.— 170, 178, 190, 192, 199, 205, 209
Шуберт Ф. 45, 82, 87, 180, 189, 191, 204, 205, 215, 220
Шульгоф Ю.— 227, 231, 232
Шуман К. (Вик) — 62, 211, 220
Шуман Р.— 31, 45, 46, 55, 56, 62, 63, 82, 176 178, 180, 184, 186, 199, 200, 204, 205, 209, 215, 217, 220, 221, 232
Шумский С. В.— 182, 251

Щербатов В. А.— 230
Щербина Н. Ф.— 15, 115
Щетинина Л. Н.— 176

Эверарди К. 246, 267
Эйбоженко З. И.— 183
Эллерт Н.— 241
Элькан А. Л. 40, 146
Эрве (Ронже Ф.) — 251
Эрнст Г. В.— 177

Юргенсон П. И.— 62
Юс Э.— 284

Языков Н. М.— 90, 114
Яковлев В. В.— 37
Яковлев М. Л.— 93

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ *(Ю. В. Келдыш)* 5
МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА И НАУКА *(Ю. В. Келдыш)* . . . 28
А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ *(Ю. В. Келдыш)* 83
ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. Н. СЕРОВА *(Ю. В. Келдыш)* . . . 134
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ *(Л. З. Корабельникова)* . . 167
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ *(Л. З. Корабельникова)* 188
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР *(разделы 1,4 — Е. М. Левашев, разделы 2,3 — В. Н. Романова)* 235
Нотные примеры *301*
Использованная литература *309*
Хронологическая таблица *321*
Указатель имен *377*

Монография

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
В десяти томах
Том шестой
50-60 годы XIX века

Редактор *В. Мудьюгина*. Худож. редактор *Ю. Зеленков*.
Техн. редактор *С. Белоглазова*. Корректор *Г. Федяева*.

ИБ № 3980

Подписано в набор 05.01.89. Подписано в печать 26.01.90. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 24,5 (вкл. илл.) Усл. п. л. 24,5. Усл. кр.-отт. 24,5. Уч.-изд. л. 33,3. Тираж 20000 экз. Изд. № 14323. Зак. № 1471. Цена 2 р. 70 к.

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

А. С. Даргомыжский

ВЪ ТЕАТРѢ-ЦИРКѢ

Въ Пятницу, 4 Мая.

Русскими придворными актерами представлено будетъ:

ВЪ ПОЛЬЗУ актрисы Г-жи БУЛАХОВОЙ.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

РУСАЛКА.

Большая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ танцами, сюжетъ заимствованъ изъ поэмы: А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ многихъ его стиховъ, музыка соч. А. С. Даргомыжскаго. Танцы аранжированы Гг. Гольцемъ и Петипа. Декораціи 1-го акта Г. Петрова, 2-го акта Г. Вагнера, 3-го акта 1-й картины Г. Шастова, 4-го акта 2-й картины Г. Вагнера, 3-й картины Г. Роллера.

Новые костюмы Г. Петрова

Танцовать будутъ во 2-мъ дѣйствіи: Г-жи Ширяева, Горинъ, Троицкая, Игнатьева, Рюхина 2, Павлова 1, Федорова 3 и прочія танцовщицы СЛАВЯНСКУЮ ПЛЯСКУ

Г-жи Паркачева, Суханова, Федорова 2, Васильева 2 и Г. Пашо ЦЫГАНСКУЮ ПЛЯСКУ.

Въ 4-мъ дѣйствіи: танцы русалокъ Восп-ца Лядова Восп-ца Кошева, Г-жи Аполонская, Павлова 1, Лялѣева, Федорова 3, Годовикова, Павлова 2, Виноградская 3, Сергѣева, Галаева, Крылова, Гопштокъ, Соколова 2 и прочія танцовщицы и воспитанницы.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Князь	Г-нъ Булаховъ
Княгиня	Г-жа Леонова.
Ольга, подруга ея	Г-жа Лялѣева.
Мѣльникъ	Г-нъ Петровъ
Наташа, его дочь	Г-жа Булахова.
Сватъ	Г-нъ Гумбинъ.
Русалочка 12-ти лѣтъ	Восп-ца Лядова 2.
Запѣвало	Г-нъ Элистовъ.

Бояре, боярыни, княжескіе охотники, сѣнныя дѣвушки, крестьяне, крестьянки и русалки.

ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ,

составленный изъ танцевъ и пѣнія

1) Г-жа Прихунова Pas Espagnol.
2) Г. СЕТОВЪ будетъ пѣть два романса:
   a) «*Не отходи отъ меня*», въ первый разъ.
   b) «*Не женися молодецъ*», своего сочиненія.
3) Г-жа Ришардъ и Г. Ивановъ 3 pas de deux.
4) Г-жи Сиѣткова, Анисова 2 и Г. Богдановъ La Calabraise.

Начало въ 7 часовъ.

Афиша первого представления оперы «Русалка»

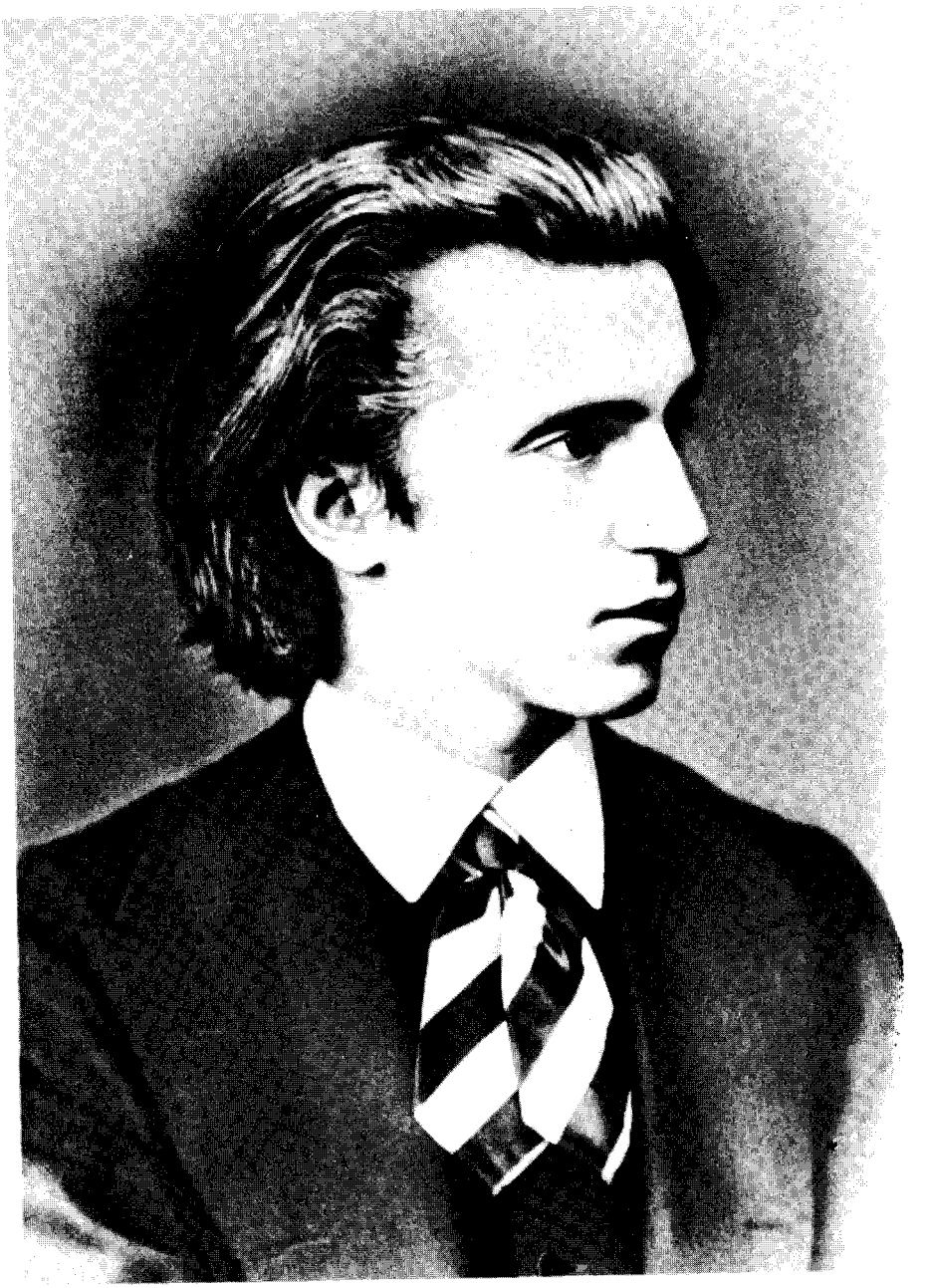
«Русалка» Даргомыжского:

Мельник — О. А. Петров

Наташа — Ю. Ф. Платонова

А. Н. Серов

В. В. Стасов



Г. А. Ларош

А. Г. и Н. Г. Рубинштейны

Н. Г. Рубинштейн с группой профессоров
Московской консерватории