

Г. Бернандт

С.И. ТАШЕЕВ





Г. Бернандт

С. И. ТАШЕВ



Москва „Музыка“ 1983

78С1
Б51

Бернандт Г.

Б51 С. И. Танеев: Монография/Под ред. Н. Юденнч. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1983. — 000 с.

В книге рассказывается о жизни и деятельности выдающегося русского композитора и музыкального деятеля, разбираются основные его произведения. Первое издание вышло в 1950 г.

Для музыкантов, учащихся музыкальных учебных заведений и любителей музыки.

Б $\frac{4905000000-377}{026(01)-83}$ 561-83

ББК 49.5
78С1

© Издательство «Музыка», 1983 г. От автора, от редактора, примечания, указатель имен

Сергей Иванович Танеев — композитор, пианист, ученый и общественный деятель — самобытнейшее явление русской культуры конца XIX — начала XX столетия. Однако обширная отечественная литература о Танееве отнюдь не богата исследованиями историко-биографического плана, всесторонне освещающими жизненный и творческий путь этого художника.

Представляя собой по жанру историко-документальную монографию, книга Г. Б. Бернандта хронологически прослеживает события жизненного и творческого пути композитора, воссоздает широкую картину музыкальной и общественной жизни эпохи, живыми и теплыми красками рисует привлекательный человеческий облик С. И. Танеева.

Углубляясь в историю примечательного во многих отношениях рода Танеевых, автор книги касается деятельности братьев композитора — В. И. и П. И. Танеевых, известных адвокатов, принадлежавших к лучшей, передовой части русского общества своего времени. Особенно известен Владимир Иванович Танеев — выдающийся историк, социолог, экономист, оставивший ряд трудов по социально-экономическим вопросам, состоявший в переписке с К. Марксом.

Многие страницы книги посвящены взаимоотношениям С. И. Танеева с крупнейшими музыкантами Москвы и Петербурга; автор останавливается на бурных событиях 1905 года, с предельной отчетливостью выявивших общественную позицию композитора. Огромный документальный материал, привлекаемый автором, — воспоминания, переписка, современная Танееву отечественная и зарубежная периодическая печать — придает книге колорит исторической подлинности, достоверности. Широко использует автор также и материалы различных архивов: Государственного Дома-музея Чайковского в Клинну, Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Центрального государственного литературного архива, Рукописного отдела Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.

Стремясь воссоздать сложную картину времени, в которое жил и творил С. И. Танеев, осветить нелегкий путь к пониманию его музыки, автор монографии прибегает к приему сопоставления разнородных, часто противоречивых откликов на исполнение его произведений, на его пианистические выступления.

Обширные извлечения из переписки С. И. Танеева, особенно поданная

крупным планом переписка с П. И. Чайковским, помогает читателю понять своеобразие личности композитора, самобытность его творческого пути.

Хотя вопросы становления оригинального авторского стиля Танеева, соотношения в нем традиционного и нового, яркие прозрения композитора в музыкальную практику XX столетия — все эти проблемы, важные для уяснения исторического значения наследия Танеева в контексте русской культуры и не стоят в центре внимания автора монографии, характеристики, даваемые им отдельным произведениям, отличаются живым и непосредственным ощущением музыки. Убедительны и отдельные параллели с творчеством Чайковского и некоторых петербургских музыкантов. Большая любовь к музыке Танеева, осознание ее сложной и вместе с тем гармоничной организации сообщают этим в целом описательным характеристикам значительную привлекательность. Столь же привлекателен и тон неторопливого повествования, объективного рассказа; сохраняющий, однако, свежесть заинтересованной авторской интонации.

Монография Г. Бернандта о Танееве создавалась в 40-е (первое издание — 1950 г.). В дальнейшие три неполных десятилетия вплоть до кончины автора в 1978 году работа над текстом продолжалась в плане дополнения, расширения, частичной переработки. Сам автор, увлеченный материалом, открывая все новые и новые факты жизни и деятельности Танеева, с присущей ему скромностью считал обновленный вариант книги лишь дальнейшим приближением к той идеальной широкоохватной монографии, которая «еще должна быть и, конечно, будет написана — но не мною» (см. «От автора», с. 7).

Естественно, что за тот длительный период, в течение которого шла работа над вторым вариантом книги о Танееве, в советской музыковедческой литературе появился ряд трудов, освещающих как отдельные проблемы стиля Танеева с теоретических позиций, так и более обстоятельно и углубленно отвечающих на вопрос об историческом значении наследия Танеева в русской культуре. В этом плане следует назвать прежде всего труды Л. Корабельниковой (Корабельникова Л. Заметки о творчестве. — Сов. муз.; 1977, № 8; с. 110—117; Корабельникова Л. «Орестея» С. И. Танеева. Антический сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века. — В кн. Типология русского реализма второй половины XIX века. М., Наука, 1979. Корабельникова Л. Инструментальное творчество Танеева. М., 1981; Танеев С. И. Дневники, кн. 1. Текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Л. З. Корабельниковой. М., 1981). Осуществленную ею публикацию первого тома дневников композитора и тщательный их анализ (во вступительной статье) с точки зрения отражения в них общественной и педагогической деятельности Танеева, особенностей его мировоззрения и творческого метода, самобытных черт его личности и т. д. можно считать событием в советской документалистике.

В теоретическом плане стиль Танеева рассматривается советскими музыковедами в самых различных аспектах. Естественно, привлекает внимание высочайшее полифоническое мастерство композитора, созданные им монументальные фугированные формы. Так, развивая мысль С. С. Скребкова о синтетичности формы фуги у Танеева, В. В. Протопопов указывает на проявление вариационных принципов в этой форме, освещает ее драматургическую роль в сонатном цикле, справедливо усматривает глинкавские традиции в плане программного истолкования фуги (Протопопов В. В. История поли-

фонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. Гл. VII. Полифония Танеева. М., 1962).

Рассмотрению многообразных фугированных структур у Танеева посвящена работа А. Михайленко (Михайленко А. О принципах строения фуг Танеева. Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977). Особое внимание уделяет в ней автор так называемой разработочной фуге, а также возникающей во многих произведениях Танеева большой полифонической форме (термин В. В. Протопопова).

Национальные черты стиля Танеева долгое время оставались вне поля зрения музыкальной критики, выдвигавшей на первый план связи танеевского творчества с Бахом, Бетховеном и особенно Моцартом. В наши дни национальная почвенность искусства Танеева не подлежит сомнению. Достаточно широко и обстоятельно эта проблема освещена в книге С. В. Евсеева «Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева». (М., 1963). Автор последовательно рассматривает обработки (гармонизации) русских и украинских народных песен, подчеркивает линию преемственности, связывающую работу композитора в этом жанре с традициями Балакирева и Чайковского. Специальное внимание уделяется контрапунктической работе Танеева с народной песней, таким его сочинениям, как «Нидерландская фантазия» для двенадцатиголосного хора без сопровождения на тему русской песни, фуга в строгом стиле и особенно Увертюра на русскую тему C-dur. Анализ тематизма и методов его развития приводит автора к мысли о множественности интонационных истоков музыки Танеева, о заметной роли в ней народно-песенной традиции и мелоса Чайковского. При этом автор справедливо связывает большую роль вариантно-продолжающего развития в музыке Танеева, как и распевную полимелодичность его многоголосной ткани, с освоением фольклорных закономерностей и в первую очередь — закономерностей русской протяжной песни.

Благодарной и практически перспективной областью является изучение творческого метода Танеева. Его рукописные эскизы и отраженный в них процесс работы композитора над произведением дают в этом плане обширный и интереснейший материал.

Заметной вехой на пути исследования творческого метода по рукописям его эскизов можно считать работы Г. Савоскиной (Савоскина Г. Работа Танеева над Вторым квартетом. — В кн. Русская музыка на рубеже XX века. М. — Л., 1966; Савоскина Г. Заметки о стиле Шестого квартета. — В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973). Тщательный анализ эскизов Второго и Шестого квартетов (ор. 5 и ор. 19) позволяет автору сосредоточить внимание на тех задачах, которые решал Танеев на пути реализации своего замысла. В работах Г. Савоскиной освещен характерный для Танеева длительный процесс оформления, кристаллизации тематизма, процесс отбора соответствующих ему средств развития. Автор останавливается также и на проблеме индивидуальной музыкальной формы, на достижении ее идеальной стройности и целостности.

Примечательно, что, обращаясь к вопросам творческого метода и композиторского мастерства, Г. Савоскина делает также и выводы общего порядка, касающиеся основных эстетических норм камерного стиля Танеева.

По-новому в современной музыковедческой литературе освещается вопрос о классицистских чертах музыки Танеева (Михайлов М. О классици-

стских тенденциях в музыке XIX — начала XX века. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2. Л., 1963. Тихонова А. О некоторых проявлениях классицистских тенденций в струнных ансамблях С. Танеева. К проблеме творческого метода. — В кн.: Из истории русской и советской музыки, вып. 3. М., 1978). Подробный анализ стилевых истоков ранних квартетов Танеева и Пятого квартета ор. 13, данный в статье А. Тихоновой, приводит автора статьи к мысли о широкой интонационно-стилевой основе искусства композитора, об интенсивном взаимодействии традиционных и новых элементов. Выдвинутая в статье плодотворная идея «обобщения через стиль» показала: то, что современники оценивали в музыке Танеева как странную ретроспекцию, моцартианство и стилизаторство, было по сути дела новой жизнью великой традиции, продолженной на протяжении всего XX столетия.

Педагогическая деятельность С. И. Танеева достаточно широко освещена в книге Г. Б. Бернандта. обстоятельно представлены в ней воспоминания его учеников и особенно статья Ю. Энгеля «Танеев как учитель». Характеристики педагогических принципов дополняют ценнейшие материалы «Писем по музыкально-теоретическим вопросам», адресованных Н. Н. Аману и А. В. Стачинскому. Как известно, эти письма содержат изложение важных музыкально-теоретических идей Танеева, касающихся строения фуги, логики и рельефности тонального плана, роли вариационных изменений, а также и некоторых вопросов, важных для практической композиции. Вместе с тем здесь отчетливо выявляются такие свойства Танеева-педагога, как точность и последовательность мысли, обстоятельность и целенаправленность конкретных практических рекомендаций, обоснованность и широта суждений. Характерно в этих письмах и другое: пристальное внимание и уважение маститого композитора к труду тех молодых музыкантов, которым он стремился помочь своим опытом и знаниями.

Музыкально-педагогической системе Танеева, впервые в России создавшего по собственной программе курс музыкальной формы, посвящена книга Ф. Г. Арзаманова (Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963). Опираясь на неизданные рукописные материалы (конспекты лекций Танеева и программу курса, практические работы его учеников — Р. М. Глиэра, С. Н. Васilenко, Л. В. Николаева, А. В. Стачинского, Б. Л. Яворского), автор книги освещает как во многом оригинальное содержание курса, так и метод педагогической работы Танеева, направленный на осмысленное, активное и творческое освоение композиторской техники, на овладение классическими нормативами в области формы.

Созданные параллельно с монографией Г. Бернандта и названные нами работы о Танееве образуют открытый ряд советской танеевщины, которая со временем, бесспорно, будет расширена и дополнена новыми исследованиями. Каждая из этих работ, высветившая какую-либо одну грань сложного и большого явления, именуемого творчеством и деятельностью Танеева, расширяет наши представления об отечественной художественной культуре, приближает к миру творческих и научных идей Танеева.

Однако книга Г. Бернандта надолго сохранит свое значение благодаря широкому охвату явлений, пафосу документальности и глубокому интересу ее автора к искусству и личности С. И. Танеева.

Архивы, библиотеки, музеи

ГБЛ —	Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, отдел рукописей (Москва)
ГДМЧ —	Государственный Дом-музей П. И. Чайковского (Клин)
ГЦММК —	Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)

Книги, журналы, газеты

Дневники, 1 —	Танеев С. Дневники. Книга первая. 1894—1898. — М., 1981
Дневники, 2 —	Танеев С. Дневники. Книга вторая. 1899—1902. — М., 1982
Танеев, 1929 —	Танеев С. И. Учение о каноне. — М., 1929
Танеев, 1959 —	Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959
МД —	С. И. Танеев: Материалы и документы. Т. 1. — М., 1952
СИТ —	Сергей Иванович Танеев: Личность. Творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти: 1915—1925. М. — Л., 1925
ПТ —	Памяти Сергея Ивановича Танеева: 1856—1946. — М., 1947
ЧТ —	Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951
Чайковский, т ... —	Чайковский П. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 6 — М., 1961; т. 7 — М., 1962; т. 8 — М., 1963; т. 9 — М., 1965; т. 10 — М., 1966; т. 12 — М., 1970; т. 13 — М., 1971; т. 16-А — М., 1978
Мос. вед. —	«Московские ведомости»
РМГ —	«Русская музыкальная газета»
Рус. вед.	«Русские ведомости»

Почти 30 лет назад, в 1950 году, вышла книга «С. И. Танев» — результат моего десятилетнего труда.

Через несколько лет после выхода книги я перечитал ее. Признаюсь, это не доставило удовлетворения — выявились серьезные недостатки: стремясь к полноте охвата материала и наибольшей ясности изложения, я жертвовал не менее важным — приближением к целостному и сложному, внутренне противоречивому образу Танеева как человека, музыканта, деятеля. Я принялся за работу над новой книгой. Она должна была быть по жанру близкой к первой, то есть документированной творческой биографией, но все относящееся к композиторской и научной деятельности Танеева требовалось существенно переработать и сконцентрировать в характеристике его крупнейших произведений (чего не было, или почти не было, в первой книге). Как это удалось — судить не мне.

Одно внешнее, но достаточно убедительное условие — допустимый объем книги, — заставило не без сожаления отказаться от воспроизведения хронографа жизни и творчества Танеева. Отказался я и от списка литературы о Танееве, который пришлось бы еще удлинить рядом работ, опубликованных за последнюю четверть века. По причине иного рода я пожертвовал и другим — строгим хронологическим порядком изложения в некоторых главах. Это нуждается в объяснении.

В 1950 году я льстил себя надеждой, что написал монографию. Дальнейшая работа рассеяла иллюзию. Монография, охватывающая все определения творчества и жизни Танеева с подлинно монографической цельностью, книга, систематическая и свободно отражающая индивидуальность Танеева в связи со временем, во взаимодействии с современниками, еще должна быть и, конечно, будет написана — но не мною. Буду считать успехом, если моя вторая книга по отношению к первой окажется еще одним приближением к такой монографии.

Я искал литературные средства для этого. Если в некоторых главах изложение, нарушая хронологические рамки, забегают

вперед или возвращает читателя к прошедшим годам, если есть и повторное обращение к одному и тому же факту, — это не случайность. Суть какого-либо факта или мысли иногда раскрывается с достаточной полнотой лишь при включении в различные связи, тогда как оставаясь внутри одного ряда, к которому они, отдельно взятые, принадлежат, их содержание и значение в потоке жизни искусственно ограничивается. Пространственная и временная перспектива даст объемность, и это мне кажется очень важным. Впрочем, было бы странно оспаривать некоторые преимущества «проекции на плоскость».

«На какого читателя автор рассчитывал?» Нелегко ответить на этот обычный и законный вопрос однозначно. Пусть не покажется парадоксом: прежде всего автор рассчитывал на самого себя, так как он работал, стремясь уяснить себе поднятые вопросы. Но, конечно, он хотел, чтобы его книгу читали. Чтобы она представляла известный интерес для музыкантов разных специальностей. И чтобы ее прочли, пусть не подряд, любители музыки, особенно те, кто любит слушать Танеева и желает побольше узнать о нем и о его творчестве. Я цитирую письма, мемуары и другие материалы, достаточно известные специалистам по теории и истории музыки, а не просто ссылаюсь, так как эти документы, вероятней всего, неизвестны даже многим музыкантам других специальностей.

Сознаюсь, что такой двойной «адрес» влечет за собой для автора книги двойной риск.

Автор может по этому поводу дать еще один ответ на вопрос: «На какого читателя он рассчитывает?» — На доброжелательного.

Именно с этим отношением рукопись встретилась в лице одного из своих первых читателей — Елены Михайловны Орловой, профессора, доктора искусствоведения. За полученные от нее ценные, глубоко продуманные замечания и советы я приношу ей искреннюю благодарность. Выражаю благодарность также Игорю Александровичу Сацу за его дружескую помощь в создании этой книги.

Гр. Бернандт

Предки и семья Танеева. — Консерватория. — Танеев-пианист. — Ранние творческие опыты.

Сергей Иванович Танеев принадлежал к старинной дворянской семье, родословная которой восходит к XVI веку. Как указывают генеалогические источники, Танеевы служили стольниками и воеводами, за службу свою были жалованы в XVII столетии поместьями и приписаны к столбовому дворянству, занесенному в шестую часть дворянских родов Воронежской губернии.

Яркое описание истории рода и семьи Сергея Ивановича Танеева мы находим в литературном наследии его старшего брата Владимира Ивановича, много занимавшегося исследованием семейных документов и преданий. Мы дополнили этот источник, опираясь на сохранившиеся документы, на воспоминания и письма разных лиц.

«Откуда проходим — неизвестно, — читаем мы у Владимира Ивановича. — В конце XVI или в начале XVII века Дементий и Тихон Танеевы выехали неизвестно откуда. От Тихона пошел наш род. Сын его, полковник Александр Тихонович, родственник известного боярина Матвеева, был приставом при иностранных посллах (1675 г.).

У прадеда моего Михаила Трофимовича Танеева было четыре сына: Сергей, Андрей, Илья и Василий. Все они были богатые помещики <...> Третий сын Михаила Трофимовича, Илья Михайлович, — мой дед <...> Ему принадлежала, между прочим, в Арзамасском уезде Нижегородской губернии часть большого села Кобылина, в котором было несколько помещиков. Он служил в гвардии, дослужился до бригадира, вышел в отставку и поселился в Кобылине. Сохранили его портрет, грудной, в естественную величину, писанный масляными красками. Судя по портретам и по рассказам моего отца, это был человек умный, добродушный, веселый, несколько беспечный, здоровый и красивый. Насколько он был добродушен и мягок, настолько его жена, бабушка Александра Михайловна, была энергична, строга и сурова.

У них было четырнадцать человек детей: пять сыновей

и девять дочерей. Илья Михайлович умер в начале нынешнего столетия <...>

Старший брат моего отца, Николай Ильич, поучился в Петербурге, послужил и поселился в Кобылине, где прожил безвыездно вместе с сестрами несколько десятков лет, до самой своей смерти. Он имел две страсти, к лошадям и к музыке. Он постоянно играл на скрипке и имел небольшой конский завод <...>

Раза два в лето он бывал в саду <...> Надев заячьи панталоны, шубу и шапку <...> шел туда пешком и брал несколько человек рабов. Четверо предшествовали. Из них двое несли ковер, двое кресло. Четверо следовали за ним. Один со скрипичником, другой с нотами, третий с зонтом, четвертый с носовым платком <...> Расстилали ковер. Ставили кресло. Он садился. Подавали скрипичник, раскрывали зонт; держали ноты. Он брал скрипку, играл два или три часа, не снимая шубы, и возвращался»¹.

Эти отрывочные и проницательные — и быть может, во многом пристрастные — характеристики интересны для нас в данном случае не столько бытовыми зарисовками и рассказами о чудачествах помещиков-крепостников Танеевых, сколько указанием на общее предкам Сергея Ивановича Танеева увлечение музыкой.

Отец композитора Иван Ильич (родился 5 февраля 1796 года, умер 16 сентября 1879 года) был человеком образованным и до конца своих дней сохранял страсть к наукам и искусству («учится, учиться и притом без всякой системы!» — говорил о нем старший сын Владимир²).

В 1838 году Иван Ильич обвенчался с дочерью титулярного советника, владимирского чиновника «из обер-офицерских детей» Павла Андреевича Протопопова, Варварой Павловной (родилась 17 января 1822 года, умерла 10 марта 1889 года). Ему в это время было 42 года, ей — 16, тем не менее их сорокалетняя супружеская жизнь прошла в редком согласии и дружбе.

Иван Ильич получил основательное образование сначала в нескольких частных петербургских пансионах, затем в благородном пансионе при Ярославском Демидовском «высших наук» училище, курс которого окончил в 1816 году, но этим не удовлетворился: в 1818 году он стал студентом Московского университета — словесный, математический и медицинский*. В его формулярном списке 1827 года прописаны сорок четыре науки. Учился он отлично. Профессора отмечали его прилежание, выдающиеся способности и возлагали на него большие надежды.

* 8 июня 1827 года Иван Ильич получил также звание «лекаря первого отделения». В адресе-календаре за 1874 год под ред. А. В. Крестовоздвиженского (М., 1874, с. 243) он значится как вольнопрактикующий врач.

Интересы его все же более тяготели к литературе. Он слыл одним из лучших учеников известного поэта и критика, профессора университета А. Ф. Мерзлякова. В 1819 году за лучшее сочинение на заданную тему Иван Ильич получил от словесного отделения университета серебряную медаль, в 1821 году — степень кандидата, а в 1827 году был утвержден в ученой степени магистра словесных наук за диссертацию «О трагедии вообще, о ее начале, происхождении, качествах и усовершенствовании у новейших народов» (издана в Москве в 1827 году). Присутствовавший на защите диссертации попечитель Московского учебного округа обратился к диссертанту со словами: «Это вы господин Танеев, который из всех учебных мест потянули познания?»

Немало времени Иван Ильич отдавал литературе, сочиняя оды, мадригалы, идиллии, эпиграммы, сонеты, послания и поэмы. Некоторые его литературные опыты были изданы, среди них два сборника стихов: «Свободные минуты, или Собрание мелких стихотворений» (Москва, 1819) и «Уединенная лира, или Собрание различных стихотворений» (Москва, 1833), а также разговор в стихах «Осуждение Сократа», почтительно посвященный матери — Александре Михайловне Танеевой (Москва, типография С. Селивановского, 1820). Последним он особенно гордился, говоря, что в нем превзошел себя.

Иван Ильич проявил себя и в драматическом роде — как автор комедий «Торжество музыканта, или Соната Моцарта», «Дворянин-трактирщик», «Барабан в голове» и др. Его стихотворная пятиактная трагедия «Олег, князь Рязанский» была не только опубликована (Москва, 1826), но и поставлена на сцене в Твери. За свои литературные труды Иван Ильич в марте 1821 года удостоился избрания в члены Общества любителей российской словесности. Однако Владимир Иванович Танеев строго судил о писательской деятельности отца; по его словам, литературные труды Ивана Ильича по наивности и по нелепости своей превосходили всякое вероятие.

Поистине неодолимой страстью Ивана Ильича была музыка, ради которой он готов был пренебречь всем, не исключая и литературы. Его стали обучать музыке в семилетнем возрасте. Впоследствии он с горечью вспоминал о недостатках своего музыкального образования, веря, что при лучшем обучении мог бы сделаться настоящим музыкантом.

В начале 1839 года Иван Ильич поселился в городе Владимире на Клязьме и с 1 мая того же года поступил на службу в Губернскую палату государственных имуществ, где прослужил до 1861 года сначала в должности советника, затем начальника хозяйственного отделения. Он был известен своей безупречной порядочностью и честностью, презирал искомательства; неудивительно, что кое-кто из местных чиновников и подчиненных смотрел на него как на человека недалековидного и даже неумного. Был он добродушен, отзывчив, любезен, весел, но требователен

и очень вспыльчив. Правда, гнев его проходил быстро, и зла он не помнил.

Богатыми Танеевы не были, но по их потребностям были вполне обеспечены. Жизнь протекала спокойно, в старозаветном «семейственном» довольстве, в собственном доме. Иван Ильич получал тысячу рублей серебром из деревни, где хозяйство велось на основе «барщины старинной», подвозились дрова, мука, крупа, овес, сено, нитки, грибы, мясо, птица.

Танеевы имели лошадей, экипажи и славились гостеприимством. «Музыканты были любимыми гостями, к какому бы званию ни принадлежали», — сообщает Владимир Иванович. Он и описал сцену, когда все, кто был в доме, бросились к воротам, увидев приближающуюся толпу, во главе которой шествовал оркестр. Им управлял, размахивая тростью, Иван Ильич. В плаще пушковых времен он направлял ее прямо к дому. У хозяйки сперва голова кругом пошла. Но музыканты без церемоний наполнили огромную залу. После обеда до самой ночи в доме стоял шум и гам. Иван Ильич был вне себя от радости³.

Редкостно радушный, Иван Ильич располагал к себе людей, привлекал общительностью, вниманием, любезным характером, занимательной беседой. Знакомясь с кем-либо, он прежде всего спешил полюбопытствовать, какими языками владеет новый знакомый. Иван Ильич особенно ценил знание латыни, которой обучал даже дворовых, а сына своего Владимира «приохотил» к ней чуть ли не с четырехлетнего возраста. Впоследствии он учинил с ним незатейливую переписку на этом языке и был безмерно счастлив, когда восьмилетний мальчик переводил римских авторов.

После опроса о владении языками Иван Ильич переходил к музыке, спешив узнать, на каком инструменте играет гость. Выяснив, что последний способен проаккомпанировать на фортепиано, хозяин немедленно брался за скрипку, которую любил превыше всего, хотя играл также на фортепиано, флейте и гитаре. Игра обычно продолжалась долго, Иван Ильич не щадил ни собственных сил, ни сил своего партнера. Лоб его покрывался испариной, и он испытывал высшее удовлетворение лишь тогда, когда обессиливший партнер после многочасовой игры умоляюще взывал о милости, а то и отказывался продолжать музицирование.

«Приучив себя давно играть без отдыха — в праздники он играл иногда по целым дням, без всякого перерыва, кроме обеда, — он не любил выпускать из рук того, кто ему попадался⁴». Обычай этот распространялся не только на участников игры, но и на слушателей. Однажды затянувшееся музицирование обратило в бегство больного на ноги племянника Ивана Ильича — Дмитрия Алексеевича. Он бежал из дядюшкиного дома, забыв свои костыли.

Жизнь во Владимире изредка прерывалась поездками в Колобыно, в Москву, иногда и в Петербург. Ездили в нескладном

допотопном возке, сооруженном дворовым человеком «Аяксом». Случалось, что лошади, увязая в глубоком снегу, были беспильны вытащить возок. И пока ямщик не возвращался с мужиками из соседней деревни, Иван Ильич, не теряя времени, брался за скрипку.

О музыке Иван Ильич обычно говорил с велеречивой восторженностью. Приведем характерную для него речь: «Что такое природа? Царство музыки. Взгляните на гармонию миров, на равномерное движение светил. Все подчинено ее законам: журчанье ручья, шелест листьев, пение птиц. Другие искусства, литература, наука — для немногих. Музыка — для всех. Птица встречает утро пением. Ребенок успокаивается, когда поет мать. Простолюдин идет на работу с песнями. Музыка — любимое искусство царей, необходимая спутница религии. Ей первое место в святилищах. Давид пляшет перед ковчегом с арфой. Израильтяне идут на битву с священной музыкой. От трубных звуков падают стены иерихонские. Амфион ударяет по струнам: камни одушевляются, приходят в движение, складываются, и возникает город Фивы. Разбойники бросают Арiona в море, но дельфин слышал его пение, взял его и невредимого донес к левбейским берегам. Орфей проникает с лирой в самый ад, куда никто из живых не мог проникнуть. Вот аллегории, которыми древность выражает неотразимое могущество музыки. А предания древних? Они сохранились только благодаря лире. Обратите взор на средние века. Не было ни науки, ни словесности, музы безмолвствовали, все искусства были погребены. Только музыка в эту ужасную ночь не теряла своего света; лучи ее пробивались сквозь позорный мрак невежества. Из музыки возникли все искусства: хореография, поэзия, красноречие, драма. Но музыка лучший язык; сама поэзия, сравнительно с нею, тяжела и монотонна; даже живопись не в состоянии так хорошо изобразить действительность. В музыке я слышу: шум битвы, стук мечей, клики сражающихся, стоны раненых, колышание моря, свист ветра, гром бури, кораблекрушение. Сравните науку с музыкой. Науки ничего не дают чувству. В страданиях — разум только лишняя тягость. Ученые необщительны; угрюмы, человеконенавистны, несчастны. Общество было бы ужасно, если бы все были учеными. Возьмите теперь музыканта: веселость, любезность, услужливость, симпатия ко всем и полное счастье. Все избегают ученого, все стремятся к музыканту, он везде свой, весь мир его отечество. Вот настоящий гражданин вселенной. Но музыка не только приятна, она полезна, идет прямо к сердцу, ускоряет кровообращение, бодрит, успокаивает, гонит заботы, печаль, тоску; исцеляет болезни, унимает страсти, усмиряет бешенство, смягчает нравы; одушевляет общество, укрощает тиранов, усмиряет восстания; возбуждает в битвах; делает привлекательною самую смерть. Без музыки человек ничто. Людям надо все бросить и предаться одной музыке⁵».

На вопрос рассудительной Варвары Павловны — что же тогда

люди станут есть, Иван Ильич не находил нужным отвечать, полагая вопрос несущественным.

Таков облик отца композитора, написанный его старшим сыном. Его художественная страсть, возможно и одаренность, не получила естественного развития, а склонность к искусству выродилась в маниакальное увлечение.

Варвара Павловна была человеком иного склада, трезвого и практического. Она получила воспитание провинциальной барышни среднедворянского круга, неотъемлемой принадлежностью которого были французский язык, вышиванье, умение поддерживать непринужденный светский разговор и, конечно, музыка. Недурно игравшая на фортепиано, она долгое время была неизменным аккомпаниатором мужа, пока ей окончательно не опостылело утомительное каждодневное музицирование, которое она безропотно сносила, впрочем, нередко украдкой проливая слезы. Вскоре она вовсе забросила фортепиано и все свои интересы сосредоточила на воспитании детей, на заботах о муже и о хозяйственных делах, которые вела образцово. «Понимала она немногое, но то, что понимала, понимала хорошо <...> Склад ума ее был юридический. Она могла бы быть хорошим судебским адвокатом»⁶. «Но, без сомнения, это была натура незаурядная, — отмечал Владимир Иванович, — как всегда, может быть, и чрезмерно заботившись о том, чтобы судить о родных „по всей строгости“». Память о ней была дорога Сергею Ивановичу. «Смерть мамыши, — писал он Чайковскому, — оставила во мне какую-то пустоту: все мои воспоминания с самого раннего детства тесно связаны с воспоминаниями об ней. Пока она была жива, я никогда не размышлял о ее отношении к нам и только теперь, после ее смерти, вижу, сколько требовалось с ее стороны энергии, рассудительности и любви, чтобы в течение целой жизни так об нас заботиться, как она это делала <...> все ее мысли сосредоточивались на своей семейной жизни и на отношениях к своим знакомым. Не знаю, хорошо ли это было для нее, но для нас очень хорошо <...> Наши интересы были часто для нее важнее, чем для нас самих»⁷.

Иван Ильич не только музицировал. Он оставил после себя музыкальные произведения — романсы, полонезы, мазурки и т. д.

Естественно, что Иван Ильич Танеев заботился о музыкальном образовании своих сыновей. Когда подрос старший сын, Владимир, отец ревностно принялся за его воспитание, заставляя мальчика подолгу просиживать за фортепиано. Варвара Павловна к этому времени сумела устраниваться от музицирования с мужем и, по словам Владимира, «отдала отцу в жертву меня». При этой системе воспитания, которую применял к сыну Иван Ильич, немного нужно было, чтобы внушить мальчику полнейшее отвращение к музыке.

Не исполнились надежды и на среднего сына, Павла.

13(25) ноября 1856 года появился на свет младший сын — Сергей. Ивану Ильичу шел тогда шестьдесят первый год.

Нужно ли говорить о его радости, когда обнаружились проблески музыкальной одаренности Сережи. Его выдающиеся способности встретили со стороны отца самое ревностное отношение, так что будущность его была почти предрешена. Иван Ильич примирился даже с требованием опекавшего Сережу музыканта, заявившего, что мальчик ни в коем случае не должен слушать отцовской музыки, так как это может неблагоприятно отразиться на его музыкальном развитии.

С пяти лет Сережу стали обучать игре на фортепиано, чтению и письму на русском, французском и немецком языках, а также арифметике. Его первым музыкальным руководителем была М. А. Миропольская *, затем В. И. Полянская (урожденная Возницына), о которой он впоследствии вспоминал с чувством благодарности.

С детских лет обращали внимание на несвойственную возрасту серьезность, сознательность и самостоятельность Сережи. Посещавшие Ивана Ильича музыканты не скрывали удивления его талантливостью, которой каждый день приносил новые свидетельства.

П. Д. Ковский, тогда дирижер Владимирского городского театра, сочинил польку, которую посвятил Ивану Ильичу и в честь его малолетнего сына назвал «Сережинька-полька». Под таким заглавием она была издана в 1863 году в Москве музыкальным магазином М. Эрлангера.

Вот, пожалуй, все, что нам известно из заслуживающего упоминания о владимирском периоде жизни Танеева.

Естественно предположить, что в эту раннюю пору он слушал музыку родного края, издавна известного своей самобытной народно-музыкальной культурой, ярчайшим выражением которой было, как известно, древнее «артельное» искусство владимирских рожечников, прославившее этот край как очаг инструментальной полифонии. В годы детства Танеева эта музыка повсеместно звучала не только в деревенском, но и городском народно-музыкальном быту. Быть может, уже в эти годы у Танеева безотчетно пробудилось влечение к затейливой природе многоголосия и на этой основе возрастал талант будущего классика полифонии **.

* Миропольская Мария Александровна (1848—1920) — пианистка, ученица С. А. Малоземовой, врач первого выпуска Женских врачебных курсов, близкая приятельница А. П. и Е. С. Бородиных.

** О том, что представляло собой инструментальное искусство танеевских земляков, до каких высот виртуозности оно поднималось, свидетельствует советский исследователь: «Некоторые хоры владимирских рожечников имеют чрезвычайно развитую подголосочную фактуру, в которой общая „гармоничность“ образуется из большого количества мелодических голосов с индивидуальным рельефом. Сложность подголосочной полифонии при этом просто поразительна. Трудно поверить, глядя на записи этих замечательных ансамблей, что они созданы народными умельцами, а не композиторами, владеющими развитой техникой полифонического письма»⁶.

В 1864 или 1865 году Танеевы переехали в Москву, поселившись в купленном небольшом доме в Обуховском переулке № 9 (ныне № 7 по Чистому переулку) *. Иван Ильич еще в 1861 году вышел в отставку в чине статского советника, получил пенсию и больше не служил. Окончивший в том же году училище Правоведения в Петербурге старший сын Владимир успешно начинал свою адвокатскую и научно-публицистическую деятельность. Павел же (впоследствии видный петербургский юрист) также был на пороге самостоятельности, так что теперь родительские помыслы всецело сосредоточились на воспитании младшего сына.

В сентябре 1866 года открылась Московская консерватория. В числе первых в нее вступил Сережа Танеев, уверенно сыгравший на вступительном экзамене фортепианную сонатину D-dur Э. Краузе и «Песню гондольера» fis-moll Мендельсона. Ему не было еще полных десяти лет.

Профессора консерватории, и в первую очередь ее основатель и директор Н. Г. Рубинштейн, проявили живейший интерес к даровитому мальчику.

Танеев был зачислен в класс Э. Л. Лангера, у которого занимался по фортепиано и элементарной теории до 1869 года. По свидетельству Н. Д. Кашкина, «Э. Л. Лангер был сыном хорошего музыканта Леопольда Лангера, учившегося в Вене, где он еще видел Бетховена и был знаком с Шубертом. Поселившись в качестве учителя музыки в 20-х годах прошлого столетия в Москве, он обрусел и с тех пор жил в Москве, в ней и умер в глубокой старости. Сын его Эдуард был сначала его учеником, а потом поступил в 1851 году в Лейпцигскую консерваторию, считавшуюся тогда передовым музыкальным учреждением, с отличным составом преподавателей, в числе которых, хотя и недолгое время, был Шуман. В восемнадцатилетнем возрасте он окончил курс консерватории по классу фортепиано Мошеле и Венцеля и по классу композиции Гауптмана и Ю. Ритца. Возвратившись в Москву, он сначала был органистом, а потом специализировался на преподавании фортепиано. В Лейпциге молодой москвич увлекся произведениями Шумана и сделался его первым провозвестником в Москве, так что получил даже прозвище „Лангера-Шумана“, в отличие от своего отца, которого называли „Лангером-Бетховеном“. Кроме того, молодой Лангер был также восторженным поклонником Вагнера, с первыми опытами которого, до „Лоэнгрина“ включительно, он познакомился еще будучи учеником консерватории. Вообще по своему музыкальному развитию Э. Л. Лангер стоял значительно выше уровня тогдашних учителей музыки, и он, конечно, не мог не обратить внимания на выдающиеся способно-

В наши дни на фасаде дома установлена памятная доска с надписью: «В этом доме жили и работали выдающийся русский композитор Сергей Иванович Танеев, видный ученый и общественный деятель Владимир Иванович Танеев».

сти своего ученика, которому он был очень полезен не только с технической стороны, но и со стороны общего художественного влияния»⁹.

Продолжая воспоминания о раннем периоде музыкального ученичества Танеева, Кашкин пишет: «В классе элементарной теории обучались все начинающие ученики — а в тогдашней консерватории почти все были таковыми, — так что наряду с десятилетним Сережей сидел двадцатисемилетний певец, обладавший очень большим голосом, но весьма незначительным умственным и музыкальным развитием. Маленькому Сереже элементарная премудрость давалась очень легко, а его великовозрастному товарищу совсем не давалась, и этот последний добродушно плакался на то, что, мол, маленький мальчик все знает и понимает, а я ничего в толк взять не могу.

В Московской консерватории в первые годы ее существования не было класса сольфеджио. Проверка слуха делалась в классе элементарной теории. Однажды Лангер, делая эту проверку у себя в классе, заметил, что Сережа насмешливо и самодовольно улыбается, слушая, какие ошибки делали его старшие товарищи. Тогда Лангер обратился и к нему с вопросом, может ли он назвать ноту, которую он возьмет? — и получил самоуверенный ответ: „Всякую узнаю“. Действительно оказалось, что он безошибочно называл не только отдельные ноты, но и целые аккорды какого бы то ни было состава¹⁰».

Музыкальное развитие мальчика шло быстро. Успехи в фортепианной игре свидетельствовали о его врожденных пианистических данных и о сознательном отношении к художественному характеру исполняемых произведений. В ноябре 1867 года ему предстояло выступить на публичном консерваторском вечере в исполнении первой части фортепианной сонаты а-молл Моцарта. Это было его первое публичное выступление. Присутствовавшие в зале профессора и преподаватели наградили его рукоплесканиями. Не понимая их значения и сочтя их за выражение неодобрения, мальчик, к всеобщему удивлению присутствующих, разразился горячими слезами.

Условия, в которых развивался характер Танеева как личности и музыканта, с детских лет складывались на редкость благоприятно; не было, к счастью, нездоровой атмосферы «вундеркиндства». Хотя не было недостатка в восторгах, расточавшихся по его адресу, сам Танеев с юных лет как-то приучил себя с полнейшим хладнокровием принимать похвалы, выпадавшие на его долю*.

* Когда однажды Глазунов поделился с Танеевым восторгами по поводу «гениальной девочки Ирины Горяиновой» (впоследствии известной под именем Ирины Энгель), Танеев ему ответил: «Вообще, нахожу, что нет надобности показывать публике хотя бы и очень способных детей, пока они еще не доучились своему делу. Таланты должны созреть в тишине и уединении, и чем меньше вокруг них будет шума и разговоров об их гениальности, тем свободнее они разовьются.

В сентябре 1869 года Танеев поступил в класс гармонии Чайковского, у которого в 1872—1875 годах прошел также курс инструментовки и свободного сочинения (как именовался в те годы класс композиции). Вскоре учителя и ученика свяжут узы дружбы.

Намереваясь дать Сереже основательное общее образование, родители определили его в августе 1866 года в первый класс Московской первой классической гимназии. Учился он прилежно и во второй класс перешел с похвальным листом. Однако в 1868 году гимназию пришлось оставить, так как оказалось невозможным совмещать занятия в консерватории с гимназическим курсом. Иван Ильич примирился с этим после того, как Н. Г. Рубинштейн заверил его, что в недалеком будущем в консерватории откроются общеобразовательные классы с гимназической программой.

Числившийся сперва «вольнотрушатель», Сережа в 1869 году становится действительным учеником консерватории, а в 1871 году из фортепианного класса Лангера переходит в класс Н. Г. Рубинштейна. Здесь, по свидетельству Кашкина, «для юного ученика открылись совсем новые горизонты художественного понимания. Н. Г. не довольствовался 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; он не прибегал, как делали многие, в том числе и его брат, к словесным образам для пояснения характера композиции, а требовал понимания образов музыкальных, как таковых. Поступаться своими требованиями Н. Г. не любил, а между тем для многих они были совершенно недоступны; одним — по недостатку музыкальных способностей, а другим — по недостатку умственного развития. Проведя четыре года в этом классе, С. И. Танеев научился очень многому, не только по отношению к музыке и умению понимать ее, но также и по отношению к психологии учащихся, ибо он внимательно наблюдал своих товарищей, иногда помогал им, насколько мог и умел разобраться в требованиях строгого учителя. Впоследствии он применял приемы преподавания Н. Г. Рубинштейна не только в классе фортепиано, но и в теории музыки, где он, сообщая учащимся то или другое правило или заповедь, требовал от них не только формального знания и выполнения, но и понимания исторической закономерности всех подобных положений, устанавливая необходимость их применения лишь с точки зрения стиля и склада данной работы. Даже в последнее время, обсуждая те или другие способы препода-

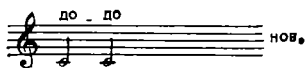
Для того, чтобы самому способному человеку стать на уровень требований современной музыкальной техники, нужны годы упорного труда, известность же можно приобрести в один вечер. Известность придет своевременно сама собою»¹¹.

давания, он иногда говорил: „Николай Григорьевич в подобных случаях требовал того-то или того-то“, и это для него являлось как бы основным положением, не подлежащим оспариванию»¹².

После завершения полного курса гармонии в 1869—1871 годах в классе Чайковского Танеев поступил в класс контрапункта профессора Н. А. Губерта, у которого в 1872—1874 годах изучал также формы и фугу. В 1872 году он слушал лекции по всеобщей истории музыки А. С. Размадзе, а в 1871—1873 годах — лекции по истории церковного пения профессора Д. В. Разумовского.

Уже тогда Н. Г. Рубинштейн не сомневался в будущем своего ученика, считая, что «Танеев принадлежит к числу весьма немногих избранных — он будет великодушный пианист и прекрасный композитор»¹³. Еще задолго до окончания консерватории он вовлекается в круг ближайших к Н. Г. Рубинштейну друзей, завсегдааев его музыкальных собраний, к которому принадлежали Чайковский, Альбрехт, Губерт, Кашкин и Юргенсон, что, разумеется, льстило юному ученику.

Н. Г. Рубинштейн всячески содействует выдвижению своего воспитанника. Танеев в одном из писем живо описал подробности своего выступления на музыкальном вечере в доме князя Голыцина на Волхонке 7 ноября 1874 года. Это был первый выход молодого пианиста на концертную эстраду. Письмо, помеченное 16 ноября 1874 года, адресовано «Масловым всем вообще» (о друзьях Танеева Масловых см. во второй главе): «Мамаша написала Вам 9 числа, письмо пролежало у меня целую неделю, только сегодня, 15 ноября, собрался приписать. Извините, пожалуйста. Вчера было у нас первое симфоническое собрание. Соло играла Есипова; играла прекрасно, но пиесу выбрала отвратительную (концерт Цельнера) и совсем не имела успеха. В этом же концерте шла симфония Мендельсона „Lobgesang“ с хором и соло. Соло пела Терентьева (в 1-й раз), Кадмина и



Из общих знакомых видел Ласковских и Петра Ильича! [Чайковского]. Петр Ильич показывал мне письмо Стасова о буре. Ее играют в следующую пятницу в Петербурге. Ст[асов] был на репетиции и пришел в восторг. Несмотря на три „пятна“, которые он в ней нашел (сама буря, Просперо и последние аккорды), вся буря, по его словам, принадлежит к „вечным созданиям искусства“ и есть „чудо из чудес“. Никак не могу собраться к Вам прочесть музыкальные заметки о 2-м концерте Петра Ильича, который Кюн, говорят, очень хвалит. С тех пор как Вы уехали, я ни разу не был на Вашей квартире.

Марье Ивановне посылаю программу концерта, в котором

я играл *. В самый день концерта я спросил Николая Григорьевича, можно ли играть в сюжете. Ответ был: никак не возможно, надо во фраке. Фрака у меня нет, Володин не влезает. Что делать, *gul faire*. Поехал с Баниной в дом Голицына, поиграть на рояле. Потому с Баниной, что брат ее управляющий Голицына и может отпереть концертную залу. Отпер. Стал я пробовать рояль. Половина *dampfer*’ов не опускаются, две клавиши совсем не играют. Надо ехать к Николаю Григорьевичу жаловаться. Прежде поехал домой, обсуждать вопрос о фраке. Решили: ехать мне к Павлу Языкову, просить фрака. Поехал к Павлу Яковлевичу. Дома нет. Оставил Володино письмо, в котором написано, что просят прислать фрак, когда Яз[ыков] воротится домой. Поехал в консерваторию. Ник[олай] Гр[игорьевич] распорядился, чтоб ехали за настройщиком; если его нет дома, чтоб от Юргенсона взяли новую рояль, меня усад спать, и сам пошел спать. Приехал я домой в 3 часа, поел и лег спать; но заснуть не мог, несмотря на то, что очень устал. В 1/4 6-го встал. Фрак был привезен. Он оказался точно по мне сшитым. Только рукава были необыкновенно длинны. Их подшили, и я отправился. Рояль исправили, но поиграть мне не удалось, потому что публика стала собираться. Я сначала очень боялся, но когда вышел играть, успокоился. Все остались очень довольны. Ник[олай] Гр[игорьевич] сказал, что я сыграл лучше, чем он ожидал. Я очень жалел, что вас не было тут, мои милые, хорошие Масловы» ¹⁴.

В воспоминаниях сверстника Танеева Ростислава Генки мы находим несколько любопытных черт, запечатлевших облик Танеева накануне окончания им консерватории: «В тот год старшими, готовившимися к выпуску, учениками Николая Григорьевича были Танеев и Ю. Мельгунов **. Ник[олай] Гр[игорьевич] проходил с обоими одновременно те же вещи: концерт *d-moll* Брамса, ноктюрн *Fis-dur* Шопена, 12-ю рапсодию Листа, марш Шуберта — Таузинга. Мельгунов был старше Танеева и как пианист не выдерживал с ним сравнения; он и охладел впоследствии к своему пианизму и увлекся другой областью — записыванием и исследованием русских песен». По словам Р. Генки, Танеев в эту пору производил впечатление юноши «с неправильными чертами лица, с подслеповатыми глазами, в очках, с добродушной застенчивой улыбкой, с каким-то странным, крякающим голосом, с неловкими, угловатыми манерами, с тяжелой поступью, непритязательный в туалете, чуждый всякого попользования к нынешнему изяществу и артистическому декоруму. Ища сопоставления его с типами известных музыкантов, как-то невольно думалось об интимном, простоватом Шуберте» ¹⁵.

Танеев исполнил Ноктюрн *Fis-dur* Шопена и Венгерскую рапсодию *dis-moll* Листа. В концерте участвовали также Н. Г. Рубинштейн, В. Ф. Фитценгаген, А. И. Булахова, Е. П. Кадмина и А. Д. Бродский.

* Мельгунов Юлий Николаевич (1846—1893) — впоследствии известный собиратель и исследователь русских народных песен.

Отрывок из письма Танеева к Масловым от 17 декабря 1874 года дает представление об окружении молодого музыканта:

«Я теперь совсем не скучаю: часто бываю в консерватории, у меня много новых знакомых. Один домой никогда не хожу, всегда кого-нибудь провожаю, понятно не учеников. Или Анну Яковлевну [Левенсон], или Анну Ивановну *, чаще всего Софью Васильевну **. У Левенсон брат музыкант ***, я у них был два раза (в первый раз, впрочем, брата не было дома, зато была Софья Васильевна — это много лучше). Софья Васильевна на днях играла в любительском спектакле, в доме Секретарева, и я там был. Мы с ней постоянно ссоримся, впрочем, большие друзья.

Теперь у нас в консерватории разучивают „Марту“ [оперу Ф. Флотова]. Вчера Иван Васильевич **** просил меня прийти аккомпанировать. Я пришел, но оказалось, что мне не нужно, потому что Баталина ***** , которая постоянно аккомпанирует, пришла. Мне некуда было деваться до квартетного собрания. Ник[олай] Григ[орьевич] позвал меня к себе завтракать, и я имел счастье познакомиться с Галынской ***** . У меня теперь много знакомых, меня часто зовут в гости, только я никуда не хожу. На днях собираюсь идти сниматься, пришлю Соф[ье] Ив[ановне] Масловой обещанную карточку, а если кому еще понравится, и тому пришлю.

17 января в 7-м собрании Музыкального общества, я — нет, не скажу. Марыца, ждите афишу. А когда же мы дождемся Федора Ивановича [Маслова]? Прощайте, милые, С. Танеев.

16 декабря, нет, 17, потому что 1/2 4-го. Я оттого так долго не сплю, что вечером 3 часа спал. Я теперь так здоров, что когда начал Петру Ил[ьичу] рассказывать о своем здоровье, он стал отплевываться» 16.

Еще будучи учеником в консерватории, Танеев выступил в качестве солиста в седьмом (184-м) симфоническом собрании Московского отделения РМО 17 января 1875 года с фортепьянным концертом Брамса d-moll, впервые исполненным в России. Дирижировал Н. Г. Рубинштейн.

Чайковский, состоявший в эти годы музыкальным рецензентом «Русских ведомостей», оставил яркое описание танеевского пианизма: «Интерес этого концерта усугубляется уже первым

* Беляева, сестра Юлии Ивановны. Юл[ия] Ив[ановна] вышла замуж, бросила петь и живет в Варшаве. — *Примеч. Танеева.* — Гр. Б.

** Москвина — одна в свете. Ученица Клиндворта, 16 лет от роду, красоты ее не можно описать. — *Примеч. Танеева.* — Гр. Б.

*** Левенсон Осип (Иосиф) Яковлевич (ум. в 1892 г.) — присяжный поверенный, музыкальный критик «Русских ведомостей».

**** Самарин И. В. — артист Малого театра, проф. консерватории по классу декламации и сценического искусства.

***** Баталина Александра Ивановна (1850—1937) — пианистка, жена Н. А. Губерта. Впоследствии инспектор консерватории.

***** Галынская — певица-любительница из хора РМО.

дебютом* юного пианиста г. Танеева, ученика Н. Г. Рубинштейна. Г. Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории и слухи, уже давно ходившие в музыкальных кружках об его необыкновенном таланте. Кроме чистоты и силы техники, кроме элегантности в тоне и изящной легкости в исполнении пассажей г. Танеев удивил всех тою зрелостью понимания, самообладанием, спокойной объективностью в передаче идеи исполняемого, которые просто немислимы в таком юном артисте. Перенявши от своего учителя превосходные приемы фортепианной виртуозности, г. Танеев явился, однако же, вовсе не копировщиком своего образца, а самобытною артистическою индивидуальностью, сразу сказавшеюся и занявшею определенное место в ряду наших пианистов. Если г. Танеев будет всегда находить ту нравственную поддержку, которая потребна для дальнейшего развития его крупного дарования, то ему можно предсказать самую блестящую будущность»¹⁷.

Выступление Танеева заслужило еще один, хотя и краткий, но вполне благожелательный отклик. Ц. А. Кюп, скрывшись за своим обычным астронимом (***), писал: «К отрадным явлениям нужно отнести дебют пианиста г. С. Танеева, ученика здешней консерватории, класса Н. Г. Рубинштейна. Г. Танеев познакомил нас с концертом (d-moll, op. 15) Брамса, сыграл его с блестящим успехом. Не менее удачно исполнены были Ноктюрн (Fis-dur) Шопена и Венгерская рапсодия (cis-moll) Листа. Отчетливость, поэзия и грация в игре этого молодого виртуоза подействовали плодотворно на слушателя, а зрелая осмысленная фразировка ясно показала, что мы имеем дело с талантом далеко не дюжинным. На долю г. Танеева и его знаменитого наставника выпали восторженные, вполне заслуженные овации»¹⁸.

Небезынтересны подробности, сопутствовавшие этому выступлению, которые Танеев двумя месяцами позднее высказал в письме к Масловым: «...1-я репетиция концерта была вместо среды в четверг. В среду вечером я чувствовал себя очень скверно: болела грудь, поясница, я натирался спиртом и ставил горчичники. В четверг в 9-м часу отправился в собрание <...> Репетиция была в маленькой зале. Публики б[ыло] довольно, так как в этот день пел хор. Мне очень было приятно играть с оркестром. Познакомился с Христиановичем**. Получил множество комплиментов. Николай Григорьевич был мной очень доволен, сказал, что я прелесть во всех отношениях. Когда репетиция кончилась, он мне сказал, чтобы я свои две остальные пьесы сыграл в большой зале, чтобы я имел понятие, как это будет звучать. После этого все мы закусили в собрании же, и я

* Как мы уже знаем, пианистический дебют Танеева состоялся раньше.

** Христианович Николай Филиппович (1828—1890) — композитор, пианист, музыкальный писатель, автор «Писем о Шопене, Шуберте и Шумане». В архиве Танеева сохранился абрисный портрет Христиановича, сделанный рукою Танеева.

отправился домой <...> Вечером я зашел к Рубинштейну, он мне хотел показать, как надо играть в большой зале. Потом прошел к Петру Ильичу и просидел у него до часу. На другой день 2-я репетиция. Перед концертом я лег спать, в 4 2-го был в собрании. Пока играли 1-ю пьесу, я был в комнате, где собираются музыканты. После 1-й пьесы за мной пришел Николай Григорьевич. Он меня почему-то перекрестил, потом взял за голову, поцеловал три раза и сказал: „ну, душа моя, идите“. Успех был огромный. Меня вызывали множество раз, и Николая Григорьевича вместе со мной. После концерта ужинали все мы у Юргенсона»¹⁹.

Стремясь к тому, чтобы публика по достоинству оценила Танеева-пианиста, Чайковский и в дальнейшем сочувственно откликался на его выступления. В одной из рецензий 1875 года, посвященной исполнению Танеевым, А. Бродским и В. Фитценгагеном: трио Бетховена В-dur (19 октября), Чайковский также привлекает внимание к сочинениям своего ученика: «Теперь, — пишет он, — публике было бы весьма интересно познакомиться с композиторским его талантом, достойным, как мне весьма и весьма достоверно известно, того же поощрения, которое было уже ему оказываемо при каждом появлении его на концертной эстраде»²⁰.

В исполнительской манере Танеева современники неоднократно отмечали строгое, органическое ощущение формы, сочетавшееся с декоративной, «фресковой» манерой воплощения, близкой к искусству Антона и Николая Рубинштейнов.

Танеев неизменно, пользуясь каждым случаем, выказывал восхищение искусством прославленных виртуозов: «На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие <...> не могу удержаться, чтобы не сказать, что, слушая игру А[нтон]а Г[ригорьевич]а, я испытываю нечто такое, чего при других обстоятельствах мне никогда не случается испытывать: какое-то жгучее чувство красоты, если так можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание»²¹.

Деятельность Танеева-пианиста неразрывно связана с фортепианным наследием Чайковского. Танеев был, бесспорно, одним из самых глубоких его истолкователей и пропагандистов. Незабываемы его заслуги как первого исполнителя Второго и Третьего фортепианных концертов, Фантазии ор. 56, Анданте и финала, а также фортепианной партии в Трио «Памяти великого художника».

21 ноября 1875 года в третьем (192-м) симфоническом собрании РМО Танеев, впервые в Москве (после исполнения Г. Г. Кроссом в Петербурге тремя неделями ранее) выступив с концертом Чайковского b-moll, заслужил полнейшее одобрение автора: «Молодой пианист г. Танеев имел в этот вечер большой

успех. Он исполнил новое, еще никем здесь не игранное сочинение с таким мастерством, которое почти непостижимо в юноше, еще далеко не достигшем возраста, наступлением которого обуславливается внесение в призывные списки для отбытия воинской повинности. Этот молодой человек, еще недостаточно окрепший для перенесения трудов, сопряженных с военной службой, играет, однако ж, на своем инструменте как виртуоз, вследствие долголетней опытности и постоянного успеха приобретший ту спокойную уверенность, от которой зависит высшее виртуозное качество, — объективность, насколько последняя применима к музыкальному исполнению. Кроме сильной техники, кроме прекрасного тона, кроме изящной и элегантной отделки у г. Танеева есть одно драгоценное качество, сулящее ему в будущем завидные успехи. Он умеет до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору. Констатируя факт существования в виртуозном таланте г. Танеева этого драгоценного свойства, я, однако ж, не хочу сказать, что он уже достиг последней стадии на пути к своему идеалу; я хочу только выразить удивление, что подобное качество уже так ясно усматривается в столь молодом артисте. При этом да позволено мне будет выразить г. Танееву самую горячую благодарность автора исполненного им концерта за то, что он так хорошо зарекомендовал это необычайно трудное сочинение благосклонному вниманию публики. Такой же точный запас благородных чувств этот автор питает и к г. Рубинштейну, столь художественно, искусно, горячо ведемому оркестру, аккомпанировавший г-ну Танееву. Лучшего исполнения этого сочинения, как то, которым он обязан симпатичному таланту г. Танеева и капельмейстерскому мастерству г. Рубинштейна, этот автор и желать не может»²².

Чайковский не был одинок в этой оценке. Его мнение разделялось многими московскими музыкантами, в частности Н. А. Губертом, выступившим на страницах «Московских ведомостей»: «Несмотря на молодые годы, на сравнительно малую опытность, г. Танееву пришлось в нынешнем году, так же как и при дебюте своем в прошлом, не только заявлять свою блестящую фортепианную технику и артистическое образование, но и проводить в публику произведения новые, до тех пор у нас не исполнявшиеся. Кроме верной передачи музыкального сложного, технически трудного содержания концертов Брамса и Чайковского нужно было сообщить им ту внешнюю прелесть, тот внешний блеск виртуоза, которые сразу подкупают слушателей и заставляют признать сочинение, несмотря на новизну мелодий, всегда несколько отпугивающую публику. Нужно было, одним словом, создать исполнение. В обоих случаях г. Танеев успел совершенно; смелая предприимчивость его в выборе задач при начале карьеры обязывает нас ожидать от него в ближайшем будущем необыкновенных успехов. Вообще концерт г. Чайковского оста-

нется надолго в памяти присутствовавших: приходится делиться между мелодичною, крайне элегантною музыкой концерта, художественным исполнением г. Танеева и тонким сопровождением оркестра, входившего за капельмейстером своим Н. Г. Рубинштейном в мельчайшие намерения композитора»²³.

Артистичность танеевского исполнительства совершенствовалась вплоть до самых последних его лет. М. П. Чайковский, близко знавший Танеева, утверждал, что «такой мощи, такой глубины настроения, такой высоты подъема исполнения, как под старость, у него не было в молодости»²⁴.

Выступления Танеева, свидетельствует М. М. Ипполитов-Иванов, «были праздником для Москвы. Мне часто приходилось аккомпанировать ему с оркестром, и я всегда смотрел на него как на мирового пианиста и недоумевал, что его влечет к тяжелой и неблагодарной кабинетной работе»²⁵.

Среди крупнейших знатоков фортепианного исполнительства не было, пожалуй, ни одного, кто не признал бы артистическое искусство Танеева. Один из взыскательнейших судей — Р. В. Геника, в прошлом также ученик Н. Г. Рубинштейна, писал о выступлениях Танеева в Харькове в 1907 году: «Каждый раз, как слушаешь Танеева, жалеешь, что этот совершенно исключительный по своим достоинствам пианист так редко выступает. Я положительно затрудняюсь поставить наряду с Танеевым по благородству приемов, красоте удара, по художественной простоте и правдивости, по уму и интересу передачи кого-либо из ныне живущих пианистов, которых мне приходилось слышать, например д'Альбера, Зауэра, Гофмана и т. д.»²⁶.

После исполнения Танеевым концерта Бетховена G-dur в Москве 21 января 1890 года (под управлением В. П. Сафонова) А. И. Зилоти писал П. П. Чайковскому 25 января того же года: «Танеев играл прямо божественно!! Я не думал, чтобы Танеев мог так играть, он и сам доволен, успех он имел громадный» *²⁷.

За долгие годы не изгладились воспоминания о игре Танеева из памяти И. Стравинского²⁹.

Какими же индивидуальными чертами отличалось исполнительское искусство Танеева, и какими средствами он достигал своих художественных целей?

Многое нам помогают уяснить свидетельства Б. Л. Яворского — выдающегося советского музыканта и ученого, ученика Танеева. Он один из тех современников Танеева, кто способен был в близком общении со свойственной ему глубиной и проницательностью аналитика осмыслить творческую деятельность

* В воспоминаниях о Листе Зилоти приводит слова Н. Рубинштейна, сказанные перед отъездом за границу: «Если я совсем не приеду (он как-то особенно подчеркнул слово „совсем“ и как-то особенно тихо сказал всю фразу), то ты выучи „Пляску смерти“ Листа и не смей ни у кого кончать, а держи прямо выпускной экзамен. Когда ты выучишь, можешь, если хочешь, сыграть ее С. П. Танееву, посоветоваться с ним, но никому другому не играть»²⁸.

учителя в разных аспектах: «Как исполнитель-пианист Танеев отличался таким могучим исполнительским дыханием и осознанной мускульно-нервной четкостью, что они позволяли ему доводить исполнение до крайних пределов беглости как в простых нотах и октавах, так и при быстрой и сложной аккордной смене. Подобную „аккордную“ молниеносность я наблюдал только у Альфреда Рейзенауэра и Терезы Карреньо. Эта быстрота у Танеева никогда не производила впечатления окончательного предела.

Если кто-нибудь выражал по этому поводу удивление, то Танеев наивно говорил: „Неужели? Но ведь можно еще «быстрее», и повторял быстрее. Те, кто помнит его игру, могут удостоверить, как он загонял партнеров в ансамблях, в частности в эскерцо своего Фортепианного квинтета»³⁰.

При этом Яворский далек от мысли видеть достоинства Танеева только лишь в безукоризненности его технического аппарата. Подчеркивая пренебрежение Танеева «показной бравурой», Яворский отмечает в его исполнительском облике иной, не менее существенный момент — «темпераментно-эмоциональный порыв», проникнутый «энергией, темпераментной активностью», сила которого «казалась у Танеева неиссякаемой».

На этом наблюдения Яворского не кончаются. «В игре Танеева, — продолжает он, — была сдержанная серьезность, монументальность, сосредоточенность мысли, возвышенность, нежность, прозрачность, светлая эмоциональная печаль, бурный эмоциональный протест, настойчивость, натиск. Но никогда у него не было слезливости, горя, стенания, отчаяния. Его исполнительство складывалось в многогранный, но всегда мужественный, стойкий образ. Это был убежденный активный мыслитель, осознавший каждый миг в процессе своего исполнительского мышления <...> Точность и четкость его были изумительны; он никогда не напускал „тумана“ в звучании, даже когда играл с листа трудные произведения. Он, очевидно, в свое время много поработал над техническими упражнениями типа Ганона, Таузинга, Брамса, и никакое изложение его не смущало, в особенности при его способности молниеносно выявить созвучную основу изложения. Когда он играл с листа, ему надо было переворачивать страницы задолго до наступления последнего такта: он всегда смотрел „вперед“»³¹.

Рассказывая о физических данных, позволявших Танееву достигать таких результатов с завидной легкостью, Яворский и здесь удивляет своей исключительной наблюдательностью, цепкостью зрительной памяти и аналитической тонкостью: «Рука у Танеева была прекрасная, с длинными, тонкими, очень гибкими пальцами, чрезвычайно подвижными суставами в пясти и запястье. Пясть складывалась в узкую трубочку и раскрывалась широким веером. Он никогда не „поднимал“ пальцев молоточками или, вернее, крючочками, а раскрывал их одновременно во всех суставах; при опускании не закруглял их калачиками и не

держал их на одной линии на клавишах. Он указал раз на то, что Шопен держал пальцы по округлой линии (*ми — фа-диез — соль-диез — ля — ля-диез — си*), не опуская ногтей перпендикулярно к клавишам. Каждое движение аппарата Танеева выявляло движение мысли, а не клавиатурную беглость»³².

В лице Танеева русский пианизм выдвинул цельную и сильную артистическую индивидуальность. Лишь сравнительная редкость его публичных выступлений, особенно в последние годы, вредила его популярности как пианиста. Это обуславливалось главным образом его музыкально-творческими планами, его научной, педагогической и общественной деятельностью. Известно, с какой ответственностью он неизменно относился к каждому своему появлению на концертной эстраде.

Современники неоднократно отмечали его вдохновенное истолкование фортепианного концерта G-dur Бетховена. Недаром Чайковский рекомендовал ему, двадцатилетнему пианисту, «непременно» дебютировать в Париже именно этим концертом. Много нового открывали для себя слушатели фуг Баха в его исполнении, и никто не мог сравниться в исполнении фортепианных партий в собственных камерных ансамблях, особенно в квинтете, в передаче которого он достигал захватывающего впечатления*.

О разнообразной деятельности Танеева-ансамблиста свидетельствуют многочисленные отзывы о выступлениях с знаменитым Чешским квартетом в качестве исполнителя фортепианной партии в собственных камерных ансамблях, а также участие в ансамблях с такими прославленными инструменталистами, как Л. Ауэр, Г. Венявский, К. Давыдов, А. Вержбилович, Ю. Кленгель, А. Бродский, А. Зенкра.

Сольный репертуар Танеева был не очень велик. Мы попытались составить по возможности полный перечень исполнявшихся им произведений, включая и те, которые он разучил в классе Н. Г. Рубинштейна (сведения о последних заимствованы из записной книжки Танеева за 1880 год, хранящейся в ГДМЧ, и отмечены звездочкой).

Сочинения для фортепиано соло и фортепиано с оркестром

Аренский: Ноктюрн, Интермеццо, Романс, Basso ostinato op. 5; Прелюдия d-moll op. 36, № 1, Этюд op. 36, № 13, «Лесной ручей» op. 36, № 15. И. С. Бах: Фуги d-moll, c-moll, Cis-dur из «Хорошо темперированного клавира»; Токката a-moll. Бетховен: * концерт для ф-п. с орк. № 4 G-dur; концерт для ф-п. с орк. № 5 Es-dur; Фантазия для ф-п., хора и орк. op. 80; Соната quasi una fantasia, cis-moll op. 27, № 2; Соната d-moll

* Н. Я. Мясковский говорил мне по поводу исполнения Танеевым фортепианной партии в квинтете g-moll: «Это было нечто удивительное по стихийной силе и могучему темпераменту. Подчас даже жутко делалось».

ор. 31, № 2; * Соната Es-dur ор. 31, № 3; Соната-аппассионата: f-moll ор. 57; соната A-dur ор. 101; соната As-dur ор. 110. * Брамс: концерт для ф-п. с орк. d-moll № 1 ор. 15. Гендель: Вариации Es-dur. Краузе: Сонатина D-dur. Лист: Венгерская рапсодия № 9; Венгерская рапсодия № 12. Лядов: пьесы. Мендельсон: Песни без слов — As-dur № 18; G-dur № 25; «Песня гондольера» fis-moll, № 12. Моцарт: концерт для ф-п. с орк. C-dur № 25; Концерт для ф-п. с орк. A-dur; соната a-moll; Фантазия c-moll; Вариации C-dur; Вариации на тему «Ah, vous dirais je, maman!» *; Жига C-dur; Menuett-favorit D-dur. Направник — Фантазия на русские мотивы для ф-п. с орк. ор. 39; Ноктюрн. * Рубинштейн: Концерт для ф-п. с орк. c-moll № 1 ор. 25. Чайковский: концерт для ф-п. с орк. b-moll № 1 ор. 23; концерт для ф-п. с орк. G-dur № 2 ор. 44; концерт для ф-п. с орк. Es-dur № 3 ор. 75; Анданте и Финал для ф-п. с орк. Es-dur ор. 79; концертная фантазия для ф-п. с орк. G-dur ор. 56; Большая соната G-dur ор. 37; 12 пьес средней трудности ор. 40; ноктюрн F-dur ор. 10 № 1. Шопен: * Соната h-moll ор. 58; фантазия f-moll ор. 49; баллада f-moll ор. 52; полонез fis-moll ор. 44; экспромт Fis-dur ор. 36; ноктюрны Es-dur, Fis-dur; Тарантелла As-dur ор. 43; * 3 мазурки; прелюд Des-dur. Шуман: концерт для ф-п. с орк. a-moll ор. 34; * Соната g-moll ор. 22; фантазия C-dur ор. 17; * Давидсбюндлеры ор. 6; * Токката ор. 7; «Ночные сцены» ор. 23.

Транскрипции, парафразы

Бах — Лист: органная прелюдия и fuga a-moll; органная прелюдия и fuga C-dur. * Берлиоз — Лист: Ракоци-марш. Вагнер — Брассен: «Заклинание огня»; Любовная песня Зигмунда, «Валгалла» из «Кольца нибелунга». * Вебер — Лист: Увертюра из оперы «Фрейшютц». * Вебер — Тальберг: Фантазия на темы из оперы «Оберон». * Верди — Лист: Концертная парафраза на темы из оперы «Риголетто». Шуберт — Лист: «Маргарита за прялкой», «Ты мой покой», «Весенние упования», Вальс. Шуберт — Таузиг: Военный марш.

Сочинения для двух фортепиано

Аренский: Сюита № 1 «Силуэты» ор. 15, Сюита № 2 ор. 23. Бетховен — Лист: Скерцо из Девятой симфонии. Моцарт: концерт Es-dur. Рудорф: Вариации. Сен-Санс: Вариации на тему Бетховена. Шуман: Вариации B-dur.

Когда музыкант соединяет в себе талант композитора с талантом исполнителя, это обычно влечет его к сочинению в области наиболее близкой ему как виртуозу. В этом отношении

* «Ах, скажу я вам, матушка!» (фр.).

Танеев составляет едва ли не редчайшее исключение. В творческом наследии его имеется одно, действительно выдающееся фортепианное произведение — Прелюдия и fuga op. 29. Прелюдия F-dur, юношеское скерцо es-moll (1873—1874), как и опубликованная впервые в 1957 году партитура концерта Es-dur (две части, 1876), большого художественного значения не представляют*.

В заключение упомянем о начатых, но по разным причинам не завершенных фортепианных сочинениях. Так, до создания концерта Танеев, еще ученик консерватории, задумал фортепианную сонату Es-dur. В дневниках за 1898 и 1901 годы упоминается о замысле фортепианного концерта G-dur. К тому же времени (1899—1900) относится проект сонаты fis-moll, эскизы экспозиции первой части которой сохранились в архиве композитора. В 1894—1895 годах Танеев пишет три фортепианные прелюдии (посвященные А. И. Зилоти), из которых одна (F-dur), опубликованная, уже упоминалась, местонахождение других не установлено, хотя Зилоти исполнял их в собственных концертах. В 1913 году Танеев проектировал сочинение концерта d-moll и в то же примерно время — сонаты F-dur, Баллады и Марша, работа над которыми ограничилась эскизными набросками тонально-гармонического или конструктивного плана. О других сочинениях для фортепиано сохранились лишь разрозненные упоминания.

Композиторская работа Танеева в годы ученичества, в сущности, сводится, за очень малым исключением, к выполнению классных заданий. Из сочинений этого периода, помимо уже названных (для фортепиано), выделяются: Кадриль для малого оркестра (1872—1873, 5-я и 6-я фигуры не вполне закончены в партитуре; клавираусцуг написан полностью), хоры и речитативы на тексты псалмов; два романса, один на слова В. А. Жуковского «Изменой слуга паладина убил» (в двух вариантах), другой на слова Н. Грекова «Летняя ночь». К тому же времени (1874—1875) относится Увертюра g-moll для оркестра, — возможно, работа, выполненная в классе инструментовки Чайковского.

Особый интерес представляет симфония c-moll для большого

* В 1953 году Музгиз выпустил том фортепианных сочинений Танеева (подготовленный и отредактированный П. А. Ламмом и завершенный В. Я. Шебалиным). Помимо опубликованных еще при жизни композитора Прелюдии F-dur и Прелюдии и fugи op. 29, в названном томе впервые представлена группа произведений 1873—1880 годов, среди них: пять скерцо (es-moll, F-dur, C-dur, g-moll, d-moll), Тема с вариациями (последняя вариация закончена В. Я. Шебалиным), концерт Es-dur для фортепиано с оркестром (не окончен, переложение для фортепиано в 4 руки автора, партитура издана под редакцией П. А. Ламма Музгизом в 1957 г.), а также произведения, написанные в качестве приложений к рукописному журналу «Захолустье»: Кадриль A-dur, Марш d-moll, Элегия «Отдохновение», «Schlummerlied» («Колыбельная»). Andantino semplice относится, по-видимому, к позднему времени.

оркестра, создававшаяся на протяжении 1873—1874 годов (закончена 13 ноября 1874 года) и посвященная Елене Сергеевне Танеевой — жене Владимира Ивановича, старшего брата композитора.

Правда, произведение автора, впервые испытывающего свои силы в симфоническом жанре, уступает по мастерству позднейшим его созданиям, но некоторые страницы симфонии восемнадцатилетнего композитора и сейчас привлекательны гармонической свежестью, молодой непосредственностью, естественностью мелодического мышления. В 1876 году Ларош отметил в ней «композиторские силы, еще далеко не перебродившие, но и далеко не дюжинные <...> Симфония более, чем пьянистские успехи г. Танеева, внушает мне мысль, что в этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки и что мы вправе ожидать от него блестящей музыкальной карьеры»³³.

Отрадное впечатление производит подлинно симфоническая по своему драматическому размаху кульминация в разработке первой части (ц. 18—21). Приветливой, чисто русской теплотой веет от второй части (*Andantino*, quasi *Allegretto*, g-moll), от очаровательного Trio (*Moderato assai*, $\frac{2}{4}$) из третьей части (*Scherzo*, *Vivace assai*), так живо напоминающего Чайковского. В основе финала лежит известная русская уличная песня «А снег тант, вода с крыши льется» (из сборника В. Прокунина, под ред. П. И. Чайковского, вып. 2, № 46), впоследствии использованная И. Стравинским в балете «Петрушка». Финал симфонии по своему праздничному настроению близок финалу Второй симфонии Чайковского, построенному на народной теме (украинская песня «Журавель»).

Позднейший исследователь неизданных симфоний Танеева В. Г. Каратыгин, отметив необычную форму скерцо, написанного в характере «бойкой и обстоятельно развитой мазурки», «чрезвычайно разнообразно и пышно развивающуюся главную тему финала, «обставленную характерными гармониями» и «уснащенную обильными контрапунктами» резюмирует свою мысль: «Ясная, стройная, в частности ритма, метра, формального строения довольно затейливая, симфония e-moll в целом, однако, много уступает позднейшим опусам С. Танеева. Партитура заставляет предполагать, что в хорошем исполнении наибольшее впечатление окажутся способными произвести очень непосредственное, искреннее, наивно-простодушное *Andantino* и многие моменты блестящего финала»³⁴.

Симфония при жизни Танеева публично не исполнялась и впервые прозвучала в Москве в концерте оркестра Всесоюзного радиокомитета под управлением А. М. Ковалева 1 февраля 1948 года. В том же году партитура ее издана Музгизом, под редакцией П. Ламма, и обозначена как «Симфония № 1».

О сочиненной в 1874 году «Славе», посвященной Н. Г. Рубинштейну, Танеев подробно рассказывает в письме к Масловым от 17 декабря 1874 года: «6 числа б[ыли] именины Ник[олая]

Гр[игорьевича]. Ему приготовили сюрприз* и мне тоже. Иван Васильевич (Самарин) написал слова, на которые мне поручено было в 3 дня сочинить музыку. Слова преглупейшие**, музыку надо было написать на тему „уж как слава“. Я написал для 4-х голосов соло, для хора и оркестра, со всякими премудростями: с разработкой, с варьяциями, с контра- и органичными пунктами. Партитуру прописал целое воскресенье. Исполнители были отличные: соло пели самые лучшие консерваторские певцы. Марья Петровна [Терентьева], Александра Владимировна [Святловская], Байц и Михин. Хор был составлен из специалистов по пению. Было несколько репетиций оркестра и хора. Представление происходило 7-го числа (6-го Ник[олай] Гр[игорьевич] б[ыл] в Петербурге). Ник[олай] Григорьевич остался очень доволен моей музыкой; слова, говорил, лишние; надо бы было еще прибавить после „директору нашей консерватории“ — „на Никитской в доме князя Воронцова“. В антрактах между театральными пьесами я еще дирижировал 2-мя увертюрами [„Кориолан“ Бетховена и „Оберон“ Вебера], которые прошли очень недурно. Спектакль тоже удался. Когда все кончилось, хотели повторить еще раз мою славу, да Марья Петровна уже уехала. Петра Ильича Чайковского тут не было, он уезжал в Киев на 1-е представление „Опричника“»³⁵.

В том же году Танеев впервые обращается к смычковому квартету, жанру, впоследствии сыгравшему огромную роль в его творчестве. Квартет d-moll остался незаконченным. Первая часть сочинена в 1874 году, вторая — в 1876 году. От третьей части сохранился лишь неполный эскиз. Финал отсутствует вовсе. О первой части Танеев упоминает в дневнике (запись от 23 марта 1907 года): «Утром смотрел свои сочинения 80-х годов: Струнное трио, Es-dur'ный квартет <...> Первая часть d-moll'ного квартета, написанная в 1874 году в классе Петра Ильича, несравненно художественнее, носит скорбный характер, наполнена выразительными гармониями, и голосоведение хорошо, но заканчивается чрезвычайно бледной по содержанию кодой.— Очень странное впечатление — смотреть вновь свое сочинение, написанное более 30-ти лет назад»³⁶.

* Подобные «сюрпризы» стали традиционными начиная с 1872 года, когда учащимися консерватории была исполнена 6 декабря комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона. С этого времени ежегодно празднование имени Н. Г. Рубинштейна вошло в обычай и отмечалось не только при его жизни, но и после его смерти как день его памяти.

** Они начинаются:

Честь и слава директору нашему, Слава!

Нашему Николаю Григорьевичу, Слава!

Честь и слава основателю, Слава!

Нашей честной консерватории, Слава!

Черт знает что такое. — Примеч. Танеева — Гр. Б.

В мае 1875 года Танеев окончил консерваторию по двум специальностям: по фортепиано у Н. Г. Рубинштейна и композиции у П. И. Чайковского с высшим отличием — золотой медалью. Он первый из окончивших Московскую консерваторию удостоился этой награды. В качестве выпускной экзаменационной работы Танеев представил увертюру d-moll для большого оркестра*.

Летом 1875 года Танеев и Н. Г. Рубинштейн совершили путешествие за границу. Выхав через Одессу в Константинополь, они направились в Афины, Неаполь, Рим, Венецию, Флоренцию, Геную, Ниццу и Женеву. О пребывании их в этих краях нам ничего не известно. Скупые путевые заметки в записной книжке 1875—1879 годов свидетельствуют лишь об интересе Танеева к художественным и историческим памятникам Афин и Италии.

* Н. Д. Кашкин, а вслед за ним и другие, ошибочно называют экзаменационной работой Танеева симфонию e-moll.

Пребывание в Париже. — В. И. Танеев. — Журнал «Захолустье». — Симфония В-dur. — Танеев и Чайковский.

Окончив консерваторию, Танеев вначале отдается почти исключительно исполнительской деятельности. В феврале — марте 1876 года он дает совместно со скрипачом Л. С. Ауэром четырнадцать концертов в одиннадцати городах Центральной и Южной России (Рязани, Пензе, Воронеже, Орле, Курске, Харькове, Ростове-на-Дону, Таганроге, Новочеркасске, Туле и Калуге). Эти концерты были заметным событием в музыкальной жизни тогдашней провинции. На не совсем обычной афише концерта в Ростове-на-Дону Танеев именуется «известным композитором, дипломированным учеником Московской консерватории». Отзывы местной прессы были кратки и немногочисленны. В одном из них писалось: «От г. Танеева можно много ожидать в будущем <...> Дай бог нам почаще подобные художественные концерты»¹. На концерте в Таганроге 8 марта присутствовал шестнадцатилетний Чехов².

После концертов с Ауэром о Танееве в музыкальной прессе стали писать чаще. На страницах газеты «Музыкальный свет» появилось «рекламное» оповещение о том, что он «получил выгодные предложения от заграничных музыкальных агентов; некоторые из них приняты молодым талантливым пианистом, и он уезжает на днях за границу. Он имеет в виду дать целую серию концертов в нижеследующих городах: Берлине, Лейпциге, Праге, Дрездене и Штутгарте. Затем всю зиму проживет в Париже»³. В том же номере «Музыкального света» появилась заметка следующего содержания:

«Пред своим отъездом из Москвы за границу известный московский пианист С. И. Танеев обратился в Ярославль к одному из бывших студентов Лицея, заведывающему постоянными спектаклями и концертами в пользу „недостаточных студентов Лицея“, со следующим письмом:

Милостивый государь!

Мне очень совестно, что я до сих пор не мог приехать к Вам в Ярославль играть в пользу студентов. В конце этого месяца я уезжаю в Париж, и мне хотелось бы до отъезда побывать у

Вас. Нельзя ли устроить концерт между 23 и 28 числами этого месяца. Само собою разумеется, что все могущие встретиться издержки во время моего пребывания в Ярославле, равно как и проезд туда и обратно, я принимаю на свой счет. С. Танеев.

<...> К несчастью, вследствие разногласий, существующих между членами „Музыкально-драматического общества“, без участия которого концерт состояться не мог, концерт этот не осуществился. Жаль, очень жаль; во-первых, ярославская публика лишилась случая познакомиться с талантом одного из лучших русских молодых пианистов, а студенческая касса лишилась сотни рублей, в которых она очень нуждается⁴.

В Париже в 1876—1877 годах Танеев предполагал выступить с концертами, как это явствует из его писем к родителям. К этому его побуждал А. Г. Рубинштейн, находившийся в феврале 1877 года в Париже. Однако Танеев решил использовать жизнь в Париже, чтобы основательно поработать над усовершенствованием своей техники, приобрести более обширный репертуар и лишь после двух-трех лет во всеоружии предстать перед парижской аудиторией в качестве пианиста. Он не расстаётся с юношеской мечтой о будущем, когда получит наконец возможность «вести настоящую жизнь музыканта: давать концерты, участвовать в концертах, переезжать на житье из города в город». Танеев считает, однако, что «для этого всего надо весьма усердно заниматься, что я делал всю эту зиму и что впредь надеюсь делать»⁵.

Танеев приехал в Париж 27 октября 1876 года* и оставался там до середины следующего года. Но почему именно Париж привлек молодого музыканта? Может быть, естественней было бы представить его себе в каком-либо из музыкальных центров Германии или, скажем, в Вене — городе, овеянном славой Моцарта, Бетховена и Шуберта. Ответить на этот вопрос нетрудно: Танеев оказался в Париже благодаря своему старшему брату, у которого издавна завязались обширные связи со многими представителями общественного, научного и литературного мира Франции.

Из писем к родным и друзьям мы узнаем подробности парижских знакомств Танеева, его быта и времяпрепровождения.

«Комната у меня маленькая, фортепиано большое и хорошее, — пишет он Масловым 15 ноября 1876 года. — Играю каждый день 4, 5, иногда 6 часов. Писать еще не начинал. Каждую субботу в 9 ч. утра хожу на репетицию концертов Падлу (Paderlou); они бывают каждое воскресенье в 2 часа в цирке. В это же время бывают другие концерты классической музыки в Шатле. Я там был два раза. Сезон концертов еще не начинался. Я живу около Одеона, театра, где играют часто Мольера: там я был три раза. Из музыкантов ни с кем еще не познакомился.

* Даты, связанные с пребыванием Танеева за границей, приводятся по новому календарю.

На днях пойду к Сен-Сансу. Познакомился с Габриэлем Моно*, издателем *Revue historique*; на этой неделе познакомлюсь с Масперо**, профессором древних языков (он же написал древнюю историю). Мне как-то странно встречать людей, имена которых я прочитывал на Володиных книгах <...> В воскресенье я пришел к Парису***, застал у него четырех человек. Один из них был Тэн****. Когда мне Парис сказал: позвольте вас представить г-ну Тэну, я очень удивился: я привык при слове „Тэн“ представлять себе книгу; мне никогда не приходило в голову, что, сказав „вот Тэн“, мне покажут не книгу, а человека (20 ноября). Парис сказал Тэну, что у меня есть брат, большой философ (или великий — *grand philosophe*), которого он с ним. Тэном, познакомит, как только он (Володя) приедет в Париж»⁶.

Здесь мы прервем изложение и остановимся на личности старшего брата Танеева.

Владимир Иванович прожил 81 год: родился 25 августа (5 сентября) 1840 года, умер 21 октября 1921 года. С четырех лет его стали обучать русскому, французскому, немецкому и латинскому языкам, а также арифметике и музыке. На тринадцатом году его отвезли в Петербург и определили в Училище правоведения, эту, по его выражению, «фабрику для изготовления чиновников». Восемь тягостных лет провел он в училище, из которого вынес «ненависть к рабству, презрение к лакейству». По окончании училища в 1861 году он отказывается от чиновничьей карьеры и вскоре отправляется во Францию, чтобы изучать социалистические учения, историю французской революции 1789 года и политическую экономию. По возвращении в Петербург стал выступать с лекциями на эти темы, в частности в так называемой «Знаменской коммуне», организованной писателем-разночинцем В. А. Слепцовым, в Морском корпусе и др. Вступив в 1866 году в сословие присяжных поверенных, он быстро выдвинулся и был выбран в Совет петербургских присяжных поверенных. Имя его приобретает известность, особенно после блестящих и смелых выступлений в ряде крупных политических процессов (деятели польского восстания, по Нечаевскому делу и др.). Каждое выступление его становилось сенсацией и прохо-

* Моно Г. (1844—1912) — известный французский историк и педагог, был женат на младшей дочери А. И. Герцена (Ольге). Родители Танеева были знакомы с Герценом в годы его ссылки во Владимире (1838—1840). Иван Ильич вместе с Герценом «помогал своим пожертвованием устройству физического кабинета при местном пансионе» (Касаткин М. «Танеев и Владимирский край», «Призыв», 1956, 28 октября). По воспоминаниям Андрея Белого («Начало века»), Иван Ильич слал ежедневно обед ослепшему Егору Ив. Герцену (1803—1882), старшему брату Александра Ив. (от другой матери), жившему в Сивцевом Вражке.

** Масперо Г. К. Ш. (1846—1916) — французский египтолог.

*** Парис, Гастон Брюно Полен (1839—1903) — французский филолог.

**** Тэн, Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ, эстетик, писатель.

дило при переполненном зале суда. Публика испытывала особое удовлетворение, когда Танеев побивал опытных судебных чиновников победоносным цитированием на память точных текстов законов.

В 1867 году В. И. Танеев женился на шотландке Елене Сергеевне (Арчибалдовне) Макнэб-Скот (1851—1915) и в начале 70-х годов переехал в Москву, где успешно продолжал адвокатскую деятельность и стал председателем Совета присяжных поверенных.

Однако склонности Владимира Ивановича влекли его не столько к юриспруденции, сколько к социально-философской, общественно-политической, научной деятельности. Много времени отдал он изучению трудов великих утопистов — Фурье и Сен-Симона. Будучи во Франции, он провел несколько месяцев в филиистере (общежитии для рабочих), организованном последователем Фурье Ж. Б. А. Годэном в г. Гизе, близко общался с Луи Бланом и с самим Годэном. Свои взгляды, во многом родственные революционным демократам — Писареву, Салтыкову-Щедрину и особенно Чернышевскому, идейным единомышленником которого себя считал, он изложил в трудах, значительная часть которых остается неизданной. Только некоторые его работы впервые увидели свет в 1959 году, среди них: «Теория грабежа» (объяснение капиталистического государственного строя как системы организованного грабежа), «Коммунистические государства будущего», «Эйтихиология» (наука о счастье при коммунистическом строе), очерк «Международное общество рабочих», рассказ «Взятие Бастилии», «Заметки о книгах» и др. Центральную часть тома, в котором опубликованы эти сочинения, составляют цитированные нами мемуары⁷.

Властный, свободолюбивый и несколько причудливый характер Владимира Ивановича, поставившего себе целью «отдать себя доброму делу без страха, без сожалений, без возврата», ярко выступает в следующем, почти «якобинско-бланкистском» признании:

«Показывать себя, блистать, играть видную роль — это никогда меня не привлекало. Но держать в руках нити какого-нибудь дела, руководить им, раздавать роли, следить, как они разыгрываются другими, а самому быть скрытым в тени, за кулисами, невидным, — вот что всегда казалось мне настоящим, действительным, великим наслаждением. То, что соединяется с властью и чего так жадно ищут другие — почести, богатство, — никогда не имело для меня смысла. Я люблю, во-первых, власть для власти, во-вторых, люблю ее как средство делать добро. Я бы желал стать во главе какого-нибудь общества, где все бы утопало в роскоши и блаженстве, где бы не было ни бедных, ни рабов и где бы был только один бедный человек, работающий день и ночь, чтобы поддержать это блаженство, — я сам»⁸.

Идейные убеждения Владимира Ивановича не были устойчивыми и сочетали в себе утопические и философско-материали-

листические взгляды. Одно время он называл себя «анархистом-коммунистом». Но на всех этапах его развития неизменной оставалась ненависть к общественному строю, основанному на социальном неравенстве и эксплуатации.

Имя В. И. Танеева было хорошо известно, особенно в зарубежных революционно-демократических кругах, что подтверждается словами Маркса: «Танеев [...], которого я с давних пор уважаю, как преданного друга освобождения народа...»⁹ (из письма К. Маркса к М. М. Ковалевскому* от 9 января 1877 г.). Шестью годами ранее, в 1871 году, Маркс подарил В. И. Танееву свою фотографию с личной подписью.

Владимир Иванович был популярен в московских кругах как организатор известных в то время «академических эрмитажных обедов» — общества литераторов, ученых, художников, деятелей, собиравшихся в течение тридцати лет для обсуждения вопросов текущей политической и культурной жизни, философии, религии и т. п. В общество «ежемесячно обедающих», по выражению М. Е. Салтыкова-Щедрина, входили также М. М. Ковалевский и К. А. Тимирязев. На одном из традиционных обедов в Татьянин день (день основания университета) в 1877 году небезызвестный своей монархической преданностью историк Д. И. Иловайский выступил с речью, призывавшей «протянуть руку примирения» царскому режиму. В ответ на это Владимир Иванович демонстративно швырнул бокал, наполненный вином, и словами «Никогда этому не бывать!» поверг присутствующих в замешательство. В этот момент из-за стола поднялся К. А. Тимирязев и крепким рукопожатием публично выразил свое сочувствие Танееву. Так завязалось их знакомство, перешедшее вскоре в дружбу, длившуюся до смерти Тимирязева (с 1904 года по 1917 год он регулярно проводил летние месяцы в имении Танеева — Демьяново, под Клином).

В. И. Танеев на протяжении своей долгой жизни был связан с многими выдающимися русскими писателями, учеными, художниками, артистами и общественными деятелями, среди них Салтыков-Щедрин, Некрасов, Глеб Успенский, Слепцов, Бакунин, Лавров, Михайловский, Елисеев, Боборыкин, Полонский, М. М. Ковалевский, А. М. Васнецов, Андрей Белый*** и многие другие.

* Ковалевский Максим Максимович (1875—1916) — социолог, историк, этнограф и юрист; политический деятель, буржуазный либерал.

** С Салтыковым-Щедриным он сблизился еще шестнадцатилетним юношей и считался одним из лучших друзей, о чем свидетельствуют его воспоминания «Русский писатель М. Е. Салтыков (Езоп)»¹⁰.

*** Андрей Белый посвятил В. И. Танееву ряд страниц в своих трехтомных мемуарах («На рубеже двух столетий», «Начало века» и «Между двух революций»). Образ В. И. введен в романе Белого «Серебряный голубь» (1909) под маской сенатора-чудака Граабена, а также в автобиографической повести «Котик Летаев» (1922), где В. И. фигурирует под фамилией «Касьянов», а имение его Демьяново — «Касьяново».

Человек бурного общественного темперамента и парадоксального ума, В. И. Танеев был известен и как талантливый оратор и остроумный собеседник, обладавший желчным, язвительным характером, о чем отчасти свидетельствуют его стихотворные опыты. Его уничтожающие обличительные характеристики и эпigramмы, бичующие светское и духовное мракобесие, с опасливостью выслушивались даже либеральнейшими из его друзей.

В. И. Танеев имел обширнейшее образование, был страстным книголюбом. Им собрана богатейшая библиотека (приблизительно в 20 тысяч томов), в которой особенно широко представлен раздел, посвященный социологии, мировому социалистическому движению и темам, с ними соприкасающимся. Согласно его воле, все его книжное богатство, включая множество уникальных запрещенных изданий, тайно вывезенных из-за границы, а также коллекция портретов деятелей международного революционного движения поступили в собственность библиотеки Социалистической академии.

Заслуги В. И. Танеева перед родиной Совет Народных Комиссаров отметил в документе, выданном ему 26 апреля 1919 года за № 4462, текст которого гласит:

Гражданину Владимиру Ивановичу Танееву.
Охранная грамота.

На основании постановления Совета Народных Комиссаров от 25/III 1919 г. выдается эта охранная грамота гражданину Владимиру Ивановичу Танееву 78 лет, который долгие годы работал научно и, по свидетельству Карла Маркса, «проявил себя преданным другом освобождения народа».

Гражданину Владимиру Ивановичу Танееву предоставляется право посещать библиотеку Совета Народных Комиссаров, а всем другим государственным библиотекам предлагается оказывать ему всяческое содействие в его научных работах и изысканиях. Всем советским властям предписывается оказывать Владимиру Ивановичу Танееву содействие в деле охраны как его самого, так его семьи, жилища и имущества. В случае передвижения его по Российской Социалистической Советской Республике всем железнодорожным и пароходным властям предписывается оказывать гражданину Владимиру Ивановичу Танееву и его семье возможное содействие в деле получения билетов и предоставления места в поездах.

Председатель

Совета Народных Комиссаров *В. Ульянов (Ленин)*

Одновременно Совнарком назначил В. И. Танееву социальное обеспечение в размере двух тысяч рублей ежемесячно*.

* Речь идет о рублях периода инфляции.

В ознаменование двадцатипятилетия со дня смерти В. И. Танеева Совет Министров РСФСР утвердил решение Московского областного Совета депутатов трудящихся об увековечении его памяти. В селе Демьяново, на фасаде дома, где проживал В. И. Танеев, и на его могиле установлены мемориальные доски. Имя В. И. Танеева присвоено школе № 3 г. Клина. В колхозах и на предприятиях Клинского района состоялись беседы и доклады о жизни и деятельности В. И. Танеева, а бывший Малый Власьевский переулочек в Москве назван улицей Танеевых — в честь Владимира Ивановича и Сергея Ивановича.

В своей литературной работе Сергей Иванович нередко прибегал к советам брата, ценя в нем стилиста и критика, выработавшего навыки научного мышления.

Возвращаясь к парижскому периоду жизни Сергея Ивановича, остановимся на его встречах с И. С. Тургеневым.

Писатель вовлек молодого соотечественника в круг своих разнообразных литературных знакомств. По его же настоянию Танеев поселяется вблизи от него.

«Видаю его часто, — пишет Танеев Ф. И. Маслову в начале мая 1877 года. — Каждый четверг — на вечерах у Винардо, кроме того, захожу к нему по утрам*». „Новь“ написана не совсем так, как бы он этого хотел, если б он ее написал так, как хотел, то цензура бы не пропустила. То, что говорит Паклин в конце от лица автора, написано таким языком по этой же самой причине: будь это иначе, книгу бы остановили. Даже отдельные выражения, и те приходилось часто изменять; он хотел, напр., сказать: „романтики революции“, — а поставил „романтики реализма“. Спрашивал я о Фомушке и Фимушке. Они существовали лет двадцать пять тому назад. Говорил он мне их фамилию — да я забыл. Виноват, говорит, в анахронизме: поместил их в такое время, когда они уж не существовали. Он очень был огорчен отзывами русских журналов. „Во всех журналах обругали“. Прежде ему говорили, что таких людей, каких он описывает, не бывает, что он их выдумал. Когда же начался последний политический процесс, то стали находить между обвиняемыми много похожих на тех, которые у него описаны. На днях он получил из Петербурга письмо от какого-то знакомого, который пишет, что одно высокопоставленное лицо, говоря о последнем процессе, сказало: „Г. Тургеневу все это должно было быть известно“.

— Как вы сочиняете, Иван Сергеевич? — спросил я у него. —

* Несколько штрихов, живо обрисовывающих облик Тургенева, мы находим в письме Танеева к матери от 17 декабря 1876 года: «Он большого роста, выше меня головой, плотный, весь седой: большая борода седая и волосы седые. Мне еще никогда никто не нравился, как он: умный, добрый, простой, открытый, а говорит так хорошо, что, кажется, никогда бы слушать не перестал»¹².

„Как сочиняю? Придет в голову мысль новой повести, я запишу, потом начинаю обдумывать. Сначала все представляется очень смутно, точно в тумане, потом все яснее и яснее. Я вам отыщу бумажку, на которой я записал первую мысль моего теперешнего романа. Я знал молодого человека, похожего на Нежданова. Первое, что мне пришло в голову, когда я задумал „Новь“, — это Нежданов и Марианна, точно две точки, смутные, неясные. И всех людей, которых я потом встречал, я стал наблюдать с точки зрения этих двух точек“.

Он порылся в своем письменном столе, отыскал листик почтовой бумаги, на котором было написано „проект новой повести“, и прочел. Эта бумажка была написана 9 лет тому назад. Он с тех пор три раза принимался писать „Новь“ и бросал. Вместе с бумажкой лежал формулярный список лиц, участвующих в повести.

Я вам при свидании скажу, что должен значить эпиграф „Нови“. Вычитал я в каком-то журнале, что в нашем отечестве часто стали приходить письма распечатанными, и я боюсь в своем письме написать несколько слов, считающихся у нас „страшными“.

Так как „Новь“ во всех журналах обругали, что Ив[ан] Серг[еевич] написал Салаеву, что избавляет его от исполнения заключенного с ним условия относительно отдельного издания ее, ибо это ему, Салаеву, кроме убытков, ничего принести не может. На это Салаев отвечал, что он непременно хочет издать „Новь“, даже в большем количестве экземпляров, чем прежде предполагал. По этому случаю Ив[ан] Серг[еевич] едет в Петербург недели через две. Там он пробудет месяц, дождется выхода „Нови“, к которой прибавит предисловие, и заедет в Москву. Я ему сказал, что Вы к нему приедете; он очень

рад с Вами познакомиться.  свидания»¹³.

Танеев продолжает свои живые и содержательные впечатления о Тургеневе в письме к Масловым от 15 марта 1877 года:

«Тургенев живет на rue de Douai, 50. Очень близко от моей теперешней квартиры (он меня и уговорил переехать в эти края). Дом, в котором он живет, на дворе. Ворота деревянные, скорей похожи на московские, чем на парижские. Взойдешь в переднюю, человек пойдет вверх докладывать. Через несколько секунд возвращается: „Si monsieur veut monter“*. Поднимаешься по лестнице. Во втором (по московскому в третьем) этаже его кабинет. Кабинет небольшой, шагов 8 в длину, шагов 6 в ширину. Несколько картин в толстых золотых рамах (из них одна портрет Винардо в молодости). Мебель мягкая, зеленая, двери завешаны зелеными занавесками. В середине не-

Да, месье, можете подняться (фр.).

большой письменный стол, за которым он обыкновенно сидит, когда приходишь. Раз я пришел к нему; он был нездоров. (У него часто болят ноги, и что-то вроде подагры.) Я застал у него Золя. Они кончали какой-то разговор. Золя вскоре ушел. (Золя мне не нравится, или, лучше сказать, не нравятся его глаза, которые бегают во все стороны.) Иван Сергеевич сказал мне, что он хочет устроить музыкально-литературное утро в пользу бедных русских, которые живут в Париже. К нему беспрестанно приходят и просят на бедность. Предположено было, чтоб в этом концерте я сыграл что-нибудь с Полем Внардо (сын М-те Внардо, скрипач). Для того чтоб решить, что именно играть, М-те Внардо позвала меня к ним обедать (я ей был представлен прежде у Сен-Санса). Они очень простые и милые люди. Все семейство состоит из музыкантов (кроме мужа М-те Внардо, который занимается науками и написал историю итальянской живописи).

У М-те Внардо три дочери (две старшие замужние и с ней не живут) и сын. Дочери поют, старшая, кроме того, сочиняет, сын играет на скрипке. Иван Сергеевич очень любит музыку. Он мне говорил: „Редко что меня может заставить заплакать. Еще иногда стихи Пушкина меня до слез тронут, а от музыки часто плачу. Прошлый год у нас играли отрывки из Альцесты Глюка, М-те Внардо пела Альцесту — я как баба плакал“. Когда поет Внардо, он слушает с величайшим вниманием, весь в музыку уйдет. Шепнет иногда: „Старуха ведь, — а как поет!“

Его любимый композитор — Шуман. Прежде он его не любил; теперь он его ставит выше всех. Вагнера не выносит. „Его музыка выражает какие-то нечеловеческие чувства, — говорит он, — и действующие-то лица у него не люди — не могу я им сочувствовать. Как я могу знать, что происходит в душе у молодого человека, который приезжает на лебедь (Лоэнгрин), или у барышни, которая имеет обыкновение по ночам ездить в облаках на лошади (Валкирии), — да скажут мне, что она ртом смотрит, а носом слушает, — и то надо будет поверить, и поступки ее ни волновать, ни трогать меня не могут. Если у Вагнера и есть на сцене люди, то это не живые люди, а люди, которые выражают какую-нибудь идею. Как Шиллер — тот отыщет где-то наверху идею и старается ее в человека втиснуть. Я люблю совсем обратное движение: не сверху вниз, а снизу вверх. Пускай будет стремление кверху, ввысь, только чтобы шло-то оно от земли, от земного. Как дерево: растет к небу, а корни в земле. Ангелов на картинах рисуют. Смотришь: ноги намозолены, точно по земле долго ходили, а сам висит в воздухе, и на чем держится — неизвестно. Про бога в облаках я сказать не посмею, а про ангела скажу, что это, по-моему, — урод“. (Для греческих богов он делает исключение: это не боги, а люди, говорит он) <...>.

12-го числа я в первый раз слышал, как он читал (наш концерт наконец состоялся). Прелестно читает!

Читали ли вы „Новь“, нравится ли вам она, и что про нее говорят в Москве?»¹⁴.

Встречи Танеева с Тургеневым продолжались и дальше, в последний раз в июне 1881 года в именин писателя в Спасском-Лутовинове, где он провел у него целый день. Напомним о дагерротипной фотографии Тургенева с его дарственной надписью, которую писатель преподнес Танееву в Париже (хранится в ГЦММК).

В доме у Винардо Танеев неоднократно встречался с Флобером, Ренаном и Г. Доре. На одном из традиционных вечеров у певицы он слышал Гуно, певшего собственные романсы под свой аккомпанемент. Из соотечественников, проживавших в ту пору в Париже, Танеев встречается с Салтыковым-Щедриным, с участником Товарищества передвижных выставок художников-маринистов А. П. Боголюбовым, работавшим в мастерской Изабе, и портретистом А. А. Харламовым.

Знакомится Танеев и с парижскими музыкантами — с С. Франком*, К. Сен-Сансом, Г. Форе, В. д'Энди, А. Дюпарком, дирижером Э. Колонном. Близкие отношения завязываются у него с д'Энди.

«В Париже мы собирались по вторникам у Дюпарка. Там исполняли мы много музыки, и в частности Баха. Там же исполняли мы гротесковую музыку: Дюпарк играл на гобое, Сен-Санс на фисгармонии, Форе на фортепиано, а я на корнет-а-пистоне; кое-кто играл на стеклянном колпаке от сыра, то есть бил в него щипцами. Среди завсегдатаев Дюпарка был Сергей Танеев, ученик Чайковского. Он великолепно играл на рояле... даже слишком великолепно, потому что всякий раз приходилось сожалеть о потере пяти-шести молоточков. Сам же Танеев отделялся тем, что у него оказывались руки в крови. Поэтому он обильно пользовался марлей. Для нашего маленького своеобразного оркестра Танеев сочинил очень красивую пьесу на русские темы»**¹⁶.

В Париже Танеев дважды сыграл в узком домашнем кругу — в декабре 1876 года, в присутствии немногих музыкантов Первый фортепианный концерт Чайковского и 26 февраля 1877 года — концерт Моцарта. Одновременно он пытается, используя влияние Сен-Санса, организовать концерты из произведений Чайковского, тогда еще мало известных парижским музыкантам.

Оглядываясь на время, прожитое в Париже, Танеев считает, что оно прошло не зря: «...Кроме того, что я слышал много му-

* В библиотеке Танеева хранятся две партитуры С. Франка — «Messe a trois voix» и «Les Béatitudes» («Заповеди блаженства»). На обеих авторские надписи: «A m-r Serge Taneeff. Souvenir amical de l'auteur».

** Упомянутая пьеса Танеева, быть может, тот самый «марш для 2-х ф-п., фисгармонии, 3-х тромбонов, виолончели, гобоя, Glockenspiel и еще чего-то, написанный по случаю масленицы и исполненный у Дюпарка», о котором Танеев писал Чайковскому из Парижа 24 мая 1877 года¹⁵.

зыки, я приучился аккуратно заниматься, а это вещь весьма важная. Прошлый год я играл очень мало и при этом два или три дня в неделю совсем не играл: всю эту зиму я играю от трех до пяти часов каждый день. Учю много нового, хочу себе составить большой репертуар и тогда поехать второй раз за границу уже настоящим музыкантом; так, чтоб, приехав, быть в состоянии сейчас же дать концерт, а не приниматься за учебные пьес. Положим, все эти намерения должны осуществиться в будущем (хотя и недалеко), но хорошо и то, что я их имею: они меня понуждают заниматься» (из письма к П. И. Чайковскому от 24 мая 1877 года)¹⁷.

В том же письме Танеев делает другое важное признание: «Последнее время меня начало тянуть к сочинению. Но так как, с одной стороны, я продолжаю играть не менее прежнего, а с другой стороны, значительную часть остающегося времени употребляю на театры, на смотрение картин, на хождение в гости, то на сочинение остается у меня времени немного; оттого я не решаюсь приняться за сочинение чего-нибудь большого, а придумываю вещи небольшие: романсы и т. п. Надеюсь летом написать нечто весьма длинное, а главное, кончить свой концерт»¹⁸. (Последнего из этих намерений, как мы уже знаем, он не выполнил.)

Самое значительное сочинение, созданное в Париже, — романс, начинающийся словами «Мой тяжкий грех». Возможно, что это и есть тот «довольно длинный (девять куплетов), на русские слова» романс, о котором Танеев упоминает в письме к Чайковскому от 24 мая 1877 года¹⁹; однако на рукописи стоит более поздняя дата: «19 июня 1877 г. Демьяново». К тому же стихотворение, автор которого не назван, во всех известных нам вариантах имеет восемь строф.

Танеев предназначал «довольно длинный» романс для вокального цикла из шести пьес, который должен был состоять из дуэта «В вечернем сумраке долины» (слова Н. П. Огарева, рукопись не сохранилась), романса «На небе голубом» (слова Я[зыкава?]), «Запад гаснет в дали бледнорозовой» (слова А. К. Толстого, рукопись не сохранилась)*, «Où sont les vertes

* Ознакомившись с романсом, Чайковский писал Танееву 25 апреля 1877 года: «Романс Ваш в своем роде прелесть. Роскошь и богатство гармонии изумительные. Для пения, несмотря на теплую мелодию, он неудобен и поэтому никогда не будет популярным романсом. Но для нашего брата музыканта он заключает в себе бездну красивых деталей и много изящества. Надеюсь, что этот романс был не единственным Вашим произведением за эту зиму. Впрочем, я не буду Вас особенно упрекать, если Вы и чего другого не сделали. Мню, что Ваше пребывание в Париже всячески было Вам полезно. Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, в заботах суетного света он малодушно погружен». Я знаю, что в эти заботы Вы нисколько не погружены, — но все-таки Аполлон Вас к жертве еще не требует. А что потребует — это для меня несомненно. Несомненно и то, что, быв потребованы, Вы явитесь во всеоружии таланта и знания»²⁰.

compagnes» и «La malade» (слова С. Прюдома)*. Один из двух последних романсов, вероятно, и есть тот «небольшой романс на французские слова (весьма плохие)», о котором Танеев упоминал в письме к Чайковскому от 24 мая 1877 года.

Чем могло привлечь Танеева стихотворение «Мой тяжкий грех»? Конечно, своим гражданским пафосом, ярко выраженным чувством протеста против угнетения народа царской властью, протестом против расправ над защитниками народа.

С самых молодых лет Танеев, не становясь по своей натуре революционером и вообще не выработав в себе последовательных политических взглядов, глубоко сочувствовал борцам за социальную справедливость и демократию. Он выражал свои убеждения в области, которая была ему единственно родственна, в музыке, как композитор — вплоть до «Иоанна Дамаскина» и «Орестен», и как музыкальный деятель — один из учредителей Народной консерватории и решительный противник грубого вмешательства императорского Музыкального общества во внутреннюю жизнь консерватории. Это скорее было велением его бескомпромиссно честной и гуманной натуры, чем следование продуманной программе: на стороне революционеров и демократов была правда.

В беглой записи, сделанной 18 июня 1877 года на обратном пути из Парижа в Москву, Танеев наметил широкую программу своего интеллектуально-творческого развития.

«Понедельник.

18/6 июня 77 [г.] Выехал со станции Вилейской.

Я еду из Парижа.

Это мое второе заграничное путешествие.

Когда я поеду в следующий раз за границу, я хочу тогда быть

а) пианистом

б) композитором

с) образованным человеком.

Это в то же время цель моей жизни, хотя слово цель тут не совсем у места. Действительно, слово цель предполагает нечто такое, на чем можно остановиться, какой-то предел, тогда как искусство и наука этого предела не имеют. (Человек, находящийся на службе и получающий назначения, может наконец достигнуть такого предела, дальше которого он идти не может.)

Но это я оставляю, эти рассуждения слишком длинны, а карандаш скоро испишется, а мне хочется еще много написать.

Итак, я хочу быть а, б и с. Что для этого нужно?

— Работать, и при этом аккуратно.

Капля воды, падающая на камень, с течением времени просверлит его.

* «Где зеленые поля», «Болезнь» (фр.).

Работая немного, но каждый день и притом кажд[ый] день а, б и с, можно достигнуть многого.

Каждый из этих отделов должен иметь свою программу, которая и должна приводиться в исполнение одновременно с двумя другими.

Дорога, которой я хочу идти, конца не имеет, но [я] и могу назначить для себя станции, на которых я буду останавливаться ненадолго: чтоб оглянуться назад и продолжать свой путь, назначить себе более подробную дорогу до следующей станции. Для этого нужна программа; понятно, что для каждого отдела особенная.

Начну с а.

Что мне необходимо?

1-я станция. Пройти до нее:

1) Несколько программ для маленьких концертов,

2) Неск[олько] ф-п. концертов,

3) Неск[олько] программ или 3) для больших концертов,

4) Musique d'ensemble*.

Какая следующая станция [по] дороге, к которой мне [?]: неопределенно представляется моему воображению?

Вот она:

α) весь Шуман

β) Шопен

γ) Бетховен

δ) Бах.

следует б.

Общие соображения

Я овладею свободно гармонией и контрапунктом. Отчасти инструментальной формой. Менее инструментовкой. Оперного стиля не знаю.

Ближайшая станция:

Изучить оперные формы Моцарта и его инструментовку, — для этого написать акт оперы, имея перед собою партитуры „Дон-Жуана“ и „Волшебной флейты“. В то же время почаще заглядывать в оперы Глюка.

Какая следующая станция?

Изучение Вагнера. Выучить наизусть одну из его Нибелунгов и поехать в Германию слушать²¹.

Так рассуждал юноша, едва за двадцать, но полный воли к труду, а главное, отчетливо осознавший свои намерения. В цитированной записи нет и намека на будущее изучение контрапункта — Танеев в ту пору считал, что достаточно владеет им.

Исполнительская деятельность по-прежнему больше всего занимает Танеева и после возвращения из Парижа. В сезоне 1877/78 года он исполнил концерт Шумана в пятом (219-м) симфоническом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. Этому выступлению анонимный критик (возможно, Ларош)

* Камерно-инструментальная музыка (фр.).

уделил несколько слов: «Нансимпатичнейший фортепианный концерт Шумана публика прослушала с большим удовольствием. Исполнитель его г. С. Танеев, виртуоз высокоталантливый, проникся настолько мыслью композитора, что сумел воссоздать ее с должной объективностью. Он вполне поэтому заслужил общее внимание, оказанное ему публикой»²².

В Москве Танеев исполнил Сонату A-dur, op. 101 Бетховена (15 января 1878 г., 1-е квартетное собрание 2-й серии). О своем выступлении он писал Чайковскому 8 января 1878 года: «Я учил эту сонату долго, но, должно быть, недостаточно внимательно. Несмотря на пять и шесть часов, которые я играл каждый день в продолжение недель двух, причем, кроме этой сонаты, почти ничего не играл, несмотря на то, что я ее учил и прежде, она у меня идет прескверно. Я играл ее прошлое воскресенье Николаю Григорьевичу, он остался недоволен. До концерта 6 дней, я играю чуть не по восьми часов, желаю ее исправить, но при этом знаю, что в такой короткий срок ничего не поделаешь. Поэтому я в дурном расположении духа. Я еще ни разу не играл хорошо в квартетных собраниях: два трио (Бетховена и Шумана), которые я играл прошлые года, были сыграны скверно^{*}. То же будет и с сонатой»²³.

В каждом слове Танеева слышна его необычайная требовательность к себе как музыканту-исполнителю и беспокойство за предстоящее выступление.

Письмо кончается словами:

«Это смешно. Квартетное собрание не выходит у меня из головы, в сущности, это мелочь: плохо поиграть на фортепиано в продолжении получаса — это вещь самая обыкновенная; а все-таки очень неприятно»²⁴. Но после этого концерта Танеев с некоторым облегчением известил Чайковского, что соната «прошла совсем не так плохо, как я ожидал. Меня вызывали и хлопали мне очень усердно. Были лица, которые мне говорили, что моя игра им понравилась. Я надеюсь, что через месяц эта соната у меня пойдет хорошо: я буду продолжать ее учить»²⁵. Сам себе он был самым строгим судьей.

Танеев, вероятно, не ожидал, что последние слова письма дадут повод Чайковскому разразиться назидательной речью: «...Я хочу Вам сделать выговор. Мне очень не нравится, что Вы до сих пор еще не приобрели той доли самоуверенности, на которую Вам дает право Ваш талант и вся Ваша очень хорошо одаренная натура. Мне кажется, что Вы слишком долго остаетесь учеником, нуждающимся в указаниях Рубинштейна для того, чтобы в квартетном собрании сыграть сонату Бет-

^{*} Трио B-dur, op. 97 Бетховена Танеев исполнил совместно с А. Бродским и В. Фитценгагеном 19 октября 1875 года во 2-м квартетном собрании РМО. Трио F-dur, op. 80 Шумана Танеев, И. В. Гржимали и В. Ф. Фитценгаген исполнили 18 апреля 1876 года. Отметим также исполнение этих трио в 4-м музыкальном собрании Харьковского отделения РМО 7 февраля 1876 года Танеевым, В. З. Салиным и Г. Х. Киндерманом.

ховена. Вы уже давно восприняли от своего учителя все, что было нужно. Теперь пора Вам довольствоваться своей собственной критикой и играть не по-рубинштейновски, а по-танеевски. Будьте наконец самим собой и полагайтесь тверже на свои силы. Мне не нравится, что, уже сыгравши удачно сонату публично, Вы мне пишете: „Я надеюсь, что через месяц эта соната пойдет у меня хорошо“. Это звучит по-ученически! Сколько ж Вам нужно времени, чтоб наконец вызубрить эту сонату? Вообще для виртуоза, да, кажется, и для всякого художника нужна самоуверенность, разумеется, до известной степени. Вы уж слишком скромны; подымите голову повыше, если хотите, чтоб перед Вами кланялись и отступали! Иначе всякая дрянь и всякая моська вообразит на основании Вашей преувеличенной скромности, что Вы и в самом деле немного стоите. Я это говорю Вам с тем большим правом, что сам много теряю от недоверия к себе. Смелость города берет. А если смелость вооружена талантом и знанием, то она должна завоевать целый мир»²⁶.

Чайковский, как мы видим, был озабочен развитием своего ученика, искренно опасаясь, чтобы медлительность и чрезмерная взыскательность, свойственные его натуре, не задержали его свободного творческого роста.

Лето 1877 года Танеев провел в Селище — имении Масловых в Карачевском уезде Орловской губернии. Семья Масловых состояла из двух братьев: Федора Ивановича — председателя первого гражданского департамента Московской судебной палаты, в прошлом соученика Чайковского по Училищу правоведения, Николая Ивановича — товарища председателя окружного суда в Рязани (увековеченного В. Е. Маковским в картине «У мирового»), трех сестер — Анны, Софьи и Варвары — и родственницы Масловых Юлии Афанасьевны Юрасовой. Танеев любил и эту местность и обитателей имения — радушных хозяев и больших любителей музыки. В Селище он чувствовал себя как дома.

Еще прошлым летом Масловы и Танеев задумали рукописный журнал «Захолустье» и писали его до 1889 года, преимущественно в летние месяцы. Под шуточными прозвищами хозяева и гости помещали в журнале небольшие, разнообразные по содержанию статьи, экспромты, шутки, эпиграммы, карикатуры. Сергей Иванович был едва ли не самым деятельным и неистощимым на выдумки сотрудником «Захолустья» во всех его разделах, вплоть до изобразительного*. Здесь в полной мере проявились его жизнерадостность и общительность.

У всех участников «Захолустья» были псевдонимы. Ф. И. Маслов получил прозвище — Крюкотвор, Крюкотворцев

* В ГДМЧ хранится «Анатомический атлас, издаваемый Сергеем Ивановичем Танеевым», с его собственноручными рисунками и текстом юмористического содержания.

или Эвклид; Н. И. Маслов — полковник Горлопанов, Колушка; В. И. Маслова — графиня Рисуева; художник В. Е. Маковский — Немврод Плодовитов; А. И. Алексеева (помещица, соседка по имени Масловых) — маркиза де Фиджи; П. И. Бонч-Бруевич (студент, гостивший у Масловых, имевший обыкновение ухаживать за дамами, «строить куры») — виконт де Сан-Суси или Петрарка; Ю. А. Юрасова — баронесса фон Консиллум (за ее пристрастие к лечению и лекарствам).

В качестве премий или приложений к журналу давались музыкальные произведения Танеева, подписанные обычно Эхидон Иванович Невыносимов или Ядовитов. Исполнителями их являлись участники журнала. Эти приложения составили интересное собрание (до пятидесяти названий) романсов для голоса с фортепиано, вокальных дуэтов, терцетов, квартетов, хоров на тексты Пушкина, Майкова, Фета, А. Толстого, Козьмы Пруткова, а также самих участников «Захолустья» (последние преимущественно на злободневные «селищные» темы). При этом Танеев нередко в пародийном стиле использовал разнообразные полифонические жанры. Лишь только некоторые из этих произведений впоследствии увидели свет*; многие остались неразысканными.

Танеев обладал даром острой, не всегда добродушной насмешки, любил изощряться в каламбурах и версификации, образцы которых памятливы московским музыкантам. Природа танеевского «фундаментального» остроумия коренилась в комбинационном складе его ума. Вот некоторые из «жанров» этого остроумия: «Музыкальный календарь, праздники: интродукция во храм; транспозиция мощей; fuga евреев из Египта; модуляция евреев через Черное море; купюра главы Иоанна Крестителя». Или: «Овес может быть сеян несколько раз, человек же может быть только рассеян, впрочем, и человек может быть несколько рассеян»; «Все близкие люди очень недалеки»; «И на именье нужно на более денег» и др.

* Приведем перечень музыкальных приложений к «Захолустью», подвергшихся новой редакции и позднее опубликованных: 1) «Венеция ночью», слова Фета, № 2 из серии трех хоров для мужских голосов, изд. Юргенсона, 1881; 2) «Фонтан», трехголосная хоровая fuga a cappella, слова Козьмы Пруткова, прилож. к журналу «Сов. музыка», 1940, № 7; 3) «Сосна», слова Лермонтова (из Гейне), хор a cappella для четырех голосов, прилож. к журналу «Сов. музыка», 1940, № 7; 4) «С озера веет прохлада и нега», слова Тютчева, терцет для сопрано, альты и тенора с орк. или ф-п. В первонач. ред. 1881 г. — дуэт для тенора и баса ор. 25, изд. Юргенсона, 1909 (клавир), 1915 (партитура); 5) «Как нежись ты, серебряная ночь», слова Фета, дуэт для меццо-сопрано и тенора с орк. или ф-п. В первонач. ред. 1883 г. — дуэт для тенора и баса ор. 18 № 1, изд. Беляева, 1906; 6) «Вакхическая песня», слова Пушкина, дуэт для тенора и баса с орк. или ф-п. В первонач. ред. 1884 г. — дуэт для двух басов, ор. 18 № 2, изд. Беляева, 1906; 7) «Не ветер, вея с высоты», слова А. Толстого, романс для голоса с ф-п. (в ред. 1884 г. — «Соревнада на отъезд маркизы де Фиджи», для баритона с ф-п.) ор. 17 № 5, изд. Беляева, 1905.

Не всегда, однако, остроумие Танеева выражалось в шуточной форме. Он был восприимчив и к сближению понятий в том смысле, как об этом высказался еще Пушкин: «Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения»²⁷.

Перед нами один из образцов стихотворчества Танеева, адресованный В. И. Масловой:

Черниговский скит, 6 января 1899 г.

В тиши скита, я более недели
Живу один, пишу квартет а-мольный
Для скрипок двух, альты, виолончели *.
Но я устал, писать не в силах боле.
Закрыв тетрадь и мыслю невольной
Из дебри фуг и контрапункта чащи
Переношусь на шахматное поле.
Пред ним я вижу Вас сидящей,
В руке держащей уголь горящий,
Вы доску жжёте. Пахнет гарью,
Зовете Вы Васёну или Марью,
Чтоб форточку открыть. Когда прошел угар,
Садитесь снова жечь обещанный нам дар.
Но иногда волнуюсь я страхом,
Чтоб не пошло все это дело прахом
И предприятие не кончилось бы крахом,
Грядущего предвидеть не дано,
Всеобщего не избежать удела.
И мысль отрадная, что дело закипело,
Сменяется другой: «Не выгорит оно».

«Захолустьинские» романсы, по наблюдению Игоря Глебова, представляют «весьма интересный материал для характеристики раннего периода творчества Танеева. Из них, говорит он, можно выбрать более или менее талантливые, но решительно нельзя определить, чем был жив Танеев в ту эпоху и чем вдохновлялся. Никогда нельзя даже обмануть себя иллюзией, что соприкасаешься с самым интимным и непосредственным миром души художника: Танеев исходит из общих положений (пока еще выработанных под влиянием консерватории и не раздвинувших своих границ) и к ним пригоняет и любовную лирику и шутиливую пародию»²⁸.

То же можно сказать и о других произведениях Танеева того же времени. Долго еще пребывает он в сфере представлений школьной поры и лишь с начала восьмидесятых годов постепенно выходит на собственный путь, хотя и не во всем обозначаемый отчетливо.

Летом 1877 года, в бытность в Селище, Танеев приступил к сочинению Второй симфонии B-dur.

Чайковский хотел как можно скорее познакомиться с этим произведением: «Воображаю, каких чудес исполнена симфония!»²⁹ — писал он 7(19) декабря 1877 года. Получив парти-

* Речь идет о квартете № 4 op. 11.

туру первой части, Чайковский писал 4/16 апреля 1878 года: «Теперь я могу без преувеличения сказать, что знаю Вашу симфонию вполне основательно. Я ее много раз играл, много рассматривал партитуру и скажу Вам, что это одна из тех вещей, которые очень много выигрывают от ближайшего знакомства»³⁰.

Тем не менее Чайковский приходит к заключению, что в симфонии немало серьезных погрешностей, главная из которых относится к недостаточной характерности инструментовки и в злоупотреблении медной группой. При этом Чайковский предполагает, что инструментовка, оставаясь весьма уязвимой стороной сочинений Танеева, есть скорее свойство его индивидуальности, нежели недостаток мастерства, ибо в ней нет «ничего ученически неправильного». Что же касается формы, то в ней композитор, с точки зрения Чайковского, значительно преуспел. Все же Чайковский настоятельно рекомендует Танееву закончить симфонию.

После исполнения Н. Г. Рубинштейном на репетиции первой части симфонии в начале ноября 1877 года сам автор подверг ее в письме к Чайковскому от 4 декабря того же года самой строгой критике: «Вышло очень нехорошо; никому не понравилось, и мне самому не понравилось; когда я писал Allegro фортепианного концерта, все фразы в нем были длинные, с многочисленными повторениями, с частыми остановками на одном аккорде. Тут я впал в противоположную крайность. Все слишком коротко, мысли не развиваются, гармония беспрестанно меняется, ни одна фраза вполне не закончена, все кажется тяжелым, утомительным, скучным. Кроме этого, инструментовка в некоторых местах плоха: выходит совсем не то, чего мне хотелось. Несмотря на неудачную первую часть, мне хочется мою симфонию кончить, и я примусь за Andante. Впоследствии можно будет переделать первую часть, хотя мне это будет очень трудно»³¹. Симфония так и осталась незаконченной*.

В том же письме Танеев благодарит Чайковского «за посвящение мне Вашей чудной „Франчески“»³². Письмо примечательно еще необычайно живо переданными впечатлениями от первого знакомства с «Онегиным»** — впечатлениями чуткого музыканта, сразу же пленившегося гениальной музыкой; с которой он знакомился по рукописи:

«Музыка прелестна: ясная, простая, мелодичная. Партия Татьяны превосходна, особенно сцена с письмом. Единственно, что мне не совсем нравится, это либретто. Мало действия —

* В 1973 году ее завершил и отредактировал В. М. Блок, и она впервые была исполнена в Москве, в Колонном зале Дома Союзов 16 ноября 1974 года Большим симфоническим оркестром Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Н. Г. Рахлина.

** Именно на это письмо последовали возражения Чайковского, в свое известное письмо к Танееву от 2/14 января 1878 года, содержащем изложение взглядов Чайковского на оперное искусство и драматургию «Онегина»³³.

еся первая картина, напр[имер] состоит в том, что к Ларинным приехали гости, и больше ничего.

Кроме того, мне кажется неестественным, что Татьяна влюбляется в Онегина сейчас же, как только его увидела, даже прежде, чем он начал говорить. У Пушкина сказано: посещение Онегиным Ларинных произвело между соседями толки и предположения, что Онегин хочет жениться на Татьяне. Татьяна к этому прислушивалась и наконец в него влюбилась. Если даже и предположить, что все это могло так случиться, как у Вас, то и то я не знаю, разберет ли слушатель Вашей оперы слова Татьяны, когда она говорит „это он, открылись очи“ и т. д. Ведь в это время кроме нее поют трое, притом каждый свое. Мне представляется, что к концу первой картины слушатель не будет ничего знать о любви Татьяны к Онегину и что ему будет непонятно все последующее. Вот те недостатки, которые, по моему, есть в „Онегине“, то-есть в либретто „Онегина“, в музыке же все прелестно, один нумер красивее другого. Присылайте нам поскорее следующие акты»³⁴.

В заключение Танеев возвращается к своим творческим планам, пишет о намерении совершить концертные поездки в Тулу и Калугу вместе с Гржимали и Фитценгагеном и самостоятельно в прибалтийские города, а также окончить симфонию.

Танеев, как известно, принял деятельное участие в подготовке и разучивании «Евгения Онегина», впервые представленного 17 марта 1879 года силами учащихся консерватории под управлением Н. Г. Рубинштейна. После тщательного изучения оперы он не изменил о ней восторженного мнения и на другой день после премьеры писал Чайковскому:

«Онегин доставил мне столько наслаждения, я провел столько приятных минут, рассматривая его партитуру, что совершенно способен найти в его музыке хоть какой-нибудь недостаток. Чудная опера!»³⁵.

В марте 1878 года Танеев совершает сопровождавшуюся большим успехом концертную поездку по городам Прибалтики — Рига, Митава, Дерпт, Тарту. Программа состояла из произведений Баха, Бетховена, Шопена, Шумана и Листа. На полученный гонорар он приобрел все выходившие с 1851 года тома полного собрания сочинений И. С. Баха в немецком академическом издании Баховского общества.

С течением времени замыслы Танеева-пианиста постепенно оттесняются замыслами Танеева-композитора. Однако процесс творчества протекает в это время крайне медленно и сложно. Осмысливая свои художественные взгляды, Танеев выдвигает широкий круг проблем, вытекающих из общих задач, стоящих перед русской музыкой. В итоге рождается музыкально-историческая концепция, последовательно развиваемая им в ряде писем к Чайковскому начиная с 1880 года. Этим письмам предшествовала заметка «Что делать русским композиторам», датированная февралем 1879 года.

Лето 1880 года Танеев снова проводит во Франции — в Импоре (Yport) и Париже *, где он встречается с Г. Форе, В. д'Энди, К. Бенуа, с которым у него завязались близкие отношения еще во время недавнего пребывания в Париже. О впечатлениях, вынесенных от знакомства с их творчеством, Танеев писал Чайковскому 6 августа 1880 года: «В музыке моих вышеупомянутых друзей меня поразило одно общее свойство, которое мне до сих пор не бросалось так ясно в глаза. Именно: гамма перестает иметь семь нот, а заключает в себе целых двенадцать, и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет; правило одно: после всякого аккорда можно взять всякий другой, какой бы гамме он ни принадлежал. Вся изобретательность обращается в эту сторону: найти такое последование аккордов, какого до сих пор ни у кого не было <...> Музыка в Европе мельчает. Ничего соответствующего высоким стремлениям человека. В теперешней европейской музыке в совершенстве выражается характер людей, ее пишущих, людей утонченных, изящных, несколько слабых, привыкших или стремящихся к удобной, комфортабельной жизни, любящих все пикантное. Какие люди, такая музыка. Но надо быть точным в выражениях. Нельзя говорить: наше время такое, наша музыка такова — это неверно, говорите: музыка западных народов переживает такое время — это будет верно. Но не распространяйте этого на нас. На Западе музыка в течение тысячелетия идет своею дорогою, и теперешнее ее положение необходимо следует из предыдущего. Ее музыканты фатально увлекаются на тот путь, которым следуют. Классический век ее прошел...» ³⁷

В этом принципиальном суждении Танеева мы впервые встречаем указание на обозначившийся в западной музыке распад ладотональности. Впоследствии Танеев углубится в эту проблему в своем теоретическом исследовании «Подвижной контрапункт строгого письма», о чем речь будет ниже. Важно отметить, что явления распада ладотональности трактуются им в связи с фактами культурно-исторического порядка.

Танеев продолжает: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе. У западных народов каждое искусство прежде, чем влиться в общее русло, было национальным. Это общее правило, от которого не уйдешь. Нидерландцы писали свои сочинения на народные песни; грегорьянские мелодии, на которых основаны сочинения итальянцев XVI столетия, были прежде народными мелодиями; Бах создал немецкую музыку из хора, а, опять народная мело-

* Отправляясь за границу, Танеев наметил в записной книжке план своих летних заданий: «Программа. (Путешествие за границу. 1880 г. Июнь.) I. Струнный квартет. Привести в порядок 1-ю часть, написать остальные. II. Окончательная редакция перевода учебника контрапункта [Л. Бусслера]. III. Написать несколько херувимских (6 или 10) на мелодии из Обихода. Найти окончательные формы для сложных церковных номеров. IV. Расписать по урокам курс гармонии. V. Привести в систему курс инструментовки» ³⁶.

дия <...> народ бессознательно копил материалы для созданий, удовлетворяющих высшим потребностям человеческого духа. Мне было весьма приятно услышать на пушкинском празднике подробность его биографии, дотоле мне неизвестную, именно: под конец жизни он записывал народные выражения, прислушивался, как говорит народ. „Надо учиться русскому языку у просвирен“ — его подлинные слова. Эти слова мы должны помнить и обращать свои взоры к народу...»³⁸

Многое из высказанного Танеевым встретило решительное возражение Чайковского. Он отвечал 1 августа 1880 года:

«Если я не ошибаюсь, в письме Вашем нужно читать не только строки, но и между строками. Из Ваших междустрочных аргументов следует, кажется, вывести ту мысль, что мы ходим в потемках, а заря нового солнца, должествующего озарить обособленность русской музыки, лишь занимается; вся будущность ее в кропотливых изысканиях того Баха из окрестностей Пожарного депо*, который посредством бесчисленного множества контрапунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основной камень будущего величия русской музыки. Может быть, оно так и есть, но я боюсь, Сергей Иванович, чтобы наш Бах не был немножко славянофильствующим Дон-Кихотом»³⁹.

Оспаривая позицию Танеева, Чайковский решительно не видит необходимости отказа от принципов разработки народно-песенного материала в формах, уже издавна усвоенных русской музыкой. Мысль Танеева о создании иных форм представляется Чайковскому не чем иным, как утопией, «лукавым мудрствованием», насилием над оправдавшим себя опытом музыкально-исторического развития. «Из такого насилия и напряжения ничего художественного произойти не может. Где насилие, там нет вдохновения, нет искусства <...> Я знаю, — настаивает Чайковский, — что Вы слишком умны и серьезны для того, чтобы из Ваших попыток в скучном роде Вы не извлекли каких-нибудь полезных для Вас и для нас указаний и разъяснений. Может быть, плодом всего этого будет какая-нибудь интересная монография о русской музыке. Но признаюсь Вам, что я, не без сожаления и грусти, вижу, как мало-помалу Вас заедает рефлексия и как действующий в области творчества художник все более и более уступает в Вас место кропотливому изыскателю музыкальных премудростей.

Быть может, я ошибаюсь, и Вы вступили на свой настоящий путь. Ваши замыслы смелы и намерения достойны сочувствия, но не забудьте героя романа Сервантеса»⁴⁰.

Но Танеев упорно продолжает отстаивать свои доводы, подкрепляя их новыми фактами и соображениями. Так, сравнивая

* Танеев жил в то время в доме своих родителей в Обуховом (ныне Чистом) переулке, на Пречистенке (ныне улица Кропоткина), близ Пожарного депо.

в ответном письме из Иппора европейские мелодии с зерном, «из которого выросло целое дерево», он выдвигает ту мысль, что «европейцам выбора нет: они могут только продолжать растить свое дерево... У нас выбор есть: мы можем, с одной стороны, способствовать росту европейского дерева, а с другой — воспитывать собственные ростки». Заклучая эту мысль, он приходит к выводу, что «русский оттенок в музыке с течением времени будет получать все более и более определенный характер, и из него выработается стиль, существенно отличный от европейского»⁴¹.

Нисколько не смутившись ни прозвищами «Баха из окрестностей Пожарного депо» и «Дон-Кихота», ни соображениями, вычитанными «между строк», Танеев продолжает: «...Мало я думаю о том, чтобы представлять в своих сочинениях образцы какого-то до меня невиданного стиля, создавать новую неслыханную музыку. Но, повторяю, русские мелодии должны быть положены в основу музыкального образования. Думаю, что придет время, когда в консерваториях не станут слепо учить тому, чему учат в Лейпциге или в Берлине, а поймут, что нам нечего писать контрапункты на грегорианские *C [antus] F [igtu]*сы, что у нас иные задачи, чем у немцев или французов, что нельзя забывать о существовании русских песен...»⁴²

Чтобы подкрепить свои доводы, Танеев на другой же день вдогонку шлет Чайковскому письмо о важности создания русского стиля, элементы которого хотя и заметны в творчестве крупнейших русских композиторов, но далеко еще не достигли полного развития, и «нет ничего нелепого в предположении, что он со временем разовьется»⁴³.

В письме от 15 августа 1880 года Чайковский возражает:

«По поводу Вашего сравнения музыки с деревом скажу Вам, что (продолжая заимствовать уподобления из растительного царства) я бы сравнил европейскую музыку не с деревом, а с целым садом, в коем произрастают деревья: французское, немецкое, итальянское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское, польское и т. д. Почему Вы совершенно произвольно только русским народно-музыкальным элементам дозволяете быть отдельным растительным индивидуумом, а все остальные заставляете соединиться в одно дерево? Я этого совершенно не понимаю. По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую. Каждый западноевропейский композитор прежде всего или француз, или немец, или итальянец и т. д., а потом уже европеец. В Глинке национальность сказалась ровнехонько настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно; если в моих сочинениях Вы слышите русские отголоски, то в сочинениях Massenet и Bizet* на каждом шагу обоняю специфический французский запах. Пусть нашему

* Массне, Бизе (фр.).

зерну суждено дать роскошное дерево, характеристически отличающееся от своих соседей, — тем лучше...»⁴⁴

Справедливо наставляя, что «русские мелодии должны быть положены в основу музыкального образования» и что на их основе русский национальный стиль будет приобретать все более отчетливый характер, Танеев упускает, однако, из виду, что русский национальный стиль, развитием которого он столь озабочен, уже давно и прочно определился и нашел свое разностороннее и подлинно национальное выражение в творчестве Глинки, Даргомыжского, Серова, Чайковского и композиторов Новой русской школы. Но и Чайковский не вполне ясно представлял себе в то время особенность и историческое значение русского музыкального творчества.

Перейдем к другому, не менее важному пункту переписки, заключающему в себе интереснейшие и глубоко поучительные перипетии спора Чайковского и Танеева. То был спор не столько о «праве на контрапункт», сколько о стремлении композитора обрести свой собственный, пусть даже необычный, путь творческого самоутверждения, исходя из своей музыкально-исторической концепции.

Чайковский понимал, что Танеев вступил в сложный, чреватый серьезными противоречиями фазис творческого самоопределения. С беспокойством наблюдает он за развитием любимого ученика, сокрушаясь по поводу его «лукавых мудрствований» и связанной с ними заторможенностью творческого процесса. Но Чайковский все же не покидает уверенность, что сильная натура его питомца одержит верх над заблуждениями молодости: «...В глубине души я ни минуты никогда не сомневался, что Вы, наверное, так или иначе будете крупной личностью в сфере русской музыки», — заявляет он в письме от 17 августа 1880 года⁴⁵.

«Великий спор» зародился еще в письме ученика от 28 декабря 1879 года, в котором Танеев высказывается о прочитанной им книге, «где было описано, как Бетховен писал свои эскизы, и был приведен целый ряд выдержек из этих эскизов. Бетховен не писал сочинение подряд, а кусочками и записывал все, что ему приходило в голову. В этом я стараюсь ему теперь подражать. Я завел книгу и в продолжение часа или двух записываю без разбора все, что приходит в голову и что может иметь какое-нибудь отношение к тому сочинению, которым я занят в данный момент. Это имеет в преимуществе, что дает возможность работать разом на нескольких пунктах сочинения, избавляет от труда размышлять относительно каждой мысли, пригодна она или нет, сохраняет те мысли, которые могли сперва показаться негодными, но которые могут пригодиться, будучи помещены в свое время, и т. д. Одним словом, я разом могу увидеть все, что в моей голове проходило в течение долгого времени, и уже эти готовые материалы располагать в той или другой последовательности»⁴⁶.

Письмо это характерно для той стадии композиторского са-

мовоспитания Танеева, которая приходится на послеконсерваторские годы. В этот сложный период формирования индивидуальности он особенно остро ощущал потребность найти опору и оправдание своим индивидуальным склонностям и той идее, в жертву которой он приносил, пока еще без должных результатов, столько умственных сил и духовной энергии.

«Твердея в умысле своем», Танеев тем не менее продолжает настаивать, что практическая тренировка в соединении с повседневными «механическими упражнениями» и анализом технической стороны творчества является необходимейшим условием формирования композитора. Эта стадия должна предшествовать окончательному оформлению творческого замысла. Одновременно он настаивает и на том, что единственно возможный путь полного обновления музыки лежит не в исчерпавшей себя гармонии, а в бесконечно разнообразной сфере контрапунктических форм, открывающей безграничные перспективы для современного творчества.

Не оспаривая мысль Чайковского, что «без вдохновения нет творчества», Танеев считает, однако, необходимым подчеркнуть в письме от 19 августа 1880 года: «Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть, что он приобрел путем привычки». Соглашаясь, что «новые формы только тогда получают живучесть, а следовательно, и значение для искусства, когда они не изысканы насильственным путем, а вылились непосредственно из внутреннего чувства художника», он в то же время настойчиво выдвигает главенствующую роль технологического момента для свободы творчества. «Игра Рубинштейнов, — говорит он в том же письме, — в минуты вдохновения тоже творчество. Между тем какое громадное значение имеют для этой игры те механические упражнения, которые делали эти пальцы, те гаммы, которые они твердили»⁴⁷.

Ниже мы подробно остановимся на танеевской концепции «вдохновения и мастерства», поскольку она в полном виде и во всей законченности раскрылась в более поздние времена. Сейчас же считаем необходимым отметить, что жажда постигнуть тайны контрапунктической техники вызывалась у молодого Танеева не только художественными побуждениями, но и нередко рассудочным любопытством к комбинационным формам. В этом он откровенно признался Чайковскому, считая, однако, это явление преходящим: «Ученость хороша только тогда, когда она приводит к естественности и простоте. Сознаюсь, что это со временем пройдет. Объясняется это только новостью для меня этого предмета. Точно так же человек, который только что выучился гармонии, находит удовольствие в сложных и запутанных гармонических комбинациях. Одним словом: мои сочинения могут быть плохи, но путь, которым я иду, верный; двигаясь по нему, я только приобретаю в свое распоряжение лишние средства для выражения моих будущих вдохновенных мыслей, если таковые

когда-нибудь у меня явятся. Я страстно желаю дожидаться того момента, когда Вы в моих будущих творениях откроете в каком-нибудь каноне присутствие искры вдохновения. Быть может, мне удастся этого дожидаться, и тогда у меня явится неопровержимое доказательство того, что контрапункт не иссушает человека и что его бояться не следует»⁴⁸.

Танеев не только не оставляет своих занятий контрапунктом, но, напротив, с еще большим рвением продолжает углублять и совершенствовать свои познания в этой области. Эти занятия доставляли ему удовлетворение сами по себе и помогали осознать собственную силу. А Чайковский, отдавая должное сильной и целеустремленной индивидуальности Танеева и подчас изумляясь его выдающемуся техническому мастерству, все же продолжал возражать против направления, взятого его бывшим учеником. В глубине души он даже склонен воспринять этот фазис танеевского развития чуть ли не как катастрофу. «Вы пишете, что мне нужно не жалеть, а поощрять Вас, — писал Чайковский. — Жалеть мне Вас действительно нельзя, ибо, при Вашем таланте и уме, Вы во всяком случае не бесполезно тратите время; такие люди, как Вы, даже заблуждаясь или сходя временно с своего прямого пути, все-таки достигают цели. Если Вам суждено быть творцом, то Вы им и будете, а если нет, то в другой сфере принесете свет и пользу. Но я просто недоумеваю в виду настоящего фазиса Вашего развития. Когда Вы нагромождали увеличен[ные] секст[аккорды] на чрезмерные трезвучия (выражение Танеева. — *Гр. Б.*), я твердо верил, что в Вас есть самобытное творческое дарование; теперь оно куда-то от меня скрылось; я перестал понимать Вас. Тогда Вы, подобно всем юношам, талант которых не созрел, оригинальничали, но в нагромождениях Ваших я не мог не усмотреть сильного, хотя не созревшего таланта. Теперь в Ваших скучных произведениях я вижу превосходного, ученого музыканта, но в этом океане имитаций, канонов и всяких фокусов нет ни искры живого вдохновения»⁴⁹.

С такой откровенностью и прямоотой Чайковский еще никогда не высказывался. Разногласия вступают в полосу наибольшего обострения. Чутко, внимательно, даже по временам настороженно Чайковский следил за дальнейшим развитием Танеева, радостно приветствуя каждое свидетельство его освобождения от «заедающей рефлексии».

Но как ни отстаивал Танеев свою правоту, дальнейшее отступление было неизбежно. Накопленный опыт с течением времени все более склонял его к мысли о тщетности и бесплодности экспериментирований, оторванных от живой творческой практики.

К началу 80-х годов Танеев достиг известности как автор произведений, в которых, как ни странно, его взгляды и надежды на провиденциальную роль русских контрапунктических форм не получили почти никакого отражения. Сообщая Чай-

ковскому 18 августа 1880 года об окончании струнного квартета Es-dur, выдержанного в классических традициях, Танеев считает даже нужным подчеркнуть, что в нем «нет ничего русского (к сожалению), что в нем попадают итальянские каденции и даже заключения с древнемоцартовского трелью...»⁵⁰

Крупнейшее произведение этого времени — Струнное трио для скрипки, альты и виолончели (1879—1880), на последней странице которого надпись: «Видал и искусству автора весьма изумлялся. П. Чайковский. 10-го апреля 1880 года. Москва». Об этом произведении, ставшем в некотором смысле переломным в творческом развитии Танеева, автор не без гордости писал Чайковскому: «Мне наконец удалось сочинить Скерцо в обращенном контрапункте, которое и находится в этом трио. Мне сочинение не стоит теперь таких усилий, как прежде, когда я к сочиненному одному такту приписывал другой, потом третий и т. д.»⁵¹.

О сочиненном в 1880 году квартете Es-dur Танеев высказался еще определеннее в письме к Чайковскому из Иппора от 18 августа того же года: «Я кончаю свой струнный квартет. Чтобы его написать в том виде, в каком он теперь находится, я написал 240 страниц — целую книгу небольшого формата. Уверяю Вас, что все время, пока я его писал, я изыскивал не то, что хитро и запутанно, а, напротив, исключительно обращал внимание, чтобы то, что я пишу, было красиво, понятно, благозвучно. В видах этого я переделывал темы до тех пор, пока они мне начинали нравиться»⁵².

Струнный квартет Es-dur художественного успеха не имел. Он был единственный раз исполнен в Москве 19 октября 1881 года, во втором (154) квартетном собрании РМО. Исполнители: И. Гржимали, А. Гильф, К. Бабушка и В. Фитценгаген. Это сочинение С. Кругликов назвал «плодом солидной, но бездарной работы»⁵³.

С какой бы строгостью ни отнестись к произведению молодого композитора, оно не заслуживает столь уничтожающего приговора.

Чайковский основательно предостерегал Танеева от чрезмер-

О том же квартете Кругликов вскоре писал: «В своем отчете об этом квартете [№ 359, „Совр. изв.“, 1881] мы не имели места говорить много: назвав его тогда „плодом солидной, но бездарной работы“, мы сказали, однако, как раз то, что и теперь о нем думаем. В самом деле, многие ловкие, хотя и не новые контрапунктические приемы изобличили в авторе квартета солидное и прочное музыкальное знание, но в то же время отсутствие мелодического изобретения и гармоническая бедность, особенно непонятная у образованного музыканта в наше время роскошной и яркой гармонии, указывали на очень уж маленький (чтоб не сказать более) композиторский талант г. Танеева. Слушая его квартет, мы ни разу не подметили вдохновения и увлечения, напротив, мы постоянно чувствовали „работу“ — прилежную и добросовестную, но только „работу“. Все это, помним мы, обдавало нас каким-то холодом и сухостью: да и не могли иначе действовать на современного слушателя эти бесстрастные полумоцартовские темы и их сплошь контрапунктическая, тоже полумоцартовская, разработка»⁵⁴.

ной рассудочности, уверенный, что эта черта не вытекала из внутренней потребности, а была «наперед заданной мыслью».

Вряд ли Чайковский хотел видеть в Танееве покорного ученика, но, как подлинный художник, как наставник и друг, он не мог оставаться равнодушным к его необычной и сложной творческой судьбе. Он готов был не только понять, но в известной степени и оправдать бесколоритность танеевской инструментовки, хотя элементарно и «правильной», но по существу лишенной индивидуальной характерности. Столь же трезво отдавал он себе отчет и в том, что проявляющееся в произведениях Танеева «несоответствие мысли с формой» есть «скорее недостаток натуры, чем умелости», оправдывая в этой связи абстрактно зарождавшиеся в голове Танеева симфонические образы, «по замыслу своему не принадлежащие к оркестровой области». Но более всего он опасался формальной и равнодушной «игры в соединение тем, искусственно приложенных друг к другу», «более интересных для зрения, чем для слуха», тем не столько «сочиненных, сколько придуманных». Претило ему и неумеренное влечение к технической стороне творчества, точнее говоря — рационализм. Отчетливое проявление такого именно подхода к творчеству Чайковский увидел в сочиненной Танеевым в 1882 году Увертюре C-dur, о которой высказался с откровенностью в письме к автору от 8 октября 1882 года: «...Это очень пленительная вещь, хотя, кроме игры звуков, в ней ничего нет. Она меня восхищает подобно тому, как восхищает увертюра к „Волшебной флейте“, но не волнует и не трогает: итак, не очень-то гордитесь, ибо цель искусства не только улаживать слуховые органы, но и душу и сердце. Авось, и это Вы сумеете»⁵⁵.

По мере того как Танеев становился несговорчивым, Чайковский пытается ослабить остроту спора и даже уклониться от попыток «вразумить» Танеева. Здесь сказалась не столько слабость Чайковского, сколько несокрушимая убежденность Танеева, которую не в силах был поколебать даже могучий авторитет учителя.

В лице Чайковского и Танеева столкнулись музыканты не только огромной творческой воли и убежденности, но и полярно противостоящих друг другу художественных типов. Вполне естественно, что научно-аналитический метод, предложенный Танеевым, встретил резкое возражение Чайковского.

Сразу же оговоримся: когда Чайковский говорил, что надо «писать как бог на душу положит», эти слова надо понимать не в буквальном смысле, а как возражение против господства рефлексии.

Чайковскому не суждено было дожить до тех произведений Танеева, в которых со всей полнотой раскрылось его дарование. Его знакомство с творчеством Танеева исчерпывалось кантатой «Иоанн Дамаскин», тремя симфониями, увертюрой «Орестея», немногими страницами из оперы, двумя квартетами — e-moll и

d-moll (последний в первоначальной редакции), а также некоторыми камерными и симфоническими произведениями, созданными в 80-е годы. Это необходимо иметь в виду при объективном суждении об их разногласиях. Нельзя забывать и того, что творчество Танеева не смогло бы подняться до уровня достигнутого им в последующие годы, если бы он замкнулся в рамках своих взглядов и установок 80-х годов. Можно предположить, что суровая и нелюбезная критика Чайковского не прошла бесследно.

Долголетнее общение Танеева и Чайковского — пример редкой по своей содержательности дружеской близости. Каждый из двух великих музыкантов находил в другом то, чего не доставало в нем самом. Последствия их взаимовлияния были исключительно благотворны. К своему учителю Танеев до последних дней жизни относился с чувством, близким к благоговению. Его письма к Чайковскому решительно опровергают ошибочное представление о нем как о человеке, в котором рассудок якобы поработил непосредственность чувства.

Разница в годах не мешала их дружбе. Чайковский поверял критическому суду Танеева многие свои произведения до выхода их в свет, глубоко ценил не только художественную точность, но и прямоту, беспристрастность и откровенность его суждений. Известно, что по приговору Танеева Чайковский уничтожил партитуру симфонической картины «Воевода». Она была восстановлена уже после смерти автора по сохранившимся оркестровым голосам и издана не без участия Танеева, впоследствии раскаявшегося в строгости своей оценки*.

Не скрывая своего настороженного и скептического отношения к творческому методу Танеева, Чайковский продолжает от-

* История с «Воеводой» такова: «До концерта Петр Ильич спрашивал после репетиции мнение о своей вещи у разных лиц, отзываясь сам о ней с пренебрежением, — писал М. И. Чайковский. — Обратился он с тем же вопросом и к С. И. Танееву. Последний в письме ко мне, в ноябре 1901 г., насколько помнит, так выражает свое тогдашнее мнение о „Воеводе“: „Я находил, что главная часть в этой пьесе есть средняя, любовный эпизод, начало же служит только как бы приготовлением к нему. Между тем эта средняя часть несравненно ниже по своим музыкальным достоинствам подобных же эпизодов в прежних сочинениях Петра Ильича: „Буре“, „Ромео“ и „Франческа“. Мне казалось, что прием, который употребил Чайковский при ее сочинении, неправилен, что под эту мелодию можно спеть слова пушкинской баллады <...> так что она, по-видимому, сочинялась не как оркестровое произведение, а как романс. Исполненный без слов оркестровыми инструментами, романс этот производит впечатление несколько неопределенное и много теряет в таком изложении <...> Собственник [...] оркестровых голосов „Воеводы“ А. И. Зилоти заботливо спрятал их, и благодаря этому после кончины Петра Ильича партитура была восстановлена и издана фирмой М. Беляева в Лейпциге. Кстати скажу, что исполненная в первый раз в Петербурге под управлением Никиши, она произвела на С. И. Танеева совершенно иное впечатление, чем в 1891 году, и он горько сожалел о слишком поспешном приговоре се, выраженном тогда Петру Ильичу»⁵⁶.

В письме к М. И. Чайковскому от 20 марта 1897 г. Танеев писал: «Вчера с Гольденвейзером играл партитуру „Воеводы“, в которой нахожу при внимательном рассмотрении много красот»⁵⁷.

носиться к нему с подлинной любовью и привязанностью: «Я мало знаю людей, письма которых было бы столь приятно читать, как твои, — писал он 27 июля 1891 года. — Если исключить период твоего директорства (когда, особенно под конец, ты иногда жаловался на судьбу и предавался мерехлюндии), то будущего твоего биографа будет необыкновенно приятно поражать всегдашнее отражение бодрого, здорового, оптимистического отношения к задачам жизни. Другой не упустил бы случая посетовать на роковые препятствия, мешающие семилетний труд привести к желанному концу*, порисовался бы мучительными сомнениями, намекнул бы на недостаток поощрения и восторженного сочувствия со стороны друга, к которому письмо адресовано, — словом, попенял бы немного. Ты, напротив, хоть понежничать, но ровно и твердо идешь к цели, не выпрашивая поощрений и попукиваний, уверенный в успехе. Я завидую тебе. Твоя работа для тебя наслаждение, ибо у тебя нет лихорадочного стремления кончить во что бы то ни стало, как можно скорее; она несколько не мешает тебе заниматься посторонними предметами, уделять часть времени не только на составление руководства по контрапункту, но и на собственные упражнения в этом скучном ремесле, — и, что всего поразительнее, — наслаждаться этим!!! Ты, одним словом, не только художник, но и мудрец; и от комбинации этих двух качеств я предвижу блистательные плоды»⁵⁸.

Каждое из писем Танеева к Чайковскому — документ исключительной ценности. В них особенно глубоко раскрывается его своеобразная личность, сказывающаяся и в его литературной манере, о которой, между прочим, писал К. А. Федин: «В числе редких по чутью слова знатоков русской речи — Сергей Иванович Танеев. Его письма к Чайковскому в большинстве очень хороши, образцовы по стройной простоте фразы. Танеева надо поставить в ряд с писателями-непрофессионалами (Репин, А. Н. Крылов)»⁵⁹.

Танеев был любимым учеником Чайковского, неутомимым пропагандистом его творчества. Но, говоря о влиянии Чайковского на творчество Танеева, нужно сказать, что в его сочинениях (не исключая и юношеских) нет внешнего подражания учителю. Единственным исключением является Тема с вариациями, написанная в 1874 году, то есть в годы учения в консерватории. Вторую вариацию *Allegretto alla quartetto di P. Tchaikowsky* Танеев построил на начальной теме финала Второго квартета Чайковского.

Традиции Чайковского, чутко воспринятые Танеевым, неизмеримо сильно ощущаются в лирической направленности его музыки, в ее напевном и задумчивом мелосе, обладающем огромной интонационной выразительностью. Эти черты сказались на таких страницах Танеева, как *Adagio* из фортепианного

* Речь идет об опере «Орестея». — Гр. Б.

квартета, Adagio или побочная партия первой части симфонии с-moll, «Сказка» и Тема с вариациями из концертной сюиты для скрипки и оркестра (особенно заключительная вариация), седьмая вариация из последней части Третьего квартета, первая часть кантаты «Иоанн Дамаскин», да и не только. В этих сочинениях Танеев создал мелодии широкого дыхания, почти всегда эмоционально сдержанные, но зато пластичные, отточенные, исполненные душевной чистоты, благородного и возвышенного чувства. В этом смысле особенно близок к Чайковскому Первый квартет ор. 4 с его волнующими по красоте и искренности Largo и Intermezzo — поистине непревзойденными образцами камерно-инструментальной лирики. Однако Танеев всегда по-своему преломляет влияние учителя; делясь с Чайковским своими сомнениями, ища его поддержки, Танеев нередко спорил с ним, проявляя самостоятельность и при этом. Серьезные расхождения выявились и в его отношении к симфонизму Чайковского, в частности его Четвертой симфонии, а также и во взглядах на оперную драматургию (характерны его заметки на полях клавира «Пиковой дамы»).

Танеев был глубоко своеобразен и как человек и как музыкант, не умевающийся в привычные нормы и представления. Стремление познать и подчинить себе все многообразие средств выразительности, преодолеть сопротивление музыкальной материи, извлечь все заложенные в ней импульсы развития, не забывая при этом целесообразности и логики, красоты и благозвучия, — все это сопровождалось у него длительными, подчас мучительными поисками. Не раз откровенно признаваясь в этом, он писал П. И. Чайковскому по поводу своего квартета Es-dur 18 августа 1880 года: «Не моя вина, если получится сочинение плохое, — значит, не хватило моих природных способностей, я же со своей стороны сделал все, что мог»⁶⁰. Будучи уже автором «Иоанна Дамаскина», симфоний и квартетов, Танеев вновь, почти в тех же словах, что и десятью годами ранее, но только с большей определенностью обращается к Чайковскому 21 июня 1891 года: «Не моя вина, что композиция мне нелегко дается. Все-таки я ее считаю самым главным своим занятием и ни на что не променяю»⁶¹. И следовал своим путем.

Танеев — преподаватель консерватории. — Кантата на открытие памятника Пушкину. — Увертюра C-dur. — Кантата «Иоанн Дамаскин». — Симфония d-moll. — Танеев — директор консерватории. — Танеев и народно-песенное творчество.

После ухода Чайковского из консерватории Танеев по настоянию Н. Рубинштейна и Чайковского, согласно единодушному решению Художественного совета, осенью 1878 года избирается ординарным преподавателем теории музыки и становится таким образом преемником своего учителя по классам гармонии и инструментовки. В течение двадцати семи лет он состоял сначала преподавателем, затем профессором консерватории, вел разнообразные дисциплины. По окончании консерваторского курса он и не помышлял о преподавании. Педагогическая деятельность его вовсе не привлекала, он стал работать в консерватории из чувства долга и сознания необходимости продолжить дело, которому служили его учителя.

Вскоре после смерти Н. Рубинштейна и последовавшего затем ухода из консерватории К. Клиндворта Танеев избирается профессором по классу фортепиано. Ему, как самому достойному, вверяется руководство классом высшей фортепианной игры Н. Рубинштейна *.

О том, с какой ответственностью Танеев отнесся к своим обязанностям профессора фортепианного класса, видно хотя бы из его письма к Чайковскому от 19 июня 1881 года: «Играю аккуратно пять часов в день: вот уже четырнадцать дней, как мне привезли фортепиано, и я ни разу не играл менее. Играю часто с некоторою досадою; думаешь: я бы в это время писал тройные или четверные контрапункты, а вместо этого приходится по двадцати раз повторять какой-нибудь пассаж листовой пьесы, чтобы сообщить ему элегантность и легкость, требуемую от фортепианного виртуоза. Боже, думал ли я когда-нибудь, что мне придется этим заниматься! Между тем это необходимо ввиду моих будущих обязанностей. Мне, с одной

* За время руководства этим классом, с 1881 по 1888 год, у Танеева окончили курс десять пианистов: А. Ф. Альбедиль, С. П. Бартенев, С. П. Богомолова, Л. Г. Воскресенская, А. Ф. Завадский, М. С. Иванова, Т. П. Клейн, Н. М. Мазурин, Е. К. Немыцкая и М. И. Унтилова. В течение года у него также занимался А. Н. Корещенко.

стороны, это нравится: мысль, что я могу хорошо исполнять фортепианные пьесы и могу этому учить других, мне приятно. Но что меня смущает, это что при усидчивых занятиях фортепиано, при хождении в консерваторию, при шестнадцати часах уроков в неделю мне не останется времени на мои кропотливые изыскания в области сухой и бесплодной, на мои творения, которыми я до сих пор, хотя изредка, обогащал музыкальное искусство»¹.

Однако наибольшее значение приобретает в ближайшие годы деятельность Танеева не столько как профессора по классу фортепиано и свободного сочинения, сколько руководителя специальных классов контрапункта, фуги и форм, где он с небывалой дотоле широтой и методичностью применил свои выдающиеся теоретические познания.

Летом 1880 года Москва торжественно отметила открытие памятника Пушкину, воздвигнутого на Страстной (ныне Пушкинской) площади. На это событие Танеев откликнулся кантатой для смешанного хора с оркестром на текст первых восьми строф пушкинского стихотворения «Памятник». Сравнение кантаты с предыдущими сочинениями композитора показывает, что она представляет значительный шаг вперед на его творческом пути.

Исполнение кантаты состоялось 8 июня 1880 года под управлением Н. Г. Рубинштейна в третьем отделении торжественного концерта-вечера, посвященного открытию памятника, в так называемом «апотеозе». «Но апотеоз этот вышел, по крайней мере по моему личному впечатлению, несколько комичен. Он состоял в следующем: когда Каменская, пропев последний музыкальный номер, удалилась со сцены, занавес спустился и за ним стали раздаваться какие-то приготовления, продолжавшиеся довольно долго. Наконец Рубинштейн застучал своим железом, и в оркестре раздались торжественные звуки прелюдии, перешедшие в гимн, нарочно сочиненный по настоящему случаю Танеевым и певшийся хором, помещенным за сценой. К сожалению, слов нельзя было расслышать. При соединенных звуках оркестра и хора взвился занавес, и глазам публики представился бюст Пушкина на невысоком пьедестале, поставленный посреди сцены. Несколько минут сцена оставалась пуста, наконец из-за правой кулисы вышла Каменская, затем Климентова, потом писатели: Тургенев, Островский, Юрьев, Максимов, Плещеев, Достоевский, Григорович, Потехин, Писемский, за ними актеры: Самарин, Мельников, Горбунов и Поливанов... Поименованные лица прошли перед бюстом Пушкина, обогнули его с левой стороны и затем сзади него выстроились рядом, глупо глядя на публику, пока Рубинштейн махал своей палочкой и руководил оркестром и невидимым хором. Каждый из вышепоименованных нес с собою венок, который клался им к подножию пушкинского бюста. Один только Тургенев, подойдя к бюсту, увенчал

своим венком главу Пушкина», — свидетельствует М. А. Веневитинов, автор воспоминаний «Пушкинские торжества в Москве 1880» * 2.

В мае 1882 года в Москве открылась Всероссийская художественно-промышленная выставка. Для заведования музыкальным отделом выставки был приглашен директор консерватории Н. А. Губерт, от которого, по всей вероятности, исходила инициатива привлечения Танеева к выставочным концертам в качестве композитора и пианиста.

Специально для выставочного концерта Танеевым написано одно из первых его крупных симфонических сочинений — увертюра на русскую тему C-dur, законченная в партитуре 8 июня 1882 года и через несколько дней — 13 июня — исполненная под управлением автора в пятом симфоническом концерте выставки.

Увертюра C-dur — произведение, в котором нашел отражение весь круг идей, занимавший воображение композитора на протяжении нескольких предыдущих лет. Здесь он впервые вышел за пределы чисто лабораторного экспериментирования и «механических упражнений», поставив перед собой задачу создать на этой основе художественное произведение.

В увертюре широко проявилось комбинационно-полифоническое мышление Танеева. Применение принципов сложного полифонизирования к материалу русских народных песен достигло высокой изощренности. Увлеченный своей задачей, Танеев стремился показать реальность и закономерность идеи создания русских полифонических форм. Однако в глубине души он, по-видимому не до конца убежденный в успешном решении задачи, склонен был рассматривать увертюру скорее как опыт практической композиции. Подобное предположение находит подтверждение в авторской записи, сохранившейся в переплетенном томе рукописных эскизов: «Программа увертюры: программой ей служит консерваторская программа теоретических классов; увертюра должна удовлетворять требованиям, предъявляемым консерваторскою программю ученикам классов: элементарного, контрапункта, формы, фуги и инструментовки. (Москва: 1882 июня 8 дня)» 3.

Программа довольно своеобразна. Сбиваясь на полушутливый тон, автор намеренно подчеркивает скромный, почти «прикладной» характер своего произведения, художественные достоинства которого для него по меньшей мере сомнительны.

Предчувствие его не обмануло. Судьба увертюры оказалась незавидной. Критика встретила ее не только не сочувственно, но попросту враждебно, сурово осудив примененные в ней «кропотливые изыскания». После первого исполнения Танеев подверг сочинение сокращению, главным образом за счет «некоторых контрапунктических хитростей» в средней части, встретив, од-

* Веневитинов М. А. (1844—1901) — археолог и музыкальный деятель.

нако, возражение Чайковского, писавшего ему 29 октября 1882 года: «Напрасно Вы хотите исключить некоторые контрапунктические фокусы в увертюре. В средней части можно было бы только исключить повторение некоторых фокусов»⁴.

В сокращенном виде увертюра была вновь исполнена в Москве 11 декабря 1882 года в седьмом (282-м) симфоническом собрании РМО под управлением М. Эрдмансдерфера, а 18 декабря того же года — в Петербурге в четвертом симфоническом собрании РМО под управлением автора. Присутствовавший на последнем концерте Римский-Корсаков позднее писал в своей «Летописи»: «Помню его [Танеева] торжественную увертюру C-dur с необыкновенными контрапунктическими ухищрениями...»⁵ На том же концерте был и Бородин, писавший автору 18 февраля 1883 года: «Мне ужасно жаль, что в Петербурге не удалось повидаться с Вами; не удалось даже пожать Вам руку после Вашей вещи в концерте. На репетициях я быть не мог, а в концерте был и остался весьма удовлетворенным»⁶.

Заглавие увертюры C-dur, по замечанию С. В. Евсеева⁷, не вполне точно отражает ее содержание. Увертюра построена не на одной, а на трех русских песнях, объединенных не только единым характером, но и единым историческим содержанием. Все они написаны на тему про татарский полон и заимствованы из сборника Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (№№ 8, 9 и 10), причем песня, значащаяся в сборнике под № 8, использована Танеевым лишь эпизодически.

Ни одно произведение Танеева не привлекало еще к себе столь пристального внимания, как увертюра C-dur. Все три ее исполнения отмечены критикой С. Н. Кругликова, Ignotus'a, О. Я. Левенсона (Москва) и М. Раппопорта (Петербург). Первый выступил даже дважды, под псевдонимом «Молодой музыкант» («Современные известия», 1882, №№ 167, 349). В обоих случаях мнение критика складывалось не в пользу произведения. Не отрицая «гармонической, а более всего контрапунктической ловкости композитора» и воздавая должное «его солидным теоретическим познаниям, выделяющим его как чуть ли не самого лучшего музыканта во всем теперешнем составе Московской консерватории», Кругликов считает, что этими достоинствами не искупаются «изъяны», органически присущие композитору. Представляя себе процесс танеевского творчества на основании его квартета Es-dur и увертюры, Кругликов приходит к выводу, что оба произведения производят такое впечатление, точно автор во что бы то ни стало «хотел вставить все», что он только знает. «В последнем предположении, — замечает он, — мы укрепились главным образом благодаря редко нами замеченной естественности и плавности в ходе музыкальных мыслей г. Танеева. По большей части дело имеет вид, что он, окончив (всегда почти технически довольно ловко) известную часть своего сочинения, не знает, как продолжать ее, и берет наудачу какой-нибудь из известных ему по консерваторским

занятиям прием; утилизирует его, как и первый, умело; но опять не знает, что делать дальше, снова припоминает что-нибудь сказанное ему Чайковским и т. д. Сочинение отсюда получается не цельное, клочковатое, кропотливое, всегда добросовестное, но малосамостоятельное и почти вовсе не талантливое. Те же, ничем не мотивированные излишества замечаются у г. Танеева и в оркестровке; вдруг ему покажется (и очень основательно), что оркестр его звучит ординарно и неразнообразно; он припоминает, какой инструмент он еще не употребил, берет первый пришедший ему в голову, и вот вы слышите *Glockenspiel*, обыкновенно сопровождающий наиболее поэтические и волшебные страницы некоторых партитур, чуть ли не на самом прозаичном месте танеевской увертюры. Увертюра прошла, собственно, недурно. Дирижировал сам автор, очень резонно побоявшийся отдать ее в руки г. Губерта. Не знаем, как ведет г. Танеев чужие сочинения, но свое провел он очень сносно и толково» * 8.

Мы процитировали слова Кругликова не только с целью показать, как далеки были многие современники Танеева от подлинного понимания его творческих идей. Строки Кругликова, одного из самых влиятельных московских музыкальных критиков, представляющего творческий процесс Танеева если не в окарикатуренном изображении, то уж бесспорно легковесно и тенденциозно, особенно в этом смысле показательны.

Порицал увертюру, хотя и не в столь категоричной форме, рецензент «Русских ведомостей» О. Левенсон. «Мы возлагаем, — писал он, — немалые надежды на композиторскую будущность Танеева, главным образом вследствие серьезной подготовки его и глубокого знания им контрапункта. Полное обладание контрапунктом не важно само по себе — оно важно потому, что доставляет композитору неограниченную власть над мелодией <...> Увертюра Танеева, построенная на русской теме, полна жизни и движения. Торжественная интродукция прерывается бурным построением на широкой теме, поддающейся хорошей контрапунктической разработке. Инструментовка блестяща и при этом прозрачна, как в лучших классических образцах. Некоторые инструментальные эффекты напоминают *C-dur*ную увертюру Бетховена ор. 124. Тем не менее увертюра эта только хорошо разрешенная музыкальная задача. Желательно было бы побольше поэзии и теплоты. Все внушено как бы умом, а не сердцем. Когда вполне развернется его внутреннее „я“, Танееву, быть может, удастся приложить свою композиторскую технику к более поэтическому материалу. Было бы очень жаль, если

* Сочувственно отнесся к дирижированию Танеева критик Ignotus (С. В. Флёров), по мнению которого Танеев «весьма энергичный и внимательный дирижер, обладающий одним из главных достоинств управления оркестром — способностью держать оркестр в руках и подчинить его своей воле без малейших колебаний со стороны оркестра, без малейшей нерешительности со стороны дирижера» 9.

б такое замечательное умение и знание разбилось о бесплодную почву»¹⁰.

Рецензировавший петербургское исполнение увертюры М. Раппопорт оказался, пожалуй, самым строгим ее судьей. Напрасно, по его мнению, «молодой композитор затратил столько труда, не соразмерив его со своей задачей. Он, очевидно, запутался в лабиринте всевозможных комбинаций и оркестровых эффектов, и вышла работа почтенная по технике, но далеко не выдающаяся по творчеству. Много мешала впечатлению и неумелость автора в качестве дирижера. Есть в этой увертюре места интересные, но нет цельности создания, без чего и немалым полным успех»^{* 11}.

Если суммировать сказанное, нетрудно представить себе, сколь сложно было в ту пору положение Танеева в русском музыкальном мире, в какой атмосфере недоверия, а подчас и недоброжелательства приходилось ему завоевывать признание. Но справедливость требует заметить, что многие произведения Танеева 70—80-х годов давали немало оснований для их критики. Несомненно и другое: недоброжелатели Танеева не давали себе труда вникнуть в его творческие намерения, понять его сложную индивидуальность и горяча готовы были вовсе отказать ему в композиторском даровании.

А между тем уже в ту пору искусство Танеева, его полифоническое мастерство достигло такого уровня и столь далеко продвинулось вперед, что во многом опередило слуховой опыт современников.

В 1882 году Танеев участвует в первом исполнении двух новых произведений Чайковского — Второго фортепианного концерта ор. 44 и трио «Памяти великого художника». Немало усердия вложил он в изучение этих произведений. Второй фортепианный концерт он с крупным успехом исполнил 18 мая 1882 года в первом симфоническом концерте Всероссийской художественно-промышленной выставки под управлением А. Рубинштейна.

С любовью и увлечением отдался Танеев изучению фортепианного трио, исполнителем которого Чайковский пожелал видеть именно его. Первое публичное исполнение трио состоялось 18 октября 1882 года в первом квартетном собрании (1-й серии) Московского отделения РМО. Партнерами Танеева были П. В. Гржимали (скрипка) и В. Ф. Фитценгаген (виолончель).

* С отзывами Кругликова и Раппопорта близко перекликается анонимное (Кругликова?) сообщение о петербургском исполнении увертюры, появившееся в журнале «Искусство» (1883, № 1, 3 января): «Что касается г. Танеева, то хотя он и проявил сравнительно большие творческие способности, все же сухая и безжизненная музыка его увертюры еще более усиливала томительное тяжелое настроение, которым отличалось четвертое симфоническое собрание» (состоявшее из произведений Бетховена, Вебера, Россини, Моцарта и Мендельсона, под управлением А. Г. Рубинштейна).

Спустя несколько дней Танеев извещал Чайковского: «Милый Петр Ильич. Ваше трио было сыграно 18-го числа. Я учил его 3½ недели * и играл почти каждый день по шести часов. Давно собирался Вам написать письмо, в котором хотел выразить свой восторг по поводу Вашей чудной композиции; не помню, чтобы когда-нибудь испытывал больше удовольствия, уча новую пьесу, как в эти три недели <...> Большинство музыкантов в восторге от трио. Публике оно также понравилось. Николай Альбертович [Губерт] получил много писем, в которых просят это трио повторить. Вероятно, будет вследствие сего назначено экстренное квартетное собрание, или же его исполнят в концерте 11 марта» ** 13.

По единодушному суждению музыкантов, исполнение Танеевым фортепианной партии трио стояло на высшем уровне артистизма. Примечательно, что в ансамбле с такими выдающимися артистами, как А. Бродский и Ю. Кленгель, Танеев, по общему признанию, настолько возвышался своей одухотворенной игрой, что подчас даже отвлекал внимание слушателей от своих партнеров. О том же камерном собрании Московского отделения РМО, в котором 7 ноября 1889 года трио исполнялось Танеевым, А. Бродским и Ю. Кленгелем, Н. Д. Кашкин свидетельствует: «Фортепианное трио П. И. Чайковского, исполненное С. И. Танеевым, несмотря на колоссальность фортепианной партии, более подходит к стилю камерной музыки, в особенности сыгранное с такою заслуживающею всяких похвал сдержанностью, как это было сделано С. И. Танеевым» 14.

Высоко развитая ансамблевая культура, проявленная Танеевым еще на заре его артистической деятельности, чутко отмечена Чайковским в статье, посвященной исполнению Танеевым трио Бетховена В-dur 19 октября 1875 года 15. Мнение это не было одиноким, и каждое появление имени Танеева в камерных программах встречалось критикой самым восторженным образом. В рецензии, посвященной исполнению (29 октября 1879 года) в квартетном собрании Московского отделения РМО трио Шуберта Es-dur, О. Левенсон писал: «Исполнение С. И. Танее-

* После исполнения трио 11 марта 1882 года Чайковский подверг его переработке. В новом виде оно впервые было исполнено публично 18 октября 1882 года. О подготовке к последнему исполнению Танеев и говорит в цитированном письме к Чайковскому. Небезынтересны детали, относящиеся к этой редакции и сообщаемые Танеевым в письме к М. И. Чайковскому от 7 апреля 1902 года: «Вы пишете, что не знаете, какие перемены сделал П. И. в трио. Перемены эти заключались в следующем. Финал трио (*variazione finale e coda*), теперь составляющий отдельную часть, прежде следовал без остановки за *andante*. Все мы, это трио исполнявшие, очень легко убедили П. И. в том, что перед финалом нужна остановка, вследствие чего он и приделал отсутствовавшее прежде у *andante* заключение, сделавшее возможным исполнять его как отдельную часть» 16.

** Это исполнение из-за болезни Танеева не состоялось. 27 ноября 1882 года Танеев, С. К. Барцевич и А. В. Вержбилович впервые исполнили трио в Петербурге в Первом квартетном собрании (1-й серии) РМО.

вым фортепианного трио Шуберта (при участии гг. Гржимали и Фитценгагена) приветствуемо было всеобщим одобрением. Для пьес, в которых участвует фортепиано, большая задача отчасти полезна, ибо манера многих пианистов — давить другие инструменты — здесь не так ощутительна.

Это замечание, конечно, не относится к г. Танееву, который, напротив, всегда обнаруживал присущее ему чувство меры, где бы он ни играл. Нужно иметь большое самообладание и развитой художественный ум, чтобы не дробить свои силы на мелкие детали и представить такое стройное целое, каким явилось Es-dur'ное трио в его исполнении. Игра г. Танеева как бы создана для того, чтобы совершенно объективно передавать мысль композитора, без всякого желания щегольнуть своею собственною личностью. Эту полнейшую преданность самому художественному произведению мы больше всего и ценим в его игре»¹⁶.

В дальнейшем неоднократно выступая с исполнением трио Чайковского, Танеев часто задумывался над причиной, по которой исполнители вынуждены были опускать в концертах фугу (восьмую вариацию). Это обстоятельство убедило его в необходимости осуществить собственную редакцию фуги, о чем он заблаговременно поставил в известность автора: «Друг мой, Петр Ильич, разреши мне в фуге твоего Трио сделать в фортепианной партии некоторые удвоения голосов. По мнению моему, Конюса и Брандукова, с которыми я сегодня репетировал Трио, упомянутые изменения делают фугу более доступной для слушателей, и она выигрывает в производимом ею эффекте. Я намеревался предоставить тебе решение этого вопроса после того, как мы тебе ее сыграем на репетиции, но узнал сегодня, что ты на репетиции не будешь. Вот почему тебе пишу. Изменения мои касаются только способа изложения, оставляя в неприкосновенности контрапунктическую ткань сочинения, и нисколько не противоречат условиям стиля, в каком твоя фуга написана»¹⁷.

Много лет спустя, в письме к Л. В. Николаеву от 5 февраля 1913 года, Танеев вернулся к более обстоятельному изложению вопроса: «В своем оригинальном виде фуга, по его убеждению, имеет тот недостаток, что ф-п. все время играет один голос в октаву, отчего в гармоническом отношении фуга звучит очень пусто. Устранить этот недостаток оказалось очень нетрудно: ввиду того, что между голосами почти все время отсутствует прямое движение, то-есть применяется двойной к[онтра]п[ункт] децимы, получается возможность во многих местах вести партию ф-п. в децимах, что и сообщает всей фуге отсутствующую в ней гармоническую полноту. В этом виде фугу слышал Петр Ильич и ее одобрил. При исполнении очень важно с помощью акцентов маркировать встречающиеся перемены гармонии. Вообще она должна быть исполнена очень энергично, с резкими акцентами»¹⁸.

22 марта 1883 года Танеев закончил струнный квартет *C-dur*, первоначальные эскизы которого относятся еще к октябрю 1880 года. Две первые части написаны в 1882 году, после чего, прервав работу над этим сочинением, он, совместно с Н. Д. Кашкиным, занялся переводом «Учебника форм инструментальной музыки» Л. Бусслера. Третья и четвертая части квартета написаны в марте 1883 года. «По моему мнению, которое, впрочем, может оказаться ошибочным, — писал Танеев Чайковскому 23 марта 1883 года, — этот квартет гораздо лучше первого как по форме и инструментовке <...>, так и потому, что слушатели, как мне кажется, будут испытывать меньшую тоску, чем та, которую испытывают, слушая первый квартет»¹⁹.

Судя по этим словам, Танеев был далек от мысли видеть в своем новом произведении сколько-нибудь значительный шаг вперед. Тем не менее он решился представить его на суд слушателей. Квартет был исполнен, правда единственный раз, 28 марта 1883 года в Москве, в третьем квартетном собрании РМО, Н. В. Гржимали, А. А. Гильфом, К. К. Бабушкой и В. Ф. Фитценгагеном.

Откликнувшийся едва ли не на каждое выступление Танеева Кругликов не упустил случая еще раз со всей решительностью подчеркнуть свое непримиримое отношение к Танееву-композитору, пользуясь московской и петербургской прессой.

«Из всех произведений Танеева, — писал он в первом своем отчете, — Петербург, кажется, знает только его „Увертюру на русскую тему“ по исполнению в одном из симфонических собраний только что минувшего сезона. Новый квартет не дает права сказать что-либо лучшее про его автора. Непонятная в наше время, особенно для русского, какая-то сознательная моцартовость тем и подделка под классическую скуку в их разработке; очень контрапунктическая техника, но полное пренебрежение по отношению к роскошным средствам современной гармонии; отсутствие поэзии, вдохновения; всюду чувствующаяся работа, одна только добросовестная и умелая работа; это все, что можно сказать про *C-dur*'ный квартет Танеева, и если бы не некоторые, правда очень редкие, счастливые оазисы вроде не лишенной красоты второй темы финала, то выслушать до конца такое пустынное сочинение мы бы сочли за истинное героичество»²⁰.

То же мнение настойчиво внушается читателям и в другой статье Кругликова: «Танеев прямо стремится быть Моцартом не только уже по форме, но и по мыслям: темы Танеева настолько удачно подделаны под Моцарта, что порою можно сомневаться, не Моцарт ли сам их написал. Сказанное относится до обоих его нами слышанных квартетов; но как бы то ни было, второй из них, сыгранный 28 марта, нам более по душе. В нем хоть есть кое-что сравнительно более красивое; например имитация скрипки и виолончели во второй части (*adagio*), изложение второй темы финала. Остальное же все одна сушь, Моцарт, со-

лидная контрапунктическая работа, а то и простое упражнение в трезвучиях (начало первой части)». В целом же квартет, по заключению Кругликова, «более или менее счастливый исход добросовестной работы очень знающего, но почти вовсе не талантливого человека»²¹.

В полном единодушии с Кругликовым высказался и О. Левенсон: «В противоположность петербургским композиторам, стремящимся открыть для музыки новые горизонты, г. Танеев обратил свои взоры в далекое прошлое. Он берет за образец своего творчества композиции Моцарта — анахронизм. Квартет этот — как будто протест против эксцессов наших музыкальных новаторов, но самостоятельного значения подобные произведения иметь не могут. Прошлого вернуть нельзя, и никому не удастся вычеркнуть тех завоеваний, которые сделаны в области музыкального искусства со времен Бетховена. Квартет г. Танеева написан с полным знанием дела, изобилует интересными контрапунктическими подробностями, но оставляет слушателя холодным, как картина современного академика, копирующего какую-нибудь рафаэлевскую мадонну»²².

Не станем вдаваться в анализ этих мнений. Кое-что в них не лишено справедливости, несмотря на предвзятость, с которой критики пытаются судить о Танееве, даже не пытаясь вникнуть в его сложный творческий путь. Тенденциозность сказывается и в стремлении представить Танеева эпигоном, безличным копировщиком классических образцов, и в попытке объявить его музыкальное мастерство одной лишь «сушью».

Огромная дистанция отделяет произведения Танеева восьмидесятых годов от его позднейших созданий. Из трех квартетов, написанных им в восьмидесятые годы, последний, *A-dur*, заслуживает наибольшего внимания — особенно *Andante*, привлекающее искренностью, и *Scherzo*, крайние разделы которого выдержаны в русском характере.

Первоначальные наброски квартета относятся к 1881 году. После почти двухгодичного перерыва Танеев в течение месяца с небольшим (с 8 июля по 16 августа 1883 года) полностью завершил сочинение. На автографной партитуре его сохранились пометки Чайковского, просмотревшего рукопись по просьбе автора.

Квартет ни разу публично не исполнялся, если не считать проигрывания его в домашней обстановке на вечере у скрипача И. В. Гржимали 14 января 1884 года в присутствии автора, Чайковского и М. Эрдмансдерфера. В наши дни его неоднократно играли в Москве квартет имени М. И. Глинки и заслуженный коллектив республики, Государственный квартет имени Бетховена.

Кантата «Иоанн Дамаскин» для хора и оркестра на слова из одноименной поэмы А. К. Толстого — первое произведение Танеева, в котором его дарование и мастерство воплотились в

масштабах, не сопоставимых ни с одним из прежних его сочинений. Да и сам Танеев, при всей своей скромности, склонен был видеть в кантате значительную удачу. Вскоре после успешного ее исполнения он обратился к Чайковскому с письмом, подводя итог разногласиям. Кантата, по убеждению Танеева, подтвердила торжество его взглядов: «Рассматривая прошлый год по отношению к моему сочинительству, я с удовольствием замечаю, что от 1 января прошлого года до 1 января нынешнего мною сочинено тринадцать музыкальных пьес. Хотя в числе оных находятся пьесы малого объема, как-то: романс, 2 маленькие ф-п. пьесы и т. п., но в то же время встречаются два струнных квартета, что для меня весьма значительно, особенно если принять в соображение мое недавнее бесплодие. Но главным образом меня радует то, что я написал кантату. Радует это меня по следующим причинам:

1) В этой кантате применены всевозможные хитросплетения контрапункта, которые я изучал с большим рвением, за что от Вас получал множество упреков.

2) Эта кантата понравилась публике. Многие из слушателей говорили мне, что музыка этой кантаты произвела на них впечатление и им понравилась.

Отсюда ясно вытекает, что контрапунктические „хитрости“ не мешают музыке быть привлекательной для слушателей и производить на них впечатление. Между тем если бы я не занимался по выходе из консерватории контрапунктом, то никогда бы не смог сочинить упомянутой кантаты.

Следовательно, Ваши упреки в том, что я занимаюсь пустым делом, неосновательны, что я давным-давно и желал Вам доказать, но не мог этого сделать; ибо одних слов было недостаточно, а сочинения мои, к сожалению, до сих пор не могли служить доказательством вышесказанной мысли.

Теперь же я могу возвратиться к тому, что я говорил несколько лет назад и что теперь могу подтвердить не словами только, но и отчасти своею кантатою, именно <...>:

что контрапунктические „хитрости“, так же как и гармонические, перестают быть таковыми, как только ими вполне овладеешь, и могут служить для целей вполне художественных;

что в гармонии, если не ударяться в область невыносимых для слуха диссонансов, трудно отыскать что-нибудь новое и оригинальное, контрапунктические же комбинации могут доставить много нового и интересного, вне области вычурного.

Высказав вышеупомянутые соображения, я считаю по вопросу о контрапункте себя победителем, а Вас побежденным.

Признаете ли Вы себя таковым?»²³

Хотя Чайковский отлично знал характер своего ученика, его все же озадачил ультимативный тон письма. В ответном письме Чайковского сквозит и легкое раздражение и благоразумное желание смягчить ситуацию: «Милый Сергей Иванович! Вы с такой горячностью стараетесь доказать мне, что я побеж-

ден, как будто предполагаете во мне ехидное желание оспаривать Ваше торжество. Тем лучше, что я побежден. Да, впрочем, я никогда не старался разубедить Вас в Вашей вере в силу сухой материи; я лишь сомневался и боялся за Вас, но уж, конечно, никто более меня не будет радоваться, если эти мои страхи окажутся вздорными. Во всяком случае мне, в глубине души, всегда нравилось, что Вы не идете по утоптанной тропинке современной пошлости, а ищете новых путей. Только я сомневался, чтобы в контрапунктах на русские песни, которым Вы посвятили чуть не несколько лет, и в чрезмерной приверженности к фокусам во вкусе нидерландской музыки Вы нашли искомое. Теперь для меня одно несомненно: это то, что Вы написали превосходную кантату. Оттого ли она так хороша, что контрапункт и фокусы Вас согрели и вдохновили, или что, наоборот, Вы вложили теплое чувство в сухие и мертвенные формы, — этого я еще не знаю. Мне, однако, кажется, что если с неумолимой последовательностью Вы будете держаться тех же приемов сочинительства в применении к симфонии, квартету и опере, то едва ли результат будет столь же успешен. А впрочем, ей-богу, не знаю. Знаю только, что у Вас большой талант, много ума, океан ненависти ко всему условному, пошлому, дешево дающемуся и что в результате этого рано или поздно должны получиться богатые плоды»²⁴.

«Иоанн Дамаскин» — поэтическая дань дорогой Танееву памяти Николая Рубинштейна. Замыслу кантаты вполне соответствует возвышенное и скорбное содержание музыки.

Музыкальное воплощение стихов А. К. Толстого на редкость верно передает их содержание, органично сливается с ним, благодаря чему основная идея поэмы, утверждающая свободу творческой личности, выявлена сильно и убедительно.

Тесно спаянные между собой три части кантаты обрамлены темой церковного песнопения «Со святыми упокой». Древний аскетический мотив похоронного чина, близкий «*Dies irae*», сурово звучащий в оркестре (в третьей части эта тема проходит в хоре *a cappella*), вливается в хор «Иду в неведомый мне путь». Пение хора неоднократно прерывается оркестровыми речитациями.

После небольшого лирического интермеццо хора *a cappella* «Но вечным сном...» следует финальная fuga «В тот день, когда труба...». В ней соединены темы всех частей произведения. Обращает на себя внимание искуснейший образец кругового (модулирующего) четырехголосного канона (*canon per tonus*). Рельефность, законченность и картинность финальной fugи исключительны. Перед нами как бы озвученная роспись древней фрески, изображающей картину «страшного суда», мчащихся апокалипсических всадников, точно обезумевших от неистовых возгласов «трубы предвечного». По цельности и могучести духа, образности и одухотворенному мастерству fuga представляет собой венец танеевского искусства данного периода. Таких монументальных

ментальных оркестрово-хоровых фуг русская музыка, пожалуй, еще не знала.

«Иоанн Дамаскин» создавался в напряженном труде. Сохранившиеся эскизы и черновые наброски позволяют увидеть, с какой настойчивостью формировался замысел произведения, каждая деталь которого проходила через суровый аналитический контроль. Тщательная обдуманность подробностей органично сочетается с единством целого, с непосредственностью и искренностью выражения. Если в произведениях Танеева, предшествовавших «Иоанну Дамаскину», полифоническая техника до некоторой степени не сковывала его воображение, то в «Дамаскине» Танеев впервые овладел полифоническим мышлением как мощным средством выразительности.

Танеев закончил партитуру кантаты 14 января 1884 года, а 11 марта того же года она уже прозвучала под управлением автора в Москве в третьем (302-м) экстренном собрании РМО, посвященном третьей годовщине со дня кончины Н. Г. Рубинштейна.

Премьера кантаты вызвала значительный отклик в печати. Подробной рецензией отозвался Ignotus (псевдоним С. В. Флёрова), писавший, что «это прекрасное *pezzo di musica*, прекрасная музыкальная композиция, в которой встречается множество очень тонко и умно задуманных эффектов в хорошем смысле этого слова, композиция, проникнутая в своем целом серьезным достоинством и внушающая полное уважение к познаниям и уменью автора»²⁵.

Критик нашел, однако, в кантате существенный недостаток — отсутствие внешней ритуальности и чисто религиозного настроения. По его разумению, Танеев «не проникся содержанием стихов поэмы, взял их просто как подходящий текст и пошел своею собственною и исключительно музыкальною дорогою». Из этого справедливого наблюдения критик делает ложный вывод, будто кантата лишена подлинной «муки сердца», хотя «в ней все обдумано, и обдумано прекрасно. Мысль совершенно ясна и прозрачна — это большое достоинство, но сердце не подает вести сердцу. Считать ли это за недостаток? Нет, это только особенность известного таланта, быть может, даже только особенность известной эпохи его развития и созревания». Критик не скрывает, что к сердцам слушателей кантаты Танеев нашел более близкий путь, чем к его сердцу: «С. И. Танеева встретили рукоплесканиями при появлении его для дирижирования своею кантатою и вызывали несколько раз после ее окончания»²⁶.

Кругликов на этот раз не отказал Танееву в таланте, но сопроводил отзыв несколькими язвительными замечаниями. Обращаясь к своим воспоминаниям об увертюре *C-dur* и двух квартетах, Кругликов начинает с того, что ожидал в кантате «натолкнуться на целомудренно-наивный лепет „Дон-Жуана“, приправленный сложной работой финала „юпитеровской“ симфонии... но ошибся: вместо Моцарта я встретил Баха. Это был

приятный сюрприз: Бах куда выше, глубже, вдохновеннее Моцарта [...] Вообще кантата доказала несколько мне лично приятных вещей. По ней я узнал, что 1) Танеев так же постиг стиль Баха, как и стиль Моцарта, и что 2) Танеев может чувствовать и увлекаться. Последнего я менее всего ожидал, а потому ему более всего и обрадовался. Кантата положительно согрета хорошим, искренним чувством; это уже более не работа только, как бывшие квартеты того же автора. Я не хочу этим сказать, что в кантате вовсе нет сухости. Напротив, в ней немало прежних танеевских недостатков; но в ней немало и достоинств, которых прежде у Танеева не замечалось»²⁷.

Указывая на некоторые подробности кантаты, Кругликов находит, что контрапунктическое сочетание темы вступления и темы первой части «оригинально по мысли, но неудачно по выполнению»; «скорбный характер первой части отдает какой-то сентиментальной мендельсоновщиной, точно мендельсоновская „Лорелея“ пришла слушать придворных певчих. *Andante*, предшествующее фуге, не более как прилично и благозвучно, но самая фуга (с очень-таки суховатой темой), кроме того, что вся прекрасно сделана, обладает в самом конце своем превосходно удавшимся соединением тем. Особенно хорошо выходит, когда более тягучая тема дается хору, а тема фуги слышится в оркестре. Заключение составляет хор на музыку описанной оркестровой интродукции <...> Кантата произвела на меня хорошее впечатление. В ней, по-моему, Танеев вырос как композитор на целую голову. Желаю ему от души дальнейшего роста, тем более что расти ему в художественном (разумеется, не в техническом) отношении осталось еще много...»²⁸ Чередуя похвалы и порицания, Кругликов хотя и несколько поубавил свой критический пыл, но все же не изменил отношения к музыке Танеева.

Три года спустя «Иоанн Дамаскин» впервые предстал перед петербургской аудиторией. Кантата исполнялась под управлением автора 19 декабря 1887 года в зале Дворянского собрания в концерте в пользу вспомогательной кассы музыкальных художников. Все исполнители — оркестр и хор — были ученики столичной консерватории. На это исполнение кантаты большой статьей откликнулся один из самых влиятельных петербургских музыкальных критиков — Ц. Кюн, по обыкновению скрывший свое имя под псевдонимом (три звездочки). Он писал: «Кантата состоит из трех частей. В первой и последней стиль многоголосный, в средней — хор расположен преимущественно аккордами. Видную роль в кантате играет известный церковный напев „Со святыми упокой“. Этим напевом, прекрасно гармонизованным, воспользовался г. Танеев для оркестровой интродукции своей кантаты, и потом этот напев является в первой и последней части, не нарушая их целостности и самостоятельности, но сообщая им свой суровый, похоронный колорит. У г. Танеева огромные способности к многоголосной технике. Подобное введение новой темы в музыкальный нумер, имеющий и без нее полное и само-

стоятельное значение, подобное соединение тем, один из труднейших технических приемов, и удался г. Танееву как нельзя лучше. Кроме того, вступления голосов, соединения с собою самых разнообразных мелодических рисунков, самая сложная контрапунктная работа, все это не только интересно и безупречно у г. Танеева, но красиво. В постройке кантаты один только эпизод мне кажется неуместным — это употребление несколько раз в первой части церковного напева „Упокой, господи, душу усопшего раба твоего“ без всякого изменения. Здесь музыкальная правда переходит в реализм, в фотографию, не составляющую задачу искусства.

Но при всем значении техники одной ее недостаточно для художественного произведения, нужна еще выразительность, нужны музыкальные мысли. Выразительность в кантате г. Танеева полная; верное настроение выдержано сплошь. Характер первой части — порывистая, глубокая скорбь; второй — более мягкая, просветленная надеждой; характер третьей части не лишен величия <...> Что же касается музыкальных мыслей, то значение каждой отдельной фразы г. Танеева не особенно рельефно. Но в многоголосной музыке это не составляет недостатка, так как полифония действует совокупностью своих фраз, а не каждой из них в отдельности. Еще добавлю, что ритмом г. Танеев владеет не менее мастерски, как и многоголосием; что кантата хорошо инструментована и прекрасно звучит; что она была удачно исполнена под управлением автора и имела бесспорный успех; что наше искусство обогатилось одним произведением, оригинальным по колориту и выдающимся по достоинствам; что оно обнаружило в г. Танееве превосходнейшего музыканта с несомненным композиторским дарованием»²⁹.

Из всех известных нам отзывов о кантате, да и вообще о произведении Танеева, появившихся ранее, отзыв Ц. Кюи отличается объективностью и наличием музыкального восприятия. Существенно и то, что выдающееся контрапунктическое мастерство Танеева не заслонило для слуха критика проявлений музыкально-творческой стихии. Высокая оценка кантаты в устах Кюи представляется тем более значительной, что она исходит от одного из наиболее рьяных противников того направления, которое в данном случае представлял автор кантаты.

За успехом «Иоанна Дамаскина» серьезного перелома в отношении к музыке Танеева не последовало. Критика по-прежнему продолжала относиться к нему как к «умной ненужности», видя в нем рассудочного производителя «искусственного искусства», создателя «безукоризненных по техническому мастерству, но лишенных непосредственного интереса академических красот».

О том, в какой атмосфере недоброжелательства, граничившей с глумлением, протекала в эти годы творческая деятельность Танеева, дают представление два анонимных документа, судя по почерку, принадлежащие одному лицу.

«Бросьте ф[ортепианную] игру и займитесь композицией. Вы один из тех артистов, которые не в состоянии увлечь своею игрою публику, в Вас нет темперамента. Извините за откровенность, Вы умный, но сухой пианист, и сколько бы Вы ни добивались грации, легкости, элегантности, но если нет жизни в игре, Вы этого не достигнете, ибо они не свойственны Вашей натуре. Вы обладаете способностью, которая [одно слово нрзб.] выше всякой ф[ортепианной] игры, а именно способностью сочинять, ну и сочиняйте». Рукою Танеева: «*Май 11-го 1887*».

«Но мое мнение, сколько бы вы ни сочиняли, сколько бы ни тратили на это время, Вы всегда останетесь только замечательно умным музыкантом, а не художником — Вы не творите, а умно пишете, а это недостаточно. В Ваших сочинениях не чувствуется сила, порабащающая все и всех, а только работа; сухая, ученая, солидная, многим непонятная работа. Если в человеке нет никакого из ряда вон выходящего таланта и он сам в этом сознается (я знаю, Вы не ослеплены Вашими способностями), то зачем же тратить ему все свои силы на такое непроизводительное дело?» Рукою Танеева: «*Февр[аль] 1889*»³⁰.

Нелегкая судьба сопровождала Танеева на всем протяжении его деятельности, особенно в первые десятилетия. Но никто, пожалуй, не относился к «коловращениям» своей судьбы с большим мужеством, спокойствием и выдержкой. Мужество он черпал в непоколебимой убежденности. Ясно представляя себе свои «концы и начала», Танеев, невзирая ни на что, неуклонно продолжал идти своим путем.

Из наиболее значительных замыслов, поглотивших энергию Танеева на протяжении 1884 года, следует выделить симфонию d-moll.

Симфония посвящена А. С. Аренскому, к музыкальной индивидуальности которого Танеев относился с симпатией. Он подружился с Аренским, когда тот был педагогом Московской консерватории (1882—1894). С той поры их отношения не прерывались и после переезда Аренского в Петербург поддерживались встречами и перепиской.

Симфония d-moll лишь единственный раз исполнялась при жизни Танеева. 26 января 1885 года она была сыграна под его управлением в девятом симфоническом собрании Московского отделения РМО. Исполнению предшествовали обстоятельства, причинившие автору немалые огорчения. Он писал Чайковскому 5 декабря 1884 года: «С разных сторон до меня доходят слухи, что мою симфонию играть не будут и что она не находится ни на одной программе нынешнего сезона. Так как я сочинений пишу немного, так как они в печати не появляются, то я весьма дорожу тем, чтобы их раз сыграли в Музыкальном обществе. Это исполнение является для меня ближайшей побудительной причиной к написанию сочинения, и я во время писания всегда думаю о возможности услышать свое сочинение исполненным.

Так как я учился в консерватории и нахожусь в ней с девятилетнего возраста, то ввиду небольшого количества сочинений, которые я пишу, подобное желание с моей стороны представляется мне совершенно законным и для Музыкального общества несколько не обременительным, а для консерватории скорее выгодным: ибо если некоторые из наших критиков и отрицают во мне присутствие музыкального таланта, то все признают, что я имею достаточные сведения в теории музыки, почему исполнение моих немногочисленных творений может служить доказательством, что консерватория, совершенно не ответственная в том, способен ученик или нет, может сообщить этому ученику совершенно достаточные сведения по различным областям теории музыки: по гармонии, контрапункту и т. п.

В прошлом году я написал квартет *. В конце года Эрдмансдерфер услышал этот квартет (Вы при этом присутствовали) и сказал, что в сезоне его исполнить нельзя, а что он поставит его на программу в следующем, т. е. в теперешнем. Конечно, этот квартет не был игран в нынешнем году и, наверное, никогда играть не будет. Для меня не будет несколько удивительным, если то же произойдет с симфонией.

Во всяком случае, я спрошу у Эрдмансдерфера об симфонии (хотя я не имею никакого основания сомневаться об том, что мне говорили лица, выдавшие программы нынешнего года). Если симфонию играть действительно не будут, то у меня есть намерение отказаться от участия в симфонических концертах»³¹.

Опасения Танеева не подтвердились, и симфония была исполнена, не вызвав, впрочем, особого энтузиазма как со стороны публики, так и критики. Единственный, по-видимому, отклик принадлежал Т[арновскому?], с удовольствием отметившему отсутствие в симфонии контрапунктических излишеств, вследствие чего она, по его мнению, явно выиграла. Менее, чем в прежних сочинениях Танеева, в симфонии, по утверждению критика, ощущается стремление «играть исключительно моцартовскими звуками. В симфонии слышно кое-что и современное нам: чувствуется влияние Чайковского в характере некоторых тем, влияние Балакирева в некоторых эффектах оркестровки. Это утешительно и — шаг вперед. Лучшие части симфонии — скерцо и в особенности финал. Первое *allegro* и *andante* скучноваты. Дирижировал сам автор, имевший большой успех»^{**32}.

Пролежавшая под спудом более тридцати лет симфония вторично была исполнена 30 августа 1916 года в Павловске, под управлением Г. Фительберга, и встретила сочувственный прием. Печать с удовлетворением отметила незаслуженно забытое произведение и даже склонна была отдать предпочтение этой сим-

* Имеется в виду квартет A-dur.

** В дальнейшем Танеев никогда не высказывал желания вновь услышать свое произведение, так и оставшееся в рукописи. В 1927 году партитура симфонии издана Музгизом.

фонии перед симфонией c-moll. Так, «Русская музыкальная газета» писала: «Первые 3 части симфонии, мастерски разработанные, привлекают своей благородной музыкальной мыслью, своей отличной, остроумной отделкой. Строго выдержанные в классической форме, певучие, изящные, местами не лишенные подъема, вообще не часто встречающегося у этого мастера, они ставят партитуру его Второй [точнее, третьей] симфонии значительно выше первой, в общем достаточно суховатой и более надуманной; финал симфонии, кроме начала, выдержанного до известной степени в русском стиле, слабее, расплывчатее»³³. По мнению другого критика, «симфония пленяет своей свежестью, богатством тем, гармоническими красками, мастерством техники и той классичностью, которая не покинула Танеева и в его позднейшей, известной c-moll'ной симфонии»³⁴.

Высокую оценку симфонии дал тогда же В. Г. Каратыгин *. «...Симфония d-moll — превосходное произведение, в котором, как всегда у Танеева, сила непосредственного художественного чувства соперничает с дивным мастерством тематической разработки, и художественно-технический ум композитора все время работает об руку с живой и богатой мелодической и гармонической фантазией. В высшей степени желательно, чтобы d-moll'ная симфония, пренебрежение к которой со стороны самого Танеева было результатом не чего иного, как доходившей до крайностей требовательности покойного мастера к самому себе, была издана. Правда, сравнение ее с позднейшей симфонией Танеева c-moll будет не в пользу первой, но вне такого сопоставления d-moll'ная симфония являет собой один из лучших образцов русской симфонической литературы» *³⁶.

Наконец, в третий раз симфония d-moll после длительного перерыва прозвучала в наши дни, на третьей декаде русской классической музыки в Москве, 27 марта 1938 года в симфоническом концерте Московской филармонии под управлением Л. П. Штейнберга. «Забятая» симфония была приветствуема слушателями, ни в чем не утратив своих прав, чтобы «не только быть показанной в виде музыкальной „редкости“, но и занять постоянное место в нашем концертном репертуаре»³⁷. Ныне она нередко исполняется по радио.

В симфонии d-moll, как и в симфонии e-moll, Танеев следует по пути симфонизма Чайковского. Обращение к народному мелосу указывает на верность демократическим идеям, еще в юности определившим направленность танеевского творчества. Ярko выраженный лиризм, песенность, стремление к певучей

* В числе слушателей симфонии в Павловске был Б. В. Асафьев, посвятивший ей большое письмо к Н. Г. Райскому (от 27 августа 1916 г.), из которого заметим несколько строк: «Полюбил я симфонию сразу и, думаю, навсегда. За что? Она в целом дорога своей несомненной, врожденной симфоничностью: развитием мысли, спаянностью и органичностью формы. Нет приклеивания мотива к мотиву или, что еще хуже, такта к такту! Словом, писать так теперь разучились»³⁵.

полнозвучной кантилене и, наконец, психологический строй образов, навеянный романтической, порывистой лирикой Шумана. — все это подчеркивает истоки симфонии, преломленной, однако, сквозь восприятие русского музыканта, питомца и последователя школы Чайковского, современника Балакирева и Бородина.

Ознакомившись с рукописью симфонии, Чайковский, в общем, вынес благоприятное впечатление. «В музыкальном отношении она мне тем более нравится, чем более я с ней знакомлюсь», — писал он Танееву³⁸. Быть может, Чайковский был излишне строг, полагая, что музыка симфонии «по замыслу не принадлежит к оркестровой области»³⁹; скорее можно согласиться с другим его замечанием, что сами по себе привлекательные темы симфонии «страдают недостатком контраста»⁴⁰.

Первая часть (*Allegro con spirito, d-moll, 3/4*) пленяет красотой, благородной, вылившейся из сердца музыкой, захватывающей чистым лирическим волнением.

Вторая часть — Скерцо (*Allegro vivace alla marcia, g-moll, 2/4*), расцвеченное прихотливыми фантастическими тембровыми находками. Широкая мелодия среднего эпизода (*Allegro moderato, 4/4*) представляет собой метрически увеличенную первую тему.

Третья часть — Интермеццо (*Andantino grazioso, G-dur, 3/4*) — начинается как неторопливое повествование пасторального склада. После проникновенных интонаций первых скрипок наступает перелом: звучат угрожающе воинственные возгласы валторн (*più vivo*), музыка приобретает порывистый, возбужденный характер и завершается вдохновенной темой, навеянной образами Чайковского.

Возможно, что при создании финала (*Allegro con brio, D-dur, 4/4*) с его размахистой картиной народного гулянья Танеев испытывал влияние глинкинской «Камаринской», как, впрочем, и Чайковский в финале Четвертой симфонии. Распевная (в эолийском ладу) побочная партия (соло кларнета), близкая песенно-симфоническим образам Калинникова, сменяется очаровательным, задумчивым эпизодом, построенным на выразительной попевке альтов (т. 92 и след.).

Со смертью Н. Рубинштейна обстановка в консерватории изменилась. Отсутствие энергичного и авторитетного руководства в консерватории порождало внутренние неурядицы, конфликты и разногласия в Художественном совете. Избранный в 1883 году и просуществовавший до 1885 года директориальный комитет, в который вошел и Танеев, действовал неединодушно и нерешительно, а между тем существующая рутинная система музыкального образования настоятельно требовала перестройки. Осуществить ее возможно было при условии иного руководства. Для наиболее прогрессивной части профессуры кандидатура Танеева на пост директора консерватории являлась наиболее

желательной, тем более что в качестве члена директориального комитета он успел завоевать доверие и уважение как своими личными достоинствами, так и принципиальным пониманием задач демократизации и борьбы за независимость от чиновничьего управления «сверху» или от меценатов.

Стремление всецело отдаться творчеству долго не позволяло Танееву принять на себя обязанности директора (в это время он был уже увлечен созданием «Орестей»). Едва ли не решающая роль в его согласии на это принадлежала члену дирекции РМО Чайковскому, принимавшему в ту пору ближайшее участие в делах консерватории и Московского отделения Русского музыкального общества. После смерти Н. Рубинштейна Чайковский все более склоняется к мысли, что Танеев — самый желательный и достойный преемник своего учителя. «Единственное мое утешение, когда я думаю о Москве и нашей консерватории, единственный светлый луч надежды — Вы, — пишет он Танееву. — Пожалуйста, Сергей Иванович, не будьте слишком скромны, будьте совершенно уверены в своих силах, а силы эти таковы, что Вы можете и должны понемногу занять место Николая Григорьевича. Вы обязаны сознать это и прямо идти к этой цели ради блага всего осиротевшего московского музыкального дела <...> Вы <...> как бы созданы для того, чтобы поддержать дело Рубинштейна. Думаю, что и в фортепианном классе, и в директорском кабинете, и за капельмейстерским пультом — везде Вы должны * мало-помалу заменить Николая Григорьевича»⁴¹.

После длительных переговоров и обсуждений Танеев 30 мая 1885 года был избран директором Московской консерватории. Удовлетворенный успешным исходом дела Чайковский на следующий день после заседания дирекции Русского музыкального общества сообщал фон Мекк: «Уезжаю с приятным сознанием исполненного долга и уверенный, что принес консерватории пользу. Польза же эта состоит в следующем. Убедившись в совершенной неспособности Альбрехта стоять во главе учреждения, я решился во что бы то ни стало добиться назначения нового, настоящего директора. Так как из русских музыкантов, кроме Танеева, я не видел никого, кто бы был способен и достоин этого места (Римский-Корсаков отказался решительно), то я и принял меры, чтобы Танеев был избран. Сначала пришлось очень долго уговаривать его принять на себя должность директора; потом, когда я добился его согласия, нужно было поочередно всех директоров Русск[ого] музык[ального] общ[ества] настроить в пользу Танеева; затем я счел своей обязанностью приготовить Альбрехта к предстоящей перемене; одним словом, у меня хватило энергии довести все это дело до благополучного разрешения. Вчера Танеев избран дирекцией Русск[ого] музы[кального] общ[ества] в директоры консерва-

* Это слово подчеркнуто трижды.

торнии <...> Чтобы поддержать авторитет Танеева, я решился войти снова в число профессоров, а именно взял на себя класс свободного сочинения (безвозмездно). Это будет мало стеснять меня, ибо достаточно хоть раз в месяц являться в консерваторию и просматривать сочинения учеников высшего класса, кои бывает обыкновенно всего один или два» ⁴².

Согласившись вначале по просьбе Танеева принять профессорские обязанности, Чайковский вынужден был от этого отказаться, ибо по уставу он не имел права быть одновременно директором Московского отделения Русского музыкального общества и профессором консерватории. Предоставляя решение этого вопроса самому Танееву, Чайковский писал ему 13 июня 1885 года: «Разумеется, я слова своего назад не беру и предоставляю Вам решить, что лучше и полезнее: чтобы я остался директором Музыкального общества или чтобы я из состава дирекции вышел и сделался профессором (несколько фантастическим) класса свободного сочинения. Как Вы решите, так я и поступлю. Мне кажется, что лучше остаться директором, а впрочем, как хотите. Во всяком случае, и ту и другую обязанность буду исполнять добросовестно, но лишь с одним непременным условием, чтобы я не был стеснен в моей свободе и чтобы я мог уезжать, когда мне угодно. Я считаю свою свободу величайшим из всех благ, которых я достиг упорным трудом, и так давно пользуюсь ею, что решительно не в состоянии приковать себя, хотя бы даже к Москве, к которой привязан глубоко. К классу свободного сочинения я не имею ни малейшей враждебности и с таким учеником, как Конюс *, нахожу даже большое удовольствие заниматься. Итак, милый мой начальник, решайте мою судьбу» ⁴³.

Танеев отвечал: «Хотя мне более приятно было бы видеть Вас профессором, чем директором Музыкального общества, но я не могу не признать, что для консерватории совершенно необходимо, чтобы Вы были в числе директоров, служа связующим звеном между дирекцией и консерваторией: с Вами я могу быть во всякое время совершенно откровенным, и сообщая мы можем обсудить всякое дело. Выше присутствие в дирекции, кроме того, совершенно уничтожает несколько натянутые отношения, ранее существовавшие (со смерти Николая Григорьевича) между дирекцией и консерваторией. Одним словом, соглашаюсь вполне с Вами, что Вам быть директором полезнее, чем профессором, и покоряюсь этой необходимости» ⁴⁴.

Избрание Танеева внесло, по словам Н. Д. Кашкина, «успокоение, ибо одна из партий совершенно умолкла, а учащиеся отнеслись к новому директору с полным доверием, так как его

* Конюс Георгий Эдуардович (1862—1933) — композитор, теоретик, педагог и музыкальный деятель, один из видных представителей теоретической школы Танеева. Чайковский высоко оценил композиторские способности молодого музыканта.

ум, благородство характера и редкая душевная доброта были уже всем известны»⁴⁵.

Авторитет Танеева был непререкаем в общественном мнении. Это видно из того, что Чайковский писал фон Мекк: «Танеев есть (особенно в Москве) музыкальная выдающаяся личность, заявившая себя и на поприще композиторском, и как виртуоз, и как талантливый дирижер, и, наконец, как энергический проповедник известных взглядов и стремлений, а именно, классических. Потом это человек необычайной нравственной чистоты и высокой честности, заслужившей ему всеобщее уважение. Наконец, это человек твердого характера, неспособного уступить ни пяди из того, что он считает своим долгом»⁴⁶.

Тотчас по вступлении в должность директора Танеев выказал необыкновенную добросовестность и полное понимание своих задач*. Характерно, что, уезжая на летний отдых на Кавказ, он берет с собой отчеты Московского отделения РМО за двенадцать лет и ежедневно их штудирует. «Когда меня сделали директором, я думал, что для меня было бы всего благоразумнее как можно меньше входить в дела Музыкального общества и исключительно заниматься делами консерватории. Но, по-видимому, придется также вмешиваться и в дела Музыкального общества»⁴⁸, — пишет он Чайковскому 18 июня 1885 года, трезво отдавая себе отчет в том, что «два учреждения, Музыкальное общество и консерватория, существуют только потому, что богатый купец ежегодно дает им деньги. Как он перестанет это делать или пожелает получить обратно заплаченные им деньги, так эти два учреждения должны прекратить свое существование»⁴⁹. В результате Танеев приходит к выводу: «Главная цель тех людей, которые интересуются Муз[ыкальным] о[бщест]вом и консерваторией, должна заключаться в том, чтобы освободить эти учреждения от подобной зависимости.

Какими средствами эта цель может быть достигнута?

а) уменьшением расходов и увеличением доходов по Музыкальному обществу и уменьшением расходов и увеличением доходов по консерватории <...> Итак, — заключает Танеев, — к величайшему моему сожалению и против моего желания, я считаю себя вынужденным не ограничиваться пассивною ролью в дирекции, а насколько позволят мне силы, вмешаться в ее дела <...> Предчувствую, что это мое намерение должно

* «В консерватории был несколько раз, — сообщает Чайковский фон Мекк 19 ноября 1885 года, — и, к величайшей радости, убедился, что Танеев такой директор, какой именно в настоящее время и при настоящих обстоятельствах нужен. Управление его обличает в нем стойкость, твердость, энергию и вместе с тем способность стоять выше всяких дрызг, мелких препирательств, сплетен и т. д., а в последние годы ничем, кроме этого вздора, гг. профессора консерватории не занимались»⁴⁷.

повести ко многим неприятностям и может окончиться превращением моим из директора в недиректора»⁵⁰.

Общее направление директорской деятельности Танеева встречает полное одобрение Чайковского. В письме к фон Мекк он делится впечатлениями об ученическом концерте под управлением Танеева: «Концерт этот произвел самое отрадное впечатление и доказал, какое драгоценное приобретение сделала консерватория в лице своего нового директора Танеева. Серьезность программы * полное отсутствие всякого шарлатанского битья на эффект (каковые явления встречались в последние годы и состояли в том, что перед публикой выставлялись не плоды консерваторского учения, а необработанный, но красивый материал, например голоса едва начавших учиться), превосходно обученные хор и оркестр <...> Я горжусь тем, что консерватория мне обязана тем, что она теперь в столь хороших и достойных руках. Зато здоровье Танеева меня беспокоит: он очень утомлен и похудел до неузнаваемости»⁵¹.

Серьезную озабоченность здоровьем Танеева Чайковский, по-видимому, высказал ему лично, на что получил от него письмо из Селища: «Вопрос о моем директорстве нисколько не беспокоит меня с точки зрения здоровья. Питье вод на Кавказе и затем путешествия необыкновенно укрепили мои силы. Если я и дурно чувствовал себя в конце мая, то это только потому, что мне действительно приходилось работать через меру. Обыкновенные же занятия в консерватории не могут испортить моего здоровья, разве только несколько меня утомить. Другое дело вопрос о моих личных занятиях. Я теперь в таких летах, что могу и хочу работать. Если я пропущу это время, то потом будет поздно. Не в сорок же лет начинать, например, серьезные упражнения на фортепиано. Кроме того, я чувствую, что у меня теперь много силы, я могу совершенно управлять собою, да и с искусством ознакомился настолько, что могу себе ставить определенные цели, сообразные с моими способностями, и достигать их вполне сознательно, не растрачивая при этом попусту лишнего времени. В этом отношении мое директорство мне мешает. Мне бы очень желательно через год или два, когда у меня не будет более фортепианных учеников, освободиться совершенно от своих обязанностей на год (конечно, без сохранения оклада). Я бы посвятил этот год усиленным занятиям музыкой и, таким образом, вознаградил бы себя за то время, которое мне приходилось терять на консерваторию. Как Вы думаете, будет это возможно сделать? Что я действительно хочу работать, это доказывается тем, что я пользуюсь для сего всяким

* Программа экстренного собрания РМО, состоявшегося 4 марта 1886 года под управлением Танеева: И. С. Бах — Кантата «С нами будь». Соло исп. ученица Н. Попова; Бетховен — Фантазия для ф-п., хора и оркестра. Исп. ученик А. Корешенко. Соло исп.: Д. Шор, Г. Чабан, А. Мацулевич, Ю. Конюс, Л. Лейбова, Е. Зотикова, А. Антоновский, В. Тютюнник, Е. Магницкая, А. Страхова, И. Сараджев и Н. Мазурина.

«свободным временем. Нынешним летом я играю по шесть и по семь часов в день. Кроме одной пропущенной недели и одного дня, когда я играл четыре часа, не было дня, когда бы я играл менее шести часов. Но эти занятия могут принести пользу только тогда, когда продолжают более или менее долго, а не тогда, когда их приходится через месяц перерывать»⁵².

Желая придать всей системе музыкального образования строго рациональный характер, удовлетворяющий непрерывно возрастающей потребности в квалифицированных исполнительских и педагогических силах, Танеев достойно продолжал традиции А. и Н. Рубинштейнов — замечательных зачинателей высшего музыкального профессионального образования в России.

Но было бы неверно рассматривать четырехлетнюю директорскую деятельность Танеева только как возвращение к испытанным уже методам рубинштейновского руководства. Он настаивал на многих нововведениях в учебной жизни консерватории: по его инициативе было организовано педагогическое отделение фортепианного класса (впоследствии возрожденного и развернувшего плодотворную деятельность). На педагогическое отделение зачислялись учащиеся, не проявившие заметных виртуозно-исполнительских данных. Изменились и возросли также требования при поступлении в консерваторию, вследствие чего общее количество учащихся сократилось. Большое внимание уделял Танеев привлечению в консерваторию русских музыкантов взамен выбывших иностранцев.

С серьезными трудностями ему пришлось столкнуться в организационных вопросах, и в особенности в запутанных делах, касавшихся административной и материальной зависимости консерватории от Русского музыкального общества *. Не прибегая к помощи общества, Танеев привел финансовое состояние консерватории к полному благополучию и уничтожил годами образовавшийся дефицит **.

* М. М. Ипполитов-Иванов приводит эпизод, живо иллюстрирующий нравы и униженное положение консерватории, ее зависимость от дирекции РМО. Инцидент, описанный им, относится ко времени директорства Н. А. Губерта, когда «на заседании дирекции обсуждался денежный вопрос о нуждах учащихся. Губерт доказывал неотложность какой-то помощи для талантливых учеников; тогда один из директоров, вынимая бумажник, говорит, обращаясь к Губерту: „Да ты скажи, сколько тебе нужно?“ Губерт в пылу обсуждения вопроса резко ему ответил: „Да что ты носишься со своим бумажником, дай обсудить вопрос!“ — и этого было довольно, чтобы толстосум, обидевшись, положил бумажник в карман, а учащиеся остались без помощи, так как ученическая касса всегда была пуста и без помощи директоров общества не обходилась»⁵³. Полная ликвидация зависимости обеих консерваторий от РМО была осуществлена опубликованным 12 июля 1918 года декретом Совета Народных Комиссаров за подписью В. И. Ленина.

** Проявляя заботу о малообеспеченных учащихся, Танеев на протяжении ряда лет (с 1883 по 1891 год) считал для себя обязательным регулярно поддерживать личными средствами ученическую кассу. В отчетах Московского отделения РМО даны сведения, что за этот период Танеев внес в кассу 1284 рубля, а также нот на 315 рублей 40 коп.

На небывалую высоту поставил он оркестровый и хоровой классы, руководство которыми принял на себя. Добившись увеличения количества стипендий для обучающихся на духовых инструментах, он получил возможность организовать ученический оркестр, с которым осуществил постановку ряда опер (исключительно силами учащихся) и исполнение крупных ораториальных произведений. Оперные спектакли, поставленные в эти годы, были значительным событием не только в жизни консерватории, но и в музыкальной жизни Москвы. Так были осуществлены постановки опер Моцарта — «Дон-Жуан» (первый акт, 1887) и «Свадьба Фигаро» (1888), Лорцинга — «Оружейник» (1889), ораторий Генделя — «Самсон» (1886) и «Израиль в Египте» (1887). Для последней Танеев и Чайковский сделали русский перевод, а для «Самсона» — перевод текста хоров.

Оперные спектакли, разученные учащимися под руководством Танеева, отличались тщательностью подготовки. В этом отношении у него уже имелся опыт, приобретенный при подготовке «Евгения Онегина» и «Волшебной флейты», поставленных еще при Н. Г. Рубинштейне.

Кашкин рассказывает, с какой серьезностью и научной добросовестностью осуществлялась Танеевым подготовка «Свадьбы Фигаро», постановка которой «была великолепным художественным праздником, ради которого С. И. потрудился чрезвычайно много. Во-первых, он перечитывал чрезвычайно много о Моцарте вообще и „Свадьбе Фигаро“ в частности, начиная с превосходной книги Отто Яна; затем он неумолимо работал с отдельными исполнителями, добываясь тонкой отделки деталей; то же он проделал и с ансамблями. Ф. П. Комиссаржевский * в качестве учителя сцены и режиссера, пожалуй, не уступал ему ни в настойчивости требований, ни в талантливости понимания своей задачи. Оба они главным образом руководствовались Отто Яном, в книге которого „Свадьба Фигаро“ отведено очень большое место. Ансамбль исполнения „Свадьбы Фигаро“ был превосходным, и хотя мне позже приходилось слышать эту оперу в Германии, но там я не получал впечатления такой законченности, как от исполнения учащихся Московской консерватории»⁵⁴. Высокими достоинствами отличались и другие спектакли, разученные под руководством Танеева.

Успех спектаклей стал возможным благодаря высокому уровню оркестрового исполнения. Создав оркестровый класс, Танеев довел его до такой степени совершенства, что впоследствии, уже во времена директорства В. И. Сафонова, консерваторский оркестр мог совершить гастрольные поездки по городам Центральной России, а в 1891 году начал давать под управлением Сафо-

* Комиссаржевский Федор Петрович (1838—1905) — известный оперный певец, в 1883—1888 — профессор Московской консерватории, отец В. Ф. Комиссаржевской.

нова так называемые «Общедоступные концерты» в помещении цирка на Воздвиженке.

«Чистота и серьезность работы С. И. особенно бросалась в глаза при сравнении ее с ведением оркестрового и хорового класса преемниками Танеева, — вспоминает его ученик К. С. Сарраджев. — Эти последние всегда преследовали одну цель: вы зубрить в классе программу какого-нибудь предназначенного концерта или спектакля. Один же из последующих руководителей с откровенным цинизмом долбил в классе программу очередного симфонического собрания, так как еще не умел ни дирижировать, ни учить самостоятельно партитуры. Не то было при Танееве, в основание занятий которого с оркестром и хором был положен кардинальный принцип — воспитывать, развивать оркестровую и хоровую массу учащихся, знакомя ее с образцами классической литературы, в том числе с капитальными, редко исполняющимися произведениями Палестрины, Баха, Гайдна, Моцарта, Генделя, Бетховена. Эти занятия, которые никогда не были „репетициями для дирижера“, сопровождались ясными, сжатыми, но отнюдь не банальными объяснениями как технически-теоретического, так и общеэстетического и историко-биографического характера»⁵⁵.

К сожалению, крайне скупы, если не сказать мизерны, сведения, характеризующие Танеева как дирижера. Правда, его дирижерские выступления ограничиваются небольшим количеством оперных спектаклей и примерно таким же числом авторских выступлений на симфонической эстраде. По воспоминанию того же Кашкина, Танеев, дирижуя, «как-то весь уходил в лежащую перед ним партитуру и вследствие сильной близорукости так близко наклонялся к ней, что даже движения рук были очень стеснены и во взмахе дирижерской палочки не было достаточной определенности и ясности. Кроме того, он почти не смотрел на оркестр, а между тем глаза дирижера имеют очень важное значение при управлении оркестром. В оперных спектаклях С. И. был совсем иным: зная партитуру до мельчайших подробностей, он почти не обращал на нее внимания, следя постоянно за сценой и оркестром. Тогда и взмах его получал гораздо большую уверенность и точность, и вообще он умел овладевать исполнителями и ансамблем исполнения»⁵⁶.

Это весьма сдержанное свидетельство, однако, расходится с *Ignotus*-ом и отчасти с Кругликовым, отзывы которых о дирижировании Танеева приведены выше. Да и Чайковский склонен был думать, что из Танеева, «если вдохнуть в него храбрости, должен выйти чудесный дирижер» (из письма к П. И. Юргенсону от 12/24 декабря 1881 года). Непонятно, почему Кашкин признает отличное знание партитур, лишь когда речь идет о произведениях в оперном жанре? Надо думать, Танеев в своих занятиях полифонией не хуже знал Палестрину, И. С. Баха, Генделя...

Заметим, однако, что, увлекаемый непрерывно разрастаю-

щимися творческими планами, Танеев проявлял интерес к публичному дирижированию лишь от случая к случаю, а со временем и вовсе отстранился от этого рода концертной деятельности, сосредоточив свою дирижерскую работу в плане педагогическом.

В мае 1885 года Танеев присутствовал на торжествах по случаю открытия памятника Глинке в Смоленске. На одном из концертов (21 мая), посвященных этому событию, он исполнил Русскую фантазию для фортепиано с оркестром Э. Ф. Направника, под управлением М. А. Балакирева. Эту же фантазию он в 1885 году (3 ноября) исполнил в Москве, в концерте в пользу Петербургской вспомогательной кассы музыкальных художников, под управлением Н. С. Кленовского. Как писал Н. А. Губерт, «Танеев передал сочинение со свойственно ему осмысленностью; характер каждой из трех тем, на которых построено сочинение, был верно схвачен и выдержан: каденции, трели, все нежные места пиэсы удались как нельзя лучше. Публика встретила г. Танеева единодушными продолжительными рукоплесканиями, и вряд ли мы ошибемся в их значении, когда скажем, что публика воспользовалась первым выходом г. Танеева на эстраду в нынешнем сезоне, чтобы выразить ему свое сочувствие к открывающейся пред ним деятельности директора Московской консерватории. По окончании фантазии вызовы и аплодисменты относились уже к выдающейся по своей характеристике игре г. Танеева и не умолкали до тех пор, пока не был исполнен в придачу ноктюрн Шопена»⁵⁷.

Описание «директорского периода» в истории жизни Танеева было бы неполным, если бы мы оставили в стороне сложную историю развития его убеждения в определении народности для всей совокупности проблем русской музыки. При этом сразу же заметим одну особенность, характерную для личности Танеева: его общие демократические и социально-политические убеждения, при всей их искренности, не отличались определенностью. Скорее всего, они сводились к протесту против такого социального устройства, которое держит народ в нужде и темноте, против привилегий и паразитизма, несправедливости в распределении материальных и духовных благ, против бюрократически-полицейского подавления самостоятельности людей, против беззакония и произвола светских и церковных властей и их судебного аппарата, против стеснения свободы совести, слова, творчества.

Но важно еще и то, что эти общедемократические взгляды Танеева приобретали конкретность, когда проявлялись в той области, которой он себя всецело посвятил, — в области музыки, в частности в его собственном честном служении делу русского музыкального образования и его требовании честного труда от педагогов и учащихся, а также в его твердом, целесообразном управлении, посредством которого он, избегая затрагивать самолюбие людей, не останавливался и перед этим, когда это

необходимо было для достижения объективно полезных результатов. Что Танеев никогда не противопоставлял выработку высокопрофессионального искусства распространению доброкачественного музыкального образования среди широких слоев населения, нам уже известно. Для этой цели в консерватории по его инициативе был учрежден педагогический отдел, на котором обучались люди музыкально одаренные, но не имеющие достаточных специальных данных для достижения выдающихся успехов в сочинении музыки или в исполнительстве.

Обратимся к другой стороне проблемы народности в музыкальных воззрениях Танеева — к проблеме связи современного творчества с непосредственно народной музыкой.

Летом 1885 года в Есентуках и Кисловодске Танеев встретился с М. М. Ковалевским и И. И. Иванюковым * и 20 июля отправился с ними в научную экспедицию, в Сванетию. Экспедиция, длившаяся 24 дня, была предпринята для изучения быта мало известных тогда народностей, населявших Сванетию. В течение первых шестнадцати дней Танеев вел дневник и сделал двадцать записей старинных песен и танцевальных мотивов «горских татар» и кабардинцев ** 58. Кроме того, он составил описание и сделал зарисовки народных музыкальных инструментов кабардинцев.

По возвращении из экспедиции ее участники выступили с подробным описанием путешествия в статье, опубликованной под заглавием «У подошвы Эльбруса» в 1886 году в январской, августовской и сентябрьской книгах журнала «Вестник Европы». При ней же помещена небольшая (164 строки), но содержательная заметка Танеева ***. Как сообщал Танеев в письме к М. И. Чайковскому от 28 января 1902 года, «Ковалевский писал то, что касалось его наблюдений над обычным правом и жизнью кавказцев, а самый рассказ о событиях нашего путешествия писал Иванюков. Там же (в январской книге журнала) была вставлена моя краткая заметка о кавказской музыке» 59.

«Однажды, — рассказывают Иванюков и Ковалевский, — в дождливый вечер князь [И. Урусбиев] играл на кобузе, а С. И. Танеев переводил его игру на ноты; в комнату входил всякий желавший послушать музыку; к концу вечера набралось человек до сорока; слушатели с любопытством и недоумением смотрели на нотные знаки и приходили в неопisanное изумление и восторг, когда С. И. Танеев напевал по записанным им нотам только что сыгранную князем мелодию» 60. Все 20 песен записаны Танеевым от князя Урусбиева, который, как указывает

* Иванюков И. И. (1844—1912) — экономист, профессор Московского университета.

** Некоторыми записями впоследствии воспользовался Ан. Н. Александров в опере «Бэла», по М. Лермонтову (1945).

*** Авторами всей статьи «У подошвы Эльбруса» названы лишь И. И. Иванюков и М. М. Ковалевский.

Танеев, ссылаясь на свидетельство горцев, был «один из немногих знатоков старых кавказских песен, мало-помалу исчезающих из памяти народа. Теперь почти не существует людей, которые могли бы петь их со словами. Мелодии этих песен князь играл на кобuze, подпевая при этом без слов лишь второй, сопровождающий голос. Вообще двухголосный склад составляет характеристичную особенность горской музыки <...> Новейшие песни поются со словами; мне случилось два раза слышать их в хоре. При этом главную мелодию (со словами) пел только один человек, часто без определенной высоты звука, как бы декламируя; остальные пели без слов второй голос, двигавшийся сравнительно медленными нотами и имевший несложный ритм»⁶¹.

Большая часть песен записана Танеевым на два голоса. Замечания о них более характерны для Танеева-«классика», чем для этнографа. «В контрапунктическом отношении соединение мелодий двух голосов часто представляется неизящным. Встречаются неприготовленные диссонансы, прямое движение к приме и октаве, параллельные квинты. В гармоническом же отношении двухголосный склад этих песен представляет большой интерес, ибо он дает нам понятие о той гармонизации, которая для горских татар является наиболее естественной <...> В некоторых песнях второй голос имеет мелодическое значение и представляет собою как бы повторяющийся бас (*basso ostinato*), на котором верхний голос строит вариации. Верхний голос, исполнявшийся князем Урусбиевым на кобuze, отличается большой подвижностью. В нем встречаются быстрые последования звуков, скачки на широкие интервалы, трели и другие украшения. Ритмические рисунки необыкновенно разнообразны и причудливы. Встречаются синкопы, триоли, смены длинных нот короткими, остановки и акценты на слабых частях такта. В одной и той же песне попадаются полноты, четверти, восьмые и триоли. Ритмическая конструкция также очень сложная; часто сопоставляются фразы из различного числа тактов, встречаются отделы в 5, 7 и 9 тактов. Все это придает горским мелодиям своеобразный и непривычный для нашего слуха характер <...> за немногими исключениями, модуляции представляются нашему слуху чрезвычайно дикими и неестественными <...> В трех песнях гармония до такой степени странна, что кажется совершенно фальшивой. В них встречаются хроматические изменения, не вполне соответствующие величине наших интервалов. Я слышал повышения и понижения менее чем на $1\frac{1}{2}$ тона. Когда, думая, что это ошибка исполнителя, я просил князя проиграть мне несколько раз эти места, то он повторял их всегда одинаково»⁶².

Немало других сведений сообщает Танеев о горских песнях, о музыкальных инструментах горских татар и кабардинцев, об их быте и истории. И все это в рамках небольшой содержательной заметки.

Известно, что активный — то есть не только теоретический,

но и практический — интерес к народному и прежде всего к русскому песенному творчеству был силен у Танеева еще на рубеже 70—80-х годов, в тот сложный период его идейно-художественного развития, когда, осваивая опыт «древних контрапунктистов», он стремился обогатить им русские музыкальные формы. Это время отмечено экспериментами на материале русских народных песен и «обиходных» (старинных культовых) песнопений. В результате этих экспериментов возникли: 140 маленьких шестиголосных задач на русскую народную песню «На улице девки совет советали», четырехголосная fuga в «строгом стиле» (без текста) на тему русской народной песни «А мы землю наняли» («А мы просо сеяли», 1879, из сборника М. А. Балакирева), двенадцатиголосная контрапунктическая «Нидерландская фантазия» для хора без сопровождения (1880 год, на тему русской народной свадебной песни «Сидит наш гостинька», также из сборника Балакирева), контрапунктическая четырехголосная с *cantus firmus*-ом на протяжную русскую песню «Сидел ворон на березе» (из сборника Прокунина — Чайковского) и многие другие.

Эти и им подобные эксперименты, не имеющие непосредственного художественного интереса (исключение составляет увертюра *C-dur*), во многом поучительны для той фазы развития Танеева.

Танеев редко касался в своих письмах вопроса о значении роли народного элемента для новой русской музыки. Тем большего внимания заслуживает каждое его высказывание на эту тему.

Танееву предложили принять звание почетного члена комитета по проведению юбилея Д. А. Агренева-Славянского, он решительно отказался от этой чести и в официальном письме на имя одного из членов юбилейного комитета так обосновал мотивы своего отказа:

«Я подробно рассматривал изданные в нескольких выпусках „Вечера пения“ Дмитрия Александровича Славянского, заключающие в себе переложение русских песен, исполненных им в его концертах, и убедился, что обработка этих песен не только не соответствует их характеру, но и сделана весьма неумелою рукою и предполагает в авторе недостаточное знакомство с самыми элементарными требованиями <...> Я отнюдь не имею намерения отрицать заслуг Дмитрия Александровича Славянского, обратившего внимание западноевропейской публики на русские песни. Лучшим доказательством того, что его заслуги всеми признаются, служат имена членов комитета, принадлежащие самым выдающимся литераторам и ученым. Но, будучи музыкантом, я никоим образом не могу сочувствовать той форме, в какой Дмитрий Александрович Славянский пропагандирует русские песни, почему и считаю невоз-

можным принять участие в предстоящем торжестве»⁶³.

Это отношение Танеева к искусству Славянского разделяли многие музыканты, в частности Чайковский и Ларош.

В качестве члена Музыкально-этнографической комиссии со времени ее организации Танеев неоднократно участвовал в записи и расшифровке фонографических записей народных песен.

25 сентября 1897 года в Политехническом музее на заседании Этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии была учреждена комиссия народной музыки, в состав которой вошли С. И. Танеев, А. Н. Корещенко, С. В. Смоленский и В. Прокунин.

Известно о сочувствии Танеева и внимании к трудам М. Е. Пятницкого, А. М. Листопадова — выдающихся деятелей в области изучения русского музыкального фольклора.

М. М. Ипполитов-Иванов указывает, что он «по настоянию С. И. Танеева написал статью о грузинской народной песне и ее современном состоянии» *⁶⁴.

Из дневника П. И. Чайковского известно о не дошедшем до нас «исследования о былинном стихе»⁶⁵, которое Танеев читал ему 5 сентября 1887 года. Возможно, что к этой работе примыкала и другая, связанная с изучением метрики русских былин, которой Танеев позднее посвятил немало труда **.

Несколько ценных штрихов, дополняющих наши знания об этой мало освещенной стороне деятельности Танеева, почерпнуты из его дневников. Так, в записи от 13 мая 1898 года упоминается разговор с молодым ученым Шишмаревым ***, которому Танеев «объяснял размер русского былинного стиха (зависимость его от музыки)»⁶⁸. Позднее в записи от 14 мая 1907 года Танеев вновь пишет в дневнике: «Долго толковали [с М. И. Чайковским] о стихотворном размере былин и различных мест в „Фаусте“ Гете; я высказал Модесту Ильичу мою теорию стихосложения былинного, кот[орую] он нашел вполне верною»⁶⁹.

Эта работа Танеева находила признание у современников. Среди многочисленных печатных и письменных откликов, обращенных к Танееву по поводу его вынужденного ухода из Московской консерватории, есть адрес, поднесенный ему Этнографи-

* Статья Ипполитова-Иванова «Грузинская народная песня» опубликована в журнале «Артист»; 1895, № 45.

** В архиве Танеева сохранились схемы размера русских былин из сборника Кириш Данилова (всего 29 схем) и такая же запись былины о Соловье Будимировиче. Прямое указание (относящееся к началу 1900-х годов) на изучение Танеевым ритмики народных былин дает в книге статей «Символизм» (М., 1910, с. 254—255) Андрей Белый, как известно, много занимавшийся исследованиями в области метроритмического строения русского поэтического творчества. Белый утверждает, что «беседы с композитором Танеевым [...] формировали некогда мой метод разбора стихов»⁶⁶. «Я поздней получил от него ряд ценнейших, мне нужных весьма указаний, когда приступил к своей „ритмике“»⁶⁷.

*** Шишмарев Владимир Федорович (1874—1957) — выдающийся филолог, с 1946 года действительный член Академии наук СССР.

ческим отделом Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. В адресе говорится о том значении, какое имела для Общества деятельность Танеева, неизменно выступавшего «не только в качестве почетного сотрудника, но и объективного посредника между художественной европейской музыкой и музыкой народной, послужившей богатым источником для музыкальных творений многих выдающихся композиторов. В недавнее время, когда в комиссии возник вопрос о введении в консерваторский курс преподавания народной музыки как самостоятельного предмета, вы приняли самое близкое сочувствие и участие в обсуждении и выработке программы этого предмета» * 70.

К сожалению, подъем в консерваторском изучении русской народной песни начался лишь с приходом С. В. Смоленского в 1889 году — последнем году директорства Танеева. Но личная связь между двумя музыкантами не прервалась: Танеев высоко отзывался о знаниях и таланте Смоленского и постоянно общался с ним. Идеи Танеева осуществлялись в Московской народной консерватории (1906) и в советской реформе музыкального образования.

Не однажды приходилось слышать мнение, что творчество Танеева якобы было далеким от национальных корней русской музыкальной культуры — Танеева, который еще на заре своей деятельности непоколебимо уверовал, что «прочны только те, что корнями своими гнездятся в народе» ⁷¹. Правда, Танеев редко прибегал к цитированию русских народных мелодий. Однако это ошибка — национальную природу творчества переводить на количество непосредственно использованных фольклорных мелодий. Она неизмеримо шире и глубже, ибо формирование ее совершалось в опосредствованно преломленных в столь многосложных по своему содержанию формах.

В таких ярчайших страницах танеевской лирики, как заключительная вариация из концертной сюиты для скрипки и оркестра, Largo из Первого квартета, седьмая вариация из финала Третьего квартета, где особенно заметно проявилась широта и распевность мелодики, эти свойства восприняты Танеевым из русской народной музыки в значительной степени через Чайковского. Даже в, казалось бы, весьма отдаленной и от Чайковского и русской песенности фортепианной прелюдии ор. 29 мы чувствуем эти истоки в интонационном строе мелоса **.

* Сохранился диплом, выданный Танееву 15 октября 1889 года Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии, в котором говорится, что на основании § 10 устава в годичном заседании своем Общество избрало Сергея Ивановича Танеева своим действительным членом «за постоянное сочувствие задачам и целям Общества». Диплом подписан председателем Общества этнографом Всеv. Миллером, вице-президентом — антропологом и географом Д. Н. Анучиным, К. А. Тимирязевым, «отцом русской авиации» Н. Е. Жуковским, Анат. Богдановым, Н. А. Янучком и др.

** Наряду с захватывающими своим широким мелодическим дыханием темами у Танеева нередко наблюдается склонность к чисто инструментальной

Но не одной только песенной интонационностью исчерпывается национальное своеобразие танеевского творчества. Несомненно, что память его издавна хранила богатый запас впечатлений, почерпнутых из сокровищ русской музыки, плодотворно обращавшейся к творчеству самих народных масс. Нетрудно, например, обнаружить воздействие суровости серовской «Юдифи», отблеск которой мы слышим в ораториальной строгости и фресковой конструкции массовых сцен «Орестен», а также музыки Бородина (Largo из Первого квартета, эпизод 9/16).

Глазунов подметил и другие черты национального стиля Танеева: «В „Иоанне Дамаскине“ и в „По прочтении псалма“ (сравните-ка!) довлеет не отвлеченный разум контрапунктиста, а русский ум, рассудительный и всегда прислушивающийся к голосу сердца!.. В камерных же ансамблях Танеева — своеобразный стиль: „руссификация западноевропейского полифонизма“. И интонации Чайковского не ощущаются столь русскими, как в танеевском отражении: сердечный демократический мелос, попав в атмосферу высокого интеллектуализма, отепляет ее!»⁷²

Затронутая Глазуновым проблема многогранна. В дальнейшем нам придется к ней не раз обращаться. Пока же отметим, что национальная основа предстает во многих произведениях Танеева в сложном взаимодействии со многими факторами, не исключая западной музыкальной классики, о чем пойдет речь в заключительной главе.

У Танеева-педагога не навязчиво и тем более не насильственно внедряется убеждающая посредством его собственного примера идея, одинаково важная для всех видов музыкальной деятельности: на основе теоретической, но не господствующей с XVIII века догматической, а на основе объективного научного исследования всех доступных нам исторических принципов полифонии и соответственных формообразований выработать подлинное понимание музыкальных эпох и стилей. Суммированный в математически (алгебраически) точных формулах, этот исторический материал покажет, какие возможности открывала многовековая творческая работа полифонистов (контрапунктистов) и какие еще есть уже теоретически определяемые, но еще не применявшиеся в композиторской практике возможности.

Расширяя конкретные приемы полифонического мышления, Танеев одновременно давал колоссальный по объему, впервые теоретически осознанный исторический обзор прошлых эпох, подводя им итоги. Но так как исторически исходной ступенью всех последующих эпох было народное творчество (больше всего сохраненное, когда речь идет о глубокой старине, церковной

мелодике с характерными и резкими интонационными сдвигами и скачками на широкие диссонирующие интервалы. Такой тип мелодики с наибольшей отчетливостью проявился у него в произведениях последнего десятилетия, в частности в кантате «По прочтении псалма». Однако слушатель никогда не отметит в них потери естественного мелодического дыхания.

музыкой), то исследования Танеева наталкивали русских ученых-музыкантов и композиторов на научные исследования русской народной песни как в древнейших ее истоках, так и позднейших запечатлениях.

Полнее всех современников действительно великое значение труда Танеева оценил его ученик Б. Л. Яворский в письме к автору «Подвижного контрапункта»⁷³.

Сам Яворский и стал продолжателем танеевского труда, что привело его к созданию своей теории музыкального мышления. Исходным моментом этой теории было ладово-интонационное строение русской народной песни.

Мы заглянули на два десятилетия вперед от последнего года деятельности Танеева на посту директора Московской консерватории, чтобы вкратце очертить, как проявилось отношение Танеева к проблеме народности музыки, чем завершились его размышления на эту тему, неотступно занимавшую его и в годы директорства.

Оперные замыслы. — Трилогия «Орестея». — Увертюра «Орестея».

Влечение к опере проходит через всю жизнь Танеева, хотя по складу своей натуры он не принадлежал к ярко выраженному типу оперного композитора. Тяготение к оперному жанру скорее обуславливалось сознанием его широкого воздействия. Танеев много размышлял, перебрал немало сюжетов, прежде чем остановился на «Орестее».

Первая попытка в направлении оперного творчества восходит к концу 1871 года, задолго до окончания консерватории, когда, совершенно неискушенный в премудростях композиции, не освоивший ни контрапункта, ни фуги и формы даже в пределах консерваторской программы, он замышлял писать оперу «Дантон и Робеспьер». Проект возник по инициативе и при участии старшего брата, знатока истории французской революции 1789 года. В письме к композитору от 16 декабря 1871 года последний писал: «Либретто для твоей будущей оперы уже написано одним немцем (Danton und Robespierre, Tragödie). Я его выписал, и будем вместе переделывать». Этим указанием полностью исчерпывается все, что нам известно о намерении пятнадцатилетнего музыканта. Нетрудно представить себе, какие препятствия встретила бы постановка на сцене оперы с подобным сюжетом в российских условиях того времени. Вполне возможно, что именно по этой причине Танеев отказался от своего юношеского замысла.

К 1877 году относится проект оперы «Ефраим» (или «Царяца поневоле») на сюжет из древнеегипетской истории. Либретто этой оперы, предложенное в 1875—1876 годах К. С. Шиловским Чайковскому, Танеев в письме к последнему просит разрешения использовать «для упражнения себя в вокальном стиле», чтобы «попробовать написать акт оперы»¹. Но никаких следов работы над «Ефраимом» не сохранилось.

О новом своем увлечении Танеев сообщает Чайковскому в июле 1884 года: «Отыскал сюжет для будущей моей оперы — драма Лопе де Вега „Овечий источник“, чудная пьеса времен Фердинанда и Изабеллы, заключающая в себе множество пре-

восходных для оперы сцен <...> Ансамблям должно быть отведено большое место. Контрапункт применен в самых обширных размерах (мне кажется Ваше мнение не совсем верным, — что в опере мало места для контрапункта; напротив, и лучшее доказательство — оперы Моцарта)»². В архиве Танеева сохранилось рукописное либретто «Овечьего источника» (в трех действиях и пяти картинах), написанное неизвестной рукой. Музыкальные эскизы отсутствуют.

Обращение Танеева к ярко демократическому сюжету «Овечьего источника» весьма показательно. По мнению Вас. Яковлева, «не подлежит сомнению, что выбор подсказан здесь также и теми впечатлениями, какие имели место благодаря выдающейся игре в пьесе испанского драматурга артистки М. Н. Ермоловой, игре (на сцене московского Малого театра), получившей в обстановке тех лет, в конце 70-х годов, особый смысл незабываемого общественного события», а также «благодаря характеру исполнения Ермоловой центральной роли и превращения спектакля в политическую демонстрацию»³, вследствие чего спектакль был надолго запрещен театральной цензурой. И в этом случае (так же как и с «Дантоном и Робеспьером») цензурные соображения могли побудить Танеева отказаться от увлекшего его сюжета. Опера на тему запрещенной пьесы имела, конечно, мало шансов быть исполненной.

Весьма вероятно, что сюжет «Овечьего источника» был рекомендован Танееву С. А. Юрьевым, первым переводчиком на русский язык Лопе де Вега, знатоком испанского драматического театра. Танеев был лично знаком с Юрьевым, а в бытность свою директором консерватории привлек его в 1886—1887 годах к чтению лекций по истории литературы.

И после создания «Орестен» Танеев не оставляет мысли о новой опере. Среди разнообразных проектов он по совету М. И. Чайковского останавливается в конце 1894 года на комедии А. Морето-и-Каванья — испанского драматурга XVII века — «El desdén con el desdén» — «Презрение на презрение» (в русском переводе А. А. Венкстерна — «Спесь на спесь»). Замысел оперы, носившей название «Донна Диана», вскоре также был оставлен, и в бумагах Танеева сохранился лишь ее план, написанный его рукой.

Серьезное и длительное увлечение вызвала у Танеева задуманная в 1895 году опера «Геро и Леандр» на сюжет из античного мифа. В архиве композитора сохранились либретто, план первых двух действий (написанный им самим), записная книжка с набросками текста и нотная тетрадь с эскизами. В ряде дневниковых записей отражены некоторые детали замысла. В одной из них (датированной 15 апреля 1899 года) мы читаем: «Прекрасный, тихий вечер. Отдельные удары колокола раздаются по временам. Ударил низкий колокол *do*, и мне пришла в голову сцена из будущей оперы моей „Геро и Леандр“. Стража священной рощи приближается [вписан нотный пример в *do*

миноре]. Смерть угрожала тому, кого застанут в роше. Навклерий в страхе уговаривает Леандра уйти (то, что он поет, отражает на себе настроение гимна стражи при различной гармонизации, как [нотный пример] или [нотный пример]. Стража поет с трубами и тромбонами унисоном)⁴.

Идея этой оперы настолько сильно захватила Танеева, что он не расставался с ней на протяжении многих лет, вплоть до 1913 года *.

И наконец, в 1904 и 1905 годах Танеев неоднократно упоминает в дневниках о замысле оперы на сюжет гоголевской повести «Портрет»:

«Мне ясно представился сюжет оперы „Портрет“ из повести Гоголя» и далее: «Вернувшись [домой], смотрел за фортепиано „Портрет“ Гоголя»⁵. «Пробовал сочинять оперу для „Портрета“, но ничего не вышло»⁶. М. И. Чайковский, составивший сценарий оперы, сохранившийся в архиве Танеева, указывает, что недели за две до своей смерти Танеев много говорил с ним об опере.

Идея создания оперы «Портрет» представляет особый интерес и свидетельствует о поисках Танеевым русской темы и настойчивом стремлении к расширению своего творческого стиля. Как подлинный художник, он, конечно, не мог не понимать, что воплощение в опере гоголевского сюжета неизбежно потребовало бы выразительных средств, существенно отличных от тех, которыми была воплощена его «Орестея».

Что привлекло Танеева к «Орестее»? Не странно ли, что композитор, мечтавший о создании опер на такие сюжеты, как «Дантон и Робеспьер» или «Овечий источник», вдруг обратился к античной мифологии?

Уместно предположение, что невозможность реального — вплоть до постановки — воплощения таких сюжетов, как два названных, и привела Танеева к мысли о трагедии Эсхила. Впрочем, несомненно и другое: «Орестея» привлекла Танеева высоким эпосом содержания, но об этом речь впереди.

Создание оперы, как и вообще каждого музыкального произведения, неизменно сопровождалось у Танеева огромной предварительной работой, тщательным обдумыванием всех элементов и деталей общего замысла. Посвящая П. И. Чайковского в не-

* Сюжет «Геро и Леандра». Леандр, юноша из Абидоса в Троаде (на берегу Геллеспонта), полюбил Геро — жрицу Афродиты. Чтобы встречаться с возлюбленной, Леандр каждую ночь переплывал Геллеспонт, а Геро помогала ему тем, что зажигала на башне маяк. Однажды во время бури ветер погасил огонь маяка, и Леандр утонул. Когда волны прибили его труп к подножию башни, Геро в отчаянии бросилась в море.

Сюжет этот привлекал многих композиторов. П. П. Шенк написал на него симфоническую поэму, итальянский композитор Мантинелли — оперу. Мысль об опере «Геро и Леандр» долго занимала Н. В. Щербачева. В 1877 году В. В. Стасов рекомендовал этот сюжет для увертюры Чайковскому. Миф о Геро и Леандре подвергался литературной обработке: в античной поэзии у Овидия («Геронды»), в новейшей литературе — у Шиллера и Грильпарцера, в русской — у А. Фета, В. Брюсова, А. И. Куприна («Геро, Леандр и пастух»).

которые подробности первоначального этапа работы над «Орестеей», Танеев писал ему: «Сочиняю ежедневно свою будущую оперу (пожалуйста, не забудьте, что это тайна, о которой я даже здесь никому не говорю) * и получаю большое удовольствие от этого занятия. Я взял с собой разные сочинения греческих писателей — Эсхила, Софокла, Еврипида, а также специальные сочинения о их произведениях вообще, об Эсхиле в частности. Занимаюсь чтением оных применительно к моей будущей опере и нахожу, что сочинение оперы есть самое осмысленное и привлекательное занятие. Полагаю, что через три года кончу все, а если удастся иметь отпуск хоть месяца в три то и раньше. Либретто приходится во многом переделывать, многие части будут в прозе. Инструментовку обдумываю подробно. Тромбоны будут в двух местах: в сцене Агамемнона (марш при его появлении, его обращении к народу и пр.) — здесь они нужны для придания большего блеска, воинственного характера и для выделения этой сцены из стоящих с ней рядом, и затем в начале третьего акта, где элементы ужасного, которые занимали много места и в предшествующих актах, достигают высшей степени напряженности в сцене, где Ореста преследуют фурии. Может быть, тромбоны будут также и в самом конце, в апофеозе; об этом я еще порядком не думал **. Трудную задачу представляет выразить рельефно все сверхъестественное в драме так, чтобы оно ясно отделялось от прочих частей, тем более что самое это сверхъестественное представляет очень разнообразные оттенки, заключая в себе, с одной стороны, элементы мрачного (видения Кассандры, тень Агамемнона, фурии), с другой — светлого (Аполлон и другие олимпийские боги). Не знаю, что получится в результате, но стараний я приложу много, чтобы все сделать как следует, и времени жалеть не буду. Вообще получаю удовольствие от своей работы...»⁷

Семь лет длилась работа над «Орестеей» ***, потребовавшая большого напряжения сил, что объяснялось не только сложностью и новизной задания, но и свойственным Танееву методом творчества. На страницах своей «Летописи» Римский-Корсаков так охарактеризовал этот метод: «Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив

* Танеев не однажды предупреждал, и не только Чайковского, о «тайне» создания «Орестеи», не будучи, по-видимому, вполне уверен, что ему удастся до конца довести сложную и необычную для него задачу.

** Из 30 номеров оперы тромбоны участвуют в 12-ти (марш Агамемнона, сцена Кассандры с хором, дуэт Клитемнестры и Ореста с фуриями в заключительной сцене «Эвменид»).

*** На протяжении семилетия (1887—1894) Танеевым помимо «Орестеи» созданы: увертюра к трилогии Эсхила «Орестея» (1889) и квартет b-moll op. 4 (1890).

руку на его основных частях, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что возможно выстроить из этого материала. Такой же способ применялся им при сочинении „Орестей“»⁸.

Эта характеристика подтверждается многими письмами Танеева к Чайковскому, эскизами и черновыми рукописями. Однако слова Римского-Корсакова нуждаются в уточнении. Оправдывая преимущества своего метода и связанного с ним «долгописания», Танеев признается, что его принцип «заключается в том, чтобы ни одного номера не сочинять окончательно до того, как будет готов набросок целого сочинения; сочинять, если можно выразиться, концентрически, не слагая целое из отдельных друг за другом следующих частей, а идя от целого к деталям...»⁹.

Танееву был тридцать один год, когда он приступил к созданию «Орестей»*. Имя его как выдающегося пианиста, образованного музыканта с ярко выраженным аналитическим складом ума и, наконец, музыкального деятеля было неизмеримо популярнее, нежели его сочинения. К последним по-прежнему продолжали относиться с оттенком недоверия и скепсиса, хотя к этому времени он заслужил уже признание как автор кантаты «Иоанн Дамаскин» (изданной в клавире в 1886 году), квартета *b-moll* *op.* 4 и нескольких хоровых и сольных произведений. Преобладающая часть его оркестровых и камерно-инструментальных партитур оставалась либо неизданной, либо исполняемой от случая к случаю.

Сам Танеев прекрасно сознавал, что все его достижения на композиторском поприще пока еще не дают ему «ни прав, ни претензий помещать себя в число вдохновенно творящих художников, которые двигают вперед искусство»¹¹. Мучительно переживая свойственную ему заторможенность творческой мысли, он откровенно признавался в этом своему учителю.

Таковы главнейшие причины растянувшейся на многие годы работы над оперой. И все же Танеев не оставляет этот свой замысел, не отказывается от него, как это было с проектами опер на другие сюжеты.

Содержание «Орестей», заимствованное из одноименной три-

* В дневниковой записи, датированной 6 июня 1900 года, Танеев указывает, что первоначальная мысль об опере возникла у него значительно ранее. «Сегодня кончил последние корректуры Орестей. Никаких больше работ по этой опере не будет. Мысль ее написать зародилась у меня 18 лет тому назад, когда я летом приехал в Селище с Ал. Н. Тургеневым. Перед отъездом я купил у букиниста „Орестею“ в русском переводе и нашел, что „Хозфоры“ превосходный сюжет для оперы (1-я мысль была написать толь[ко] „Хозфоры“). Я стал ежедневно писать „оперу“, которую довел, кажется, до появления Ореста. Ничего из этого наброска не вошло потом в настоящую оперу. Когда я впоследствии рассказал С. А. Юрьеву о своем намерении написать „Орестею“, он пришел в совершенный восторг, говоря, что уже одно это намерение свидетельствует, что у меня талант, и рекомендовал в качестве либреттиста А. А. Венкстерна»¹⁰.

логини Эсхила, повествует о трагической судьбе, неотвратимо тяготеющей над домом Атридов, представители которого ведут друг с другом непрерывную и кровавую борьбу. Страшное злодеяние совершил Атрей, отец Агамемнона. Чтобы отстранить брата своего Тиеста от обладания аргосским троном, он пригласил его на пиршество и угостил мясом изменнически умерщвленных его детей. Как гласит предание, солнце, ужаснувшись столь чудовишного злодеяния, обернулось вспять. Преступление Атрея повлекло за собой цепь событий, составивших в целом содержание «Орестен».

Опера Танеева состоит из трех частей, разделенных на восемь картин.

Первая часть — «Агамемнон (в двух картинах), **вторая** — «Хозфоры», то есть «Приносящие возлияния», и **третья** — «Эвмениды» (каждая в трех картинах). Таким образом, Танеев сохранил трилогический принцип Эсхила.

Оркестровое вступление к трилогии построено на развитии одной из основных ее тем. Очертания мрачного, как бы извнвающего мотива вызывают ощущение гнетущей подавленности, неотвратимой силы рока, нависшего над домом потомков царя Атрея. Вступление вводит нас в трагическую атмосферу всей трилогии. Оно непосредственно переходит в монолог стража, повествующего о войне с Троей, о царице Клитемнестре, с нетерпением ожидающей возвращения своего супруга Агамемнона — предводителя ахейского ополчения под Троей. Подавленное чувство страха внезапно сменяется радостью. Вглядываясь в ночную даль, он видит разгорающиеся сигнальные огни, возвещающие долгожданную весть о победе Агамемнона над Илионом. Страж направляется к Клитемнестре, чтобы известить ее о победе. Вскоре из дворца пышной и торжественной процессией с факелами выходят рабыни царицы. Хор женщин за сценой — «Слава Зевсу Крониону, совершился суд богов» — выделяется рельефностью и закругленностью мелодических очертаний. Царица оповещает народ о падении Трои и, указывая на сигнальные огни, вспыхивающие на вершинах гор, запекает воинственную песнь, сопровождение которой построено на мотиве огней. Из дворца, робко озираясь, выходит Эгист. В оркестре звучит его тема, воплощающая вероломную натуру, трусливость и мстительность любовника Клитемнестры. Сумрачные, затаенно звучащие вкрадчивые интонации — существенный элемент музыкальной характеристики Эгиста. «Что ждет меня? — восклицает он, охваченный злобой и страхом. — Ужасна будет месть! Я трепещу пред тем, кого убить бы должен». Приняв решение бежать, он сталкивается с Клитемнестрой, открывающей ему свой коварный замысел убийства Агамемнона: «Смерть дочери моей, им в жертву принесенной богине Артемиде, о мщение вопиет». Исполненный непреклонной решимости и трагического пафоса дуэт-клятва Клитемнестры и Эгиста («Настала минута расплаты кровавой») завершает первую картину «Агамемнона».

Вторая картина открывается торжественным маршем-встречей Агамемнона. Во второй части марша (трио) к оркестру присоединяется приветственный хор женщин, забрасывающих цветами царя и возвращающееся с ним войско. Агамемнон въезжает на колеснице, окруженный телохранителями, воинами и пленниками; на колеснице — Кассандра. Речитатив Агамемнона передает образ сурового, мужественного владыки и смелого военачальника. Из дворца поспешно выходит Клитемнестра, приветствующая возвращение мужа. Однако речи ее дышат лживым и коварным притворством. Усыпляя подозрительность Агамемнона, удивленного отсутствием сына Ореста, она сообщает, будто бы вынуждена была отправить его в Фокиду из опасения народной смуты. Агамемнон верит этой лжи.

Ариозо Клитемнестры — «Кончились муки мои, радость сменяла страданья» — проникнуто властной волей и горделивым чувством, отражающим в то же время предчувствие зреющих событий. По повелению царицы рабыни расстилают у ног Агамемнона пурпурные ткани.

«Пусть этот путь багряный, будто кровь, твоим путем последним будет» — этими словами, дышащими затаенной злобой, она напутствует удаляющегося во дворец царя.

Следует непродолжительная сцена Клитемнестры с Кассандрой — пленницей, слепой дочерью троянского царя Приама, привезенной Агамемноном из покоренной Трои. Клитемнестра повелевает Кассандре следовать за нею, но юная дочь Приама безмолвствует, не покидая колесницы. Ответом на повелительный зов царицы служит краткий мотив Кассандры, интонируемый гобоем и овеянный трогательной печалью. Усиливаясь и нарастая, звучит в оркестре взволнованная тема возбужденной пленницы. Хор сострадающе возглашает: «Безумие бедняжкой овладело». Но Кассандра наделена пророческим даром. В экстазе она начинает видеть все, что неминуемо свершится во дворце Атридов, и предсказание будущего переплетается в ее воображении с видениями из минувших времен. Перед ее взором встает мрачный пир Тнеста, проносятся образы зарезанных его детей (в оркестре звучит тема неотвратимости зла); ей мерещится новое злодеяние, подготовляемое преступной Клитемнестрой. Оркестровое сопровождение в этом эпизоде замечательно своей выразительностью и мастерским сопоставлением главных тем — темы неотвратимости зла, клятвы Клитемнестры, преследующих фурий и тема мщения Ореста. После того как Кассандра предвещает убийство Агамемнона, слышатся вновь зловещие возгласы и стенания мстительных фурий. Вскоре, однако, отчаяние сменяется успокоением Кассандры, чувством покорности судьбе. Перед ней проносятся картины безмятежного детства. Ее ариозо «Неизменна воля рока» — это трогательное и искренне лирическое повествование, рождающее отклик живого сострадания к несчастной пленнице; проникновенная, подлинно поэтическая музыка ариозо близка лучшим страницам оперного творчества

Глюка. Но вскоре Кассандрой вновь овладевают мрачные видения. Исполненная веры в неотвратимость возмездия, она предвещает две неминуемые смерти — Агамемнона и свою собственную: из дальних стран грядет странник, который отомстит кровью за кровь отца и смоем тем самым проклятье, нависшее над домом Атридов (в устах Кассандры звучит героическая тема Ореста-мстителя). С непреклонной верой в возмездие она идет навстречу своей смерти (в оркестре снова появляется трогательная тема из ариозо Кассандры).

Цельная при высокой напряженности контрастов партия Кассандры по своей драматичности, законченности и эмоциональной выразительности — одна из счастливейших удач в этой опере.

Во дворце раздается предсмертный вопль Агамемнона. Народ, все еще охваченный безмолвным состраданием к Кассандре, приходит в волнение: ее предсказание свершилось. Коварная Клитемнестра восклицает: «Он мертв, ваш царь, супруг мой ненавистный, и это дело рук моих».

Злобному возгласу Клитемнестры противостоят скорбные причитания женщин, осуждающих цареубийцу и оплакивающих гибель Агамемнона. Клитемнестра пытается оправдаться, что была только слепым орудием мести в руках справедливого рока. Весь этот эпизод завершается прекрасным ансамблем женского и мужского хоров и Клитемнестры.

Заключительная сцена этой части трилогии открывается выходом Эгиста. Возлюбленный царицы бесстыдно выражает свою радость по поводу свершившегося — это вызывает возмущение в народе. Клитемнестра уводит Эгиста от разгневанного народа во дворец. Звучит величавый и мощный хор «День возмездия настает» (в оркестре на словах хора «и народ освободи» в сжатом изложении вырастает тема грядущего мстителя).

Вторая часть трилогии — «Хоэфоры» («Приносящие возлияния»). Мрачное вступление к первой картине переходит в большой речитатив Клитемнестры. Ее гордая натура не обрела счастья в убийстве мужа. Ее душевные терзания поднимаются до страстного напряжения и драматического пафоса. (Этой сцены у Эсхила нет: о страданиях Клитемнестры в его трагедии повествует хор.) Речитатив сменяется скорбным ариозо; для воплощения охватившего Клитемнестру чувства Танеев написал вдохновенную и благородную музыку. Но наступившее забытие нарушается появлением кровавого призрака Агамемнона, предсказывающего, что Клитемнестра умрет от руки собственного сына. В ужасе взывает она о помощи и спасенье, умоляет дочь Электру умиловить гнев отца, совершив жертвенное возлияние на его могиле. Та в дуэте с матерью высказывает затаенную ненависть к убийце: «Я пойду на могилу отца не пощады, а смерти просить».

Место действия второй картины — оливковая роща. Краткое оркестровое вступление построено на теме Ореста-мстителя. Приходит Орест, выросший в изгнании и явившийся, чтобы

отомстить за смерть отца. В дорожном одеянии, с посохом в руках, он подходит к колонне Гермеса и приветствует покровителя странников. Глубоко выразителен поминальный плач Ореста над могильным холмом отца. На этом холме он оставляет прядь своих волос.

Издали доносятся голоса прислужниц, пришедших с Электрой совершить обряд возлияния. Она с мольбой обращается к отцу и льет на его могилу вино из кубка.

Перед Электрой появляется Орест. Следует дуэт, в первой части которого выражена радость брата, увидевшего сестру, а вторая содержит обращение к Зевсу с просьбой защитить от гибели Атреев род. «Никто не страшен мне! — с решимостью восклицает Орест. — Сам Аполлон, великий бог, мне помощь обещал». Здесь впервые звучит светоносная тема Аполлона, постепенно вырастающая в торжественный гимн покровителю Ореста.

Орест верит, что предназначен свершить матереубийство, что только им и может быть восстановлена поправная справедливость. Вместе с Электрой идет он отомстить за смерть отца. «К воплям Электры, возбуждающим Ореста — ибо она в порыве тоски и скорби не щадит Клитемнестры, вспоминая сцену убийства отца, — присоединяется мерный суровый причет хора (мотив плача по Агамемноне из первой части трилогии). Этот момент — один из самых вдохновенных в „Орестее“, даже если не говорить о мастерстве, с каким соединены здесь элементы, об изумительной находчивости — ввести так своевременно плач хора и связать таким образом первую и вторую части трилогии, причем хор и тут и там выступает как голос беспристрастного эпического начала, холодно созерцающая происходящее, не склоняясь ни в чью сторону. Но самое ценное, что достигнуто в этой сцене, — выразительность, сила и напряженность музыки...»¹² Картина кончается дуэтом Ореста и Электры.

В третьей картине Орест, облаченный в плащ странника, стучится в двери дворца. На стук выходят Клитемнестра, Эгист и Электра. Не узнавший матерью, он сообщает ей весть, будто ее сын погиб; под личиной печали ее и любовника скрытая радость: ведь в Оресте погиб суровый мститель. Все уходит во дворец, сцена пустеет. Вдруг из средней двери выбегает раб, взывая о помощи: «Живого мертвые убили!» Охваченная страхом Клитемнестра догадывается, что погиб Эгист: «Значенье темных слов я поняла; тот странник — сын мой. Но я не сдамся. Я защищаться буду, навстречу смерти покорно не пойду».

Выходит Орест (в оркестре триумфально звучит тема мстителя). «Тебя ищу я», — возвещает он Клитемнестре, оплакивающей смерть возлюбленного.

Клитемнестра вызывает о пощаде. Тронутый ее мольбой Орест в нерешительности опускает меч. В оркестре появляется властный мотив Аполлона, как бы призывающий Ореста свершить возмездие. Резким движением отталкивает он от себя Клитем-

нестру. Мольба о пощаде переплетается у нее с угрозами и самооправданием — «правил рок моей рукой». Но Орест увлекает Клитемнестру во дворец и там наносит ей роковой удар. Хор прислужниц причитает: «Оплачем погибших судьбу и будем молиться бессмертным»; в их плаче-мотиве неизбывности зла переплетаются элементы темы мщения.

«Я победил!» — восклицает Орест, уверяя себя, что свято выполнил завет Аполлона, и тотчас вовлекается в сложную сферу сил, обрекающих его на невыносимые страдания. Воображению его рисуется толпа фурий — мстительных, диких богинь. Разум его мутится. Он в страхе убегает.

Часть третья — «Эвмениды» (то есть «Богини-мстительницы»). Здесь действуют уже не люди (за исключением Ореста), а боги эллинского Олимпа — Аполлон, Афина Паллада, Эвмениды.

В первой картине на сцене пустынная местность на берегу моря. Ночь. Гром, молнии. На море буря. Симфонический антракт изображает преследование Ореста духами мести — это один из сильнейших по динамизму моментов трилогии Танеева *. «Как чьи-то нестройные крики, вопли и стоны звучат набег, подъемы, нарастания, сцепления, столкновения, взлеты, трепетания мотивов, фраз и тем. Не найти выхода из этого нескончаемого ряда изменений, сопоставлений и превращений, подобно тому как сознание Ореста не в силах справиться с хаосом противоречивых мыслей, чувств, образов и понятий, что борются в его измученной душе»¹⁴.

Изнемогая от преследований фурий, повсюду преграждающих ему путь к бегству, обессиленный и страдавший Орест в отчаянии призывает смерть. В этой крайности у него рождается спасительная мысль — искать прибежища в Дельфийском храме. Орест убегает туда, преследуемый возгласами фурий: «Заним!».

* В письме к Э. Ф. Направнику от 18 февраля 1894 года Танеев настойчиво подчеркивает драматургическую значительность сцены Ореста с фуриями, как кульминационного пункта «тех элементов ужасного, которые рассеяны в предшествующих частях трилогии». Он указывает на то, что эта сцена своей суровостью рельефно оттеняет заключительную картину, в которой преобладают светлые образы произведения. Ссылаясь на трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, на либретто «Орфея» Глюка, на Кребильона («Электра»), Расина («Ифигения»), Леконт де Лиля («Эриннии»), он замечает, что «странно было бы видеть Ореста, которого фурии не преследуют». Из развития этой мысли мы узнаем, что сцену Ореста с фуриями Танеев написал раньше всего и что она служила для него «как бы меркою при сочинении других, предшествующих частей», которые он «намеренно делал менее интересными именно ввиду этой сцены». «Это, — читаем мы далее, — особенно будет ясно на инструментовке этой картины, в которой большой оркестр появится в полном составе, между тем как в предшествующих частях (за исключением марша), например, тромбоны вовсе не участвуют. Это сцена, сопоставленная с следующей за тем сценою в Дельфийском храме, представляет собою наибольший контраст, какой только в этой опере встречается»¹⁵. Тем удивительнее, что комиссия, ознакомившаяся с оперой до ее постановки, решительно наставляла на купюры этой сцены, изъятие которой погубило бы всю оперу.

Действие второй картины происходит в храме Аполлона в Дельфах. Звучит музыка антракта C-dur, полная света и жизненной силы, гимн во славу Аполлона — непревзойденное постижение античной идеи *. В величавой диатонической строгости антракта, составляющей разительный контраст к непрестанно нараставшей тревоге предыдущих действий, Танеев выразил все свое преклонение перед естественностью и гармонией античного искусства.

Настигнутый фуриями Орест в изнеможении падает у подножия алтаря. Аполлон изгоняет фурий, обещая назначить суд и выступить в защиту Ореста. «Иди в Афины, пред алтарем Паллады ниц пади», — повелевает он Оресту. Воодушевленный надеждой, Орест отправляется в Афины.

Третья картина — в Афинах. Хор афинян славит суд, учрежденный богиней. Орест в волнении ожидает приговора. С холма спускается процессия ареопагитов, подходящих к урне и опускающих в нее черепки. Ареопагит возвещает, что голоса в урне разделились поровну — за осуждение и оправдание. С мольбой Орест взывает к Афине: «Сжался над тем, кто страданьем и мукой, болью сердечной, тоской и слезами тяжкий свой грех искупил». Афина Паллада спускается с неба на облаке. Орест в немом благоговении созерцает величественный образ богини. «И если разделились голоса, — возвещает Афина, — оправдан подсудимый. Мой камень я бросаю за Ореста. Отныне чист от обвиненья он». Народ и ареопагиты радостно восклицают: «Орест оправдан!»

Величавый хор-апофеоз народа, прославляющий Афины Палладу, венчает трилогию, финалу которой придано значение оптимистического и жизнеутверждающего нравственного вывода.

В работе, посвященной материнскому праву («Das Mutterrecht. Untersuchung über die Gynaikokratie der Alten Welt ihrer religiösen und rechtlichen Natur». Stuttgart, 1861), швейцарский ученый этнолог и юрист Юг. Як. Бахофен (1815—1887) дал глубокое научное истолкование социальных истоков Эсхилова творения. Оно, по мысли исследователя, представляет собой художественное отображение кровавой борьбы отживающего матриархата (гинекократии) с утверждающимся правом отцовства (моногамии). Этой борьбой окрашен длительный период в существовании родового общества. Эринии, преследующие Ореста за убийство матери, суть демонические охранительницы материнского права, как Аполлон и Афина Паллада, берущие

Музыка танеевских до мажоров, при всем их разнообразии, неизменно связана с глубоко обобщающей идеей. Она выступает и в конструктивном плане — как утверждение единства замысла (кода финала симфонии c-moll, финал Второго квартета, отчасти обе кульминации в Фортепианной прелюдии и фуге и др.), и в плане этическом — как торжество справедливости (Антракт из «Орестей»), и в плане выразительном — как воплощение света и солнца (хор «Восход солнца»).

под защиту Ореста, олицетворяют собой богов младшего поколения, нового отцовско-правового строя.

Выводы Бахофена, как установил Ф. Энгельс в своем труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства», оказали глубокое влияние на развитие научной мысли. «Ради своего любовника Эгиста Клитемнестра убила своего супруга Агамемнона, вернувшегося с троянской войны, — пишет Энгельс, — но Орест, сын ее и Агамемнона, мстит за убийство отца, убивая свою мать. За это его преследуют эринии, демонические охранительницы материнского права, по которому убийство матери — тягчайшее, ничем не искупаемое преступление. Но Аполлон, который через своего оракула побудил Ореста совершить это дело, и Афина, которую он призывает в качестве судьи, — оба божества, представляющие здесь новый отцовско-правовой строй, защищают Ореста; Афина выслушивает обе стороны. Весь предмет спора сжато формулируется в прениях, происходящих между Орестом и эриниями. Орест ссылается на то, что Клитемнестра совершила двойное злодеяние, убив своего супруга и вместе с тем его отца. Почему же эринии преследуют его, а не ее, гораздо более виновную? Ответ поразителен: „С мужем, ею убитым, она в кровном родстве не была“».

Критикуя идеалистическое мировоззрение Бахофена, Энгельс говорит, что он дал «новое, но совершенно правильное толкование „Орестей“». «Убийство человека, не состоящего в кровном родстве, даже когда он муж убившей его женщины, может быть искуплено, оно эриний несколько не касается, их дело — преследовать убийство лишь среди родственников по крови, и тут, по материнскому праву, тягчайшим и ничем не искупимым является убийство матери. Но вот защитником Ореста выступает Аполлон; Афина ставит вопрос на голосование членов ареопага — афинских присяжных <...> Отцовское право одержало победу над материнским...»¹⁵

Эти замечания Энгельса дают ключ к пониманию идейной и социально-исторической сущности «Орестей». Однако оправдание Ореста — победа не только «права отцовства», но и разума и этоса: Орест оправдан судом, олицетворяющим новое понимание справедливости, новую мораль.

Такова подлинная сущность «Орестей» Танеева. Отметим, что его «Орестей» лишена типичной для оперного сюжета любовной фабулы. Любовная тема Клитемнестры и Эгиста — входящий, побочный момент. В этой связи нельзя обойти и скупую выраженную психологическую мотивировку поступков действующих лиц, совершенное отсутствие бытовых, национальных, жанровых черт, «местного колорита». Все это определяет своеобразие, необычность вдохновившей Танеева темы.

В воплощении Эсхиловой трагедии ярко выступили характерные черты творческой индивидуальности Танеева — объективность, эпическая строгость, «плутарховское» восприятие

прошлого. Как писал Гегель, «у греков, в трагедиях которых важное значение имеет пафос, субстанциональное содержание: человеческих поступков, а не субъективный характер, судьба в высшей степени затрагивает этот определенный характер, который и не развивается, по существу, в пределах своих действий, а остается до конца тем, чем был вначале»¹⁶.

Эта особенность античной драматургии в значительной степени объясняет причину, по которой герои танеевской трилогии, несмотря на сложную цепь совершающихся в ней преступлений, проходят перед нами от начала до конца почти как неизменяемые характеры, как существа, всецело подвластные в своих действиях и поступках всепокоряющей силе рока. И вместе с тем: в «Орестее» Танеева нет ни арханизирующей реставрации античной трагедии, ни модернизации античного сюжета.

Как бы мы ни восторгались возвышенным и строгим пафосом танеевской трактовки сюжета и многими страницами превосходной музыки «Орестен», нельзя отрицать известной статуйности ее как оперного произведения. Но это не порок воплощения, а органическая сторона творческого мышления Танеева, сблизившего в некоторой мере театральный жанр с жанром философской оратории. «Орестея» была первым после «Иоанна Дамаскина» вполне зрелым произведением Танеева, в котором в полной силе и широких масштабах развернулось его дарование как композитора, здесь осуществилась его мечта, высказанная в письме к Чайковскому: «приобрести в области музыки настоящую власть и авторитет, являющиеся результатом серьезного изучения своего дела, стремления к усовершенствованию себя в искусстве...»¹⁷

И в некоторой степени, действительно, именно «Орестея» принесла Танееву общественное признание, которого он почти не знал, хотя и настойчиво добивался на протяжении чуть ли не двух десятилетий. Признание это, несмотря на оговорки, было ему дорого еще потому, что оно пришло из Петербурга и засвидетельствовано устами Глазунова, объявившего от имени своих коллег: «Танеев <...> привлек сразу внимание музыкантов <...> не камерными произведениями своими, а именно „Орестеей“». И кружок композиторов, среди которых были Римский-Корсаков, Лядов и другие, сразу уверовал в творческую мощь Танеева, прослушав оперу в отрывках»¹⁸. Напомним и суждение об опере на страницах «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова: «Явившись в Петербург с только что оконченной оперой „Орестея“ и проиграв ее у нас в доме, он поразил всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности»¹⁹.

«Орестея» сблизила Танеева с кругом выдающихся петербургских композиторов, группировавшихся вокруг М. П. Беляева, а вместе с тем и с самим Беляевым как главой нотонзательского дела. С 1896 года беляевская фирма становится монопольным издателем почти всех его крупнейших произведе-

ний. В 1900 году Беляев издал партитуру, клавираусцуг и оркестровые голоса «Орестей», которую автор подверг новой, значительно усовершенствованной редакции против изданного в 1894 году литографированного клавираусцуга.

В свою оперу Танеев вложил много сил, умения и творческого увлечения. До конца дней он сохранил к своему детищу глубокую привязанность.

В русской музыке «Орестея» навсегда останется уникальным памятником, запечатлевшим величайшее творение античной драматургии. На всем ее облике лежит печать мудрой уравновешенности и духовной зрелости, гармонически отобразившей коренные черты индивидуальности композитора. Образы античности не были случайными для Танеева и долго еще волновали его воображение. Характерно, что позднее он рекомендует своему ученику В. Метцлю эсхилловского «Прометея» в качестве сюжета для оперы.

Подчеркивая напевно-выразительную природу музыкального языка «Орестей», Н. Д. Кашкин, едва ли не единственный, указал на «русланистские» истоки танеевской трилогии²⁰. Истоки эти, несомненно сказавшиеся на эпическом разворачивании драматургического действия, на ничем не замутненной «глинкинской» ясности и полноте жизнеощущения, естественно воплотились в русле общеевропейских оперных традиций, высшим и совершеннейшим выражением которых было, по убеждению Танеева, творчество Моцарта. О нем он с предельной ясностью высказался еще за несколько лет до создания «Орестей» в письме к А. С. Аренскому от 20 июня 1883 года: «Я положительно убежден, что та форма оперы, в которой писал Моцарт, есть самая совершенная (я говорю — форма, а не содержание: в современной опере музыка, конечно, должна быть современная). Особенно поразительны у Моцарта ансамбли: характер действующих лиц в них выдержан, настроение музыкальных фраз соответствует тексту, каждый участвующий представляет собою вполне самостоятельное лицо, и все это укладывается в музыкальные рамки, которые, независимо от текста, чисто с музыкальной точки зрения вполне безукоризненны и логичны. Музыка не противоречит тексту (как это бывает, напр[имер], в современных итальянских операх), а текст не мешает музыке (что постоянно происходит у твоих петербуржцев). Это есть высшая ступень совершенства в опере. Если теперь так не пишут, то потому, что не умеют»²¹.

В «Орестее», признавался Танеев, он пытался подражать моцартовскому «Дон-Жуану», однако это намерение не пошло дальше заимствования некоторых оркестровых приемов.

В «Орестее» Танеев поставил перед собой задачу огромной сложности — создать законченное музыкально-драматическое произведение, воплощающее философско-этическую концепцию. К осуществлению своего замысла он подошел на уровне требований современности, опираясь на достижения и образцы миро-

вой музыкальной классики. Не прибегая к сколько-нибудь резко выраженным новаторским средствам и в то же время решительно чуждаясь рутин, Танеев проявил высокое понимание и художественную чуткость в современном воплощении и развитии традиций.

Коснемся в общих чертах обстоятельств, сопутствовавших сценической судьбе оперы. Еще задолго до полного завершения оперы П. И. Чайковский энергично пытается содействовать ее постановке на сцене Мариинского театра в Петербурге и вступает в переговоры с тогдашним директором императорских театров И. А. Всеволожским и главным дирижером театра Э. Ф. Направником. 3 ноября 1892 года он информирует Танеева о предварительных результатах переговоров: «Я сейчас узнал вещь, которая меня глубоко обрадовала. Я уже несколько раз очень энергически говорил с Всеволожским об „Орестее“ и всячески старался заинтересовать его, но не знал, какое имело действие мое старание. Сейчас я был у него и узнал, что он очень, очень, очень заинтересован, вероятнее всего потому, что ему не приходилось ставить опер из греческой классической старины, — а ведь его всего больше постановка интересует. Он при мне повел в сторону Направника и начал советоваться с ним насчет того, предложить ли государю „Орестею“ в репертуаре на будущий сезон. Направник, разумеется, отнесся к твоим достоинствам с большим уважением, но, убоявшись, что он будет недостаточно горяч, я подскочил и вновь стал убеждать в крайней необходимости поставить „Орестею“. Я предложил вызвать тебя и попросить сыграть, но Всеволожский боясь, что в случае, если дело не состоится, ты оскорбишься, что даром беспокоили, просил, нельзя ли выманить от тебя клавираусцуг и либретто и без твоего ведома сыграть. Я же думаю, что в качестве истинного философа ты не упадешь духом в случае неудачи. Думаю, что ты один можешь сыграть оперу так, чтобы музыку зарекомендовать хорошо. По-моему, тебе необходимо побывать в Питере, и чем скорее, тем лучше. Что ты обо всем этом думаешь? Отвечай скорей и скажи, как мне поступить, то есть обещать ли клавиру без тебя или тебя самого. Пользуйся необыкновенно счастливым стечением обстоятельств: на будущий сезон нет в виду ни одной русской оперы, кроме твоей»²².

Получив приглашение приехать в Петербург, Танеев 19 марта 1893 года проиграл всю оперу в присутствии Всеволожского, Направника, главного режиссера театра Г. П. Кондратьева, учителя сцены И. И. Палечека, М. И. Чайковского и некоторых других лиц. На следующий же день он писал Чайковскому: «Не знаю, будет ли опера принята, но, насколько могу судить по некоторым словам присутствовавших и тому, что мне сообщил Модест Ильич, надо думать, что впечатление, ею произведенное, было скорей благоприятное»²³.

Однако Направник сразу же занял позицию резко отрица-

тельную. Опера ему не понравилась, и он стал открыто высказываться за некоторые сокращения при ее постановке. Неблагоприятное отношение его к опере впоследствии проявилось еще определеннее. Он отказался дирижировать ею, поручив это своему помощнику Э. А. Крушевскому. Даже после премьеры Направник самым решительным образом продолжал настаивать на купюрах и готов был произвести их самолчно вопреки воле автора.

17 октября 1895 года состоялась премьера. Основными участниками спектакля были: Серебряков (Агамемнон), Славина (Клитемнестра), Чернов (Эгист), Куза (Кассандра), Майборода (Страж), Михайлова (Электра), Ершов (Орест), Гончаров (Аполлон Локсий), Томкевич (Афина Паллада). Дирижер Крушевский, сценическая постановка Палечека. Художники Андреев, Иванов, Бочаров и Шишков.

Из исполнителей выделились М. А. Славина и И. В. Ершов, тогда еще молодой, но уже обративший на себя внимание яркой одаренностью. Впоследствии, спустя ровно два десятилетия, Ершов уже в полном расцвете сил снова выступил в роли Ореста, пленив совершенством созданного им образа.

На премьеру приехали многие московские друзья, ученики и знакомые Танеева: Рахманинов, Кашкин, Брандуков, Г. Колюс, Гольденвейзер, Сахновский, С. А. Толстая, А. Венкстерн, Масловы, Ю. Блок и др. Из петербургских музыкантов присутствовали Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Ларош, Направник. Опера имела несомненный, хотя и неровный успех, возраставший, однако, от акта к акту. Реакционная печать пыталась всячески преуменьшить успех, утверждая, что его «с трудом можно считать средним» «несмотря на то, что верхи усердно вызывали автора, несколько раз выходявшего на эти вызовы». «Верхи» здесь — не общественные верхи, а публика галерей, то есть преимущественно демократическая публика, передовая студенческая молодежь.

Едва ли не все другие оказавшиеся в нашем распоряжении газетные и журнальные статьи о премьере оперы обходят вопрос о подлинном к ней отношении театральной публики. Тем большее значение приобретают скупые, но безусловно правдивые свидетельства композитора и, что особенно существенно, зафиксированные им тотчас после спектакля: «Первое действие не имело успеха. Рукоплескания были довольно жидкие. 1-я картина 2-й части (спальня Клит[емнестры]) вызвала усиленные рукопл[ескания] и вызовы автора. Я из ложи Масловых пошел на сцену, раскланивался и получил венок. После 2-й картины тоже меня вызывали, но я не поторопился пойти на сцену и не вышел. После 3-й картины „Хоэф[ор]“ выходил на вызовы (прослушал эту картину на сцене).

Славина была великолепна. Ершов необыкновенно мило пел (в сцене с фуриями немного преувеличенно). Сцена эта имела не особенно много успеха. Ершова вызывали. После антракта

ж Храму Аполлона (я слушал в правой кулисе) раздалось рукоплескания. После этой сцены многочисленные вызовы. Я вернулся к Масловым (они сидели рядом с Толстыми) и в конце оперы ушел на сцену, где опять несколько раз выходил раскланиваться. В общем, опера имела успех. Пришел на сцену Николай Андреевич. Ему очень нравится сцена в спальне, Аполлон, сцена Кассандры. Он находит длинным то, что поет Орест, когда он убил мать. По окончании оперы пришел на сцену Глазунов и передал мне приветствие от своих друзей: Лядова, Солодова»²⁴.

Это авторское показание подтверждается свидетельством Лароша и Римского-Корсакова. Последний удостоверяет, что «публике опера значительно понравилась»²⁵.

На постановку «Орестен» откликнулись почти все крупнейшие петербургские и большинство московских газет. Еще до премьеры столичная печать всячески пыталась настроить читателей не в пользу оперы «ученого профессора», возмевшего странное и непонятное намерение вывести на оперной сцене поющих древних героев, богов и богинь. Не было недостатка и в язвительных и глумливых выпадах, преимущественно со стороны небезызвестных своими реакционными взглядами Иванова, Баскина и Соловьева.

Квалифицированная критика была представлена именами Лароша, Кашкина и Корещенко. Первый писал:

«Я думаю, что как все односторонности, так и теперешнее наше увлечение уголовною оперой* из современной жизни вызовет реакцию в противоположную сторону, и что реакция эта очень может оказаться выгодною для успеха античного направления г. Танеева.

Пока представителем античного направления останется он, я такого успеха сердечно желаю. Музыка его оперы — благородная, изящная, обильная прекрасными мелодиями, как нельзя лучше подходит к характеру избранной им поэзии и передает ее оттенки с замечательною правдивостью и теплотой характеристики. Прекрасное контрапунктическое образование, которым г. Танеев едва ли не превосходит всех ныне живущих русских композиторов, сказалось в его опере тем последствием, что она проникнута замечательным единством стиля и что стиль этот совершенно самостоятелен. Я редко слышал новое произведение, в котором было бы так мало „воспоминаний“, как принято называть невольные заимствования у предшественников. Музыка „Орестен“ инструментована с большим искусством и нередко блеском; к недостаткам оркестровки я отнесу излишек быстрой фигурации и при быстро изменяющихся гармониях, что иногда вредит ясности впечатления и, во всяком случае, представляет огромную трудность для исполнения. О вокальной стороне техники, об инструментовке для голоса, приходится

* Имеются в виду веристские оперы Леонкавалло и Масканы.

говорить с меньшим сочувствием. Не в отношении хоров: хоры почти все превосходны и по музыкальной мысли и по звуковому эффекту. А соло в значительной части партитуры трудны и мало благодарны, главным образом потому, что написаны в слишком низком регистре (партия Клитемнестры, Аполлона, отчасти Эгиста и даже Ореста) <...> Исполнение „Орестей“ — одна из самых трудных задач, за которую когда бы то ни было бралась наша оперная труппа. Нельзя не прибавить, что она из испытания вышла с полною честью. Пальма первенства принадлежит г-же Славиной (Клитемнестра) и г. Ершову (Орест), громадные партии которых равно требуют физической силы, музыкального понимания, поэтической чуткости и внешнего сценического умения. Если г-жа Славина превосходит своего товарища опытностью и безупречною уверенностью, то он, в свою очередь, тлеет огнем юности и богатством натуры, сулящей ему счастливую карьеру. Роль Электры, сравнительно меньшая, хотя все еще весьма важная, написана, в противоположность сейчас упомянутым, чрезвычайно благодарно и красиво для голоса и дала г-же Михайловой обильную возможность блистать своими чудесными „нотками“. Следует прибавить, что она поет свою партию с изящным и теплым выражением. Вполне хороши г. Гончаров (Аполлон) и г-жа Томкевич (Афина). Г-жа Куза (Кассандра) показалась мне в этот вечер смущенной и не совсем уверенной: мрачные предсказания прекрасной пленницы требуют более пафоса, более страсти. Хоры бесподобны. Оркестр кое-где мог быть тверже, но в общем разыграл свою труднейшую партитуру с отчетливостью и блеском. Постановка, вообще говоря, великолепна; в подробностях она иногда смахивает на Грецию классической, перикловой эпохи (комната Клитемнестры, храм Аполлона), с которой полуварварская гомеровская Греция, ныне столь хорошо известная, имела очень мало общего. Картину Афин в заключительном апофеозе, разумеется, нельзя отнести к анахронизмам, так как эта картина есть пророческое видение.

Публика в течение первых двух картин, видимо, недоумевала перед новым, небывалым фактом и помалкивала; но большой ансамбль с женским хором в третьей картине совершенно переменял ее настроение. Пошли вызовы и аплодисменты, на которые кроме певцов выходили также и автор и капельмейстер Крушевский»²⁶.

Эту статью хочется назвать одним из наиболее чутких проявлений критического дара Лароша. Особенно важное значение имеет его мысль о глубочайшем единстве и подлинной оригинальности музыкального языка танеевской оперы.

Н. Д. Кашкин, остановившись на общем значении «Орестей», вслед за Ларошем отметил «полную самостоятельность отношения г. Танеева к драматической музыке», приобретающую, по заявлению критика, «особую ценность по своей здоровости».

осмысленности и полной серьезности его взглядов на искусство»²⁷.

«Орестея» прошла на Марининской сцене всего восемь раз (пять представлений в первом сезоне и три в последующем) и была снята с репертуара из-за категорического несогласия автора подписать условия, принуждавшие его произвести требуемые дирекцией сокращения*. В знак протеста Танеев даже отказался от получения причитавшейся ему поспектакльной платы**.

Предпринятые спустя несколько лет попытки к возобновлению оперы ни к чему не привели, и только после смерти Танеева она снова увидела свет (23 октября 1915 года) на сцене Марининского театра, под управлением Альберта Коутса. В партитуре были допущены ничем не оправданные купюры (сцена Кассандры с призраками убитых детей, середина женского хора в первой картине «Хоэфор» и др.). Страдала серьезными погрешностями и сама постановка (режиссер Н. Н. Боголюбов) — наспех подогнанные декорации, непродуманность мизансцен. Критика с удовлетворением отметила искусство Збруевой (Клитемнестра), П. З. Андреева (Эгист) и Николаевой (Кассандра). Однако на старания исполнителей, по свидетельству Асафьева, «легла тень „боголюбовского“ провинциализма, и весь их сценический трагизм казался словно бы „подневольным“: вместо величия — напыщенность, вместо пафоса — ходульное велеречие. И только один артист <...> оказался достойным роли, которую он исполнял, — это г. Ершов. Светлый образ Ореста, созданный им, величаво запечатлелся в памяти»²⁸.

После семи спектаклей опера была снята, в чем в значительной степени был повинен дирижер, сделавший после генеральной репетиции следующее заявление для печати: «Я с большой любовью изучал эту партитуру, и г. Танеев вполне заслуживает этого. И если я уже преодолел ее с технической стороны, то почувствовать эту музыку и понять ее дух мне только удастся после нескольких представлений. Как это ни странно, я уже несколько лет дирижирую оперой Римского-Корсакова „Сказание о граде Китеже“ и чувствую, что до сих пор еще не постиг музыки последнего акта несмотря на то, что с технической стороны этот акт у меня проходит идеально. Между прочим, партитуру „Парсифаля“ я постиг только после 5-летнего изучения. II партитура „Орестен“ требует долгого изучения»²⁹. Признание, с которым нельзя не считаться!

* Предположение, что «Орестея» перестала якобы пользоваться вниманием публики, отчасти опровергается данными кассовых сборов. Если наименьшая сумма сбора (959 руб. 45 коп.) падает на 6-й спектакль (18 сентября 1896 г.), то последующие два спектакля дают неуклонное возрастание сборов: 7-й спектакль (23 сентября) — 2591 руб. 30 коп. и 8-й, последний (24 октября) — 3582 руб. 50 коп. — наибольшая сумма, превышающая сбор от 1-го спектакля (3159 руб. 50 коп.).

** Поспектакльную плату Танеев получил лишь 29 марта 1905 года в сумме 2190 руб. 98 коп.

Москва впервые познакомилась с «Орестеей» два года спустя. 23 сентября 1917 года оперу дали на сцене театра Московского Совета рабочих депутатов (бывш. оперы С. И. Зимина) под управлением Ю. М. Славинского и в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. Превосходные декорации написал Ф. Ф. Федоровский. Однако и здесь не все было благополучно. Были выброшены хор ареопагитов и превосходный антракт ко второй картине «Эвменид». Тем не менее опера выдержала в течение одного сезона 35 представлений. В основных ролях выступили: Дамаев, Кипоренко-Даманский (Орест), Трубин (Агамемнон), Кошниц, Спришевская (Электра), Тихонова (Клитемнестра), Холодков, Горелов (Эгист).

В последующие годы «Орестея» нигде более не возобновлялась, если не считать осуществленную в 1933 году Ленинградской академической капеллой концертную постановку оперы под управлением М. Г. Климова. Позднее отрывки из оперы были исполнены студентами Московской консерватории (26 апреля и 6 мая 1939 г. в Малом зале консерватории) под руководством М. В. Юдиной и Б. Л. Яворского. Отметим и другую концертную постановку в 1946 году силами ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества (музыкальный руководитель А. Б. Хессин). Первую послевоенную постановку «Орестея» осуществил Государственный Белорусский Большой театр оперы и балета. В 1964 году коллектив театра показал оперу в Москве на сцене Кремлевского Дворца съездов. В 1966 году Всесоюзная фирма грамзаписи «Мелодия» записала оперу в исполнении белорусских артистов.

Не лишены интереса отдельные отклики, вызванные оперой в западноевропейском музыкальном мире. Так, в заметке за подписью «Франко-Русс» мы читаем: «В Париже уже обратили серьезное внимание на новую оперу г. Танеева „Орестея“. Когда я сказал Катюлю Мендесу *, что в Петербурге пойдет музыкальная трилогия „Орестея“, глаза его заискрились от удовольствия при одной мысли, что нашелся композитор, выбравший сюжетом трагедию Эсхила. Так как у меня был клавирауцуг этого нового произведения, то по приглашению музыкального издателя г. Боду мы собрались у него, чтобы проиграть всю трилогию. Между прочими композиторами на этом вечере присутствовали гг. Жеен (Leon Jehin) **, один из лучших капельмейстеров; Доре ***, который предстоящим летом будет дирижировать двадцатью шестью симфоническими концертами на национальной выставке в Женеве; Дебюсси, молодой композитор, первое

* Мендес Катюль (1841—1909) — французский писатель, романист и драматург.

** Жеен Леон (1853—1928) — бельгийский дирижер и композитор. Был дирижером в Антверпене, Брюсселе и Монте-Карло.

*** Доре Гюстав (1866—1943) — французский композитор, дирижер и органист.

произведение которого на днях г. Колонн играл с большим успехом, и другие. Как только мы проиграли интродукцию к „Орестее“, и Доре и Жеен тотчас сказали: „Тот, кто написал этот прелюд, несомненно большой композитор“. Успех всего произведения был до того велик, что Жеен тотчас решил познакомить публику в одном из своих февральских интернациональных концертов в Монте-Карло с этим произведением. Доре также будет играть отрывки из „Орестей“ в Женеве. Ламуре*, которому уже говорили об „Орестее“, с своей стороны, намерен исполнить прелюд к картине „В храме Аполлона“» ** 30.

Это интересное сообщение можно дополнить свидетельством А. Амфитеатрова, который позднее писал: «В Риме я был приятно удивлен знакомством местного музыкального мира с „Орестеем“ Танеева и высоким мнением об этом произведении» 31.

К «Орестее» ближайшим образом примыкает построенная на темах, использованных в опере, суровая по колориту и выдержанная по характеру программная увертюра к трилогии Эсхила, помеченная шестым опусом. Увертюра представляет собой самостоятельное симфоническое произведение и написана в 1889 году, задолго до окончания оперы.

Как явствует из письма Танеева к М. П. Беляеву от 19 октября 1896 года, Увертюра первоначально предназначалась именно для оперы, однако позднее автор признал целесообразным заменить ее небольшим вступлением.

Исполненная впервые 28 октября 1889 года под управлением Чайковского во втором (374) симфоническом собрании Московского отделения РМО, Увертюра встретила сочувственный прием как у публики, так и у критики. Последняя, однако, в лице Кругликова и Лароша настороженно реагировала на программность произведения, меньше уделила внимания его чисто музыкальным достоинствам (таковые не подвергались и сомнению). В Увертюре Танеева обозначился, по мнению этих критиков, новый, ранее не подозревавшийся в его развитии уклон в сторону современности, в частности — вагнеризма. Кругликов писал: «Моцартист г. Танеев и автор „Орестей“ — величины совершенно несоизмеримые. Г. Танеев, не могу сказать, на время или навсегда, но совершенно переродился: он в новой своей увертюре уже не моцартист — он вагнерьянец. Горячий поклонник классической оркестровки, моцартовской трубы в унисон с литаврами, дошел теперь до четырех арф сразу, до введенного, кроме того, в оркестр фортепиано, делающего глиссанды, до

* Ламуре Шарль (1834—1899) — известный французский дирижер, основатель общедоступных «народных концертов», т. н. «Концертов Ламуре».

** Ни об одном из предполагавшихся концертов мы не имеем сведений. В 1899 и 1900 годах Жеен исполнил в Монте-Карло Увертюру и Антракт из «Орестей».

тарелок, колокольчиков, там-тама, не говоря уже про обильно обставленные пультами других, менее экстренных инструментов. Но шутки в сторону. Помимо сюрприза перерождения, г. Танеев своей „Орестеей“ поразил нас (и приятно поразил) другим, более важным сюрпризом: его увертюра — хорошая вещь, несомненно и совершенно положительно. В ней есть порыв, увлечение, в ней есть выразительная колоритная музыка, помимо, конечно, обычной у г. Танеева ученой, сложной работы. У меня не было нот увертюры в руках; пишу о ней лишь настолько подробно, насколько мог ее схватить на слух. Но прежде всего программа <...> Заметьте, и это ново: поклонник Моцарта, последователь учения, что якобы с Бетховена, с попыток писать программную музыку начинается упадок музыки, сочиняет сам программное произведение. На афишах симфонического собрания читаем программу довольно общего содержания, добытую из трилогии Эсхила: два противоположных настроения, вызываемых движением действия драмы от мрачного господства Евменид к светлому торжеству Аполлона. Оба эти настроения выражены в музыке ясно и определенно, но в ней слышатся и какие-то еще более пестрые расчленения программы, к сожалению, не опубликованные. Указываю на те места, которые наиболее оставили след в моей памяти. Очень хорошо начало: мрачные, жестокие ходы басов с врывающимися туда последовательно другими инструментами. Что-то легкое, порхающее в том месте, где первая скрипка в верхнем регистре играет свою спускающуюся тему на фоне сурдин и какого-то неопределенного брожения оркестра; а тотчас затем долго остающиеся на месте со своей фигурой еле слышные, таинственные альты дают с другими звучностями оригинальные, очень уместные сочетания. Все это были подробности из интродукции. Allegro сразу отдано каким-то наскაკивающим, налетающим коротким фигурам; дико это и в то же время музыкально. Если это фурии, то здесь, более чем когда-нибудь, *allegro furioso*. И эта фуриозность разрастается, доходит до изображения таких вопиющих преступлений, что если бы их руку не держал ученый, ловкий, даровитый музыкант, то никогда б им не добиться оправдания. Мрачная часть увертюры по музыке гораздо значительнее светлой, в которой есть настроение, много интересной работы, много оркестровых эффектов, в большинстве случаев удавшихся, но есть и общие места, некоторая деланность и сухость, что мне несравненно более досадно, чем появление одного мелодического оборота, напоминающего Лознгрину и его лебедя.

Г. Танеев имел очень шумный успех. Он один и вместе с г. Чайковским много раз выходил раскланиваться на вызовы»³².

Отношение Танеева к Вагнеру не столь просто, как это представлялось Кругликову. Подобно Чайковскому, со всей решительностью осуждавшему теоретические догмы Вагнера и принципы его драматургии, Танеев не смог оставаться равнодушным,

а тем более избежать воздействия вагнеровского симфонизма. Пытливый интерес к творцу «Нибелунгов» Танеев проявил смолу. Интерес этот обострился в период его работы над «Орестеей», мифологическое содержание которой приблизило его к эмоциональному строю вагнеровских образов.

И все же влияние Вагнера отозвалось отдаленным отзвуком не столько на «Орестею», сколько на одноименной увертюре, где Танеев впервые обратился к «экстренным» средствам почти вагнеровского оркестра, изменив на этот раз своей классической «умеренности». Не случайно, что именно в период создания увертюры он откровенно признался в письме к Чайковскому от 11 апреля 1889 года: «Воротился в Москву к представлению „Нибелунгов“, которых внимательно выслушал, только не вынес двух первых актов *Götterdämmerung* * и в начале третьего уехал. „Walküre“ ** слышал два раза (второй раз с пропуском второго акта). Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многoму у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы» ³³.

Этому убеждению Танеев оставался верен, и если в отдельных своих проявлениях мощное движение вагнеризма коснулось и его, то только как дух эпохи и веяние времени, отгородиться от которых он, как музыкант, не мог.

Характерно, что еще двумя годами ранее Ларош с явной обеспокоенностью писал о Танееве, в «тихую монашескую келлиу» которого уже не раз «врывалась резкая струя современного духа». Правда, беспокойство Лароша в данном случае связывалось с общей эволюцией «загадочной» натуры композитора, неожиданно обнаружившего «преступное» влечение к «веяниям Бетховена позднего периода», что, по убеждению Лароша, свидетельствовало об измене Танеева своему «архиклассическому» ³⁴ направлению.

2 и 3 декабря 1889 года увертюра «Орестея» была исполнена в четвертом и пятом симфонических собраниях Петербургского отделения РМО под управлением автора — факт, давший повод Ларошу еще решительнее осудить «резкую струю современного духа», которую он (но уже в ином плане) почувствовал в сочинении Танеева. Напомнив о московском исполнении Увертюры, «имевшей блистательный успех под неопытным, но талантливым управлением П. И. Чайковского», Ларош писал: «Построенная из самого прочного контрапунктического материала, полная тончайшей тематической работы, символически напоминающей главные идеи „Орестеи“, увертюра первого из русских мастеров канона и фуги до того сложна этою своею постройкой, что „намерения“ его и для музыканта-специалиста не все выясняются

* «Гибель богов» (нем.).

** «Валькирию» (нем.).

двумя, а пожалуй, и тремя-четырьмя исполнениями; для публики же остроумная игра имитаций, скрывающихся нередко в средних голосах, и подавно незаметна и останется незаметною и после сотого исполнения. Публика читает программу, резюмирующую одно из величайших творений поэзии, и слушает красивый гул аккордов, по большей части громких, в значительной мере и нежных, в которые плотная контрапунктическая ткань не помешала проникнуть гармониям, навеянным не то Вагнером среднего периода, не то „Нибелунгами“. Отметим смелую и счастливую инструментовку С. И. Танеева, в которой есть эффекты совсем новые, и дерзнем высказать предположение, что некоторый вагнеризм, неожиданно выказанный отдаленным потомком Генделей и Бахов, составляет в нем не более как ступень переходную, покамест только усугубившую загадочность его сложной, но чисто художнической натуры»³⁵.

Со временем «новообращение» Танеева в вагнерианство стало для Лароша фактом не подлежащим сомнению. Сокрушаясь по этому поводу, он писал позднее: «Уж кого-кого, а творца кантаты „Иоанн Дамаскин“ нельзя было заподозрить в слабости перед чарами Венериной горы; если во всей России не найдется ни одного Парцифалья, то этот, казалось бы, застрахован от искушения клинзоровых цветочниц. И когда мы узнаем, что самый добродетельный из нас хватил зелья никак не меньше, что в „Орестее“ бушует тот же Вотан, свирепствует та же легенда, что на прославление эсхилловского „добра“ пошли те же краски, в которых роскошествовали преступные боги Эдды <...> Когда мы узнаем, говорю я, что Сергей Иванович Танеев — вагнерист, мы говорим: нет, этого не должно быть!»³⁶

Так противоречиво в представлении современников рисовалась творческая личность автора «Орестей».

Если Ларош осудил Увертюру за программность и вагнеризм, и даже за сложную контрапунктическую работу (чего, казалось бы, менее всего можно было ожидать именно от него), то Кругликов, напротив, с полным сочувствием отнесся к сочинению, несколько не смущаясь на этот раз «сложной, ученой работой», столь отпугивавшей его в прежних сочинениях композитора. Склонный даже покаяться в несправедливости своих недавних «наскоков» на Танеева, он признал Увертюру подлинно «хорошей вещью», отмеченной множеством выразительных оркестровых эффектов, а главное, необычным для автора «порывом» и «увлечением».

Произошла любопытная и во многом поучительная «рокировка» критических сил, отразившая сложную эволюцию Танеева на новом этапе его творческой деятельности.

Статьей об Увертюре «Орестей» завершился «активный» период антитанеевских выступлений Кругликова. Из немногих и весьма кратких его откликов на произведения Танеева, появившихся в печати в ближайшее двадцатилетие (1889—1909), следует отметить рецензию на «Иоанна Дамаскина» («Новости

дня», 1903, 4 марта, № 7090), представляющую собой почти дословное повторение уже известной статьи, опубликованной вслед за премьерой кантаты в 1884 году, однако значительно урезанную за счет резкостей. В отзыве о симфонии c-moll («Голос Москвы», 1909, 4 апреля, № 76) Кругликов с полным сочувствием высказывается о безукоризненном мастерстве Танеева и, что особенно симптоматично, с восхищением пишет о музыке, которая, по его словам, «благородна, красива, юношески бурлива, пропитана порывами страсти». Впрочем, критик тут же поспешил заметить, что «страсть симфонии особенно подчеркнул дирижер».

Уход с поста директора консерватории. — Первый квартет b-moll op. 4. — Сближение с Л. Н. Толстым. — Второй квартет C-dur op. 5. — Третий квартет d-moll op. 7. — Симфония c-moll op. 12. — Танеев и петербургские композиторы: Скрябин, Рахманинов и др. — Первый квинтет G-dur op. 14. — Четвертый квартет a-moll op. 11. — Пятый квартет A-dur op. 13.

Танеев мог быть удовлетворен результатами своей деятельности на посту директора Московской консерватории. Однако директорство с течением времени становится для него все более и более отягощающим бременем.

В мае 1889 года Танеев освободился от обязанностей директора консерватории. Преемником его стал Василий Ильич Сафонов, в 1880 году блестяще окончивший Петербургскую консерваторию по классу фортепиано Л. Брассена. Хороший пианист, музыкант и педагог, Сафонов позднее проявил себя также как отличный симфонический дирижер, с успехом выступая в России, Европе и Америке. Он был энергичным и властным администратором. Как показало будущее, его властность доходила до деспотизма, в своих действиях он не считался с тем, что вступает в противоречие с мнением профессоров и Художественного совета. Это привело к острому общественному конфликту, о котором мы расскажем, когда речь пойдет о событиях 1905 года и о том, как они отразились на судьбе Московской консерватории.

Еще перед тем, как отказаться от директорства, Танеев прекратил преподавание фортепиано и свободного сочинения, сохранив за собой лишь класс контрапункта.

Через полтора года — 25 октября 1890 года — Танеев закончил свой Первый (по обозначению в печати, в рукописи квартет именуется Пятым) струнный квартет b-moll op. 4, посвященный Чайковскому. Первое исполнение квартета состоялось в Москве 5 февраля 1891 года в седьмом квартетном собрании РМО (2-й серии). Исполнителем был постоянный квартет Общества в составе И. В. Гржимали, Д. С. Крейна, Н. Н. Соколовского и А. Э. фон Глена. 15 декабря квартет впервые прозвучал в Петербурге, а вскоре вошел в репертуар «Чешского квартета», неоднократно исполняющего его в России и за границей (в 1896 году в Берлине).

Первый квартет показал, как богаты возможности Танеева в области камерного инструментального творчества. Новому про-

изведению еще не доставало единства и законченности, но многие его страницы уже предвосхищали высокую зрелость позднейших ансамблей Танеева начиная со Второго квартета. До таких высот Танеев-лирик, пожалуй, еще не поднимался. Тончайшее мастерство в Первом квартете ни на минуту не заслоняет эмоциональной непосредственности.

Посвящение квартета (учитель назвал его «превосходным», а Римский-Корсаков — «чудесным») во многом предопределяет его направленность. На музыке его лежит отблеск гения Чайковского. Быть может, ни одно другое создание Танеева столь убедительно не подтверждает, насколько, при всем своем своеобразии, Танеев — прямой наследник и продолжатель Чайковского.

При жизни Танеева квартет сделался одним из самых популярных его произведений, чему он в значительной мере был обязан знаменитому «Чешскому квартету», ревностному пропагандисту камерного творчества Танеева.

Первой части предшествует семнадцатитактная интродукция, вполне законченная по форме и настроению (*Andante espressivo*, $\frac{4}{4}$). Ее патетическое звучание сменяется изящной главной темой, в своем дальнейшем развитии сплетающейся с темой вступления. В заключительном эпизоде (*Tempo del comincio*) последняя в трехкратно повторяющейся восходящей патетической секвенции насыщается безысходной душераздирающей скорбью.

То же чувство неутолимого страдания еще сильнее слышится во второй части — *Largo*. Это почти надгробное слово, в котором заключена цепь психологических настроений от задушевного раздумья до напряженной страстности. На протяжении шести минут своей длительности в ней сменяются указания: *espressivo*; *semplice, ma con intimissimo sentimento*; *appassionato*; *tranquillo*; *con duolo*; *cantabile* и др. Дважды проходит «бородинский» эпизод $\frac{9}{16}$ с синкопированным движением у скрипок и альты и мягко покачивающимися нисходящими триолями виолончели, рельефно выделяющий сдержанно трагическое настроение, сменяющее патетику первой части.

Третья часть (*Presto*, $\frac{2}{4}$) — ослепительный вихрь красок, жемчужина редчайшего свойства. В продолжение двух с половиной минут проносятся вереница видений, причудливых образов, пленяющих тончайшими контрастами; полет этих образов прерывается активно вторгающимися символами; один из них напоминает о главной теме аллегро увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта» (ц. 2).

Четвертая часть (*Intermezzo*, $\frac{3}{8}$) возвращает нас в круг переживаний второй части, но они уже не столь интенсивны. Неторопливо льется поэтическая песнь. Эпизод *delicatamente* проникнут меланхолией, трогательной чистотой чувства.

После печально замирающих звуков *Intermezzo* головокружительный финал (*Vivace e giocoso*, *B-dur*, $\frac{2}{4}$) воспринимается как выход из сферы патетико-элегических и лирических настрое-

ний. Словно плененные дотоле силы вырвались на простор: Финал от начала до конца близок моцартовским и еще более — рондообразным «венгерским» финалам Гайдна, одновременно представляя собой своего рода *Perpetuum mobile*, испытание на зрелость квартетного ансамбля, поскольку он зиждется на непрерывности ритмической пульсации (метрически ровное движение восьмыми). Существенную роль при этом приобретает штриховая четкость четырех инструментов (особенно первой скрипки), филигранная легкость общего звучания. В идеальном воплощении финал способен произвести впечатление подлинного волшебства.

Уже Первый квартет со всей очевидностью убеждает, что даже самые совершенные фортепианные переложения квартетов Танеева не могут дать истинного представления о богатстве и индивидуальном своеобразии его квартетного стиля. Реальное содержание последнего по тонкости инструментальной техники, полифоничности фактуры, регистровке, звуковедению органично и непереводаемо ни на какое иное звучание. Любая квартетная партитура Танеева самобытна и неповторима.

Первый квартет получил самые положительные отзывы печати и, как всегда, дал повод для восхищения прежде всего техническим мастерством автора. Все, писавшие о квартете, сошлись на признании оригинальности произведения — правда, с очень серьезной оговоркой: «Автор пьет из собственного стакана, независимо от размеров последнего... Выразительность, благородство, сохранность художественной меры, отсутствие общих мест» составляют, по словам одного из критиков, отличительные достоинства произведения; оно изобилует «мелодический дар, гармонический вкус, легкость и непринужденность контрапунктических затей, склонность к своеобразной (к сожалению, не всегда удающейся) инструментовке...» Фантазия Танеева «свободна, естественна, увлекательна и нередко глубокомысленна; чуждаясь вычур, она стремится к новизне и отличается той свободной красотой и внутренней логикой, которые даже при наиболее сложной музыке отгоняют представление о долгой, пытливой и усидчивой работе»¹.

Танееву не раз еще придется платить за свою превосходную технику, которая якобы затмевала глубину и законченность содержания.

Сочувственно отнесся к «мастерскому произведению великолепного музыканта» Ц. Кюи после исполнения его в шестом русском квартетном вечере 12 марта 1897 года. Весь квартет «от начала до конца» произвел на Ц. Кюи самое благоприятное впечатление. И хотя финал, по его мнению, выпадает из общего стиля, сам по себе он «так мил, жив, остроумен, музыкален, юмористичен, так ловко сделан, так прелестно звучит, что очень скоро чувство неудовольствия переходит в чувство благодарности автору за этот прелестный перл камерной музыки». Затрудняясь ближе определить индивидуальные свойства таланта:

автора, Кюн замечает, что музыка квартета «не похожа на музыку других композиторов: а это уже составляет немалую степень оригинальности». Кюн причисляет Танеева «к редким последним могиканам квартетной музыки», утверждающим «настоящий квартетный стиль» в современной музыке².

В ноябре 1891 года Москва отмечала столетие со дня смерти Моцарта. Естественно, что Танеев, с его глубочайшей любовью к великому композитору, не мог на это не откликнуться. В четвертом (414-м) симфоническом собрании Московского отделения РМО 30 ноября 1891 года, под управлением Сафонова, он впервые в Москве исполнил концерт для фортепиано с оркестром C-dur и Варнации на тему «Ah, vous, dirais je, maman» и на bis «Menuet favori» («Любимый менуэт») D-dur (тот, что использовал Чайковский в «Моцартиане»). Музыкальная пресса оценила это выступление Танеева: «Игра его, как и всегда, отличалась продуманностью, тщательно отделкой малейших деталей и строго выдержанностью стиля. В лице С. Танеева фортепианные сочинения Моцарта нашли себе верного истолкователя [...] Все эти нумера были исполнены вполне мастерски; чудная же Фантазия, отличающаяся особенно глубоким содержанием, доставила нам редкое эстетическое удовольствие, и публика принимала С. Танеева очень горячо»³.

После кончины Чайковского в концертах, посвященных его памяти, Танеев выступил в Москве и в Петербурге с исполнением крупнейших произведений учителя. Кроме того, он завершил в течение нескольких последующих лет неоконченные сочинения Чайковского, закончил и издал Третий фортепианный концерт, переработанный из первой части неоконченной симфонии Es-dur (изд. П. Юргенсоном, 1894), Анданте и финал по эскизам той же симфонии (изд. М. П. Беляевым, 1894)*, дуэт «Ромео и Джульетта» для сопрано и тенора в сопровождении оркестра (изд. П. Юргенсоном 1894 года), Экспромт (Momento birico) для фортепиано (изд. П. Юргенсоном, 1898).

Напомним о подобных же работах Танеева, осуществленных им при жизни Чайковского, в частности об инструментовке вокальных сочинений: «Ночь», вокальный квартет (изд. П. Юргенсоном, 1893), романсов — «Не отходи от меня» (ор. 27 № 3), «Страшная минута» (ор. 28 № 6), «Осень» (ор. 54 № 14), «Песнь цыганки» (ор. 60 № 7), «Серенада» (ор. 63 № 6), «Ни слова, о друг мой» (ор. 6 н № 2), дуэта «В огороде возле броду» (ор. 46 № 4), «Осенняя песня» из фортепианного цикла «Вре-

* Третий фортепианный концерт опубликован после смерти Чайковского; фортепианная партия первой части была доработана Таневым, а Анданте и финал, представляющие, по существу, вторую и третью части концерта, Танев завершил и оркестровал по сохранившимся эскизам и уже после издания концерта в целом сделал дополнительный вариант фортепианной партии, опубликованной в Полном собрании сочинений Чайковского (том 62. М., 1948).

мена года» (ор. 37 bis)*. Танееву принадлежат также клавир-аусцугн балета «Щелкунчик», оперы «Иоланта», дуэта «Ромео и Джульетта», Куплетов Альмавивы к «Севильскому цирюльнику» Бомарше, переложения для фортепиано в четыре руки Четвертой и Пятой симфоний, корректура оперы «Опричник» (в изд. В. Бесселя).

Прервем рассказ о музыкальном творчестве Танеева, чтобы обратиться к тому событию его жизни в те же 90-е годы, которое оставило глубокий след в его духовной жизни. Мы говорим о взаимоотношениях Танеева с Львом Толстым — важной стороне биографии композитора.

В течение ряда лет Танеев был ближайшим образом связан с самим Толстым и членами его семьи. Общение их началось еще до того, как летом 1895 года Танеев по приглашению Толстых прибыл в Ясную Поляну, где вместе со своей нянюшкой П. В. Чижовой прогостил более двух месяцев. Но именно в это время Толстой и Танеев сблизились и стали друзьями. Дневник, который композитор с этого времени стал вести более или менее регулярно, сохранил для нас немало интересных подробностей его пребывания в Ясной Поляне. Танеев обстоятельно записывал свои беседы с Толстым по разнообразным вопросам искусства, литературы, морали и общественной жизни, нередко комментируя их собственными суждениями, подчас весьма критическими. В точности его записей не приходится сомневаться.

Много интересного и нового Танеев рассказал в этих записях не столько о себе, сколько о Толстом. Особое значение для нас в данном случае приобретают страницы, посвященные музыкальным взглядам Толстого. Здесь мемуарист особенно пунктуален. Так, например, в записи от 18 августа 1895 года Танеев сообщает тогда еще мало известный факт, что Лев Николаевич иногда сочиняет музыку: «Я просил его сыграть его сочинение, но он колеблется»**⁴. В другом случае Танеев упоминает, что Толстой «играл немного» его «Орестею».

Музыку Толстой часто и с волнением слушал и немало о ней размышлял. По просьбе его и других постоянных или временных обитателей яснополянского дома Танеев играл Баха, Моцарта, Бетховена (однажды «Крейцерову сонату» с Ю. Э. Конюсом), Шопена, иногда и собственные сочинения («Орестею» и др.). В часы отдыха между Толстым и Танеевым происходили шахматные соревнования на следующем условии: если проигрывал Танеев, то он обязан был по выбору Льва Николаевича исполнить какую-либо пьесу, если проигрывал Толстой, он должен был по требованию победителя вслух прочитать что-либо свое.

* Романы: «Серенада», «Ни слова, о друг мой» и дуэт «В огороде возле броду» впервые изданы в тетради: П. И. Чайковский. Вокальные произведения. В инструментовке С. И. Танеева. М., 1957.

** Сохранился вальс F-bug для фортепиано, сочиненный молодым Толстым и записанный Танеевым в Ясной Поляне 10 февраля 1906 года. Опубликовано в «Толстовском ежегоднике 1912 года»⁵.

Живя в гостях у Толстого, Танеев встречался с А. П. Чеховым, художником Н. А. Касаткиным, философом Н. Н. Сахаровым, английским филологом Маршалем и многими родственниками Толстых и Берсов.

Зимой Танеев продолжал навещать Толстых в Москве в их хамовническом доме. По-прежнему продолжают шахматные состязания, собеседования и музицирование, к которым присоединяется катанье на коньках. Летом будущего года Танеев снова в Ясной Поляне. Из дневника 1896 года известно, что он с Львом Николаевичем играл в четыре руки Анданте и Менуэт из симфонии Моцарта.

Излишне распространяться о том, как важно было для Танеева его общение с Толстым, какой духовной школой было оно для него, — может быть, тем больше, что во многих отношениях они резко расходились, особенно в том, что касалось толстовского вероучения. Это отчасти видно из приветственного послания, адресованного Танеевым жене писателя 27 августа 1898 года по случаю пятидесятилетия литературной деятельности Толстого. Толстой назвал это письмо «милым и умным»⁶.

Почти целое пятилетие отделяет Второй квартет C-dur op. 5, посвященный И. В. Гржимали, от Первого. И хотя оба они обозначены соседними опусами, кажется, что между ними пролегла эпоха в творческом самоопределении Танеева.

Сравнивая квартеты, нетрудно заметить, какую мужественную силу и значительность обрело его мастерство. Если в предыдущем квартете все же в целом преобладало лирическое начало, то в новом квартете пробудились властная воля, могучий полет драматической фантазии. Здесь Танеев предстает уже во всей зрелости своего дарования. Можно даже утверждать, что во многих отношениях Второй квартет опережает его позднейшие камерные ансамбли.

Не случайно это сочинение с таким трудом прокладывало себе путь к признанию. Квартет поражал стихийностью интонаций, интенсивностью драматургии, иначе говоря, своей необычайной симфоничностью. Конфликтно-динамическое сопряжение образов делает его одним из высших достижений Танеева в камерно-инструментальном творчестве*. По новизне и глубине концепции он может быть сопоставлен с такими шедеврами танеевского творчества, как симфония c-moll и фортепианный квинтет.

Главная тема первой части (Allegro, $\frac{6}{4}$) сурова и величава. В горделивом облике ее мелодического рельефа заключена

* На последнее обстоятельство обратил внимание Б. В. Асафьев, писавший в одной из ранних своих работ: «Симфонизм Танеева раскрылся в его единственной изданной симфонии, но особенно ярко в его камерной музыке, а в ней напряжение и интенсивнее всего в квартетах [...] После 6-й симфонии Чайковского в квартетах С. Танеева так творится сонатно-симфоническая форма, так — в живом синтезе»⁷.

внутренняя энергия, раскрывающаяся поистине с бетховенским размахом.

В характере некоторых деталей, особенно в ходах на увеличенные интервалы, в «дерзких» аккордах и порывистых октавных скачках слышно несомненное влияние позднего Бетховена. В заключительной партии первой части выделяется эпизод *largamente* (ц. 6), заставляющий своей драматической напряженностью вспомнить Чайковского, автора «Патетической симфонии»; музыка здесь пронизана сильно бьющимся равнометричным ($6/4$) пульсом большого наполнения. Неоднократно повторяющиеся нисходящие ходы с малой септимой (впервые в третьем такте после ц. 10) как бы предвещают фортепианную Прелюдию ор. 29; аналогичными ходами, но на полнейшем умиротворении (*diminuendo ppp*), заканчивается первая часть.

Ко второй части — *Scherzo, Allegro vivace, 6/8 (2/4)* — в крайних ее разделах приложим эпитет «демонический» (есть в ней нечто и от «похоронного скерцо»). Главная тема построена на простейшей четырехзвучной попевке в диапазоне малой терции (*es — d — es — c*), интонационно близкой секвенции «*Dies irae*». Зловещий колорит, смятенная смена судорожных ритмов, дикие необузданные возгласы, рвущийся вперед каскад акцентированных фигураций, вихреобразных пассажей и перекрещивающихся реплик — все это образует поток необычайной звуковой плотности. Перед нами какая-то оргия, звучащая иллюстрация к пушкинским «Бесам».

И вдруг — внезапный поворот от *c-moll* к *Des-dur* (*Meno mosso*) — луч света в царстве злобы и смуты. Вполончель интонирует простодушную, песенного склада мелодию. В ней — олицетворение чего-то «здешнего», земного, наивно-кроткого, женственного, почти как в теме Феи Альп из «Манфреда» Чайковского или же его теме вариаций из трио «Памяти великого художника». Да и распета она в манере Чайковского *. А затем снова движением завладевает зловещая бесовщина, пока наконец не устанет и не смолкнет «заклятый хоровод».

Едва ли сыщется во всем творчестве Танеева нечто подобное этой «дьяволиаде» — разве только преследование Ореста фуриями в «Орестее», но в сопоставлении со *Scherzo* и оно выглядит как буколическая картина. Впрочем, элемент буколки

* Кое-кто из критиков в наивной простоте этой музыки склонен был видеть нечто банальное, даже пошлое и безвкусное. Можно сказать, что с такого рода поверхностными суждениями нередко приходится встречаться.

В свое время Ларош, ссылаясь на слова Чайковского, что настоящий талант «не боится пошлости», высказал по этому поводу интересную мысль: «Нигде об этой, по-видимому, простой истине так необходимо напоминать, как у нас в России, где легкое то и дело клеймится „пошлостью“. Если бы Чайковский боялся „пошлости“, если б он обращал внимание на визг жеманства, на добродетельный ужас чопорности, на презрительную гримасу мнимого аристократизма, он никогда не написал бы „Спящей красавицы“, как не написал бы ни „Пиковой дамы“, ни „Иоланты“, ни „Орлеанской девы“, ни романсов на французские слова. Скажу более, он не был бы Чайковским»⁸.

заметен и здесь (*Meno mosso*), но как резкое противопоставление дразнящей навязчивости демонизма.

Напряженность *Scherzo* не снимается следующей частью (*Adagio espressivo*, *f-moll*, $\frac{1}{4}$), а лишь переключается из сферы иллюзорности в сферу внутренних чувств. Эмоциональный диапазон третьей части (самой протяженной во времени из всех адажно Танеева) простирается от мягкой застенчивой лирики и примиренности, сменяемой патетической скорбью и экзотическим порывом, граничащим с отчаянием. Эту часть мы определили бы как поэму-исповедь, редкую по интенсивности чувства. Широким безостановочным потоком льется взволнованная речь. Волнообразно наплывающие и теснящие друг друга темы рвутся за границы замкнутых построений, цезур и строфичности, сливаясь в «бесконечную мелодию». Царственная вагнероподобная тема, сопровождаемая гаммообразными фигурациями, дважды проходит у виолончели. Примечательна фактура *Adagio* с ее гармонической интенсивностью, подчас терпкостью и беспрестанными инверсиями, дроблениями, наложениями, энгармоническими модуляциями, хроматизмами, задержаниями, нигде не затемняющими, однако, ясности мелодического рисунка. Непринужденно («как мимолетное виденье») проносится реминисценция из глазуновского вальса (ц. 1)*, мотивные звенья которого в дальнейшем вплетаются в фактурную ткань и служат поводом для искуснейших имитаций. Существенной особенностью музыки является также виртуозная регистровка (переброска мелодической линии от инструмента к инструменту).

Быть может, лучшие страницы Танеева — его *Adagio*. Недаром Асафьев сетует на утраченную «в наши дни» способность Танеева «длить музыку, как глубокое раздумье». *Adagio* из Второго квартета убедительно подтверждает эту мысль о редкостных достоинствах *Adagio* Танеева.

16 ноября 1895 года в четвертом квартетном собрании (1-й серии) Московского отделения РМО И. В. Гржимали, Д. С. Крейна, Н. Н. Соколовский и А. Э. фон Глен впервые исполнили Второй квартет **. Исполнение было неудачным. Автор отметил в дневнике: «Вчера (16-го) мой с-dur'ный квартет играли в кв[артетном] собрании... В *Adagio* при возвращении 1-й темы все разошлись — Соколовский пропустил 1 строчку, произошла чрезвычайная какофония.

Публика, по-видимому, скучала. Из деликатности сочли нужным меня вызвать по окончании всего»⁹.

Восприятие слушателей было совсем иным. В день премьеры появилась заметка Н. Кашкина, писавшего о новом кварте-

* Три миниатюры для фортепиано op. 42 № 3, D-dur (1893).

** Ранее Танеев познакомил с новым сочинением М. И. Чайковского (2 сентября), Д. С. Шора и Д. С. Крейна (5 сентября), а в дни пребывания в Петербурге — Г. А. Лароша (30 сентября) и А. К. Глазунова (8 октября).

те: «Успев ознакомиться с этим сочинением, мы можем сказать, что оно должно занять очень высокое место в новейшей литературе и наверное обратит на себя внимание всех квартетистов». Заметка кончалась словами: «...нам давно уже не приходилось слышать нового квартета, написанного так удачно и с таким законченным мастерством»¹⁰.

Не повезло квартету и в Петербурге после исполнения его в пятом русском квартетном вечере 6 марта 1896 года Ф. Гильдебрандтом, А. Гельбке, Б. Гейне и А. Вержбиловичем. Финдейзен нашел квартет «за малым исключением, очень скучным, грузным и неповоротливым <...> Одних серьезных намерений и желания написать строгий квартет — мало. Одна техника, одно знание — еще художественного произведения не создают. Тело без души мертво. А в новом квартете г. Танеева я видел именно одно тело (и достаточно грубой работы); духа, души в нем не оказалось»¹¹.

Так неожиданно сложилась судьба одного из самых лучших сочинений Танеева. Причиной была не только новизна и сложность его содержания, но и предъявляемые им высокие требования к исполнителям. Оказалось достаточным, чтобы квартет попал в руки знаменитого чешского ансамбля (К. Гофман, И. Сук, О. Недбал и Г. Виган), сыгравшего его в Москве 11 октября 1897 года, и мнение о нем стало совершенно другим. «Исполнение было верхом совершенства»¹², — писал Танеев на следующий день после концерта М. П. Беляеву. Безоговорочный успех подтверждает и С. А. Толстая: «Квартетный концерт был удивительно хорош. Бетховена квартет сыграли превосходно; квартет же С. И. Танеева был настоящим торжеством музыки. Что за прелестный квартет! Это последнее слово новой музыки; но такой серьезной, сложной, с неожиданными комбинациями гармонии, с богатством мыслей и умением. Я получила полное музыкальное наслаждение. Сергея Ивановича два раза вызывали, аплодировали ему и чехам, которые исполнили квартет безукоризненно»¹³.

Второй квартет заслужил признание и за рубежом. После его исполнения во Франкфурте-на-Майне в первых числах декабря 1911 года (по-видимому, теми же чехами) в местной прессе появилась небольшая статья, отмечающая произведение русского мастера как «интересное, очень талантливое», правда и «крайне сложное». Выделяя «великолепную разработку» первой части, рецензент нашел, что разработка «преобладает, как нам показалось, над качеством тематической изобретательности», а кантленная «тривиальная середина в скерцо заметно выпадает из стиля произведения» (это мы уже встречали и у петербургских критиков). «Зато длинное Adagio — во всех отношениях замечательная, великолепно удавшаяся вещь». «После этих частей, объединенных общим серьезным внутренним содержанием, радостной концовкой является финал, с его веселыми мотивами и свежее пульсирующей ритмикой»¹⁴.

Третий (двучастный) квартет d-moll op. 7 (посв. С. В. Рахманинову) по своему интимно-камерному настроению и по лаконичности формы существенно отличается от своего предшественника. Танеев закончил его в Селище 6 августа 1896 года. В первоначальной редакции (посвященной Чайковскому) 1886 года квартет состоял из трех частей (*Allegro moderato*, *Allegro vivace* и Тема с вариациями) и был обозначен № 4; при переделке же первая часть стала именоваться *Allegro*, вторая была опущена, а в конце Темы с вариациями Танеев сочинил новую вариацию.

В первоначальной редакции квартет впервые исполнялся 7 декабря 1886 года в третьем камерном собрании Московского отделения РМО*, встретив высокую оценку со стороны Г. А. Лароша, с похвалой отзывавшегося о Теме с вариациями, «между которыми встречаются страницы, пленяющие густою, изящною гармонией и теплотой настроения». И хотя квартет, по заключению Лароша, «с замечательною для нашего времени строгостью держится в пределах чисто камерного стиля и пренебрегает эффектами оркестральными, тем не менее инструментован с замечательным богатством и разнообразием и отличается красотой звучности, тем более ценной в этом роде сочинения, чем она труднее достижима»¹⁵.

Сравнительная простота и прозрачность фактуры, небольшая длительность (25 минут) обеспечили популярность квартету. Неудивительно, что свойственная ему классическая стройность и уравновешенность дали повод Кругликову упрекнуть Танеева (и в который раз!) в пристрастии к отжившим временам добетховенской эпохи: «Страсть к древностям засушила его. Говорить современным музыкальным языком он не может. Он забывает, что на все свое время, что возможно даже теперь выслушать от самого Моцарта, невозможно из уст его, нам современного композитора; он забывает это и сочиняет темы á la Моцарт (варьируемая тема второй части квартета) <...> Слушая квартет г. Танеева, можно было с интересом любоваться мастерством и легкостью сложнейших контрапунктических фокусов, но все-таки скучать, потому что один контрапункт, без истинного вдохновения, с мыслями на отжившем языке, есть только мертвая игра в звуки»¹⁶.

Не случайно Кругликов ни словом не обмолвился о первой части, опровергающей его «концепцию». Да и Тема с вариациями напоминает Моцарта разве только галантностью и грациозностью самой пасторальной темы, выдержанной в характере сицилианы. Из всех вариаций выделяется широтой распева седьмая (*Adagio molto espressivo*, Es-dur, 12/8), отсутствовавшая в первоначальной редакции. Очаровательна своей орган-

* Вторичное исполнение квартета в первоначальной редакции состоялось в Петербурге 4 февраля 1889 года в третьем (242) квартетном собрании РМО. Исполнители: Л. С. Ауэр, П. Н. Пиккель, П. А. Вейкман и А. В. Вержбилович.

ной звучностью вторая (*Moderato semplice*, D-dur, $2/4$), проходящая на тончайшем *pp*, и шестая (*Vivace con brio*. *Tempo di Mazurka*, D-dur, $3/4$) несколько тяжеловесной бравурной пышностью танца, переносящая нас в оживленный праздничный мир. Заключительная фраза квартета, воспроизводящая окончание первой части, — конструктивный прием, к которому Танеев неоднократно прибегал в позднейших камерных ансамблях.

Крупнейшее произведение, написанное после «Орестен», — Симфония c-moll, op. 12 — одно из популярнейших созданий Танеева. В истории его творчества этой симфонии принадлежит особое место. Четвертая по написанию и первая по обозначению в печати, она знаменует собой рубеж, завершающий сложную и длительную фазу его исканий. И хотя в дальнейшем Танеев уже не возвращался к симфонии, сосредоточив свои замыслы на камерно-инструментальной музыке, можно повторить, что и последняя носила существенные черты симфонизма. В симфонии c-moll впервые последовательно реализуется композиционный принцип монотематизма, отныне получающий исключительно широкое и многообразное претворение в большей части его циклических инструментальных произведений. Суть его в том, что одна общая идея (мысль, тема, образ) становится средоточием и конструктивным стержнем замысла, благодаря чему все элементы целого приобретают текучесть и связность, иначе говоря, единство развития. В применении этого композиционного принципа Танеев достигает подлинной виртуозности.

Почти все темы симфонии содержатся уже в первой части (*Allegro molto*, c-moll, $3/4$). Начальная тема первой части сурова и экстазична, внутренне неустойчива. Ее резко очерченный характер сродни бетховенскому «*Muss es sein?*»* (из квартета op. 135), а еще более — афористическим образам Листа, Франка (симфония), Скрябина («Божественная поэма»).

Тема вступления сразу же сообщает импульс драматическому развитию первой части. На ее интонационной основе возникают главная и побочная партии. Первый мотив главной партии представляет собой обращенную форму трех звуков начального мотива, второй образовался из его возвратного движения. Побочная партия идет в спокойном и плавном вальсообразном движении, создавая контраст драматизму главной партии; вальсообразность подчеркивается ритмическим скрипичным сопровождением. Наступившее умиротворение вскоре сменяется страстностью, достигающей высшей точки в разработке, построенной на полифоническом сплетении всех тем. Тревожно и угрожающе звучит у труб и тромбонов трехзвучная тема вступления, и каждый раз по-новому преобразуется побочная партия, приобретающая в репризе расширенный характер.

* Нужно ли? (нем.).

Вторая часть (*Adagio, As-dur, 2/4*) — ярчайший образец созерцательной философской лирики Танеева. Ее основная тема — широкая, напевная — представляет собой сложный сплав интонационных звеньев, заимствованных из первой части произведения.

В среднем разделе *Adagio (Più mosso, F-dur)* сталкиваются два образа: суровый, наступательный (виолончели и контрабасы) и пасторальный наигрыш гобоя (первый образ войдет позднее в *es-moll'*е, в побочную партию финала). Основная — наступательная — тема обогащается в репризе выразительными полифоническими образованиями, контрапунктирующими попевками и подголосками.

Вслед за огромным драматическим напряжением наступает спад, и часть завершается просветленным скрипичным соло по тону трезвучия *As-dur*.

Третья часть — *Scherzo (Vivace, F-dur, 6/8)*. Основная тема — легкая, подвижная, порывистая, уснащенная острыми акцентами (*pizzicato* струнных), на слабых долях исполняется гобоем в высоком регистре. В своих интонационных истоках она связана с главными темами первой части.

В среднем разделе третьей части (*Темпо I*) также проносятся отголоски основных тем первой части (фраза скрипок из *Adagio*).

Главная партия финала (*Allegro energico, c-moll, 2/4*) представляет собой видоизмененную тему главной партии первой части. Утратив трехдольный размер, она приобретает маршеобразный склад. Соответственно трансформируется и суровая тема из среднего раздела второй части; в финале она образует побочную партию. Ее драматический колорит обостряется упорно повторяющимися тоническими четвертями контрабасов, альтов и литавр (органный пункт).

Вслед за возвращением первой темы финала начинается самый острый и напряженный раздел — разработка. В развитие вовлечены все основные мотивы главной партии, подвергающейся сложнейшим превращениям — сцеплениям, членениям, соединениям; полифоническая ткань достигает максимальной концентрации, вызывая образ разрушающего разгула и смятения: пронзительно звучат гаммообразные обрывки тем у флейт и кларнетов, волнственно возглашают медные. Традиционное сопоставление *c-moll* — *C-dur* завершается в торжествующем звучании побочной темы первой части, которая здесь выступает уже не в лирическом, а величаво-эпическом плане, приобретая значение оптимистического апофеоза, как бы символизирующего победу разума, торжество света и воли над силами мрака и страдания. Так этическая концепция симфонии смыкается с идеей «Орестен», а если пойти дальше в глубь времени, к великим образцам — с концепцией Пятой симфонии Бетховена.

Партитуру симфонии *c-moll*, потребовавшую около двух лет

напряженной работы, Танеев закончил 11 января 1898 года, а 21 марта того же года симфония была впервые исполнена в Петербурге, в четвертом Русском симфоническом концерте, под управлением А. К. Глазунова. Танеев посвятил ее своему петербургскому другу в ответ на посвящение ему Глазуновым Пятой симфонии.

Симфония хотя и привлекла внимание критики, но преимущественно в негативном плане. Первенство на сей раз разделили между собой Кюн и Финдейзен.

Нисколько не сомневаясь в таланте автора, в его тематической изобретательности и великолепной технике, Кюн приходит к выводам, по существу умаляющим эти достоинства. На проверку выходит, что тематическая изобретательность симфонии исчерпывается одной лишь «прелестной» вальсообразной темой первой части, остальное же не более как «отличный материал», из которого «при другой его обработке, при другом духе сочинения можно было бы создать прекрасное произведение». Даже начальная тема первой части оказывается лишенной оригинальности, смахивая на лейтмотив вагнеровского Фафнера.

Полнейшая неожиданность: Кюн утверждает, что все части симфонии «написаны в том же стиле, имеют тот же характер и проникнуты тем же настроением». Столь же удивительно сказанное о «великолепной технике» Танеева: в его произведениях «слишком часто ум преобладает над чувством», а техника «служит целью, а не средством, что составляет совершенно ложное направление в музыке». Стоит ли после этого упоминать о таких, по мнению Кюн, просчетах произведения, как «густая, одноцветная и оглушительная» инструментовка, «сложная до запутанного или, по крайней мере, неясного на первый раз» фактура, «тяжеловесный, мрачный, суровый с редкими светлыми проблесками» общий характер всей музыки¹⁷.

Финдейзен довольствовался беглыми соображениями, высказанными, однако, в не менее, чем у Кюн, категорической форме, вроде того, что в первой части — «банально-бетховенская» главная тема, что в музыке этой части «мало цельности» (при наличии некоторых «красивых эпизодов»), а местами слышны отголоски Вагнера (характеристика огня — Логе), «но нет мощи, силы, красоты». Не лучше, по его мнению, и вторая часть, начинающаяся «красивой и отлично инструментованной темой»; ее «заключение не характерно, тяжеловесно». В третьей части «много изящных, пикантных страниц, но все это клочками, один эпизод не вытекает из другого». Что же касается финала, то он «просто не доработан, кода его кургуза, обрезана, пришта живыми нитками», и хотя это наиболее «удачная, красивая и даже блестящая» часть симфонии, но появление побочной партии первой части — «чисто случайное, не мотивированное». В итоге критик приходит к выводу, что «вся симфония кажется не вполне разработанной, автор точно не прошел ее критически. Вероятно, при надлежащей переделке ее, она вы-

играет и тогда будет принята публикой с бóльшим сочувствием, нежели в первое ее исполнение» * 18.

Не станем задерживаться на других отзывах, последовавших за петербургской премьерой симфонии. Все они по большей части следуют за критическими авторитетами, предвзяты и лишены самостоятельного понимания услышанной музыки. На этом фоне выделилась благожелательная и вдумчивая статья Я. Витола, между прочим отметившего: «Если его музыка иногда и звучит немного по-ученому, высокая серьезность ее содержания все-таки требует такой же серьезности в оценке со стороны критики» 20. Этими словами Витол парировал критические диатрибы Кюн и Финдейзена.

Медленно, но неуклонно симфония завоевала признание. 9 февраля 1902 года она впервые была исполнена в Москве в седьмом симфоническом собрании Филармонического общества под управлением А. И. Зилоти. Рецензировавший концерт Н. Д. Кашкин указал, что «симфония своей здоровой энергией как бы примыкает к Бетховену» 21. По свидетельству другого рецензента, «москвичам симфония понравилась безусловно» 22.

В мае 1901 года в издательстве М. П. Беляева вышли в свет партитура и четырехручное переложение симфонии. Римский-Корсаков, присутствовавший на первом ее исполнении, воздержался от выражения своего мнения. Но вскоре по выходе нотного материала симфонии он принялся за ее изучение, а 27 июля 1901 года писал Глазунову: «Играю в 4 р[уки] и по партитуре симфонию Танеева и очень восхищаюсь. Какое мастерство и какой благородный стиль» 23. Через месяц с лишним он писал самому автору (в письме от 22 августа): «Считаю вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка всех музыкальных мыслей. Я только теперь познакомился с ней надлежащим образом и ужасно желал бы прослушать ее в оркестре теперь, когда знаю вдоль и поперек» 24.

Важно отметить, что, называя симфонию «прекраснейшим современным произведением», Римский-Корсаков тем самым дезавуирует укоренившееся представление о Танееве как о композиторе, чуждающемся современности и всецело стоящем на почве умеренного академизма. К тому же убеждению пришел через несколько лет и Ю. Д. Энгель, услышавший в симфонии не только «мастерский контрапунктический замысел целого» и «игру форм», но и «современный по средствам выражения язык» 25.

* По словам Танеева, «недостатки в исполнении происходили главным образом от того, что квартет был слаб. Исполнителей было немного, и играли они робко, вследствие чего в некоторых местах квартет недостаточно выделялся. Публики <...> было чрезвычайно мало <...>. Несмотря на этот неуспех, мне все-таки кажется, что сочинение это может быть доступно публике, и я не теряю надежды, что когда-нибудь со временем моя симфония понравится слушателям. Из музыкантов всего более одобряли мою симфонию Глазунов и Лядов...» 19.

Среди позднейших отзывов о симфонии заметно выделилась статья петербургского критика В. Г. Каратыгина, одного из убежденных приверженцев композитора. «Танеев, — писал он, — несомненно пока еще недооценен нашей историей и критикой. Они куда как щедрый в расточении величайших похвал по адресу Танеева-техника, искуснейшего мастера полифонии, гармонии, формы. Но едва ли многие из современных музыкантов согласятся со мной, если я, не обинуясь, назову музыку симфонии *c-moll* Танеева гениальной. А между тем это не преувеличение. Во всей отечественной симфонической литературе я не знаю *Adagio* более глубокомысленного, более овеянного духом Бетховена, чем *Adagio* сыгранной в отчетном концерте симфонии Танеева. А мощное, пылкое, столь же строгое и стройное по общим своим линиям, сколько полное внутреннего огня, первое *Allegro*! А остро ритмованное скерцо и грандиозный финал с великолепными тематическими соединениями в „коде“! Разве это не величайшие достижения симфонической мысли и формы? Какой органический монотематизм! В сущности, все темы симфонии происходят от немногих основных элементов, которые, непрерывно видоизменяясь, дробясь, разрастаясь, обращаясь, сцепляясь по кусочкам в новые образования, порождают весь мелодический состав симфонии и ведут к поразительному единству всего симфонического здания. Сложный расчет все время идет об руку с самым ярким творческим озарением. Редчайшая мудрость полифонических соображений рядом с простодушным и почти детской наивностью тематического изобретения...»²⁶

На судьбе симфонии *c-moll* отчетливо отразилась внутренняя противоречивость, присущая всему в высоком смысле цельному строю музыкального мышления Танеева.

Нет нужды отрицать сложности музыки Танеева. Не случайно же она с таким трудом находила доступ к сердцам слушателей и не только малоподготовленных, но и серьезных музыкантов. За примерами ходить недалеко.

Основной упрек Танееву заключался не столько в малой доступности его замыслов, сколько в их техническом оформлении. Последнее простиралось за пределы привычного, воспитанного на гомофонии восприятия публики, временами отпугивало сложностью. Очень часто так думали и критики Танеева, не дававшие себе труда выискнуть в его музыку и не возвышавшиеся над инерцией одностороннего развития господствующего вкуса. Но жизнь вносила свои коррективы, опровергая поспешные приговоры. Сошлемся опять-таки на Римского-Корсакова, который после изучения симфонии *c-moll* пришел к выводам, опровергавшим все, что о ней писала та критика, с которой до известного времени и сам Римский-Корсаков был во многом согласен.

К сожалению, публичный отзыв Каратыгина и высказанное в личном письме восхищение Римского-Корсакова были лишь единичными явлениями, не имевшими существенного влияния на окружающую Танеева атмосферу недоброжелательства или

равнодушия. Критики, последовательно разъяснявшей, а тем более отстаивавшей творческую позицию Танеева, он, в сущности, не знал. Не было у него и достаточно энергичных (за исключением «чехов») убежденных исполнителей и пропагандистов его музыки. Нужно ли доказывать, какое значение для него могло бы иметь серьезное и заинтересованное отношение к его произведениям?

В 1895 году М. П. Беляев учредил Общедоступные Русские симфонические концерты, а с 1891 года и Русские квартетные вечера, задачей которых явилась пропаганда сочинений отечественных композиторов, преимущественно петербуржцев. К участию в концертах Беляев привлек и Танеева, сначала как исполнителя, затем и как автора. 8 февраля 1896 года Танеев впервые исполнил еще неизвестное москвичам сочинение Чайковского — Анданте и финал для фортепиано с оркестром. С этого же года он вступил в активную переписку с Беляевым, далеко выходящую за рамки деловых отношений и продолжавшуюся до смерти Беляева в конце 1903 года.

Встреча с Беляевым имела важные последствия для творческой биографии Танеева. Начиная со Второго квартета и кончая фортепианным квартетом, Беляев становится монопольным издателем всех произведений Танеева, созданных им в 1895—1906 годах, включая партитуру, клавираусцуг и оркестровые голоса «Орестея». В 1909 году издательство М. П. Беляева выпустило в свет «Подвижной контрапункт строгого письма» (печатался в Москве под наблюдением Юргенсона).

Наряду с названными концертными предприятиями, учрежденными Беляевым и Русским музыкальным обществом, действенным очагом пропаганды танеевского творчества становится и Петербургское общество камерной музыки, председателем которого Беляев избирается в 1898 году. Отныне Петербург в этом отношении успешно соревнуется с Москвой, о чем свидетельствует ряд камерных сочинений Танеева, исполненных в северной столице: квартет № 3 (18 марта 1898 г.), квартет № 4 (27 декабря 1900 г.), квинтет № 1 (4 декабря 1902 г.), квартет № 5 (26 ноября 1903 г.), квартет № 6 (10 января 1907 г.).

На протяжении одного только 1907 года в программах Петербургского общества камерной музыки фигурировало семь инструментальных ансамблей Танеева, в общей сложности исполненных 15 раз, причем седьмое собрание (14 ноября) было целиком посвящено Танееву.

Сближение Танеева с Беляевым и петербургскими композиторами стало фактом большого общественно-музыкального значения. Длительное время музыканты обеих столиц были разобщены. Об этом отчасти свидетельствуют строки Глазунова, обращенные к Кругликову 2 ноября 1888 года: «Напишите, пожалуйста, об исполнении, а также о результате моего пребывания на вечере у Танеева. Балакирев и Стасов делают мне выговоры за это, но я упорно не соглашаюсь с ними и не согла-

шусь, наоборот, считаю это с их стороны каким-то изуверством. Вообще в таких замкнутых и „недоступных“ кружках, каким был наш кружок, много мелочных недостатков и бабьего петушества»²⁷.

Надо признать, что и Танеев не был вполне беспристрастен, оценивая деятельность «Могучей кучки» как незрелую попытку воздвигнуть здание русской музыкальной школы без фундамента, на неподготовленной почве. Впрочем, в этом случае перед нами отнюдь не беспринципность или личная антипатия, а чрезмерное упорство в отстаивании своего принципа убежденным «моцартианцем» и «контрапунктистом», видящим в этих принципах истинный залог высокого развития русской музыки. Но Танеева отталкивали те новшества, которые предполагались с большим шумом и высокомерностью радикальными отрицателями «старья». Так продолжалось вплоть до середины 90-х годов, когда, по словам Римского-Корсакова, «мнения Танеева о петербургских композиторах значительно изменились: талант и деятельность Глазунова он оценил, к сочинениям Бородина относился с уважением, по-прежнему враждебно и насмешливо относился лишь к Мусоргскому. Перемена эта как-то совпала с началом периода его композиторской деятельности, когда, сохранив свою поразительную контрапунктическую технику, он отдался творчеству более свободно и руководствовался идеалами современной музыки»²⁸. Суждение это справедливо лишь отчасти. Римский-Корсаков преувеличивает значение изменений, совершившихся в те годы в творчестве Танеева, — это было изменение, но не «перелом» — во многих отношениях композитор оставался на прежних позициях; дальнейший сдвиг произошел позднее, причем теоретические взгляды Танеева, впрочем, как и Римского-Корсакова, оставались более консервативными, чем творчество.

Уже в начале 90-х годов Чайковский предпринимает решительный шаг к «замирению» и, отмечая мнимые и непринципиальные разногласия, заявляет в печати об общности творческих устремлений московской и петербургской композиторских школ²⁹.

Свидетельство Римского-Корсакова об уважительном отношении Танеева к произведениям Бородина опирается хотя и на косвенные, но достаточно веские основания. Танеев способствовал исполнению квартетов Бородина в концертах Московского отделения РМО и настаивал на включении в программы Общества Первой симфонии Бородина, тогда еще незнакомой московским слушателям. Симфония была исполнена вскоре после смерти автора 6 марта 1887 года. Позднее Танеев отзывался о ней в дневниковой записи от 24 января 1898 года: «Слушая симфонию, чувствуешь, что сочинял ее очень талантливый человек, но на меня неприятно действует смещение 2-х разнородных вещей (чего у Глинки не было): русских оборотов в мелодии и шумано-листовской гармонии, столь часто встречаемых в преж-

них сочинениях петербургских композиторов. В „Садко“ эти элементы более разграничены (упомянутые гармонии в подводном царстве), оттого „Садко“ мне так мил»³⁰.

Несомненно, сближала Танеева и Бородина свойственная обоим любовь к квартетной музыке, а также и к полифонии. Не случайно Бородин остался «весьма удовлетворенным» увертюрой Танеева, произведшей, как известно, обратное впечатление своей усложненной полифонической работой на всех ее слушателей (Римский-Корсаков, Кругликов, Левенсон, М. Раппопорт, Ignotus и даже Чайковский). Признание полифонического мастерства Бородина отражено в «Подвижном контрапункте строгого письма», в котором Танеев ссылается на пример из симфонической картины «В Средней Азии». В некоторой мере влияние Бородина сказалось на Первом и Четвертом квартетах Танеева (см. соответствующие страницы нашей книги).

Личное знакомство Танеева с Бородиным состоялось в Петербурге в январе 1876 года. Есть основание предполагать, что еще до этого они искали повода для сближения, чему могли способствовать и старший брат Танеева Владимир, и еще более — короткая приятельница Бородиных М. А. Миропольская, выпускница Женских врачебных курсов, пианистка (ученица С. А. Малоземовой), первая учительница Танеева по музыке.

В январе 1876 года Тансев приехал в Петербург для участия 24 января в симфоническом собрании РМО. Бородин, озабоченный в эти дни устройством благотворительного вечера в пользу неимущих студентов Медико-хирургической академии, обратился через посредство Миропольской к Танееву с письменной просьбой принять участие в вечере. И хотя Танеев намеревался накануне возвратиться в Москву, он с готовностью откликнулся на предложение Бородина и вечером 27 января был у него в гостях. Так состоялось их первое знакомство, за которым последовали ежегодные встречи, переписка, обмен сочинениями, подтверждающие их взаимную приязнь и симпатию.

С Римским-Корсаковым Танеева связали широкие интересы — творческие, теоретические, педагогические и общественные. Их первая встреча относится также к январю 1876 года, однако подлинная близость и взаимный интерес обозначились позднее, после постановки «Орестея». Переписка, завязавшаяся между ними в 1896 году и продолжавшаяся до 1906 года, — документ большого и серьезного значения (она включает в себя 25 писем — 13 Римского-Корсакова и 12 Танеева).

В связи с предстоящей премьерой оперы Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством» Танеев писал М. И. Чайковскому 17 ноября 1895 года: «Очень еще хочется получить сведения об опере Николая Андреевича, к которому, в особенности после моего пребывания теперь в Петербурге, чувствую особенную симпатию»³¹.

«Садко», а вскоре и «Кашея» Танеев относил к вершинным достижениям Римского-Корсакова. «Садко», по его убеждению,

был не только лучшей оперой композитора, но и совершеннейшим выражением русского национального стиля. Особенно привлекли его внимание «русско-былинный склад самой музыки и чрезвычайно естественно примененные $11/4$ в хоровых репликах настоятелей»³².

Решительное осуждение с его стороны встретил «Моцарт и Сальери»; после премьеры оперы Танеев замечает в дневнике (25 ноября 1898 г.): «Очень мне не понравилась. Приемы „Каменного гостя“ давно отжили свой век. Соединить этот способ писания с подражанием Моцарту — задача неразрешимая, да и подражание плохое (как слабо, что играет Моцарт в 1-й картине!). Музыка безжизненна и не производит ни малейшего впечатления. Бесцветная канитель. И это после „Садко“»³³.

Танеев был усердным посетителем оперных спектаклей Римского-Корсакова, шедших на сцене Московской частной русской оперы. С «Царской невестой» он познакомился еще до премьеры, о чем свидетельствует его дневниковая запись, помеченная 14 сентября 1899 года: «Была Марья Ник[олаевна] Климентова. Проиграли „Царскую невесту“. Мало для меня симпатичная вещь. 1-е действие вяло. Последнее лучше. Отсутствие характеристики, интереса в действии. Нет повышенного интереса. Музыка похожа на „Садко“»³⁴. Но после посещения второго представления оперы 24 октября того же года: «Начало „Царской невесты“ мне не понравилось, ordinarily общее в русских операх место: „позвать скоморохов или сенных девушек (пляска), попросить что-нибудь спеть“. Но 2-я половина 1-го акта очень хорошо и просто написана. 2-й и 4-й акты тоже хороши. Отрицательная сторона: слишком много разных величаний, мелких хоров, закругленные №№, которые могли бы быть короче. Но, в общем, опера слушается легко, не уступает „Садко“»³⁵.

Почти равнодушным оставил его и «Царь Салтан», с которым он также познакомился до премьеры. В дневниковой записи от 26 сентября 1900 года Танеев замечает: «„Царь Салтан“. Есть превосходные страницы. Партия Гвидона слабее прочего. Вообще встречаются места, сочиненные, по-видимому, наспех»³⁶. Критические замечания высказываются и после посещения спектакля 29 октября 1900 года:

«Отправилась в „Царя Салтана“. 2 сцены с царевной Лебедью следовало бы сжать в одну, появление шмеля, которому Лебедь дает поручение, должно было бы составить эпизод в этой одной сцене Гвидона с Лебедью. При теперешней планировке проигрывает и 1-я сцена, неэффектно заканчивающаяся шмелем, и 2-я, потому что является повторением 1-й. Из ансамбля 3-х женщин не извлечено того, что бы можно было извлечь, — не то, что 3 дамы в Волшебной флейте. Но вообще опера занятная, только сюжет слишком незначителен для такой длинной пьесы, хотя дает много поводов для музыкальной обработки»³⁷.

Зато «Кашей» произвел на Танеева ни с чем не сравнимое впечатление. Опера захватила его сразу после первого знакомства. В день ее премьеры он оставляет в дневнике запись: «„Кашей“ мне чрезвычайно понравился. Мне представляется он новым словом в искусстве, кажется задача писания оперы разрешенною. „Кашей“ будет иметь большое значение в нашем искусстве. Принципы, в нем проводимые, пригодны для <...> какого угодно стиля. Кашей по концентрации мысли противоположность „Моцарту и Сальери“. Едучи в театр, встретил ехавшего туда Ник[олая] Анд[реевича]. Я слушал „Кашея“ с большим волнением, нередко слезы появлялись у меня на глазах»³⁸.

Н. Н. Римская-Корсакова, встретившаяся с Танеевым на втором представлении «Кашея», писала сыну Андрею 14 декабря 1902 года: «Танеев был в каком-то возбужденном состоянии, я его никогда таким не видала. Он сказал: эта опера — новое слово в музыке»³⁹. В письме к М. И. Чайковскому от 15 января 1903 года Танеев вновь повторяет: «„Кашей Бессмертный“... произведение, которое я считаю в высшей степени замечательным, указывающим новые приемы и новые пути в сочинении оперы»⁴⁰.

Римский-Корсаков неоднократно дирижировал произведениями Танеева. 5 декабря 1898 года в 1-м Русском симфоническом концерте он исполнил антракт из «Орестей», повторенный 5 (18) марта 1900 года в Брюсселе в театре Де Ла Монне в программе, посвященной русской музыке. 18 марта того же года в 4-м Русском симфоническом концерте он выступил с увертюрой «Орестея», а 2 (15) марта 1900 года писал Танееву из Брюсселя: «Я изо всех сил стараюсь, чтобы ваш антракт [из „Орестей“] понравился, и для этого кроме разучивания стараюсь уяснить здешним музыкантам и заправилам, сколько в этой музыке „света“ и т. п. Кажется, что начинают мне верить. Понравится ли это здешней публике — не знаю; может быть, и нет, но все-таки им полезно послушать вашего До мажора»⁴¹.

Препровождая при следующем письме выписки из рецензий брюссельских газет, Римский-Корсаков замечает: «...Антракт ваш прошел благополучно; аплодировали ему в достаточной мере. Музыкантам, с которыми мне пришлось о нем говорить, он нравился. А я, с своей стороны, думаю, что концерт в общем, и ваш антракт в частности, прошел не без пользы для брюссельцев, для которых сам Р. Вагнер уже отошел в категорию общепризнанных классиков и которые считают себя впереди Парижа в отношении музыкальных вкусов. Им подай Р. Штрауса, д'Энди и т. п. А я утешаюсь тем, что, как думается, мы еще более впереди их, ибо уже пережили полосу какофонии, которую они (брюссельцы и парижане) только еще переживают»⁴².

На это суждение Танеев ответил словами, поражающими глубиной понимания музыкально-исторического процесса: «Ваше замечание о том, что мы ушли вперед сравнительно с парижанами и брюссельцами, так как пережили уже „полосу ка-

кофонии“, я нахожу совершенно основательным, но полагаю, что было бы несправедливо видеть в „полосах какофонии“ одну только отрицательную сторону. Когда в музыкальный язык целого поколения композиторов врывается поток новых мелодических оборотов, новых гармоний и т. п., то возможно, что он внесет много неясного и мутного, что, быть может, временно и отразится вредно на качестве самих сочинений. Но по мере того как композиторы осваиваются с этим новым запасом музыкальных выражений, привыкают давать себе отчет в том, что им кажется хорошим, что дурным, все безобразное и смутное мало-помалу отпадает, ясность языка восстанавливается, и в конце концов он оказывается обогащенным новыми оборотами и выражениями. В этом отношении и сам Мусоргский, которого я так недолюблю, принес свою долю пользы, не говоря уже о таких композиторах, как Вагнер» * 43.

Уже раньше, знакомясь с высказываниями Танеева о необходимости и законченности «современного гармонического языка», мы могли приблизиться к пониманию особенности консерватизма (точнее: традиционности) Танеева, который, очевидно, распространялся главным образом на принципы конструкции. Приведенная выдержка из письма открывает еще одну очень важную сторону: Танееву чуждо было отвлеченное противопоставление «старое — новое», и о том и о другом он судил на основании объективной ценности содержания и смысла.

Танеев писал Римскому-Корсакову: «Письмо Ваше застало меня за обдумыванием сочинения, которое предназначается быть Вам посвященным. Скажу по секрету, что это будет струнный квинтет. Но сколько пройдет месяцев, если не лет, пока сочинение это окончательно выработается, сказать не могу. Вот почему я и не хотел бы ранее времени о нем говорить» 45.

Квинтет G-dur о p. 14 был закончен 6 ноября 1901 года и явился ответом на посвящение Римским-Корсаковым Танееву в 1897 году кантаты «Свитезянка».

Есть основание полагать, что Танеев создавал квинтет без большой уверенности, в чем он отчасти признается в письме к М. И. Чайковскому от 8 февраля 1901 года: «Сочинение это, по-видимому, будет не „глубоким“, а скорее „хорошеньким“. Впрочем, тройная fuga, которую я теперь пишу, предназначенная быть заключением этого сочинения, настолько выходит муд-

* Схожую, хотя менее точно сформулированную мысль высказал еще в 1893 году Ларош, писавший на страницах «Русского вестника» (декабрь, № 12), что «царство крайностей» составляет «для искусства период упражнения для задач еще неизведанных. Нельзя отрицать и того, что область гармонии, модуляции, инструментовки в последние тридцать лет обогатилась чрезвычайно и что мы обязаны этим тем самым пионерам, на невоздержанность и манерность которых мы привыкли брюзжать. То, что временно кажется вредным для искусства, может впоследствии обратиться ему же на пользу» 44.

реною, что и первое из упомянутых свойств будет отсутствовать»⁴⁶.

Действительно, квинтет заметно уступает другим ансамблям, созданным Танеевым в ближайшие к нему годы, и по глубине замысла и по яркости тематического материала, то есть по силе вдохновения, — но по формальному мастерству он стоит на достойной его автора высоте.

Квинтет трехчастный. Тематическая разработка первой части (*Allegro con spirito*, $\frac{6}{4}$) блещет замечательной законченностью и изобретательностью. Эти же достоинства сказались и на драматизме второй части (*Vivace con fuoco*, *h-moll*, $\frac{3}{4}$), выдержанной в энергичном движении.

Главный интерес сочинения сосредоточен, однако, на финале, написанном в форме свободных вариаций. Танеев неоднократно обращался к вариационной форме, нашедшей в его творчестве широкое и многообразное применение. Вариационность как метод развития, основанный на противопоставлении принципов тождества и контрастности, открывала перед ним перспективы, удовлетворявшие его полифонно-комбинационным склонностям. В широком смысле вариационное раскрытие, как и полифоническое развитие, обуславливается едиными стимулами, и, как заметил еще Одоевский, «совершеннейший вид вариаций суть каноны и фуги, от которых и произошли ныне употребляемые вариации»⁴⁷.

Танеев создал цикл вариаций, из которых каждая характерна, не утрачивая связи с первоисточником. Единство и законченность цикла находят выражение и в самой группировке вариаций, благодаря которой весь цикл воспринимается как сюита, насыщенная жанровой гибкостью и ритмически разнообразной сменой танцевальных образов. Наиболее экспрессивные из них у Танеева как бы вторгаются уже в сферу симфонического мышления. Не случайно Б. Асафьев отметил финал квинтета как один из образцов вариационного искусства, сопоставив его с бетховенскими 32 вариациями *c-moll* и 33 вариациями на вальс Диабелли, Симфоническими этюдами Шумана, вариациями Брамса и Чайковского (из Третьей сюиты)⁴⁸.

Десять вариаций построены на теме *Andantino*, *G-dur*, $\frac{2}{4}$, заимствованной из первой части (эпизод *Maestoso*, ц. 24), но здесь сама тема приобретает кроткий, задушевный характер, сближающий ее с Колыбельной из «Иоланты» Чайковского. В каждой вариации черты темы сохраняют лишь отдаленное сходство или родство с первообразом. Пожалуй, в этом отношении можно было бы сопоставить вариации квинтета со второй частью сонаты op. III Бетховена, которую немецкие исследователи предпочитают, в отличие от более ранних бетховенских циклов, считать не вариациями, а «изменениями».

В первой вариации (*Poco più mosso*) тема имеет оттенок меланхолической томности, почти изысканности, во второй (*Vivace*) звучит как прихотливое, остро акцентированное скерцан-

до с метрическими переборами. Скерцозность отчетливо подчеркивается и в обворожительной по инструментовке седьмой вариации (*Allegro vivace*), легкой, прозрачно струящейся, как ручей. Третья вариация (*Vivace alla marcia*) поначалу подобна торжественному шествию; в заключительном разделе она пленяет тонкостью разнообразного сочетания *col legno*, *pizzicato ricochet*. В синкопированном ритме четвертой вариации (*Allegro*) проглядывают контуры вальса. Пятая вариация (*Allegretto*), пленяющая игривой сменой ритмов, прерывается развернутой скрипичной каденцией (совершенно в духе балетных традиций), за которой следует мрачно выразительный дуэт виолончелей. Шестая вариация (*Moderato* — типичное балетное *Adagio*). Лирическая взволнованность достигает большого напряжения и разрешается в седьмой вариации, сменяющейся поэтическими *Notturmo* (*Andantino con moto*). Девятая вариация после семитактного вступления переходит в пятиголосую тройную фугу.

Первая тема фуги — энергичская, порывистая; вторая — спокойная, построенная на нисходящей хроматической секвенции, выделенной из первой части квинтета (третий такт после ц. 7). В усложненную полифонизированную ткань неожиданно вплетаются две фразы из оперы «Садко» Римского-Корсакова — развитие резко обрывается и переключается в иную сферу: на мерцающем фоне лейтгармонии «подводного царства» виолончель тихо выпевает тему Царя морского, сменяемую темой самого Садко (на словах: «Пробежали б мои бусы-корабли» так же, как в опере, — в *G-dur*, $\frac{6}{4}$). На контрапунктировании последней темы с темой Танеева построена заключительная десятая вариация (*sul tema di Rimsky-Korsakow*), звучащая просветленно-бесстрастно (*pp*).

Впервые квинтет был исполнен по рукописи в Петербурге 4 декабря 1902 года в 12-м Русском квартетном вечере. Исполнители В. Г. Вальтер, В. Р. Берггольц, А. Ф. Юнг, Ф. Ф. Берр и Семенов (2-я виолончель). Есть сведение об его исполнении, по-видимому в домашней обстановке, в Москве 27 ноября 1902 года и, вероятно, даже ранее.

На другой день после первого исполнения квинтета (напомним в первоначальной редакции) Римский-Корсаков делился своими впечатлениями в письме к сыну Андрею: «Квинтет Танеева — это бездна премудрости. Впрочем, имеются хорошие места. Для меня слушанье затрудняется обилием далеких, быстрых и кратковременных модуляций, во время которых я себя не вполне хорошо чувствую. В финальных вариациях тройная фуга (т. е. фуга на 3 темы), которая свыше моего разумения. Впрочем, и сам автор находит, что она запутана»⁴⁹.

Квинтет прошел мимо внимания критики и музыкантов и поныне остается наименее популярным камерным ансамблем Танеева. Лишь через два года после издания партитуры в печати появился отклик, автор которого писал, что Танеев «в на-

стоящее время признается одним из лучших современных мастеров контрапункта» и что квинтет «отличается обычными достоинствами всех работ Сергея Ивановича: стройностью формы, разнообразием тематического развития, свободой голосоведения, умением наилучшим образом использовать звучность струнных инструментов»⁵⁰.

В ходе событий 1905 года, обнаруживших, как известно, единомыслие Танеева и Римского-Корсакова, их взаимное расположение еще более укрепилось. Танеев сделался частым гостем на музыкальных вечерах в доме Римского-Корсакова. Несколько живых штрихов, относящихся к этому времени, сообщает М. Ф. Гнесин: «...Видел я также (и, кажется, не один раз), как горячо приветствовал Н[иколай] А[ндреевич] Сергея Ивановича Танеева, когда тот приезжал в Петербург, заходил в консерваторию повидаться с Корсаковым. Любо было смотреть на эти встречи, полные взаимной симпатии и уважения. Кстати, к занятиям по контрапункту в Московской консерватории Н[иколай] А[ндреевич] относился как к чему-то недостижимо серьезному и значительному, высказывая при этом, впрочем, удивление, что эта школа почему-то совершенно не дает композиторов-контрапунктистов. „Быть может, это все им так надоедает еще во время пребывания в консерватории, что когда дело доходит до собственных композиций, они уже и думать не хотят о контрапункте“»⁵¹.

После смерти Римского-Корсакова Танеев поддерживает переписку со вдовой и сыном композитора Андреем. Получив в дар от Н. Н. Римской-Корсаковой вышедший в 1913 году посмертный труд композитора «Основы оркестровки», Танеев тотчас (в письме от 23 марта) обратился к ней со словами: «Читая ее, я был в восхищении не только от содержания ее, представляющего величайший интерес, но и от образцовой формы изложения предмета <...> Необыкновенно приятное впечатление производит серьезный и деловитый тон книги, лишенный всяких ненужных прикрас и цветов красноречия, которыми нередко переполнены руководства по оркестровке. Только соединение в одном лице замечательного художника, тонкого наблюдателя и самобытного мыслителя могло дать в результате подобное сочинение. Нельзя сомневаться, что, переведенная на иностранные языки, книга эта сразу займет подобающее ей место среди самых оригинальных и выдающихся произведений теоретической литературы и послужит для композиторов всех стран новым источником поучений, которых немало они уже извлекли из одного только знакомства с музыкальными произведениями Николая Андреевича»⁵².

Постановка «Орестен», ознаменовавшая собою рубеж в отношениях Танеева и Римского-Корсакова, отразилась и на отношениях Танеева с младшим поколением петербургских музыкантов в лице Глазунова и Лядова. С первых же дней Глазунов стал усердным посетителем репетиций «Орестен», а Танеев —

частым гостем Глазунова. В 1896 году, как это явствует из надписи Глазунова на партитуре его Пятой симфонии, он обращается к Танееву со словами благодарности «за его многие драгоценные советы», в ответ на что Танеев пишет 18 октября 1896 года: «Благодарю за дорогой для меня подарок <...> Симфония эта <...> по всей вероятности, еще более укрепит те добрые отношения, которые между нами существуют. Сочувствие мое к Вашим произведениям возрастает по мере ближайшего ознакомления с подробностями Вашей композиции и инструментовки»⁵³.

Через несколько дней (24 октября) Глазунов отвечает: «Откровенно признаюсь, что я страшно дорожу дружбой, которая устанавливается между нами, и верю в ее постоянство. Я помню, когда я Вас еще мало знал, Вы всегда заставляли меня задумываться [над] Вашими взглядами на искусство; с прошлого же года Вы окончательно покорили меня тем впечатлением, которое на меня произвела Ваша опера. Мне не часто что-нибудь в музыке нравилось так сильно, как Ваше второе действие из „Орестей“, и насколько не преувеличу, если скажу, что я этим впечатлением жил долгое время»⁵⁴. В заключение — признание: «Вы сумели меня очень заинтересовать контрапунктом»⁵⁵. Отныне Глазунов становится ревностным учеником и последователем Танеева в этой области композиции. В надписи на партитуре своего Четвертого квартета, сделанной 1 февраля 1900 года, Глазунов называет Танеева «моим дорогим московским учителем».

Подчеркивая пробудившуюся под влиянием Танеева большую любовь «к сложной музыкальной работе», Глазунов пишет ему: «Опять повторю Вам то, что когда-то Вам уже говорил, а именно, что разнообразием приемов я обязан знакомством с Вами и Вашими сочинениями, которые я очень тщательно изучал и которыми очень восхищался; теперь же продолжаю ожидать от Вас новых образчиков мастерства в творчестве»⁵⁶.

Танеев, в свою очередь, внимательно следит за развитием Глазунова, хотя далеко не все, выходявшее из-под пера молодого «петербуржца», встречает его сочувствие. «Море» ему не понравилось: «Холодная и несимпатичная музыка»⁵⁷, отмечает он в дневнике. Зато «Раймонда» нашла самый сочувственный отклик. «Вечер у меня. Играли: балет Глазунова (очень хорошо!)...»⁵⁸ Еще выше оценил он позднее его Седьмую симфонию, «замечательную своею простотою, соединенною с необыкновенно искусною контрапунктической работой»⁵⁹. Как на «редкий пример применения двухголосного горизонтально-подвижного контрапункта в современной музыке» Танеев ссылается на вторую часть симфонии в своем «Подвижном контрапункте»⁶⁰. В более восторженном тоне Танеев высказался о Седьмой симфонии в письме к автору от 3 ноября 1902 года: «Вот уже несколько дней, как в мою жизнь внесено оживление и одушевление, давно в ней отсутствовавшие. Причиной этому

Ваша новая симфония. Я ее слушал на всех общих репетициях, в концерте, разыгрывал ее со своими учениками и в консерватории, и вне ее, а в промежутках вспоминал о полученных впечатлениях, которыми хочу поделиться. Я считаю Вашу симфонию очень замечательным произведением...»⁶¹

Эпитет «учитель», которым не раз награждал Глазунов Танеева, не был в его устах одной только внешней данью почтительности, а имел более глубокий смысл. Будучи уже признанным мастером, автором многих сочинений, Глазунов, по словам Б. В. Асафьева, сожалел, что его «не к Танееву отдали учиться»⁶². Асафьев передает слышанное им от Глазунова: «В отношении его [Танеева] у нас, петербуржцев, долго господствовали предрассудки как о сухом музыкальном ученом. Поздно теперь вспоминать, а вот в ком я потерял настоящего учителя, ведь он едва ли не первый отгадал во мне природную склонность к полифонии»⁶³.

Останавливаясь на отношениях Танеева с его замечательными учениками — Скрябиным и Рахманиновым, напомним, что оба они постоянно бывали на музыкальных собраниях, где исполняли собственные сочинения. Танеев был на редкость внимателен к своим питомцам, разделяя их успехи, неизменно посещая их сольные концерты и репетиции симфонических произведений, энергично содействовал их продвижению в печать и на концертную эстраду.

Скрябин, как известно, вначале был частным учеником Танеева, а в 1889—1890 годах занимался у него в классе контрапункта. Его выдающаяся композиторская одаренность не вызвала сомнений у Танеева, хотя и критически высказывавшегося о его сочинениях; вряд ли могло быть иначе, принимая во внимание существенное различие в их музыкально-конструктивном творческом мышлении. 31 мая 1895 года Танеев был на концерте выпускников Московской консерватории, на котором Ф. Ф. Кенеман впервые исполнил Первую сонату Скрябина, по отзыву Танеева, «плохо сделанную и дилетантскую»⁶⁴. «Я не слушал до конца...» Более снисходительно отнесся он к Третьей сонате: «Проиграл 3 части *fis-moll'*ной сонаты Скрябина. Чрезвычайная неясность очертаний, отсутствие рельефности формы. Местами очень талантливо»⁶⁵.

Критическая оценка произведений Скрябина, продолжающих традицию Шопена и Листа, а не Моцарта и старых полифонистов, не охлаждала отношения Танеева к талантливому ученику.

Какие же сочинения свои мог показывать Скрябин Танееву? По времени это могла быть Первая симфония, но это исключается по тем же соображениям, что и фортепианный концерт. Остается предположить, что это были писавшиеся до середины 1899 года Симфоническое аллегро *d-moll*, Анданте для струнного оркестра *A-dur* или же вариации на русскую тему «Надосли ночи, надоскучили» для струнного оркестра.

В поле зрения Танеева оказались все три симфонии Скрябина. О Первой он высказался в дневнике 19 ноября 1900 года: «Мор[озов] принес симфонию Скрябина. Талантливо, но незрело. (Тремоло — насквозь во всей симфонии. 1-я часть самая лучшая). В *andante* запутанные и неизящные гармонии, скерцо мелко, трюо незначительно. То, что поют солисты в конце, — банально. Тем не менее в 1-й части — часто, в остальных — реже, чувствуется, что композ[итор] очень талантлив. 1-я часть хороша по форме»⁶⁶.

15 марта 1901 года, после посещения репетиции (накануне премьеры Первой симфонии), Танеев снова пишет в дневнике: «Талантливо, но опытности мало. Слабость в сочинении средних голосов — постоянное тремоло и трели. То и другое часто вовсе не слышно и совсем не нужно. Мелодия, которую поют солисты, — банально заканчивается, напоминая *Réveil du lion* [Ант.] Контского»⁶⁷.

20 марта 1903 года Танеев высказывает в дневнике несколько тонких и справедливых замечаний: «Б[ыл] утром на репетиции. 2-я симфония Скрябина. Написано с большою свободой, чем 1-я. Есть места мелодически малосодержательные. Мне нравится свободное отношение к форме — 1-я часть составляет как бы вступление (2-жды возвращается в *C-dur*, — что кажется мне излишним). Настоящею первою частью является 2-я. Недостаток инструментовки: инстр[ументовка] представляет слитным то, что должно б[ыть] разделено по форме; обилие меди при отсутствии ясных разграничений делает очень утомительною звучность»⁶⁸.

Здесь тоже все резко обозначалось художественное различие: то, что для Танеева было традиционной инструментовкой, для Скрябина стало «оркестровкой»!

О Третьей симфонии Танеев высказался в связи со скрябинской философией: «Днем заходил Скрябин. Излагал свою философию, главной основой которой служит мысль: „я есть я“, „мир есть мое создание“, „я выше бога“ и т. п. и играл 3-ю симфонию, которая должна изображать борьбу с мистицизмом и „самоутверждение я“»⁶⁹. Но на другой день он отзывался о симфонии как о «талантливом произведении»⁷⁰.

После 1903 года имя Скрябина исчезает со страниц танеевских дневников и даже редко упоминается в его письмах. Дальнейшая эволюция Скрябина сделала, по-видимому, Танеева далеким от его творчества, хотя, по воспоминаниям Яворского и Энгеля, он рекомендовал своим ученикам посещать сольные концерты Скрябина и исполнять его произведения. И все же в отношении Танеева к творчеству Скрябина многое остается неясным и даже трудно объяснимым; нет оснований их упрощать произвольными догадками. В 1909 году Танеев подарил

* «Пробуждение льва» (*фр.*), некогда популярная салонная фортепианная пьеса.

Скрябину экземпляр своего «Подвижного контрапункта», в связи с чем они обменялись короткими письмами.

По-иному сложились отношения Танеева с Рахманиновым, одновременно со Скрябиным в 1889—1890 годах посещавшим класс контрапункта Танеева. О близости, вскоре установившейся между учителем и учеником, свидетельствует посвящение Рахманинову Третьего квартета. Танеев энергично выдвигает Рахманинова, как многообещающего композитора, знакомит его с Чайковским, которому показывает его первые произведения, ходатайствует перед М. П. Беляевым об их исполнении и издании.

Деятельное участие принял Танеев в судьбе Первой симфонии Рахманинова, исполненной в 1896 году в Русском симфоническом концерте. Убедая Беляева в необходимости исполнить это сочинение, Танеев пишет ему 26 октября 1896 года: «Человек, столь богато одаренный в музыкальном отношении, как Рахманинов, скорее всего выйдет на истинный путь, если будет слышать свои вещи в исполнении. Встречающиеся же в них недостатки вообще свойственны современной нам музыке, и увлечение ими понятно со стороны юного композитора»⁷¹.

Прослышав о намерении Беляева исполнить Первую симфонию Рахманинова, Танеев пишет ему 14 ноября 1896 года: «Очень радуюсь тому, что симфония Рахманинова будет исполняться. Если Рахманинов и показался Вам, как вы пишете, самонадеянным, то это может быть приписано сознанию им своего действительно выдающегося композиторского дарования. Дарование это если еще и не вполне выказалось в его теперешних сочинениях, то, по моему глубокому убеждению, не замедлит выказаться в последующем. Вообще от Рахманинова я ожидаю очень много»⁷².

Глубоко тронутый вниманием Танеева, Рахманинов писал ему 9 ноября 1896 года: «Я хочу Вас поблагодарить за это и сказать Вам, что если она [симфония] пойдет, — то это только благодаря Вам, Вашим хлопотам и Вашему, дорогому для меня, вниманию ко мне»⁷³.

Танеева, однако, не всегда удовлетворяло композиторское мастерство Рахманинова. Так, например, в Первой его симфонии он находил «гармонические вычурности», а d-moll'ное трио воспринял как «талантливое, но бесформенное, бесцельное в модуляц[ионном] отношении сочинение, без тем, с бесконечными повторениями одного и того же»⁷⁴. Упрек, напоминающий замечания о недостатках Скрябина и очевидно метящий в «недостатки», свойственные вообще «современной музыке».

Еще до завершения Рахманиновым своего Второго фортепианного концерта Танеев, прослушав в авторском исполнении две его части, настоятельно рекомендовал Беляеву включить его в программу Русских концертов. В дневниковой записи от 26 октября 1901 года Танеев пишет: «Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно

придаться к тому, что ф[орте]п[иано] почти не играет без оркестра»⁷⁵.

Безоговорочное признание Танеева встретил «Скупой рыцарь», с которым Рахманинов познакомил его тотчас после завершения оперы: «Прекрасное сочинение. Великолепна сцена в подвале. Очень характерна, между прочим, партия еврея. Много благородной хорошей музыки»⁷⁶.

Рахманинов неоднократно прибегал к советам Танеева, о чем свидетельствует, в частности, надпись на экземпляре его виолончельной сонаты: «Дорогому Сергею Ивановичу, еще раз пришедшему ко мне на помощь сегодня. Глубоко уважающий и благодарный С. Рахманинов. 28-е ноября 1902». В 1907 году Рахманинов посвятил Танееву одно из лучших своих сочинений — Вторую симфонию.

Дважды имена Танеева и Рахманинова встретились в концертных программах: 16 января 1905 года в 52-м утре Кружка любителей русской музыки Танеев исполнил под управлением Рахманинова Концертную фантазию Чайковского, а 7 января 1912 года в 7-м симфоническом собрании московского Филармонического общества Рахманинов дирижировал увертюрой «Орестея». В своих сольных концертах он играл Прелюдию и фугу ор. 29 — произведение, о котором был весьма высокого мнения.

Отношение Рахманинова к Танееву ярко проявилось в его статье, посвященной памяти учителя.

Затруднительно даже в общих чертах охватить многообразие музыкальных связей Танеева с его современниками, встречи и отзывы об услышанных им произведениях. Остановимся лишь на Вас. С. Калинникове.

Дружески связанный с Кругликовым, Калинников разделял убеждение последнего, что контрапунктическая школа Танеева пагубно отразилась на многих его учениках (в частности, на Ю. С. Сахновском). Тем удивительнее, что Калинников отважился однажды прибегнуть к советам Танеева. Из его письма к Кругликову от 25 сентября 1896 года известно, что накануне он нанес визит Танееву. «Продержал он меня целых три часа и подробнейшим образом рассмотрел [1-ю] симфонию. Я ожидал за многое распекацию, а между тем, кроме комплиментов, ничего не слышал. Находит, что техники у меня вполне достаточно и что заниматься строгим контрапунктом нет нужды. Как-нибудь на днях забегу к Вам и расскажу обо всем подробно. В общем, Танеев произвел на меня очень милое впечатление»⁷⁷.

Вскоре Танееву случилось познакомиться со Второй симфонией Калинникова, о которой высказал следующее впечатление (дневник, запись 16 февраля 1902 года): «2-я симф[ония] Калинникова. Мне не понравилась 1-я тема. Очень вульгарно, опереточно. Также *andante* очень ритмически банально. В скерцо и финале много интересного. Хорошо, что финал начинается не в главном тоне (A-dur), а в F-dur»⁷⁸.

Вернемся к 1898 году. По окончании консерваторских экзаменов Танеев по обыкновению направился в Селище. На этот раз он пробыл там с 12 июля по 28 августа и остался вполне доволен своим пребыванием.

После «Орестен» творческая активность Танеева не убывает. За сравнительно короткий период он создает Второй и Третий квартеты (последний в новой редакции) и симфонию с-moll, завершение которой совпадает с зарождением замысла Четвертого квартета. «Занимаюсь финалом квартета, — отмечает он в дневнике 14 ноября, — (я сочиняю все части разом, переходя от одной к другой)»⁷⁹. Однако с момента этой записи до первого публичного исполнения квартета прошло два с лишним года: новое сочинение было впервые сыграно в Петербурге 27 декабря 1900 года в благотворительном концерте Чешским квартетом*, которому оно посвящено. В Москве квартет впервые прозвучал много позднее — 7 февраля 1902 года в 3-м квартетном собрании Филармонического общества, в исполнении квартета им. герцога Мекленбург-Стрелицкого.

По эмоциональной интенсивности Четвертый квартет едва ли не превосходит все аналогичные ансамбли Танеева. До такого масштаба драматической концепции его искусство еще не поднималось. Подчас даже кажется, что неистощимая изобретательность композитора рискует перейти в перенасыщенность (особенно в крайних частях), что он не совладает с нахлынувшим потоком мыслей и чувств. Однако зодческая воля победоносно ведет его к утверждению замысла, точных расчетов и строжайшей пропорции формы.

В Четвертом квартете окончательно закрепляются стилевые нормы и закономерности, составляющие основу инструментального письма Танеева. Монотематизм как конструктивный принцип получает в квартете свое многообъемлющее выражение. С большим искусством Танеев воспользовался начальным трехтактом из интродукции как основным интонационным импульсом, из которого вырастают все части.

Вторая часть (*Divertimento, Allegro vivace scherzando, F-dur, 6/16*) отмечена живостью движения, причудливой сменой тембров и образов грациозной танцевальности.

Adagio (Des-dur, 3/4) — восторженное песнопение, дифирамб природе. Перед нами словно музыкальное воплощение классических образов отечественной поэзии. Музыка воплощает не только ничем не нарушаемую красоту ночного безмолвия и зачарованность «неизмеримостью эфирной»; она вместила в себя

Петербургскому исполнению квартета предшествовало исполнение его в Риге и Берлине в сентябре-октябре 1900 года тем же Чешским квартетом. 17 января 1901 года он был исполнен в квартетном вечере М. П. Беляева, а 24 января того же года в Петербурге в 8-м экстренном собрании Общества камерной музыки. В том же году чехи исполнили его в Гейдельберге, на музыкальном празднестве Общегерманского музыкального союза, и в начале января 1902 года в Штутгарте.

и человеческую страсть, томление, мольбу, страдание, нежность и благоговейный восторг, достигающий наивысшей силы в истине волшебном по звучанию эпизоде (ц. 75), когда прозрачная мелодия первой скрипки, поддержанная *pizzicato* альты, выступает на мерцающем и приглушенном фоне фигурационной второй скрипки. Здесь услышана тишина. Это одно из проявлений распевности «бесконечно» длящейся мелодии (ц. 75—78), образец удивительного искусства Танеева создавать максимальную напряженность посредством «оттягивания» момента равновесия.

Главная тема финала (*Presto, a-moll, 2/4*) — грациозный танец, в котором легко опознаются интонации интродукции. Смычковый ансамбль звучит подчас как маленький оркестр, не утрачивая при этом подлинной квартетности стиля. Пронесются временами с органистической стремительностью основные образы всех частей сочинения. Важнейшая конструктивно-выразительная роль в разработке ложится на формулу главной темы

($\text{J} \cdot \text{J} \text{J} \text{J}$), переходящую после длительного нагнетания в

очаровательный по своей миниатюрности маршеобразный эпизод (ц. 112). И вновь заключительные такты финала захватывают напором могучей энергии.

На исходе 1902 года Танеев задумал новый, пятый по счету квартет *A-dur* op. 13, законченный в феврале следующего года (посвящен доктору М. В. Попову). Замысел квартета возник как бы невзначай — для отвлечения от работы над фортепианным квартетом op. 20. Танеев называет его «детским» или «*Quartettino*», подчеркивая тем самым «преходящее» его значение. В письме к М. И. Чайковскому от 19 мая 1903 года он сообщал: «Написал небольшой и сравнительно легкий Пятый струнный квартет в стиле несколько архаичном»⁸⁰. 26 ноября 1903 года новое сочинение было впервые исполнено в Петербурге в присутствии автора в 13-м Русском квартетном вечере (исполнители: В. Г. Вальтер, В. Р. Берггольц, А. Ф. Юнг и Ф. Ф. Берр).

Подобно Третьему, Пятый квартет отмечен непринужденной легкостью, непритязательностью и прозрачностью письма; оба они по своей длительности — самые короткие из квартетов Танеева, опубликованных при его жизни. Разработочный элемент в Пятом квартете сжат, почти свободен от фактурной усложненности и экспрессивности, в высокой степени присущих большинству квартетных партитур композитора. Классически стройный, пластичный по форме и выполнению, он полон свежести и непосредственности. На многих его страницах светится отблеск улыбки Моцарта, но только отблеск в сугубо танеевском преломлении.

Необычна для Танеева главная партия первой части (*Allegro con spirito, A-dur, 4/4*) — волнообразная, затейливая, при-

хотливая по мелодическому рисунку. Характерная особенность — ее тенденция к преодолению симметричности построения, обостряющая ощущение непрерывного движения.

Простодушна скерцозная побочная партия, в которой слышится нечто забавно-кукольное.

Неторопливо разворачивается лирическое повествование в *Adagio* (F-dur, $\frac{3}{4}$), в которое автор вложил столько сердечного покоя. Последние две части милы своей легкостью. Остроумна имитация волевого (мюзетного) наигрыша в середине третьей части (*Allegro molto*, d-moll, $\frac{3}{4}$) и особенно яростно вторгающийся, гармонически терпкий, с острыми акцентами эпизод.

Основная тема финала (*Presto*, A-dur, $\frac{6}{8}$) — видоизмененная главная тема первой части. В финале приведены к контрапунктическому единству все темы предыдущих частей, однако уже в преображенном виде.

Музыка квартета внешне легка. Вместе с тем в ее высокой духовной зрелости ощутимы внутренняя свобода и непринужденное мастерство, приобретенное ценою длительного и настойчивого опыта. Можно только поражаться искусству, с каким Танеев, «как бы резвяся и играя», преодолевает всевозможные трудности.

События 1905 года. — Уход из консерватории. — Второй квинтет C-dur ор. 16. — Шестой квартет B-dur ор. 9. — Участие в деятельности «Московской симфонической капеллы», Народной консерватории. «Кружка любителей русской музыки». «Музыкальных выставок». Фортепианный квартет E-dur ор. 20. — Вокальные камерные ансамбли. — Струнное и фортепианное трио (ор. 21 и ор. 22).

В самом начале 1905 года, 16 января, Танеев выступил как пианист после почти трехлетнего перерыва на 52-м утре «Кружка любителей русской музыки» (Керзиных). Он исполнил в сопровождении оркестра под управлением С. В. Рахманинова Концертную фантазию ор. 56 Чайковского. Отклики печати были хвалебные. Московский корреспондент «Русской музыкальной газеты» И. В. Липаев писал: «Я не раз высказывался уже о его бесподобной игре на фортепиано, и теперь, не слышавши его три-четыре года, могу повторить все, как и прежде: г. Танеев-пианист доставляет своим классически спокойным, уравновешенным, но проникновенным талантом совершенно поэтическое удовольствие. Fantaisie de Concert Чайковского, почти никем не исполняемую, г. Танеев играет кристально в отношении технического мастерства, передачи общего смысла. Артист дает в ней гамму двух настроений, и чрезвычайно сильных и содержательных. Про успех гг. Танеева и Рахманинова считаю излишним говорить — настолько он понятен и естествен»¹.

Наступили революционные дни 1905 года. Танеев был далек не только от непосредственного участия в политической борьбе, но и от действительного понимания целей, которые преследовали силы, вступившие в открытую борьбу. Политическая наивность помешала Танееву понять, что царский манифест от 17 октября 1905 года был обманом масс.

Танееву — и не ему одному — созыв Государственной думы казался концом самодержавного гнета, зарей демократии. В документе, датированном 18 октября 1905 года и написанном рукою Танеева, мы читаем: «Группа московских музыкантов в первый день Свободной России горячо приветствует и благодарит всех деятелей народного освобождения»². Первая подпись — Танеева, за ней — Э. Розенова, Г. Конюса, Е. Богословского, В. Булычева, М. Курбатова, П. Ренчицкого, А. Гольденвейзера и М. Попелло-Давыдова. Из дневника Танеева (запись от 11 января 1905 года) мы узнаем: «Были у меня: Энгель и Гречанинов (Энгель дважды) с адресом музыкантов, требующим сво-

боды совести, свободы слова и т. п. Я подписал вечером этот адрес»³. Направленный в редакцию газеты «Русские ведомости» адрес не был опубликован, что огорчило Танеева.

Демократизм Танеева был много глубже либерально-буржуазного. При чрезвычайной скромности своего бюджета (после ухода из консерватории он лишился постоянного заработка), Танеев продолжал по-прежнему давать частные уроки бесплатно. Однако в 1905 году он изменил этому принципу и согласился на получение от нескольких (наиболее состоятельных) учеников платы с тем условием, чтобы эти деньги поступали в пользу бастовавших рабочих, что подтверждается двумя дневниковыми записями: «Вернувшись, застал Карцева — сказал, что согласен давать уроки к[онтра]п[ункт]а, если найдутся 3—4 человека (Базилевский, Федоров), чтобы за 2 часа мне платили 20 руб[лей], кот[орые] я буду отдавать в пользу учреждений (столовых и проч.) для семейств бастовавших рабочих»⁴; «...деньги эти будут идти на поддержку рабочих (стачечный комитет, столовым и пр.)»⁵.

Известно также, что Танеев был ближайшим образом связан с такой демократической организацией, как Московские Пречистенские курсы для рабочих^{*}, хоровому коллективу которых он посвятил в 1909 году Двенадцать хоров a capella op. 27 (на слова Я. П. Полонского), в числе их и грандиозный «Прометей».

Любопытно, что в малоизвестном рассказе «Клавесин» П. Д. Боборыкина (хорошо знавшего Танеева) гуманная личность композитора выведена (под именем Виктора Петровича) на фоне тревожных дней 1905 года⁶.

Общественные взгляды Танеева характеризуются непоколебимостью его нравственных требований к социальному строю, непримиримой враждебностью к господству силы, привилегий, богатства. Это возвышало его взгляды над либерализмом во многом близкой ему московской «академической группы». В дневнике от 17 октября 1905 года Танеев записал: «Заходил В. С. Лопатин — принес воззвание, кот[орое] я не подписал, — слишком сентиментально. Их партия (конституционно-демократическ[ая]) предполагает обратиться к жителям Москвы с опросом — какое правительство они желают иметь»⁷. Нечего и говорить, насколько отвратителен ему был К. Н. Леонтьев —

^{*} Курсы, существовавшие с 1897 по 1922 год, преследовали не только общеобразовательные и культурно-просветительские задачи шестидесятников, но и расширение политического кругозора учащихся-рабочих. Политическое воспитание осуществлялось законспирированными действиями (подмена педагогов революционными и партийными пропагандистами и пр.), что объяснялось значительным влиянием на курсах большевиков. В 1904 году в состав преподавателей курсов вошел И. М. Сеченов, вскоре, однако, отстраненный от чтения материалистических по мировоззрению лекций. Курсы как легальная общеобразовательная организация для рабочих в 1917 году были преобразованы в «Социалистические курсы», а в 1919 году включены в систему рабфаков. Руководителем хора на курсах был ученик Танеева В. А. Булычев.

монархист и апологет реакционнойшей идеи «подморозить Россию»: «Читал в библиотеке письма К. Леонтьева к Розанову (в Русск[ом] вестнике), испытывал чувство чрезвычайно враждебное, пожалуй, гадливое, к автору этих писем. Неужели этот человек мог написать что-нибудь выдающееся?»⁸

Революция 1905 года была переломным моментом в творчестве Танеева и коренным образом изменила весь устоявшийся годами его жизненный уклад.

В. И. Ленин писал: «...Наша революция — явление чрезвычайно сложное; среди массы ее непосредственных совершителей и участников есть много социальных элементов, которые тоже явно не понимали происходящего, тоже отстранялись от настоящих исторических задач, поставленных перед ними ходом событий. И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»⁹.

Эти слова относятся к произведениям Льва Толстого. В ряде сочинений Танеева отражение «некоторых хотя бы из существенных сторон революции» мы также находим в годы, следовавшие за революцией 1905 года. В годы политической и духовной реакции и распада, охвативших художественную интеллигенцию, в творчестве Танеева появляются темы социального протеста, воплощенные в романах «Менуэт» (1908), «Узник» (1911), «Что мне она!» (1911) и хор «Прометей» (1909).

Стихотворение «Менуэт» (из Ш. д'Орнаса) Танеев истолковал как яркий драматический эпизод французской революции 1789 года (напомним давний интерес его к этой эпохе, выразившийся в проекте оперы «Дантон и Робеспьер»).

Поэзия Полонского, ранее привлекавшая Танеева лирическими мотивами и поэтическими картинками природы, ныне вдохновила его мятежным и свободолюбивым образом узника:

(Andante)

Меня тяжелый давит свод,
Большая цепь на мне гремит.

(Allegro)

Меня то ветром опохнет,
То все вокруг меня горит!
И, головой припав к стене,
Я слышу, как больной во сне,
Когда он спит, раскрыв глаза, —
Что по земле идет гроза.
Налетный ветер за окном,
Листы крапивы шевеля,
Густое облако с дождем
Несет на сонные поля.
И божьи звезды не хотят
В мою темницу бросить взгляд;
Одна, играя на стене,
Сверкает молния в окне.
И мне отраден этот луч,
Когда стремительным огнем
Он вырывается из туч...

(Maestoso)

Я так и жду, что божий гром
Мои оковы разобьет,
Все двери настежь распахнет

И опрокинет сторожей
Тюрьмы безвыходной моей.
И я пойду, пойду опять,
Пойду бродить в густых лесах,
Степной дорогою блуждать,
Толкаться в шумных городах...
Пойду среди живых людей,
Вновь полный жизни и страстей,
Забыть позор моих цепей.

Родственное «Узнику» стремление еще сильнее запечатлено Танеевым в монументальном хоре «Прометей» (также на слова Полонского), особенно в предпоследней строфе:

Пусть в борьбе паду я!
Пусть в цепях неволи
Буду я метаться
И кричать от боли —
Ярче будет скорбный
Образ мой светиться,
С криком дальше будет
Мысль моя носиться...

Наряду с «Узником» среди «Пяти стихотворений» ор. 33 на слова Полонского выделяется «Что мне она!» («Узница») * — стихотворение, навеянное некрасовской гражданской лирикой, родившееся как непосредственный отклик на дело Веры Засулич, стрелявшей в 1878 году в петербургского градоначальника Трепова в знак протеста против сечения розгами землевольца Боголюбова. Отвага Засулич произвела сильнейшее впечатление на передовые круги русского общества; судом присяжных (благодаря председательствовавшему на процессе А. Ф. Кони) она была оправдана.

Когда мы сопоставляем факты общественной биографии Танеева — денежную поддержку бастующих рабочих и их семейств в 1905 году, уход из консерватории, участие в организации Народной консерватории, посвящение хоров ор. 27 хору Московских Пречистенских курсов для рабочих и др. — перед нами выступает одна из характернейших для демократии того времени черт, которую Ленин определил так: «Потребность в „человеческой“ культурной жизни, в объединении, в защите своего достоинства, своих прав человека и гражданина охватывает все и вся, объединяет все классы, обгоняет гигантски всякую партийность, встряхивает людей, еще далеко-далеко не способных подняться до партийности»¹⁰.

Многое можно было бы добавить к сказанному о Танееве как о человеке прогрессивных взглядов и убеждений. И во всем всегда мы нашли бы все ту же честность перед собой и людьми.

* В том же году Полонский написал два других варианта «Узницы», существенно отличающиеся по своему содержанию от того, которым воспользовался Танеев. (В русских революционных кружках популярна стала песня на слова одного из вариантов.) Танеев был близко, почти дружественно связан с Полонским; романс «Что мне она!» был сочинен после смерти Полонского.

Живая интонация танеевского слова — всегда прямого и правдивого — нередко окрашена бывала усмешкой. Она слышится, например, в его словах, которые вспомнил Ф. А. Гартман, придя на могилу учителя: «Я не верю в загробную жизнь, — говорил ему Танеев, — но если окажется, что она есть, это будет приятным сюрпризом»¹¹.

Как уже упоминалось, 1905 год стал заметным рубежом в жизни Танеева. Ранее возникшие трения и разногласия с директором консерватории В. И. Сафоновым обернулись в нескрываемую обоюдную враждебность. Отношения начали обостряться еще раньше, в связи с делом преподавателя Г. Э. Конюса. В выступлении, получившем широкую огласку, Танеев обвинил Сафонова в противозаконных действиях, нарушении устава и пренебрежении мнением большинства Художественного совета консерватории. В предвидении дальнейшего углубления конфликта Танеев обмолвился в письме к М. П. Беляеву от 15 января 1900 года многозначительной фразой, характеризующей созданную Сафоновым атмосферу: «Власть потеряла уважение „обеих сторон“, и той, которая ей перечит, и той, которая перед ней холопствует»¹².

По убеждению Танеева, немало вреда причинило совмещение Сафоновым директорских обязанностей в консерватории и в Московском отделении Русского музыкального общества. Неоднократно указывая на противозаконность подобного положения, противоречащего уставу, Танеев писал в открытом письме, адресованном в редакцию газеты «Русские ведомости»:

«Сделавшись бессменным председателем местной дирекции [РМО], директор Московской консерватории раз навсегда устранил всякую возможность контроля над своими действиями и парализовал все те статьи уставов, которыми директор консерватории подчинен местной дирекции. К каким последствиям может привести подобное совместительство, видно, например, из того, что благодаря ему директор консерватории может быть ныне отстранен от своей должности единственно в том случае, если сам пожелает себя удалить. В самом деле, по § 17 устава консерватории, директор консерватории увольняется по представлению местной дирекции; созывает же местную дирекцию и ставит на повестке вопросы, подлежащие обсуждению, ее председатель, т. е. при данном положении вещей тот же директор». Предостерегая против указанного совместительства как самого «больного места» в жизни консерватории, Танеев подчеркивал всю остроту и сложность, вытекавшие из этого «в настоящую минуту, когда учащиеся консерватории на своих сходах пользуются полной свободой в выражении своих мнений <...> Странно было бы, — продолжал он, — если бы в то же время профессора лишены были такой свободы только потому, что директор не допустит к обсуждению в совете какое-либо их заявление, сочтя его почему-либо неудобным и опираясь при этом на инструкцию другой консерватории <...> Никакое улучшение

порядков, господствующих теперь в консерватории, невозможно, пока система эта не будет подорвана в своем корне, т. е. пока директор консерватории не оставит должности председателя местной дирекции. Только после этого можно говорить о желательных для консерватории реформах (...). Наиболее важной из реформ (...) явилось бы разделение теперешней консерватории на низшее музыкальное училище и высшее — консерваторию в собственном смысле слова — так, чтобы каждое из этих учреждений управлялось своим советом и имело отдельного директора. Это явилось бы выходом из тех многочисленных трудностей, в какие ставится консерватория вследствие из года в год возрастающего числа учащихся. Затем желательно было бы возвращение к делению учащихся на комплектных и сверхкомплектных (§ 60-й уст[ава] конс[ерватории]). В комплект (за половинную плату) помещались бы наиболее выдающиеся по своим дарованиям и прилежанию. Желательно и многое другое. Но прежде всего желательно установить или, правильнее, восстановить разумный порядок совместной работы педагогических сил консерватории»¹³.

Требование Танеева, как и следовало ожидать, было заглушено проблемами несравненно большей весомости. Самого Танеева поглотили эти новые дела и проблемы. К этому времени вся консерватория бурлила — революционные события захватили всю массу учащихся, а дирекция, встав с первого же момента во враждебную позицию к революционно настроенной молодежи, намеревалась даже прибегнуть к услугам полиции. Выступив в защиту учащихся, Танеев заявил о недопустимости применения к ним каких-либо административных, тем более полицейских репрессий.

В день, когда на страницах «Русских ведомостей» появилось цитированное выше письмо Танеева, то есть 4 марта 1905 года, была объявлена забастовка учащихся консерватории, продолжавшаяся до 14 октября. Решение о прекращении занятий было принято большинством голосов (208 против 117). Выражая «свое полное сочувствие освободительному движению, охватившему в настоящее время лучшую часть русского общества», учащиеся выступили с требованиями права ученических организаций и общих сходов, организации товарищеской кассы, товарищеского суда, третейского суда, читальни с периодическими изданиями, бюро для прискания занятий, столовой и интерната.

Настанвая на реорганизации системы обучения, учащиеся высказались также за создание приспособленной к их нуждам музыкальной библиотеки и «соответственной постановки курса по истории музыки в связи с музыкальными иллюстрациями». Одновременно они заявили протест «против глубоко оскорбляющего человеческое достоинство обращения с учащимися директора Московской консерватории, инспекции и некоторых преподавателей».

В заключение указывалось: «Все эти постановления мы сделали, движимые единственно стремлением поднять достоинство консерватории как музыкального общеобразовательного и воспитательного учреждения. Ввиду этого мы требуем, чтобы никто из нас не пострадал за участие в обсуждении этих постановлений, не был уволен и имел бы право получения вида на жительство и отпусков.

Требования эти мы подкрепляем обязательством круговой поруки»¹⁴.

В одновременно принятом «Письме к учащему персоналу Московской консерватории от учащихся» говорилось: «Ввиду того, что протест этот имеет силу только при полном закрытии консерватории, мы, забастовавшие, всеми силами будем добиваться этой цели. Мы призываем учащихся к содействию. Долг каждого преподающего поддерживать духовную связь между собой и учащимися, без нее немыслимы успешные результаты преподавания. Связь эта безусловно невозможна, если сам преподающий сеет раскол между своими учениками. Раскол этот будет посеян, если преподающие не сознают всей важности предпринятого большинством решения и будут продолжать занятия.

Занятия будут прекращены нами, если вы их не прекратите добровольно»¹⁵.

4 марта 1905 года, когда забастовка повергла в полное замешательство руководство консерватории и круги поддерживавшей его профессуры, между Танеевым и Сафоновым происходил диалог, зафиксированный Танеевым в дневнике: «После урока зашел в кабинет к Сафонову. Разговор с ним. „Вы вскормлены на крепостном праве, я свободнее вас“. — „Ты как крот, подкапываешься под меня“. П. И. [Чайковский] говорил мне: „Я очень желал бы убедиться, что у С. И. есть композиторский талант“; на это я сказал, что Н. Г. [Рубинштейн] сомневался в моем композиторском таланте и т. п.»¹⁶.

На другой день (5 марта) Танеев дополняет эту запись: «Я говорил о том, что учение продолжать нужно, раз есть ученики, желающие учиться. Но к тем, кто хочет бастовать, надо отнестись бережно и не лишать их [всех?] преимуществ, не налагать кар, не лишать вспомо[гательств] ввиду эпидемичности забастовок. В[асилий] И[льич], по-видимому, хочет искл[ючить] забастовавших и известить полицию»¹⁷.

4 сентября 1905 года в «Русских ведомостях» появилось открытое письмо Танеева: «Позвольте мне заявить через Вашу газету, что 3-го сентября мною послана в дирекцию Московского отделения Русского музыкального общества бумага следующего содержания: „Вследствие совершенно непристойного поведения директора Московской консерватории Сафонова я выхожу из состава профессоров консерватории“.

С. Танеев»¹⁸.

«Не могу сказать, — признавался через несколько дней А. И. Зилоти, — что уход г. Танеева был для меня полной неожиданностью. Еще шесть лет тому назад я говорил ему (по поводу его столкновения с директором), что г. Сафонов своими незаконными выходками его „выживает“ и хочет довести до того, чтобы г. Танеев, как говорится, „плюнул и ушел“. На это г. Танеев возразил мне приблизительно следующее: „Плюнуть — я плюну, но уйти — не уйду, так как я главный виновник избрания Сафонова директором, а потому должен до последней возможности стараться исправить свою невольную ошибку, которая может иметь для консерватории пагубные последствия“»¹⁹.

Итак, Танеев вынужден был расстаться с консерваторией, с которой был связан тридцать девять лет (сначала как ученик, затем и как педагог). С его уходом Московская консерватория лишилась своего наиболее авторитетного профессора. Ни тени преувеличения не было в словах, сказанных Ю. Энгелем под впечатлением события, буквально потрясшего своей неожиданностью музыкальный мир: «В лице г. Танеева консерватория обладала человеком неувязимой выдержки и корректности, зорким стражем устава и законных прав учащихся и учащихся, хранителем лучших заветов тех времен, когда консерватория управлялась действительно на началах автономии и директор среди профессоров был только старшим среди равных»²⁰.

Характерно, что, покидая консерваторию, Танеев отказался от полагавшейся ему правительственной пенсии.

Как и следовало ожидать, уход Танеева из консерватории стал большим событием, вызвавшим невиданную и по тем временам волну сочувствия к музыканту и общественному деятелю. В широком потоке приветственных обращений, писем и телеграмм едва ли не самые сильные слова принадлежали А. К. Лядову и А. К. Глазунову. Первый писал: «Дорогой Сергей Иванович! С глубоким сожалением я узнал из газет, что Вы принуждены были оставить Московскую консерваторию. Но я не Вас жалею — мне жаль консерваторию, которая в лице Вас потеряла незаменимого профессора, чудного музыканта и светлого, чистого человека, всегда готового неослабно стоять за правду. Вы — золотая страница Московской консерватории, и ничья рука не в состоянии ее вырвать. Глубоко уважающий Вас А. Лядов²¹». В том же номере газеты была опубликована телеграмма А. В. Глазунова: «Выражая свое сердечное соболезнование Московской консерватории, лишившейся в лице Сергея Ивановича Танеева ее великого учителя, я в то же время горжусь, что наш список профессоров, протестовавших своим выходом против существующего управления в консерваториях, украсится столь достойным именем. А. Глазунов».

Откликнулся и Н. А. Римский-Корсаков, незадолго до того «уволенный» из состава профессоров консерватории за открытый протест против воцарившегося в ней бюрократического режима. Римский-Корсаков писал в открытом письме:

«Дорогой Сергей Иванович!

По случаю вынужденного ухода Вашего из Московской консерватории не могу не выразить Вам своего глубокого сочувствия как чудесному музыканту, превосходному профессору, непримиримому врагу произвола и неутомимому борцу за правду»²².

Те же мысли отчетливо прозвучали во многих других письмах, обращенных к Танееву в эти дни. С особой значительностью они проявились в письме-адресе от имени бывших учеников Танеева:

«Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Иванович!

Вы ушли из консерватории. Тяжесть этой потери очевидна всякому; но никто не может так больно почувствовать и глубоко измерить ее, как мы, Ваши ученики. В Вас слились полное и всестороннее знание предмета, любовное и глубоко продуманное отношение к делу преподавания, готовность по первому призыву прийти на помощь всем недоумевающим и вопрошающим, прямой и чистый характер, чуждый каких бы то ни было мелких побуждений. И если мы вынесли из консерватории какие-нибудь прочные и сознательно усвоенные знания, то этим мы обязаны прежде всего и больше всего Вам; если наряду с равнодушием и разочарованием у нас сохранились и светлые воспоминания о консерваторском преподавании, то круг этих светлых воспоминаний связан главным образом с Вашим именем. Вы научили нас любить консерваторию, с которой связана вся Ваша жизнь и лучшим украшением которой Вы были до своего внезапного ухода. И чем глубже сожалеем мы о вынужденном уходе Вашем, тем сильнее растет в нас негодование против ближайшего виновника этого ухода и против всего созданного им консерваторского строя. Такой порядок вещей долее немислим. Обновляется вся русская жизнь, должна быть обновлена и наша консерватория. И мы верим, что в деятельности этой обновленной консерватории Вы, окруженный еще большим всеобщим уважением и любовью, примете по ее приглашению самое влиятельное и плодотворное участие.

В. Булычев, Г. Конюс, И. Сац, А. Никольский, Н. Жилев, Ан. Челищев, Ф. Кенеман, Юр. Сахновский, М. Попелло-Давыдов, Ю. Конюс, А. Гольденвейзер, Б. Калюжный, Ю. Энгель, Е. И. Букке, Я. Вейнберг, Л. Николаев, С. Рахманинов, Б. Яворский, Е. Гуревич, Т. Бубек, В. Р. Вильшау, К. Игумнов, Н. Метнер, А. Гречанинов, Р. Глиэр, А. И. Шпигель, М. Клечковский, Александра Лысак, Л. Конюс, Софья Богомолова, Г. Черешнев, Клейн-Робер, Арсений Кореценко, Е. Осипова-Немыцкая.

К этому от всей души присоединяемся и мы, официально не бывшие Вашими учениками, но в той или другой форме многим обязанные Вашему могучему педагогическому воздействию.

И. Ковалевский, П. Чесноков, А. Гедике, Е. Богословский, А. Успенский, П. Ренчицкий, Г. Пахульский, Н. Самсонов»²³.

Сочувствие Танееву выразили также в письменных обращениях Художественный совет Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества, Кружок преподавателей хорового пения, Музыкальная комиссия Московского педагогического собрания, группа профессоров и преподавателей Петербургской консерватории, Рубинштейновский кружок, Литературно-художественный кружок, Этнографический отдел императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящая при отделе Музыкально-этнографическая комиссия и др.

Сохранившееся в архиве Танеева письмо к нему Н. Д. Кашкина от 13 сентября 1905 года содержит новые обстоятельства, проливающие свет на события:

«Дорогой Сергей Иванович.

В заседании Художественного совета, бывшем 11 сентября, предложение просить тебя взять обратно прошение об отставке было принято с величайшим единодушием. Ты получишь или получил уже обращение к тебе Совета, написанное не особенно грамотно, в чем виноват исключительно я. Вероятно, я волновался, составляя черновое письмо, а потом не просмотрел его и отдал Анне Константиновне *. Когда я на другой день пришел подписать свое произведение, то весьма его устыдился, но подписи уже были собраны и откладывать отправку письма ради его переделки я не мог решиться.

По моему искреннему мнению, тебе следует остаться в консерватории, ибо ты получил вполне достаточное удовлетворение во всех обращениях к тебе заявлениях, а Сафонов, как я уверен, больше не возвратится в консерваторию. С М. М. Ипполитовым-Ивановым дело в Совете можно вести вполне удобно, ибо у него нет ни упрямого властолюбия, ни запретительных тенденций. Я могу обещать тебе не пропускать заседаний Совета и даже постараться приобрести в нем влияние. В заседании 11 сентября я сделал уже маленький опыт в этом отношении и, кажется, могу надеяться на успех.

Если ты согласишься на своей отставке, то это непременно поведет к волнениям среди учащихся, что, по-моему, совсем нежелательно. Кроме того, ты сам, вероятно, сознаешь, что единственный успех, какого могли бы достигнуть твои противники (если они существуют), заключается именно в твоей отставке, и я не знаю, зачем тебе доставлять им это торжество?

Я хотел было даже сам поехать к тебе в Демьяново, но потом решил ограничиться письмом, потому что длинные беседы в данном случае, мне кажется, излишни.

Взвесь, пожалуйста, возможно спокойнее обстоятельства дела и отложи в сторону личную обиду, тем более что обида унизила не тебя, а обидчика.

* А. К. Аврамова — секретарь Художественного совета, преподаватель фортепиано и теории музыки. — Гр. Б.

Мне кажется, в консерваторнии возможно теперь провести многие реформы, но для этого необходимо твое присутствие в Совете, который, надобно признаться, значительно отупел сравнительно с прежним. Если бы мы с тобой сговорились о плане действий, то, право же, можно будет провести все, о чем бы мы ни столковались.

По моему мнению, выйдя в отставку, ты поступишь нехорошо, по крайней мере, насколько я понимаю положение дела. Если же ты имеешь какие-нибудь особые соображения, то я их не могу себе представить, а потому и смотрю так, как я сам понимаю.

Если, наконец, ты нашел, что и теперь нельзя направить течение дел в желательную сторону, то мог бы в конце полугодия заявить об уходе, но тогда уже мотивируя его не грубой выходкой того или другого лица, а невозможностью оставаться при данном порядке вещей; тогда даже самый уход может иметь большое и полезное для дела значение.

Буду ждать с нетерпением того или другого решения с твоей стороны, ибо оно важно не только для консерваторнии, но и для меня лично. Теперь я согласился взять преподавание на один год, а в случае твоего ухода, вероятно, придется и мне удалиться, о чем, впрочем, я особенно плакать не буду. Искренне любящий тебя

Н. Кашкин»²⁴.

В тот же день (11 сентября) на заседании Художественного совета группы профессоров и преподавателей консерваторнии обратилась к Танееву с письмом следующего содержания:

«Многоуважаемый Сергей Иванович,

Собравшись сегодня в первый раз после того, как нам сделалось известным принятое Вами решение покинуть консерваторнию, мы считаем необходимым обратиться к Вам, нашему дорогому товарищу, с выражением нашего живейшего желания, чтобы Вы нашли возможным отказаться от Вашего намерения. Весь наш товарищеский кружок всегда относился к Вам с величайшим уважением и симпатиями; в таком же отношении учащих Вы также не можете сомневаться, и мы думаем, что никакие случайные обстоятельства не должны Вас заставить покинуть учреждение, которому Вы так близки и необходимы. Поэтому, многоуважаемый Сергей Иванович, мы обращаемся к Вам с нашей сердечнейшей просьбой не покидать консерваторской среды и взять обратно свое прошение об отставке.

11 сентября 1905 г.

Ипполитов-Иванов, Губерт, Морозов, Соколовский, Галли, Ладухин, Аврамова, Пахульский, Гедике, Барцал, Шишкин, Изумнов, Гржимали, Лавровская, фон Глен, Мазетти, Кипп, Кашкин, Зарудная-Иванова»²⁵.

Ответ Танеева был краток:
«Многоуважаемые товарищи!

На письмо от 11 сентября позвольте выразить Вам глубокую признательность за приглашение возвратиться в Вашу среду*. Очень жалею, что не могу этого исполнить, и очень тронут Вашим сочувствием, которого мне так недоставало в последние шесть или семь лет противозаконного произвола и постоянного нарушения устава.

С. Танеев

17 сент[ября]. Клин, село Демьяново»²⁶.

О содержании ответа на призыв Н. Д. Кашкина мы узнаем из сохранившегося в архиве Танеева черновика его письма: «Не могу согласиться с твоими доводами в пользу того, что мне не следовало бы уходить из консерватории. Мнение мое заключается в том, что из консерватории следовало бы выйти и в таком случае, если бы подобный инцидент произошел не со мною, а с кем-нибудь другим из преподавателей. Раз что в учреждении в присутствии членов Совета возможен такой скандал, какой произошел 1 сентября, то совершенно естественно является желание уйти из такого учреждения, как естественно было бы отказаться от участия в обеде, на котором кто-либо из присутствующих стал бы плевать в тарелку или сморкаться в салфетку.

Вообще то обстоятельство, что жертвою подобного скандала сделался я, есть обстоятельство совершенно случайное, как случайно и то, что я хорошо знаком с контрапунктом, веду классы в порядке, много лет преподаю в консерватории и т. п. Не в этом заключается сущность дела, а в самом происшедшем скандале и в той обстановке, при которой он произошел. Смысл этого события несколько не изменился бы, если бы на моем месте оказался преподаватель, плохо знающий свой предмет, ведущий классы без всякого порядка и т. п. В полученном мною адресе Худ[ожественного] совета как раз все наоборот. Самый существенный факт — скандал — именуется случайным обстоятельством <...> не вызывая со стороны Совета, а также дирекции не только порицания, но и простого неудовольствия. Итак, в конце концов все сводится к тому, что в консерватории произошло событие, роняющее ее достоинство и тем самым представляющее достаточное основание к тому, что[бы] из этого учреждения уйти <...>

* Последняя из известных нам попыток склонить Танеева к возвращению в консерваторию относится к декабрю (ок. 20) 1905 года. Она исходила от Художественного совета, обратившегося к Танееву со словами: «Ввиду изменившихся условий внутреннего уклада консерватории, при которых не должны иметь место прискорбные факты, подобные тем, которые понудили Вас выйти из состава профессоров, Художественный совет, считая Ваше присутствие в своей среде в настоящее время необходимым и полезным, снова просит Вас вернуться в состав профессоров консерватории».

Твои опасения, что мой выход произведет „волнения среди учащихся“, кажутся мне напрасными. Сколько мне известно, в консерватории все спокойно и, если я не ошибаюсь, учение уже началось. К тому же для волнения всегда найдутся причины более веские, чем мой выход из консерватории»²⁷.

Так со всей решительностью и прямоотой Танеев излагает все обстоятельства, по которым дальнейшее пребывание в консерватории было для него невозможным. Но в то же время он имел возможность оценить внимание, которое проявили к нему в эти тревожные дни учащиеся консерватории:

«Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Иванович.

С чувством глубокой скорби узнали мы о том горе, которое постигло Московскую консерваторию и нас, учащихся. Наша консерватория лишилась своего светлого луча в темном царстве. Мы не можем не высказать Вам своего глубокого уважения как постоянному и неутомимому борцу за попираемую в стенах нашей консерватории правду; мы не можем не согласиться с Вами, что в стенах такой консерватории Вы хотя и всегда очень желательны, но все же являетесь диссонансом, и Ваша чуткая не только к звукам, но и к жизни душа долго такой дисгармонии терпеть не могла. Правда и ложь, закон и произвол, смелость и трусость, корректность и благопристойность — все первое в Вашем лице, второе в лице противодействующей Вам силы — долго уживаться не могут. Мы это сознали, и так как нам слишком тяжело мириться с Вашим отсутствием, мы вместе с Вами встанем на сторону попираемой правды и всеми силами будем служить возрождению консерватории, достойной Вашего имени, где будет царить не дух произвола, покорности и привилегий, а дух свободы, законности и равенства.

Мы твердо уверены в скором наступлении этого времени, но вместе с тем не теряем надежды, что и теперь Вы вернетесь к нам и будете содействовать возрождению той консерватории, в создании которой Вы вместе с Н. Г. Рубинштейном и П. И. Чайковским принимали деятельное участие.

*Учащиеся Московской консерватории»*²⁸.

Танеев ответил на письмо учащихся: «Благодарю вас за приглашение возвратиться к моим обычным и любимым занятиям. Очень рад, что вы разделяете мое постоянное желание, чтобы в консерватории прекратились произвольные действия и был восстановлен прежний нормальный порядок, основанный на соблюдении устава. Пока это не осуществится, я нахожу возвращение мое невозможным. Навсегда сохраняю в памяти те добрые слова, с которыми вы ко мне обратились, и считаю их лучшею наградой за мою работу в консерватории.

С. Танеев
Москва. Сент[ябрь] 1905»²⁹.

Весь цикл событий, порожденных конфликтом, завершился письмом Сафонова к Танееву от 3 сентября 1905 года. Признавая лишь в неуместности своей «вспышки», Сафонов всю вину за происшедшее полностью возложил на Танеева:

«Сергей Иванович. Мне не хочется уехать отсюда с чувством раздора и гнева в душе. Кто знает, долго ли еще мне осталось жить и суждено ли мне возвратиться к работе на старом месте? Конечно, ты не сомневаешься в том, что я очень сожалею о своей вспышке и очень прошу тебя простить мне ее, как тебе прощаю все зло, которое ты причинил и мне лично и всему нашему делу столько раз. Виновато в том твое формалистическое отношение к делу, незнание людей, непонимание человеческого сердца. При твоей односторонней, замкнутой жизни тебе трудно уразуметь живое многостороннее дело, которое не может никогда идти без маленьких несовершенств, неизбежных во всякой человеческой деятельности»³⁰.

Выступив против Сафонова, Танеев показал себя мужественным и принципиальным общественным деятелем, ибо в данном случае в лице Сафонова он столкнулся не только с самовластным и даже деспотическим характером, сколько с деятелем бюрократического склада. В разоблачении методов сафоновского руководства консерваторией и Московским отделением Русского музыкального общества Танеев проявил твердость, мужество и в конечном счете политическую чуткость.

События 1905 года поставили Танеева вне консерватории, но, конечно, не вне музыкальной жизни: напротив, последнее десятилетие его творческой и общественной деятельности прошло под знаком высокой активности. Уже в 1906 году он окончательно завершает труд долгих лет — монументальный «Подвижной контрапункт строгого письма». По-прежнему продолжается его безвозмездная из принципа частная педагогическая работа. Из года в год появляются крупные сочинения — инструментальные и вокальные ансамбли, циклы романсов, хоры, привлекающие к себе внимание музыкального мира.

Первый концерт, целиком посвященный его творчеству, состоялся 13 ноября 1905 года и был приурочен ко дню сорокалетию Сергея Ивановича. В программу исполнительского собрания Московского квартета в составе Ю. Э. Конюса (1-я скрипка), А. Я. Белоусова (2-я скрипка), Н. К. Аверьино (альт) и Е. Я. Белоусова (виолончель) в зале Литературно-художественного кружка вошел еще не исполнявшийся квинтет C-dur op. 16, с двумя альтами (партию 2-го альты исп. В. В. Эмме), квартет A-dur № 5, op. 13 и ряд романсов из op. 17, впервые исполненные В. Д. Философовой.

Наибольший интерес вызвал, разумеется, новый квинтет, сочинявшийся в 1903—1904 годах (закончен в сентябре 1904 года).

Второй квинтет C-dur op. 16 (посв. памяти М. П. Беляева) занимает особое место в наследии Танеева, знаменуя новое, еще

более углубленное сосредоточение сил и понимание камерного жанра. С его художественной ценностью могут поспорить самые выдающиеся произведения композитора.

Подобно каждому значительному явлению в сфере творчества, квинтет наряду с чисто объективным художественным значением имеет значение и личное. И как ни избегал Танеев объяснений на подобные темы, он на этот раз не устоял от искушения высказаться о своем сочинении в дневнике: «После чая во время работы над 3-й частью испытываю восторженное и отчасти мучительное чувство. Мне казалось, что мелодия, кот[орую] я сочиняю, чрезвычайно хороша. Мне было и радостно и тяжело. Несколько раз рыдания захватывали дыхание. Я думал о том, что то, что составляет индивидуальные радости: любовь, сильная привязанность — мне более недоступно — я становлюсь старым. Но в то же время я могу находить такие звуки, которые в людских сердцах пробудят то, чего я сознаю себя лишенным. Мне думалось, что если свет и полон убийств, насилий, то в искусстве мы находим такое блаженство, которое в жизни недоступно и разве будет достижимо для людей в отдаленном будущем. В музыке мы встречаем предвкушение этого блаженства. Отступил от своего обыкновения — не описывать своих чувств»³¹.

Эти слова вылились в редкую минуту душевного подъема. По своей психологической значимости это признание Танеева сопоставимо только с описанием «Сна», глубоко потрясшего его несколькими годами ранее (о нем будет сказано в заключительной главе).

В квинтете выявились черты танеевского творчества, ранее как бы не замечавшиеся в его сочинениях. Скорбное, но без сентиментальности или отчаяния, мужественное и сложное чувство выражено с почти аскетической строгостью и сдержанностью и только в редких моментах поднимается до разлива страсти.

По сложности построения и необычайной интенсивности звучания крайние части квинтета решительно выходят за пределы камерности и соприкасаются со сферой симфонического мышления. Перед нами концепция на грани симфонического масштаба. В то же время квинтет остается замечательным образцом камерного стиля, инструментального ансамбля — и это предъявляет к исполнителям требования столь же высокие и сложные, сколь сложна сама музыкальная идея произведения, так мало притязającego на «эстрадный» успех.

Главная тема первой части (*Allegro sostenuto*, C-dur, $3/2$) выступает, как это обычно у Танеева, носителем основной идеи всего замысла.

С первых же звуков охватывает атмосфера тревожного ожидания. В медлительном разворачивании напева чувство примиренности сменяется нарастающим волнением. С двадцать третьего такта, при вторичном своем проведении тема приобретает

все большую страстность звучания, а в заключительных тактах утверждается как образ мужества.

В побочной партии — печальной и прозрачной — слышится мольба, жалоба, почти стенание.

Психологическая напряженная драматургия первой части видна уже из шкалы контрастных динамических сопоставлений, проходящих через всю часть: *Allegro sostenuto. Più mosso. Tempo I. Tranquillo sostenuto. Più mosso. Tempo I. Maestoso. Vivace.*

В разработке драматическое развитие совершается через ряд волнообразных подъемов и спадов. Главенствующую роль в ней играют два рельефных остринатных мотива. Первый (*Più mosso*) построен на побочной партии, просветленная и мягкая грусть которой неожиданно преобразуется в причудливое сочетание элементов грациозности и неумолимого натиска грубой мертвящей силы. Другой, построенный на интонации главной темы и в дальнейшем переплетающийся с первым, в еще большей степени выявляет нечто зловещее и властное. На протяжении одиннадцати тактов, непрерывно нарастая, звучит в глухом регистре виолончели неуклюже-дикая интонация. Короткое просветление (*Tranquillo. Sostenuto*) сменяется новой волной (*Tempo I, ц. 37*), вслед за *Maestoso* стремительный разбег последних тактов (*Vivace*) завершается утверждением главной темы (*C-dur, fff*).

Вторая часть (*Adagio espressivo, Es-dur, 4/4*) переносит нас в мир трогательных, но не безмятежных раздумий. Это как бы воспоминание об утратах.

В музыку этой части Танеев вложил чистое выражение грусти, умиротворенности, душевной простоты, незащищенности, тихого сострадания. В заключительных тактах, когда отчлененные мелодические отрезки темы проходят в одновременном звучании (4.66), быть может, сильнее всего сказалось искусство музыканта, сумевшего из совсем простой на первый взгляд темы извлечь такое завораживающее богатство чувств и представлений.

Третья часть (*Allegretto. Scherzando, G-dur, 3/4*) написана в необычной вариационно-рондообразной форме. Основа ее — простодушно-грациозная мелодия, представляющая собой видоизмененную побочную тему первой части, из которой возникает новый образ троекратно повторяющегося *Scherzando* — эффектного своей ажурно струящейся звучностью. *Scherzando* сменяется задорной мазуркой (*con fuoco*) с чарующей серединой. И хотя третья часть в общем замысле произведения ограничена функцией интермедии, она сама по себе обольстительна свежестью и красотой звучания, великолепного в завершающем разделе (*Più mosso*).

Финал (*Vivace e con fuoco, c-moll, 2/4*) по цельности тематического развития, по масштабу и виртуозности мастерства — апофеоз танеевского искусства. Живая, непрерывно пульсирую-

шая звуковая ткань, расцвеченная вариантными подголосками, построена на темах первой части. (Самое начало финала напоминает начало увертюры C-dur на русскую тему.)

Несмотря на сложнейший полифонический замысел, органично завершающийся тройной пятиголосной фугой (своего рода сжатым «резюме», концентрирующим в себе главнейшие темы произведения), фактура финала — образец легкости и изящества. В изощренном и многообразном выявлении всех ресурсов тематизма, и особенно имитационно-полифонического письма, Танеев предстает как непревзойденный мастер, царственный владыка своего дела.

Квинтет, по выражению Ю. Энгеля, «какая-то оргия камерной изобретательности и маэстрин, но в то же время и живой праздник непосредственной творческой силы и вдохновения, это одно из тех счастливых произведений, которые способны привлекать сразу, но при ближайшем знакомстве сулят все новые и новые красоты»³².

В 1905 году в издательстве М. П. Беляева вышел первый сборник романсов Танеева оп. 17. В сборнике десять романсов, подавляющая часть которых написана в разные годы начиная от 70-х, впоследствии (и неоднократно) подвергавшихся пересочинению, — обстоятельство, отразившееся на известной неровности и стилистической пестроте сборника. Вот установленные ныне даты написания и последующих редакций романсов этого опуса.

№ 1. «Островок» на слова П. Б. Шелли, перевод К. Бальмонта, 1901, первоначально напечатан в 1903 году в армянском художественно-музыкальном альбоме «В память И. К. Айвазовского», изд. Д. Окрянца, на армянском яз. № 2. «Мечты в одиночестве вянут» на слова Шелли, перевод К. Бальмонта, 1895, 1903. № 3. «Пусть отзвучит» на слова Шелли, перевод Бальмонта, 1895, 1903. № 4. «Блаженных снов ушла звезда» на слова Шелли, перевод Бальмонта, 1905, № 5. «Не ветер, вея с высоты» на слова А. К. Толстого, 1877, 1884, 1903. № 6. «Когда, кружась, осенние листья» на слова Стекетти (О. Гуэррини), перевод Эллиса, 1905. № 7. «Notturmo» на слова Н. Щербины, 1878, 1903, 1905. № 8. «В дымке-невидимке» на слова А. Фета, 1883. № 9. «Бьется сердце беспокойное» на слова Н. Некрасова, 1883, 1905. № 10. «Люди спят» на слова А. Фета, 1877, 1894.


М. А. Дейша-Сионицкая останавливается в своих воспоминаниях на обстоятельствах, при которых был создан один из наиболее популярных романсов этого цикла — «Когда, кружась, осенние листья»: «Это было во вторник 15-го февраля 1905 г. Мы по обыкновению музицировали и говорили о разных романсах с удобным и неудобным текстом. Кобылинский-Эллис сказал, что у него есть хороший текст для романса, и продекламировал нам „Когда, кружась, осенние листья“. Сергею Ивановичу понравились эти стихи. Он нашел их легкими, звучными и сказал, что на такие стихи можно быстро написать музыку. Мы шу-

тя спросили, можно ли написать в несколько часов. Он нам ответил: „Не часов, а минут. Хотите, я сделаю это сейчас же не более как в 40—50 минут?“ Нас это страшно заинтересовало, и мы ему обещали сейчас же спеть романс, как только Танеев его напишет. Сергей Иванович ушел в свою спальню и минут через 25—30 принес нам романс. Романс этот был написан для сопрано, а потому мне выпала честь его спеть»³³.

Шестой квартет В-dur op. 19 (посв. Ю. Э. Конюсу), сочинявшийся в 1903—1905 годах, считается самым монументальным и даже «гигантским». Он производит такое впечатление благодаря тому, что превосходит своих предшественников безупречной стройностью конструкции, органической спаянностью всех ее элементов. В сопоставлении с Четвертым квартетом он кажется неизменно строже, эмоционально сдержаннее. Краски в нем не столь щедры и изобильны. Каллиграфическая строгая и гравюрно отточенная чистота голосоведения, ясность и проработанность вплоть до мельчайших деталей мелодического рисунка вызывают впечатление известной терпкости, даже суровости. Компактная звуковая ткань облачена в совершенную как бы невесомую фактурную оболочку, не скрывающую «мускулатуру стиля», нестоимость внутренней энергии. Форма квартета идеально стройна, особенно в первой части: ее безупречная целостность раскрывается как бы изнутри, в процессе разработки главной темы, которая представляет собой ведущий образ сочинения.

Ее императивно-афористический склад сродни многим инструментальным темам Танеева, в частности главной теме симфонии с-moll, и обе они в своей интонационной, психологической и функциональной основе родственны теме «самоутверждения» из Третьей симфонии Скрябина*.

Из обращения главной темы рождается распевная побочная партия. Из нее в свою очередь возникают основные образы *Adagio serioso* и импульсивной Жиги. Конструктивное значение монотематического замысла подчеркнуто в заключительных тактах финала звучанием главной темы в главной тональности. Энергичнейший унисон (fff) укрепляет это конструктивное единство.

Непринужденно, изящно «обыгрывается» в первой части моторная фигура , родственная бетховенским квар-

тетам. В разработке первой части (ц. 13 и 56) резко диссонирующие энергичные «инфернальные» ходы у альты и виолончели перекликаются с Большой фугой Бетховена.

Вторая часть (*Adagio serioso*, g-moll, $\frac{4}{4}$) — возвышенная, поднимаяющаяся до патетики, философски настроенная музыка. В эпическом изложении ее ощутимы признаки балладности.

* Эта тема использована В. Я. Шебалиным в финале его Четвертого квартета op. 29.

(Начальные звуки *Adagio* появляются еще в заключительных тактах первой части у альта и виолончели ц. 68.)

В разделе *Roso più mosso* (ц. 76) вновь (как во Втором и Четвертом квартетах) обращает на себя внимание танеевское искусство интенсивного продления мелодической распевности, его умение «оттягивать» (активизировать) метрическое равновесие по мере приближения к кадансу. В противодействии какой бы то ни было вялости, инертности развития заключена существенная особенность танеевского мышления.

Третья часть (*Molto vivace*, G-dur, $\frac{6}{8}$) — Жига, замещающая традиционное Скерцо. В стремительно легком движении слышатся отзвуки русской танцевальности. Искусно применен излюбленный Танеевым прием кристаллизации главной темы первой части.

Несколько пестрый по тематическому составу финал (*Allegro moderato*, B-dur, $\frac{4}{4}$) основан на частой смене движения и чередования нарастающих приливов и отливов: *Allegro moderato*. *Allegro vivace*. *Allegro moderato* (Tempo I). *Allegro vivace*. *Allegro moderato*. *Presto*. Во втором разделе финала (*Allegro vivace*) поворот главной темы приобретает острый, почти поскрябински звучащий гармонический характер. Все развитие зиждется на разнородных, кажущихся почти несочетаемыми образах, которые соединяются с главной темой. В последнем разделе (*Presto*) все приводится к обобщающему единству.

Танеев закончил Шестой квартет в революционные дни 1905 года (25 декабря). На последней странице рукописной партитуры Первой части ремарка: «С. Танеев. 7 декабря 1905. Всеобщая политическая забастовка».

Первое исполнение квартета 10 января 1907 года в 15-м собрании Петербургского общества камерной музыки (исп. В. Вальтер, И. Кенинг, А. Юнг и Ф. Берр) прошло незамеченным критикой, как, впрочем, и повторное исполнение тем же ансамблем 21 февраля. Отмечалось лишь, что «квартетный стиль в нем выдержан от начала до конца; музыка звучит местами красиво, местами же поражает слух странностью своих гармонизаций; в общем же квартет порядком суховат. Понравилась II ч. (*Andante*), несколько мрачная, но в старинном строгом духе, с красивыми подробностями Giga, III часть была прямо виртуозно передана квартетистами, и ее бисировали. Средняя часть ее носит в себе что-то восточное. Начало последней части (*Allegro*) поражает резкостью начальных аккордов, граничащих с фальшью (...) Впрочем, трудно судить о вещи по первому мимолетному впечатлению» *³⁴.

Высоко оценил произведение после обстоятельного разбора А. В. Оссовский, начавший статью многозначительными словами: «Нашим хлебом насущным в искусстве должна быть те-

* Обстоятельный анализ квартета на основе его эскизов дан в статье Г. Савоскиной «Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева»³⁵.

перь такая музыка, какую мы услышали в новом Шестом квартете Сергея Ив. Танеева. Вот высшее равновесие между формой, совершенной до истинного мастерства, и глубоким индивидуальным содержанием. Свойство это, пожалуй, отмечает вообще всю музыкальную школу восьмидесятых годов с А. К. Глазуновым во главе. Один уж только взгляд на партитуру квартета С. И. Танеева доставит опытному глазу восхищение красотой и сочностью „пейзажа“ <...> Самостоятельность и содержательность каждой партии доведены здесь едва ли не до мыслимого предела, а отсюда и редкое богатство и красота контрапунктических сочетаний. Характерно для С. И. Танеева, что даже гармония — самобытная, порою угловатая и неожиданная — образуется у него не по чисто гармоническим принципам, а как бы произвольно вытекает из контрапунктического изложения мыслей <...> В спокойном, уверенном мастерстве С. И. Танеева, в его самообладании даже в моменты сильного душевного напряжения узнаешь те же черты, что придают такую возвышенность и мужественную серьезность художественному облику Баха <...> Замечательно в этом отношении адажио из нового квартета С. И. Танеева, где глубокая, скорбная дума засела в душе художника, но где мужественность чувства и нравственная сила не позволяют ему ни на мгновение выпустить себя из рук <...> Но на всем этом ретроспективном творчестве лежит печать привлекательнейшего художественного духа, только вскормленного любовью к завершенным историческим формам искусства, но нисколько не утратившего от этого самобытности своего существования. Вот почему Шестой квартет С. И. Танеева — истинное обогащение не только нашей, но и европейской камерной литературы. И вот почему, увлекательно сыгранный нашими квартетистами с вдумчивым В. Г. Вальтером во главе, он произвел такое глубокое и отрадное впечатление.

Сам автор этого прекрасного произведения сражен теперь в Москве тяжелым недугом *. Думается, что я отвечу чувствам всех русских музыкантов, если пожелаю даровитому композитору скорейшего восстановления его сил для новых счастливых художественных трудов³⁶.

В 1905 году начала свою концертную деятельность «Московская симфоническая капелла», поставившая цель пропагандировать произведения эпохи Ренессанса и кантатно-ораториального искусства XVII—XVIII веков. Вполне понятно, что Танееву эта задача была близка. Во главе капеллы стал его ученик В. А. Булычев. Сам Сергей Иванович был идейным вдохновителем этой единственной в своем роде в России организации, образцово исполнившей множество творений мастеров нидерландской и римской школ (Жоскен Дебре, Дюфан, Окегем, Орландо Лассо, Палестрина, Вичентино и др.), а также — Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона и др. Та-

* Танеев болел тяжелой формой брюшного тифа. — Гр. Б.

неев принял ближайшее участие в повседневной работе капеллы, «руководя разучиванием исполняемых вещей, аккомпанировал хору на репетициях, делал стилистические поправки, даже иногда читал хору маленькие лекции о стиле того или другого из старинных мастеров»³⁷.

Демократическое направление в развитии и распространении музыкальной культуры, естественно, встретило деятельную поддержку Танеева. 4 марта 1906 года группой передовых музыкальных деятелей, главным образом из состава членов Музыкально-этнографической комиссии Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, было положено основание Народной консерватории (при Московском обществе народных университетов). Отныне Танеев становится одним из активнейших учредителей и педагогов этого подлинно демократического по своим задачам учреждения.

Народная консерватория преследовала настолько необычные для того времени цели, что на них следует остановиться. По словам одного из ее участников, «Народная консерватория не была просто общедоступной музыкальной школой. Главной ее задачей было дать своим учащимся общее музыкальное образование, научить их понимать музыку, знакомить с лучшими произведениями музыкальной литературы, с историей и теорией музыки. Народная консерватория устраивала общедоступные концерты и лекции, посвященные определенным эпохам, отдельным композиторам, народной песне и т. д. Но главная часть ее деятельности заключалась в классах „общего музыкального образования“ (...) на опыте собственного исполнения музыки учиться ее понимать, разбираться в ее строении, знакомиться с приемами исполнения и с музыкальной грамотой. В дополнение к хоровым классам велись занятия в коллективных классах пения, теории музыки, слушания музыки, народной песни. Это тоже были классы „общего музыкального образования“. Специальные классы пения, игры на музыкальных инструментах, музыкального сочинения и специальных занятий по теории музыки предназначались лишь для лиц, „выделившихся своим прилежанием и способностями“. Учащихся в этих специальных классах было немного (...) Хоровые классы были открыты и в центре, и на окраинах, коллективные и специальные — только в центре (...) Новым был и самый состав учеников. В Народную консерваторию поступали и мелкие служащие, и учащиеся, и, главным образом на окраинах, рабочие...»

С самого начала существования Народной консерватории группа педагогов «вела скрытую борьбу за расширение сольных классов и сокращение хоровых, за отказ от работы на окраинах Москвы, то есть фактически отказ от всех начинаний консерватории. В 1916 году эта консервативная группа одержала верх, и большая группа прогрессивных педагогов вышла из консерватории...»³⁸.

Танеев был в числе педагогов, наставлявших на широком до-
ступе в хоровые классы и ограниченном в классы специаль-
ные — сольного пения, игры на инструментах.

В материалах по Народной консерватории, сохранившихся
в архиве Танеева в ГДМЧ в Клину, мы обнаружили черновик
его выступления, обосновывающего принципиальные взгляды
на цели и задачи Народной консерватории. В этом исключи-
тельном по интересу документе Танеев пишет: «Я лично питаю
очень большое доверие к муз[ыкальным] способностям русско-
го народа. То неисчерпаемое богатство народной музыки, ко[то-
рое] б[ыло] создано в течение предшествующих веков и отго-
лоски которого представляют народные песни, появляющиеся
все в новых и новых сборниках, могут служить показателем,
какие богатые муз[ыкальные] силы заложены в недрах рус-
ского народного гения. Надо думать, что эти силы, заглушен-
ные рабством государст[венного] гнета, усовершенствованиями
цивилизаций, могут б[ыть] вызваны наружу и проявить се-
бя, — благодарная задача, которую могла бы поставить себе
целью Народная консерватория. Не о том надо заботиться,
что[бы] число людей, непосредственно играющ[их] на
ф[орте]п[иано] и портящих существование своими домашними
занятиями, без того чрезмерно большое, было в несколько раз
увеличено, а о том надо заботиться, [чтобы] дремлющие твор-
ческие силы нашего муз[ыкального] народа пробились наружу
и проявили себя в созданиях, стоящих на уровне тех бессмерт-
ных народных мелодий, которые составляют недостижимые об-
разцы для нас, ученых музыкантов.

Я думаю, что можно без преувеличения сказать, что как бы
велик комплект ни б[ыл] в Народной консерватории из той
массы, кот[орая] учится в районных школах и приходит на
вступит[ельные] экзамены, можно всегда набрать комплект
людей с выдающимися муз[ыкальными] способностями.

Уменьшение требований от поступающих будет не только
содействовать понижению уровня учащихся, но и учащихся»³⁹.

Участие Танеева в создании и деятельности Народной кон-
серватории было не случайным эпизодом в его жизни, а тем
более не либеральным «культуртрегерским» жестом, и, как не-
трудно убедиться, вдохновлялось широкими, подлинно демо-
кратическими стремлениями к тому, чтобы пробудить «дремлю-
щие творческие силы нашего музыкального народа» и создать
благоприятные условия для их всестороннего развития.

Замечательные слова о том, что «богатые музыкальные си-
лы, заложенные в недрах русского гения» и «заглушенные раб-
ством государственного гнета», «могут быть вызваны наружу».
звучат как призыв, полный непреклонной веры в великое бу-
дущее русской музыкальной культуры.

Самое горячее сочувствие Танеева встретила развернувшая-
ся в эти же годы концертно-просветительская деятельность
Керзиных, организованные М. А. Дейшей-Спионикой «Музы-

кальные выставки», «Дом песни» М. А. Оленниковой-д'Альгейм и многие другие начинания, направленные на развитие и пропаганду отечественной музыки.

Возникший еще в конце минувшего века «Кружок любителей русской музыки», или, как его обычно называли, «Керзинский кружок», сыграл весьма значительную роль в музыкально-концертной жизни Москвы. Его инициаторами и руководителями были Аркадий Михайлович и Мария Семеновна Керзины. Деятельность кружка заслужила признание не только многих русских композиторов, исполнителей и музыкальных деятелей, но и самых широких кругов любителей музыки, обязанных кружку знакомством с образцами русского музыкального творчества как прошлого века, так и вновь создаваемыми.

Первый концерт «Керзинского кружка», просуществовавшего шестнадцать лет, состоялся 4 мая 1896 года, последний (утро) — 24 марта 1912 года. За эти годы кружок устроил свыше ста камерных и симфонических собраний.

Танеев впервые выступил в «Керзинском кружке» 26 октября 1903 года в качестве пианиста, исполнил с братьями Михаилом и Иосифом Пресс трио «Памяти великого художника» и аккомпанировал пению нескольких романсов Чайковского.

«Керзинский кружок немало сделал и для пропаганды танеевского творчества. Там впервые прозвучала его Концертная сюита для скрипки и оркестра op. 28, исполненная Б. О. Сибором и оркестром под управлением Э. А. Купера 22 октября 1909 года, Фортепианный квартет op. 20, исполненный 8 ноября 1907 года автором, К. К. Григоровичем, Н. К. Авьерино и А. А. Брандуковым. В концертах кружка впервые исполнялись многие романсы (op. 17 и 26) и два дуэта для пения op. 18»*.

Об отношении Танеева к кружку дает представление такой факт: «С. И. дал слово играть в концерте Кружка в честь А. С. Аренского. Для этого ему надо было повторить — а может быть, и вновь выучить — несколько пьес Аренского. Известно, как щепетильно относился С. И. к каждой ноте, которую он исполнял публично. Он признавался мне, что если он занят каким-либо публичным выступлением, то не может работать уже над чем-либо другим. Этим объясняются сравнительно редкие выступления С. И. в концертах. В этот раз, когда он должен был играть в Кружке, он только что покинул консерваторию. Средств у него не было. „Я не знал тогда, чем я буду жить, — признался мне С. И., — но раз я обещал играть, я должен был сдержать обещание. И вот учу я вещи Антония Степановича, да, а сам думаю, как же я существовать буду. Да ничего — прожил“⁴⁰».

Фортепианный квартет E-dur op. 20 (посв. Ю. И. Блоку)

* В 1908 году Танеев в знак признательности посвятил М. С. и А. М. Керзинным терцет «С озера веет прохлада и нега» на стихи Ф. Тютчева (из Шиллера) op. 25.

кладет начало новому жанру в камерном творчестве Танеева — смычковому ансамблю с присоединением фортепиано. К такому составу он обращался в последний период жизни.

Первоначальные эскизы квартета относятся к концу 1902 года, после чего по неизвестным причинам сочинение его приостановилось. Только на исходе 1906 года Танеев к нему вернулся и его завершил.

В то же четырехлетие, ознаменовавшееся созданием Шестого квартета и Второго квинтета ор. 16, Танеев завершил свой многолетний теоретический труд — «Подвижной контрапункт строгого письма».

Фортепианный квартет ор. 20 был закончен 3 декабря 1906 года, но только год спустя автор решился представить его на суд слушателей. Работу над этим квартетом Танеев почему-то долгое время держал в тайне даже от ближайших друзей. Н. Д. Кашкин признался, что для него, как и для многих других, появление этого произведения «было полнейшей новостью».

На этот раз Танеев ограничился трехчастным циклом. Главная тема первой части (*Allegro brillante*, E-dur, $2/4$), как трубный глас, призывает своим мощным наступательным порывом. В ней таится заряд огромной взрывчатой силы. Но действие ее обнаружится не скоро. Развитие долго идет преимущественно на побочной партии и ее спутниках.

Вторую часть (*Adagio più tosto*, C-dur, $4/4$) можно сопоставить только с *Adagio* из симфоний c-moll; лирическое чувство по напряжению, и красоте, и страстности выражено здесь, пожалуй, еще сильнее, может быть, благодаря тому, что все эмоциональные переходы и превращения сопровождаются здесь некой таинственностью, переходящей в тревогу. Пронесются образы из первой части. Их очертания легко опознаются и в финальной теме.

Финал (*Allegro molto*, E-dur, $2/4$) еще больше, нежели первая часть, насыщен драматизмом, подчас грозящим разорвать рамки камерности. Главенствующая в нем сигнальная тема (близкая по теме фуге из «Иоанна Дамаскина») появляется в увеличении, обратном движении, в тройном контрапункте и проходит сквозь цепь эмоциональных, динамических и колористических контрастов, каких еще не знал ни один инструментальный ансамбль Танеева. Дважды фигурирующее обозначение — *quasi tromba*, *quasi campanella* — свидетельство стремления Танеева выйти за пределы традиционной выразительности инструментов. Колористические детали перемежаются с экспрессивными ремарками: *Appassionato*, *Agitato*, *Largamento* (fff), *Moderato serafico*, *Molto espressivo*, приближающие квартет к концепции инструментальной драмы.

Фуга, построенная на главной теме, завершается мощнейшим *Largamento* (fff). «Он там кипит и рвется сжатый...» — этими словами из «По прочтении псалма...» уместно охарактере-

ризовать «космические» масштабы финальной части. Словно это грохочет «последний взрыв страстей» в речитативах виолончели. Наступает кода (*Moderato serafico*). В ее просветленном, поистине ангелоподобном («серафическом») звучании соединены темы *Adagio* с элементами главной и заключительной партий *Allegro*. Все идет на убыль, пока не замирает на общем *pianissimo*.

Н. Д. Кашкин, ограничившийся кратким отзывом, отметил «общее весьма благоприятное впечатление» от квартета: «Первая часть давала бодрое, сильное настроение, с красивыми контрастами тем и звучностей. Очень хороша вторая часть по своей мелодической красноте и полноте звучности, а также и финал с его чрезвычайно привлекательной второй темой. Судя по аплодисментам и вызовам публики, квартет имел большой успех, в равной мере относившийся и к самому произведению и к его исполнению самим автором с гг. Григоровичем, Аверино и Брандуковым»⁴¹.

Наиболее содержательным оказался отклик анонимного критика, рецензировавшего первое исполнение квартета в Петербурге 14 ноября 1907 года в 7-м собрании Общества камерной музыки (исполнители — автор, В. Г. Вальтер, А. Ф. Юнг и Ф. Ф. Берр). «Квартет в фортепианной его партии, блестяще, хотя несколько массивно, исполненный автором, носит характер ф[орте]п[ианного] концерта, заставляющий сожалеть местами об отсутствии оркестрового сопровождения. Великолепны в нем энергичная первая тема, контрапунктические сплетения и интимно-таинственные эпизоды разработки в 1-й части. Во 2-й части, *Adagio più tosto largo*, царит светлая, горячая кантателена у струнных, разрастающаяся в широкую победную песнь на фоне блестящих аккордов и пассажей у фортепиано. Финал с его богатой полифонией, с вплетенными местами в контрапунктическую ткань фрагментами тем первых двух частей вызывает у слушателя изумление перед мастерством композитора и вместе расхолаживает впечатление»⁴².

Как истолковать последнее замечание? Как осуждение финальной части, важную роль в которой играет величественная fuga? Но в финалах других инструментальных ансамблей Танеева fuga как законченная форма полифонического мышления также нашла многообъемлющее применение. И именно в fugе полнее, чем где бы то ни было, отразились силы природного дарования Танеева — темперамент, эмоциональность, способность богатого, последовательного и гибкого мышления и комбинационной фантазии.

Fuga входит в творчество Танеева и как составная часть произведений и, что особенно существенно, как обобщающее построение. Таковы финалы его Второго квартета, двух струнных квинтетов и Фортепианного квартета, в которых выразительную и конструктивную функцию fugи можно уподобить куполу, венчающему единство и цельность архитектурного ан-

самбля. С какой же целью Танеев прибегал к подобной конструкции и чем она его привлекала? Продолжая аналогию с архитектурой, можно сказать, что решение финала в полифоническом плане открывало перспективу наиболее полного и многостороннего развития образов, их, так сказать, демонстративности. Фуга была концентрированным выражением идеи, уподобляясь куполу, который подчеркивает завершенность архитектурной композиции, сообщая ей простор и торжественную величавость.

29 апреля 1907 года в Москве начали функционировать «Музыкальные выставки», учрежденные М. А. Дейшей-Сионицкой — замечательной певицей и педагогом Народной консерватории. «Музыкальные выставки» просуществовали в течение четырех лет (последний, 15-й концерт состоялся 15 февраля 1911 года).

Если «Керзинский кружок» ставил перед собой задачу популяризации русской музыки от Глинки до современности, то «Музыкальные выставки» преследовали исключительно пропаганду творчества современных русских композиторов. «Выставки» были бесплатными, и билеты на концерты распространялись самой устроительницей.

По просьбе Дейши-Сионицкой Танеев принял ближайшее участие в разработке программ «Выставок», да и не только программ, как это явствует из их переписки. Устроительница особенно охотно включала в программы новые произведения Танеева. Так, на 5-й «Выставке» 18 января 1908 года впервые прозвучало струнное трио ор. 21 (исп. Б. О. Сибор, К. Г. Мострас и Н. К. Авьерино), а также «Ночи» — четыре терцета а сарпелла ор. 24. Ряд романсов из ор. 26 был исполнен на 8-й «выставке» 20 января 1909 года.

«Когда в 1906 году мне пришла идея основать „Музыкальные выставки“, — вспоминает Дейша-Сионицкая, — и нужно было составить жюри, я, зная, как Сергей Иванович занят, не решалась беспокоить его просьбой о помощи. Но Б. Л. Яворский, который работал со мной по созданию „Музыкальных выставок“, говорил, что Сергей Иванович настолько интересуется работой молодых, начинающих композиторов и так всегда готов помогать им, что я смело могу просить его войти в состав жюри. И действительно, Сергей Иванович охотно согласился принять участие в этой работе. С тех пор, я начала бывать у Сергея Ивановича очень часто. Набив папку присланными мне писанными нотами, я с легкой душой шла к Сергею Ивановичу, зная, что у него найдется время и терпение все просмотреть. Надо было удивляться, с каким вниманием он рассматривал произведения молодых композиторов. Чем слабее было произведение, тем внимательнее он был и тем дольше его изучал. Сергей Иванович говорил так: „Хорошо и талантливо написанную вещь можно сразу оценить, а к слабой вещи нужно относиться очень внимательно и осторожно, чтобы не ошибиться и не

огорчить человека, написавшего ее. Тем более, если это начинающий композитор, — надо поддержать и ободрить его, чтобы он продолжал развивать свои способности, а не убивать в нем веру в себя»⁴³.

Исполненные на 5-й «Выставке» четыре терцета для сопрано, альты и тенора ор. 23 (на слова Ф. Тютчева), объединенные общим заглавием «Ночи», а также два квартета для двух сопрано, альты и тенора ор. 24 (на слова Пушкина) сочинены Таневым на протяжении февраля и марта 1907 года. К этому жанру вокальной музыки он более не обращался. По замечанию Н. Д. Кашкина, присутствовавшего на исполнении названных пьес, в них преобладает одна особенность, заключающаяся в том, что «стиль а capella не совсем подходит к условиям новой гармонии, выросшей на почве инструментальной музыки, хотя композитор весьма принимал во внимание особый характер сочинения для голосов без аккомпанемента»⁴⁴. После исполнения этих пьес на 77-м утре «Кружка любителей русской музыки» 20 января 1908 года (то есть через четыре дня после их исполнения на 5-й «Выставке») анонимный автор решительно заявил: «„Ночи“ С. И. Танеева повергли многих в недоумение разобщенностью композитора со смыслом текста „Ночей“»⁴⁵.

Еще в давние «захолустыинские» времена, в 1881 году, Танеев написал красивый дуэт для тенора и баса в сопровождении фортепиано на слова Ф. Тютчева (из Шиллера) «С озера веет прохлада и нега». В 1906, затем в 1908 году он переработал этот дуэт в терцет для сопрано, альты и тенора с оркестром (или фортепиано), изданный П. Юргенсоном под ор. 25 в 1909 году (клавир) и в 1915 (партитура). На экземпляре издания Танеев 16 июля 1909 года сделал дарственную надпись своему старинному другу Ф. И. Маслову:

«К своим минувшим вдохновениям,
Лет юных мыслей порождениям,
К экспромтам созданным твореньям
Я отношусь бережливо,
Вновь обработав, оковав
Контрапунктической броней,
Украсив роскошью гармоний
И форму строгую придав,
Под новым орус'ом их в свет
Я выпускаю из-под спуда,
И извлеченный мной оттуда,
Спасенный ныне от забвенья,
Прими в день твоего рожденья,

С. Танеев. Дюдьково».

Вышедшую из печати партитуру терцета Б. В. Асафьев отнес «к числу тех сочинений, о которых принято говорить, что они сделаны рукою опытного мастера, изобличают вкус, умение использовать любую пришедшую в голову мысль, хотя бы и не яркую, обнаруживают устойчивость, уравновешенность приемов и манеры письма, — словом, в них заключается одновре-

менно и нечто ценное, и нечто досадное: хорошо-то хорошо, а хочется, чтобы последовал скорее новый *opus* и чтобы там почувствовался порыв после застылости, усталости, — сдвиг после остановки для-ради закрепления ранее достигнутого. То, что в списке произведений С. Танеева идет вслед за терцетом, — уже сдвиг, и притом значительный; сам же по себе терцет если и не пленяет ничем ярким, своеобразным, то все же заслуживает внимания и уважения как сочинение красиво звучащее, отлично выполненное и стройное. Инструментовка — в стиле целого, т. е. не заслоняет ни красочностью, ни характерностью остальных элементов, из коих слагается сочинение, но ясно и четко — в пределах обычных приемов — передает замыслы композитора»⁴⁶.

На 5-й «Музыкальной выставке» демонстрировалось еще одно новое сочинение Танеева — Струнное трио для двух скрипок и альта *op. 21*. Ни в одном из сочинений композитора «моцартианство», пожалуй, не выступало в таком обнаженном виде, как в этом трио. Сопоставляя его с другими сочинениями Танеева, приходится признать, что оно задумано и выполнено с явным намерением испытать свои силы в жанре, в котором были бы воссозданы во всей возможной чистоте черты галантного стиля, воплотившиеся в творческой манере Моцарта раннего и среднего периода.

В рамках скромнейших исполнительских ресурсов Танеев создал четыре разнохарактерные инструментальные миниатюры, законченные, изящные и выразительные от первого до последнего звука. Единственный упрек, который можно было бы сделать автору, заключается в недостаточной характерности, а также контрастности между первой и второй частью. С чисто же звуковой стороны сочинение безупречно. «И нужно признать, что такой темой, как вторая первой части, был бы доволен сам Моцарт», — заметил критик после первого исполнения⁴⁷. Что же касается медленной части, то по гармонической свежести и тонкости настроения эта музыка бесподобно хороша, но здесь поет уже не столько Моцарт, сколько сам Танеев.

Почти одновременно с этим Струнным трио созданное Фортианное трио *D-dur op. 22* (посв. А. Т. Гречанинову) в крайних его частях, на первый взгляд, способно вызвать впечатление лишь мастерски выполненной технической задачи, но при ближайшем знакомстве это впечатление рассеивается. Первая часть (*Allegro, D-dur, 3/4*) насыщена упругой энергией, выдерживающей сравнение с образцами творчества Бетховена, однако без прямых заимствований из арсенала бетховенских средств.

Вступительный раздел второй части (*Allegro molto, 2/3*), предваряющий Тему с вариациями (*B-dur, 2/4*) и основанный на заключительных тактах предыдущей части, сразу же погружает в атмосферу тревоги, сосредоточенной материальной суровости. Тема с вариациями — одно из чудес вариационного искусства

Танеева, нечто удивительное по оригинальности и свободе — галерея фресок, одна другой обворожительнее и фантастичнее.

Благородная скорбь звучит в сдержанной и умиротворенной третьей части (*Andante espressivo*, d-moll, $\frac{3}{4}$). На фоне мерных аккордов рояля скрипка выпевает мелодию, которая предельно ясными и скупыми средствами выражает по-баховски широкое и величавое раздумье.

Финальное *Allegro con brio* (D-dur, $\frac{2}{4}$) наполнено бурным и стремительным движением, достигающим кульминации перед кодой (ц. 186, 187). Со все большим напором звучат широкие октавные ходы фортепиано, точно рождающиеся из бездонных глубин (подобно тому, что есть во второй части ц. 68). Стихийной мощью, первозданной цельностью веет от этой музыки.

Начиная с Трио op. 22 Танеев обращался к ансамблю струнных с фортепиано. Жанр смычкового квартета перестает его занимать, хотя нельзя не признать, что в ансамбле с участием фортепиано сама фактура партий для струнных несколько утяжеляется и утрачивает индивидуальную выразительность, легкость, подвижность, чистоту стиля, свойственную квартетному письму. При всем своем тяготении к изобретательности Танеев нигде не впадает в своих ансамблях с фортепиано в искушение чрезмерно усилить выразительность смешанного состава. Однако, высоко оценивая его фортепианные ансамбли (трио, квартет и квинтет), критики не раз все же отмечали непреодоленную разнородность звуковых свойств, проистекающую от неравенства возможностей фортепиано и струнных.

Как и в других смешанных ансамблях Танеева, фортепианная партия в Трио необычайно сложна. Сам он признавался: «Мое ф[орте]п[ианное] трио оказалось настолько трудным, что мне приходится целыми днями просиживать за ф[орте]п[иано], чтобы выучить его к сроку»⁴⁸.

Сравнивая Фортепианное трио с танеевским же Струнным, «можно удивляться дистанции огромного размера между этими двумя сочинениями, — писал Гр. Прокофьев в цитированной выше рецензии. — Последнее трио, наоборот, совершенно современное, послебрамсовского периода, колоссальное по размерам и по содержанию. Я давно не испытывал того наслаждения, которое пришлось испытать при слушании этого трио: уже первое *Allegro* с суховатой, жесткой даже темой приковывает к себе внимание своей выдержанностью и силой. Вторая — *Allegro molto*, которую можно назвать „пляской смерти“, еще лучше, еще сильнее, а средняя часть ее — тема с вариациями, из которых одна живее, изящнее и красивее другой, — великолепна. *Andante* угрюмо и красиво, а финальное *Allegro con brio* полно жизни, так что даже странно, что его сода еще энергичнее и живее, чем начало. Прибавьте к тому горячую, стильную, разнообразную игру автора, единственным недостатком которого является чрезмерное иногда увлечение своей партией в ущерб

ансамблю, — и будет понятно воодушевление всех присутствующих»⁴⁹.

Оценка Трио была почти единодушной. Н. Д. Кашкин, не колеблясь, назвал сочинение Танеева «едва ли не лучшим из всего, что им до сих пор написано. В этом превосходном произведении привлекательно не только огромное техническое мастерство, но и свежая непринужденность изобретения, богатство гармонии и замечательная краснота звучности всего сочинения от начала до конца. Эта красота в значительной степени находится в зависимости от удивительного равновесия, какого композитору удалось достигнуть для всех трех участвующих инструментов. Это было действительно трио трех совершенно равноправных членов, причем каждый из них все время вполне сохраняет свою индивидуальную самостоятельность и в то же время все три вместе составляют удивительно прекрасное целое. Подобного мастерства в этом отношении достигали в прежнее время классики в лучших из своих произведений. И новое трио вполне проникнуто классическим духом с этой точки зрения, хотя в то же время по своему духу и содержанию музыка эта совсем новая. В особенности выделяются своей оригинальностью по форме и содержанию вторая часть, скерцо, представляющее со своей темой с вариациями вместо трио нечто совершенно новое и сделанное с безукоризненным мастерством. Впрочем, все части этого сочинения замечательно хороши и проникнуты таким бодрым одушевлением, какое редко встречается в новой музыке. Этому трио, по всей вероятности, предстоит в ближайшем будущем самое широкое распространение, ибо, помимо своих музыкальных достоинств, оно представляет чрезвычайно благодарную, хотя и трудную задачу для всех трех участвующих. Все трое исполнителей, в том числе автор трио в фортепианной партии и гг. Сараджев и Букинник в партиях скрипки и виолончели, заслуживали очень больших похвал за одушевленную стройность и превосходный ансамбль. Новое произведение имело огромный и вполне заслуженный успех в среде многочисленной публики, наполнившей зал»⁵⁰.

Столь же горячо отозвался о Трио журнал «Музыкальный труженик», выделивший особо Тему с вариациями. «Это просто восторг! Вариации — одна другой изящнее и красивее. *Andante* — величественно и красиво, а финальное *Allegro* — изящно и стремительно. Нужно ли говорить о том, что это все мастерски написано со стороны формы? (...) Трио доставило автору огромный, вполне заслуженный успех»⁵¹.

Вскоре Танеев совершил три концертные поездки — в Ярославль, Харьков и Казань. Тщательно подготовленные серьезные программы были сыграны с неизменным успехом, и Танеев мог быть вполне удовлетворен результатами. Он выступил 17 февраля 1908 года в Ярославле с огромной программой:

Бах — Две прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»: № 20 a-moll и № 3 Cis-dur.

Бах — Лист — Органная прелюдия C-dur.

Моцарт — Фантазия c-moll.

Моцарт — Вариации на тему «Ah, vous dirais je, maman».

Мендельсон — Две «Песни без слов» (№ 18 As-dur, № 25 G-dur).

Шуберт — Лист — «Маргарита за прялкой».

Шопен — Баллада f-moll № 4 op. 52.

Шопен — Ноктюрн Fis-dur № 2 op. 15.

Лист — Венгерская рапсодия № 12.

Бетховен — Sonata quasi una fantasia, cis-moll op. 27.

Бетховен — «Крейцера соната» для скрипки и фортепиано.

Исп. С. Танеев и Б. О. Брож.

В концертах в Харькове (6 марта) и Казани (14 марта) Танеев выступил с той же, но несколько сокращенной программой. Вместо «Крейцеровой сонаты» исполнил в Харькове с оркестром под управлением И. И. Слатина, в Казани — с оркестром под управлением Амиго Четвертый концерт Бетховена.

Этими концертами, по существу, завершилась концертная деятельность Танеева. Последующие его выступления носили эпизодический характер и преимущественно ограничивались исполнением фортепианных партий в собственных инструментальных ансамблях; несколько раз он выступил с исполнением произведений Чайковского в концертах мемориального или общественного значения. Исключение составили выступления в Праге в 1911 году.

Поездка за границу (1908). — Концертная сюита для скрипки и оркестра. — Романсы ор. 26. — П. В. Чижова. — Прелюдия и fuga для фортепиано ор. 29. — Фортепианный квинтет ор. 30. — Струнное трио ор. 31. — Последняя поездка за границу. — Танеев-педагог.

На исходе 1908 года состоялись три выступления Танеева за границей: в Берлине (9 декабря), Вене (11 декабря) и в Праге (14 декабря). Первые два концерта были организованы С. А. Кусевицким, последний был устроен по инициативе «чехов». В программу входили исключительно произведения Танеева: Фортепианное трио ор. 22, Шестой квартет ор. 19 и Фортепианный квартет ор. 20. Сочинения эти были новинками для зарубежного музыкального мира. Правда, еще задолго до них некоторые произведения Танеева — увертюра «Орестея», антракт из «Орестей», Первый, Второй и Третий квартеты, хор «Восход солнца» — прозвучали в Брюсселе, Берлине, Гамбурге, Гейдельберге, Штутгарте, Бирмингеме, Монте-Карло, Париже и Нью-Йорке, но эти эпизодические исполнения не могли привлечь длительного и глубокого интереса к автору ни критики, ни слушателей.

Признавая незаурядное техническое мастерство Танеева, западная музыкальная критика того времени все же не в состоянии была подняться до понимания истинного значения его творчества. Правда, снисходительность тона большинства критических отзывов, появившихся в печати после берлинского концерта, в меньшей степени ощущается в рецензии, опубликованной в «Berliner Lokal-Anzeiger»: «Вчера (в среду) в зале Бехштейна были исполнены три камерных произведения русского композитора Сергея Ив. Танеева, при участии автора и Чешского струнного квартета. Я прослушал струнный квартет № 6 ор. 19 и частью фортепианный квартет ор. 20. Уже по тем немногим произведениям Танеева, которые были нам известны до настоящего времени, можно было судить, что этот композитор стремится к высоким целям и располагает значительными творческими способностями. Это впечатление осталось и после вчерашнего концерта. Построение мотивов и контрапунктическую работу Танеев знает отлично, — быть может, слишком хорошо: я хочу этим сказать, что почти во всех частях его искусных произведений имеются места, обязанные не столько вниманию к

экономии художественных средств всего произведения в целом, сколько отделке деталей и уверенному владению контрапунктической техникой. Моментами пленяет импульсивная углубленная мысль, моментами снова интерес скорее привлекает кабинетная „работа“, так что по-настоящему не возникает ощущения органического, целостного создания. Очень красивая по форме, в совершенстве закругленная жига в струнном квартете, необычайно пленительная, доказывает, что мастер полностью владеет способностью концентрированного творчества. Вообще этот квартет производит относительно наиболее благоприятное впечатление уже по той внешней причине, что здесь слово принадлежит одним господам „чехам“. В обоих других произведениях фортепианную партию играл композитор, — при этом, правду сказать, со столь выраженной „восточной“ грубоватостью (Derbheit), что вследствие этого впечатление значительно страдало, — хотя было небезынтересно прослушать однажды проявление этого крепкого (robuste) темперамента¹.

Пражские концерты, прошедшие неизмеримо успешнее, доставили Танееву удовлетворение. Он тотчас сблизился со многими чешскими музыкантами. Радужно приняли Танеева в Праге и при вторичном посещении зимой 1911 года. Пражская газета «Национальная политика» сочувственно отметила не только «зрелую технику» и «бесспорное мастерство» танеевской музыки, но и ее благородство. По признанию газеты, «фортепианные партии своих произведений Танеев играл с искусством виртуоза и вкусом зрелого художника». «Аудитория сердечно приветствовала русского гостя и в течение вечера оказывала почести, относившиеся также и к его зрелому искусству»².

По воспоминанию Е. В. Богословского, Танеев после концерта на несколько дней задержался в Праге, чтобы «послушать в опере „Свадьбу Фигаро“, назначенную к исполнению через три-четыре дня после концерта. Два дня мы провели вместе. Мы много ходили по улицам Праги, осматривали Кремль, останавливались у разносчиков, чтобы пробовать жареные каштаны — обычное лакомство пражцев, обедали в дешевых ресторанах. С. И. корректировал тогда свой труд о контрапункте, первые листы которого захватил с собою. Помню, я почему-то напал на вступление, придираясь к тому, что и как там было выражено, и настаивал, чтобы С. И. переделал это вступление. С. И. отстаивал свое, возражал, кое с чем соглашался и очень был смущен тем, что не может его переделать, — оно было уже окончательно набрано. Мне стало совестно за свои нападки, но С. И. еще на другой день старался их отразить. Он много говорил о подробностях своего сочинения, и я помню, как, остановясь на знаменитом пражском мосту, он, к немалому, вероятно, удивлению проходивших, обстоятельно объяснял мне, в каком случае контрапунктические сочетания могут образовать гармонический квартсекстаккорд»³.

В 1908—1909 годах Танеевым написана концертная сюита

для скрипки и оркестра ор. 28 (посв. Л. С. Ауэру) — превосходное по замыслу и образцовое по выполнению сочинение, занявшее почетное место в мировой скрипичной литературе. Сюита обращает на себя внимание свободным истолкованием танцевальных жанров, стремлением раздвинуть пределы ставшей уже традиционной концертности как состязания между солистом и оркестром и выдвинуть на первый план выразительность и непринужденность инструментального диалога. Необычен и самый подход Танеева к жанру сюиты, в которой он также обновляет традиционное последование частей цикла.

В сюите пять частей — Прелюдия, Гавот, Сказка, Тема с вариациями и Тарантелла. Индивидуальные по характеру, контрастные по строю образов, все части скреплены монотематизмом. Через всю сюиту проходит суровый и насыщенный внутренней энергией властный мотив Прелюдии. Композитор разрабатывает этот образ, представляя его каждый раз в новом освещении и подчеркивая богатство его конструктивного содержания.

Царственная Прелюдия (Grave, C-dur, $4/4$) выдержана в пафосно-импровизационном «барочном» стиле; отсюда ее богатство, полнозвучие, разнообразие орнаментики, экспрессивная рельефная речитативность, основанная на искусстве свободного органного прелюдирования, обильно уснащенного фигурациями, каденциями, экстатическими взлетами. Мужественное начало, суровое величие, дифирамбический подъем оттеняются эпизодами мягкого, женственного настроения. Прелюдия, провозглашающая основную тему, представляет собой как бы величавые строгие пропилеи ко всему сочинению.

Сказка (Andantino, d-moll, $3/8$) чарует своим нежным колоритом. Ее мелодические контуры проглядывают уже в Прелюдии (такт 5). В скрипичном звучании среднего эпизода замечен отзвук сказочности Римского-Корсакова (мотив Лебеди из «Салтана»). Идя по пути ассоциаций, можно также сказать, что основной образ этой части одухотворен мелодикой Чайковского и чем-то связывается с его фортепианными пьесами из «Детского альбома» («Новая кукла»), а еще более с «Зимним утром»*.

В четвертой части — Теме с вариациями — Танеев отказался от орнаментально-фигурационного варьирования. Богатство темы непринужденно раскрывается в семи вариациях. Перед нами разворачивается панорама образов удивительной грациозности, феерического блеска, стремительности. Ярko претворены танцевальные жанры — очаровательный вальс (третья вариация), зажигательная мазурка (шестая вариация). Между ними — двойная fuga (четвертая вариация, Allegro molto, F-dur, $3/4$), непосредственно переходящая в пятую вариацию (Presto scherzando, F-dur, Allegro, molto, $3/4$). Финальная вариация и кода

* Эскиз темы Сказки предположительно возник еще в 1903 году и предназначался для скрипичного концерта A-dur.

обнажают новую грань мелодического вдохновения Танеева — музыка поднимается до благородной патетики.

Наконец, уже знакомые нам образы мелькают в вихревом кружении стремительной, огненной Тарантеллы (*Presto, d-moll, 6/8*), и всякий раз в новом преломлении. После небольшого замедления (*poco sostenuto*, ц. 90), сменяемого эпизодом *Meno mosso*, следует первоначальный темп, безостановочно убыстряясь, переходящий в объединение трех тактов в одну метрическую группу (*ritmo di tre battute*). Блестящая Тарантелла заканчивается в головокружительном движении*.

Некоторые критики упрекали Танеева в отсутствии собственного стиля, точнее — в разностильности, не пытаясь глубже вникнуть в общую линию его развития, особенно отчетливо проявляющуюся в произведениях последнего периода.

Впервые сюита была исполнена Б. О. Сибором 22 октября 1909 года в симфоническом концерте (90-м утре) «Кружка любителей русской музыки» под управлением Э. А. Купера и имела несомненный успех, но критика отнеслась к ней уклончиво, даже недоброжелательно. «Имя С. И. Танеева, — с неудовольствием писал анонимный рецензент „Русской музыкальной газеты“, — является порукой за серьезность музыки и за ее тщательную внешность. По стилю эта вещь виртуозного характера, хотя по серьезности она напоминает даже Баха. Особенно блестяще и выигранно для скрипки написана Прелюдия, где появляются в сжатом виде ростки, из которых вырастают позже другие части сюиты. Но эти виртуозные пассажи скрипки не захватывают слушателя, жаждущего перейти от Прелюдии к главной части. Увы! По своей сухости „Гавот“ не может считаться этой главной частью. Лишь эффектная по колориту „Сказка“ (*d-moll*) радует ухо. Тема варнаций красива, проста и благородна, но они сами далеко не всегда выразительны. Лучшими мне показались „*Presto scherzando*“ и заключительное *Andante*. Последняя часть — „Тарантелла“ — не выше других хороших образцов этого рода. Публика, очень сдержанно принимавшая отдельные части сюиты, после окончания устроила овацию автору, не оценив по заслугам прекрасную, сильную и выразительную передачу г. Сибора»⁴.

Один лишь Н. Д. Кашкин признал без оговорок сюиту «мастерски написанной композицией», предсказав ей «обширное распространение»⁵.

Это предсказание сбылось, но не скоро. Сюита завоевала внимание исполнителей через несколько лет. В числе немногих ревностных ее пропагандистов в дореволюционные годы был Михаил Пресс, неоднократно исполнявший ее в Москве (впервые 31 октября 1915 года), в Петрограде (впервые 28 ноября

* Тансеев, как и его биографы, обходят молчанием, что эмбрион главной темы Тарантеллы содержался в фортепианной Кадрили, сочиненной в 1879 году.

1915 года под упр. Н. А. Малько), Саратове и других губернских городах. Первым исполнителем сюнты (3 части) за границей был Александр Печников (Веймар, 28 октября 1912 года).

С середины 1920-х годов она начинает занимать заметное место в репертуаре скрипачей. В 1929 году во время своих гастролей в Москве и Ленинграде ее с успехом исполнил выдающийся польский скрипач Бронислав Губерман. Годом ранее Персимфанс объявил конкурс на лучшее исполнение сюнты, в котором приняли участие молодые советские скрипачи А. Габриэлян, М. Затуловский, С. Калиновский, Б. Фишман и С. Фурер. Победителем конкурса, получившим право исполнения сюнты совместно с Персимфансом, оказался М. Затуловский. Позднее сюнта заняла прочное место в репертуаре Д. Ойстраха, И. Безродного, Э. Грача и др.

Романсовое наследие Танеева образует в целом редкий по глубине драматизма и лирики пласт камерного пения. Даже наименее популярные из его романсов обладают выдающимися достоинствами.

Большая часть дошедших до нас сорока романсов относится к 1905—1912 годам, то есть к периоду полной творческой зрелости Танеева. Первый цикл романсов — ор. 17 — создавался на протяжении чуть ли не трех десятилетий; последующий цикл — «Иммортели» ор. 26 — возник с неведомой для Танеева быстротой, менее чем за две недели августа 1908 года, — свидетельство того, что на этот раз он напал на поэтический источник, по-настоящему его захвативший.

Цикл «Иммортели», вышедший в свет в ноябре 1909 года в Российском музыкальном издательстве (посв. Софье Григорьевне Рубинштейн), состоит из десяти романсов (стихотворные переводы Эллы): № 1. «Рождение арфы» (из «Ирландских мелодий» Т. Мура), № 2. «Канцона XXXII» (из «Vita Nuova» Данте Алигьери), № 3. «Отсветы» (из М. Метерлинка), № 4. «Музыка» (из Ш. Бодлера), № 5. «Леса дремучие» (из Ш. Бодлера, первоначальное заглавие романа «Неотвязное»), № 6. «Сталактиты» (из С. Прюдона), № 7. «Фонтаны» (из Ж. Роденбаха), № 8. Сонет «И дрогнули враги» (из Х. М. Эредна), № 9. «Менуэт» (из Ш. д'Ориаса), № 10. «Среди врагов» (из Ф. Ницше).

В этом цикле Танеев едва ли не первым из крупных русских композиторов обратился к символистской поэзии — факт примечательный, если принять во внимание его более чем скептическое отношение к модернистскому искусству; но и здесь он оставался верным себе и, решительно чуждаясь изысканности, сохранил благородную ясность выражения. Его привлекли образы гражданского звучания в таких стихотворениях, как сонет «И дрогнули враги», «Среди врагов» и особенно «Менуэт». Пафос самопожертвования и подвига, призыв к борьбе против

гнета и насилия проснулся у Танеева еще в 70-е годы (романс «Мой тяжкий грех»).

Одно из «противоречий» цикла «Иммортиели» В. А. Васина-Гроссман связывает с влияниями «Мира искусства», усматривая в романсах «Фонтаны» и «Сталактиты» своего рода музыкальную аналогию акварельным сюжетам Конст. Сомова и Александра Бенуа⁶. Вряд ли можно сводить «Мир искусства» к внешней изысканности стиля — и красота акварелей Сомова, также и пьеса Танеева «Рождение арфы» с ее оссиановской чистотой и безмятежностью несут в своей красоте художественное содержание большой значительности. Но ведь к «Миру искусства» принадлежали и Врубель и Серов. Так что сближение Танеева с «Миром искусства», если и признать это справедливым, не должно было скрыть от критика своеобразия «Фонтанов» и «Сталактитов», где, по словам Игоря Глебова, «скорбь дана не как отвлеченное понятие, а как реальное переживание»⁷. Отблеск зловещей таинственности лег на этот лучший и поистине уникальнейший из романсов Танеева.

В «Канцоне XXXII», как это ни странно, недостаточно оцененной и критиками и исполнителями, Танеев сумел найти пластически ясные и целомудренные средства для выражения глубоко поэтического чувства. «Канцона XXXII» — одно из пронзительнейших музыкальных прочтений Данте в мировой музыкальной литературе. (Отдаленным прообразом ее можно признать красивую Канцону 1883 года для кларнета в сопровождении струнного квартета.)

Подлинная жемчужина цикла — «Менуэт», захватывающий глубиной и законченностью драматической концепции, противопоставления галантной трехмерности аристократического танца (чего стоит начальный фортепианный дуэт — классическая формула, эмблема этикетности!) «с его умильным замиранием!» и грозного символа революции — песни «Ça ira». Безмятежная идиллическая атмосфера придворного бала неожиданно омрачается вторжением «скорбной ноты», предвещающей неотвратимую гибель беспечной жизни. Символ этот приобретает пророческое звучание, когда в среднем эпизоде (*Piu mosso agitato*) утверждается зловещая и властная революционная песня. Драматическое развитие венчается роковыми словами гадальки, обращенными к царице придворного торжества: «Сеньора, ваш конец — на плахе!...», вслед за которым в последний раз в низком регистре фортепиано грохочут отзвуки революционной песни.

«Менуэт» — совершеннейшее творение Танеева, обладающее, по словам Б. Асафьева, «прежде всего столь цельным органическим слиянием с характером эпохи, что ни о какой стилизации не может быть и речи. Это — перевоплощение»⁸. Тем действеннее сила, с которой Танеев в небольшой пьесе выразил «столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о Французской революции»⁹.

Начиная с «Иммортелей» Танеев именует свои романсы «стихотворениями для голоса с фортепиано» — наименование, вскоре подхваченное Рахманиновым (ор. 38), Метнером, Катуаром, Гнесиным, Мясковским, Шебалиным и др. Новшество на первый взгляд как бы и не существенное, однако выявляющее коренную художественную тенденцию камерного вокального творчества Танеева, иного, чем у Мусоргского, соединения музыки и слова.

Хотя, по признанию Андрея Белого, Танеев был «яростным осмеятелем» символистов, у него обнаружили общие с ними интересы к античной Греции и ритму в различных искусствах. Андрей Белый, Эллис, П. Н. Батюшков, М. А. Эртель, С. М. Соловьев и другие становятся завсегдатаями танеевских «вторников», на которых звучала не только музыка (в исполнении самого хозяина), но читались и стихи. Нередко Танеев появлялся собственной персоной, без зова, и в обществе символистов, но, по словам Белого, «очевидно, он шел к нам как в цирк; я не знал, обижаться на этот заход или принять его; но как-то так повернулось, что смех его был благодушен; он в спор перешел, в мягкий спор». Символисты «ему импонировали — если не убеждениями, то независимостью <...> он в нас ценил то, что карьера для нас есть ничто <...> Вскоре, — продолжает Белый, — мы встретились в „Доме песни“, и даже позднее работали вместе в жюри, изучавшем внимательно 56 переводов прекрасного цикла „Die schöne Müllerin“ [„Прекрасная мельничиха“ В. Мюллера]. М. А. д'Альгейм собиралась по-русски пропеть этот цикл [Ф. Шуберта]; жюри конкурса: критики — Энгель, Кашкин, Семен Кругликов; три композитора — Метнер, Танеев и А. Гречанинов; и три литератора: Брюсов, Корш, я; [...] споры возникли; я выдвинул с Метнером один перевод, трое критиков и Гречанинов — другой; спор был яростный: Метнера да и меня обвиняли в отчаяннейшем модернизме. Танеев молчал, сила — в нем; взвесив все, он с горячностью соединился со мною и с Метнером; так старый классик, „профессор“, со мной, символистом, стал против рутины (весь спор шел о недопустимости „паузника“ в переводе, который отстаивал я)»¹⁰.

На стихи С. М. Соловьева на библейский сюжет Танеев в 1905 году (?) проектировал ораторию (или кантату) «Саул». Заклучим раздел о романах Танеева наблюдениями Б. В. Асафьева, относящимися к 1930 году: «Романсы Танеева составляют очень интересную область в его творчестве. Как и всем другим его сочинениям, им свойственны серьезность стиля и глубокомыслие, часто отнимающее у лирической музыки всякий отпечаток непосредственности и непронизывольности: слишком далеким представляется расстояние от жизненного впечатления, стимулировавшего творчество, до полной и окончатель-

Танеев не раз упоминается в мемуарах Белого, и в частности в его поэме «Первое свидание».

ной фиксации идеи. Но все эти кажущиеся опасения прекращаются при внимательном ознакомлении с романсами Танеева. Так сильно и органично его мышление, что как бы ни казалась отвлеченной и рассудочной найденная им форма, в результате она-то и служит всецело тому, чтобы чувство или эмоциональный тон музыки сохранили именно через нее всю свежесть и первозданность. Сочинения Танеева, а в числе их и романсы его, подобны хорошим стихам, в которые надо неоднократно вчитываться, и каждый раз это ведет к открытию еще более главного, еще более важного в них, тогда как первое впечатление указывало только на мастерство, ум и строгость стиля. Не всегда удается Танееву достигнуть такой высоты, и порой его романсы становятся рядовыми лирическими эпизодами или сухими, технически выложенными концепциями. Он не умеет, как Чайковский, „залпом“ высказаться и сконцентрировать силу выражения на каком-либо эмоциональном моменте. Ему надо прочно построить и со всех сторон взвесить замысел. Но в конечном счете Танеев создавал такие выдающиеся вещи, как Менуэт...»¹¹

Гражданская лирика нашла разностороннее отражение и в других романсах цикла: Сонете «И дрогнули враги» (слова Хосе Мариа Эредиа, № 8), «Среди врагов» (слова Ф. Ницше, № 10), позднее — в двух романсах на слова Полонского: «Что мне она!» и «Узник» (ор. 33, № 4 и 5). Из последнего цикла семи стихотворений, также на слова Полонского (ор. 34), хочется выделить очаровательную рондообразную «Маску», привлекающую изяществом вальсового рисунка, — ближайший аналог Серенады («О, дитя...») Чайковского.

В 1910 году Танеева постигла тяжелая утрата — умерла Пелагея Васильевна Чицова (1825—1910) — добрая нянюшка, воспитывавшая его почти от колыбели и прожившая с ним остаток своего века той же нянюшкой, другом и помощницей. Тяжела была Танееву эта утрата. Он писал М. И. Чайковскому 17 декабря 1910 года: «Милый Модест Ильич, ранее получения Вашего письма я уже собирался Вам писать и сообщить о моем горе. 6-го декабря умерла Пелагея Васильевна, и 9-го мы ее похоронили. За 3 недели до смерти она слегла в постель, с ней сделалось нечто вроде удара, она сразу почувствовала сильную боль в ноге, непрерывно продолжавшуюся до последнего времени и доставлявшую ей тяжкие мучения днем и ночью. Лечивший ее доктор М. В. Попов не подавал надежды на ее выздоровление, говоря, что организм ее износился, как старое платье, и починить его нет возможности. Дня за два до смерти боли утихли, и она стала крепко спать, изредка просыпаясь, чтобы спросить пить. В ночь на 9-е* стала тяжело дышать и в 3 часа утра умерла. Я давно приучил себя к мысли, что она скоро должна умереть, и каждый раз, возвращаясь в Москву, считал за

* В подлиннике описка. Следует читать «В ночь на 6-е».

особое благополучие, что опять застаю ее в живых, сидящую на своем обычном месте и заботящуюся о моих мелких удобствах. Но, несмотря на это, я все-таки не могу свыкнуться с тем, что не увижу ее больше, и все время чувствую себя точно пришибленным, как бы физически ощущая полученный мною удар. Пелагея Васильевна до конца выполнила взятую на себя 53 года тому назад задачу — меня выходить *. В то время, когда я б[ыл] болен тифом, она своей пунктуальной заботливостью предупредила возможные осложнения болезни, которые могли угрожать мне даже смертью. Последнее время, когда она не в силах была оказывать лично мне услуги, она постоянно учила Дуняшу, как нужно за мной „ходить“, и очень хорошо ее выучила. Не было ни одного случая, где бы Пелагея Васильевна схитрила или покривила душой. Ко всем людям она относилась чрезвычайно благожелательно; корысть никогда не управляла ее действиями. В противоположность большинству старых людей, она никогда не копила ни денег, ни имущества. Получив деньги, тотчас распределяла их между своими родственниками, почти ничего на себя не тратя. Смерть Пелагеи Васильевны — одно из самых важных событий в моей жизни»¹².

Многочисленные воспоминания рисуют своеобразный и привлекательный облик танеевской нянюшки. «И слуга, и хозяйка, и сиделка во время болезни, и советник иногда в самых серьезных вопросах, она все же до конца оставалась и „нянюшкой“, потому что Сергей Иванович во многих отношениях был беспомощен, как ребенок. Так, крайне забывчивый, вечно стремившийся к аккуратности, но по вине близорукости, неуклюжести и рассеянности все-таки беспорядочный, он никогда не знал, где что у него находится. Чтобы найти нужную в данную минуту вещь, большею частью книгу, ноты или рукопись, он, разыскивая ее, переворачивал все остальное кверху дном, не достигая цели, и тогда являлась издавна с трудом передвигавшаяся, не только ничего в нотах не смыслившая, но совсем безграмотная Пелагея Васильевна и немедленно находила искомое, будь то партитура, книга ли, записка. Это походило на фокус и всякий раз возбуждало восторженное удивление и хохот Сергея Ивановича»¹³.

Памяти Пелагеи Васильевны Чижовой Танеев посвятил сборник стихотворений Я. П. Полонского для голоса с фортепиано ор. 32, состоящий из четырех произведений: «В минуту утраты», «Ангел», «Мой ум подавлен был тоской» и «Зимний путь».

Позднее по просьбе Танеева, пожелавшего увековечить образ своей няни, художник В. Е. Маковский написал летом 1914 года ее портрет. За эту услугу Танев должен был сочи-

* П. В. Чижова нанялась к Танеевым как нянька Владимира Ивановича примерно в 1843 году, когда ей было не более 18 лет.

нить квартет на темы романсов, некогда любимых и распевавшихся матерью Владимира Егоровича*.

По свидетельству знавших Пелагею Васильевну, она обладала природным юмором, наблюдательным и острым умом. Сергей Иванович нередко появлялся в концертах в обществе известной всей музыкальной Москве нянюшки. Свои впечатления она нередко передавала в столь своеобразной форме, что Сергей Иванович охотно распространял их между своими знакомыми. Вот как однажды она описала свои впечатления о квартетном вечере: «Вышел первый музыкант, вынес одну скрипку; вышел второй музыкант — вынес другую скрипку; вышел третий — вынес третью. А уж откуда четвертый скрипку раздобыл, я и не знаю. Огромная, преогромная. Я никогда такой не видывала. И справиться он с ней не мог, так и не поднял, на полу ее оставил. И положение его было незавидно. Первый постучал смычком, все насторожились, а потом все сразу как вдарили. Так вчетвером все вместе и пиликали весь вечер. А на огромный-то скрипке как смычком проведет, мороз по коже пробрает»¹⁵.

В конце 1910 года (на авторской рукописи помета: «9 декабря») Танеев создал одно из совершеннейших произведений — Прелюдию и фугу для фортепиано *gis-moll op. 29*.

Строгая, лаконичная форма Прелюдии (продолжительность ее почти равна фуге — около трех минут) поражает монументальностью при богатстве непрерывно сменяющихся настроений, отмеченных полетностью, томлением, импровизационностью, взлетами. Эти черты Прелюдии — свобода при монументальности — во многом сближают ее со Скрябиным, с тем, что творец «Прометея», вслед за Листом, именовал «поэзностью».

Обращает на себя внимание на редкость выдержанный конструктивный замысел Прелюдии, основанный на противопоставлении двух контрастных, одновременно выступающих образов. Они не противоборствуют, а олицетворяют собой как бы «двойное бытие».

Верхний голос взволнованно устремляется ввысь, тогда как в неумолимой поступи сосредоточенных и сумрачных нисходящих ходов нижнего голоса воплощен противоположный спутник, как бы его отрицание, и в совокупности своей они образуют нерасторжимое единство.

Объединяющей основой их является мелодическая формула, построенная на большой, малой и уменьшенной септимае. Развертываясь в величавом течении нижнего голоса, она создает

* «Приезжал иногда к Маковскому друг его, москвич, композитор С. И. Танеев. Играли при нем и его же квартеты. Иногда он добродушно хвалил: „Молодцы ребятки“, хотя ребятам всем вместе около трехсот лет, или говорил: „Вы тут что-то не того...“ Смотрел ноты, исправлял игру. Маковский когда-то написал для Танеева портрет его няни. За это Танеев обещал нам написать квартет на темы старинных романсов Донаурова, Гурилева [...], которые распевала когда-то мать Владимира Егоровича»¹⁴.

своего рода эмоциональное «нагнетание». В верхнем же голосе она звучит как лирический мотив, вызывающий в памяти соответствующие образы Чайковского (близкое его романсу «Страшная минута»).

Постепенно оживляющееся развитие приводит на тринадцатом такте к кульминации *Maestoso*, *C-dur*, *ff* (та же тема и в той же тональности идет и в фуге). Но торжествующе-страстное, ослепительное звучание кульминации тотчас погашается каденцией (*Meno mosso*), после чего энергия неотвратимо клонится к упадку; ходы нижнего голоса продолжают еще звучать мерно, но скорее как бы по инерции. Движение замирает в заключительных тактах (*con duolo*) как воплощение неразрешенной примиренности.

Секвентно построенная тема фуги в своем развитии (в стретте) переходит в двухголосный канон в октаву, а затем в четырехголосный канон. По стремительности и энергии хроматическая фуга поднимается до апокалипсического неистовства. Свой двухчастный цикл Танеев решил не в плане холодной классической реставрации, он — пламенный художник современности. Его творение соединяет в себе не только верность традициям (хроматическая фуга), но и проницательный «прорыв» в музыку будущего.

Цикл Прелюдия и фуга был впервые исполнен 12 октября 1912 года в Москве известным пианистом и учеником Танеева (по композиции) Н. А. Орловым.

Прелюдия и фуга вышла в свет в 1911 году в Российском музыкальном издательстве.

Единственный отзыв в печати дает такую характеристику пьесы: «Солидное произведение, в котором автору удалось, пребывая в рамках полифонического стиля, остаться в то же время художником настроений и красок <...> В противоположность прелюдии фуга — характера буйно-стремительного. Проведение темы в ее экспозиции сжато и сделано с обычной для сочинения подобной формы планомерной последовательностью; в средней части и репризе идея тематического развития осуществляется в полной своей мере, нарушая отчасти общую стройность классической формы. Сам автор не мог не сознавать этого, но чувство взяло перевес над призывами холодного рассудка. Фортепианное изложение этого сочинения по стилю своему, далеко не фортепианному, и в звуковом отношении, и в смысле удобства исполнения очень удачно»¹⁶.

Фортепианный квинтет *g-moll* op. 30 (посв. Г. Л. Катуару) создавался на протяжении 1910—1911 годов и наряду с кантатой «По прочтении псалма» относится к самым зрелым и монументальным достижениям Танеева в последний период его творчества.

С первых же тактов Интродукции (*Adagio mesto*, $\frac{3}{4}$) нас охватывает чувство отрешенности, предчувствия чего-то небывалого, таинственно-величавого. Подобно вступлению Девятой

симфонии Бетховена, в суровой настороженности вырисовываются контуры главной темы. Нечто недвижимое, оцепенелое затаено в ее звучании, точно перед нами выступает беспредельность мироздания. Проходящее одновременно у солирующей скрипки обращение главной темы отмечено чарующей чистотой.

С наступлением первой части (*Allegro patetico*, g-moll, $\frac{3}{4}$) настроение внезапно меняется. Главная тема как бы выпрямляется, становится энергичной, волевой, исполненной мужественной решимости, вырастает до симфонического масштаба.

Из нее же (в обращении) возникает выразительная побочная партия, по-иному появляющаяся в финале.

Вся первая часть великолепна по своему неистовому бурлению и натиску, порывисто-страстному драматизму. В калейдоскопе образов мелькают интонации «Сталактитов» (ц. 18), Касандры (ц. 45), «Пиковой дамы» (ц. 71). Модуляции, перекрестные полифонические сцепления и имитации основных и производных тем образуют сложный состав звуковой ткани, внутренняя связь которой тесна и органична.

Вторая часть (*Presto*, Es-dur, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$) — маршеобразное скерцо. Рельефно очерченный трубный клич воспроизводит квартетную интонацию главной темы первой части.

Тонкими находками в мелодическом и звуковом отношении полны изящные арабески скрипки.

Третья часть (*Largo*, C-dur, $\frac{4}{4}$) по цельности настроения, стройности архитектоники и мудрой простоте — уникальная страница танеевского творчества.

Тема, лежащая в основании *Largo*, лапидарна, по ладово-интонационной структуре почти схематична (элементы ее дважды появляются в предыдущей части (ц. 137, 158)). Можно ли назвать «мелодией» непрерывно звучащую гамму C-dur в объеме полной октавы (*basso ostinato*)? Но ее исполнение требует выявления самых страстных и разнообразных эмоций в этом единообразии интонаций. Единообразие диктаторски подчеркивает суровый склад, накладывает свою печать на весь строй этой музыки. В пассакалии Танеев создал образец блистательного владения аскетически ограниченным материалом: его *Largo* — трагическая поэма удивительной красоты и величия. И хотя Танеев предстает в своем *Largo* прежде всего как продолжатель баховской полифонической традиции, не исключено, что непосредственный музыкальный импульс он получил от бетховенского квартета № 11 f-moll op. 95, от его второй части (*Allegretto ma non troppo*).

Из темы «упорного баса» Танеев извлек целое богатство непрерывно сменяющихся образов, эмоциональных контрастов, достигаемых варьированием, орнаментикой, дроблениями и опеваниями, тогда как оstinатный голос не прекращает своей непреклонной поступи, покуда не замирает в паузированных басах фортепиано.

В финале (*Allegro vivace*, G-dur, $2/4$) драматизм пробуждается с силой едва ли не большей, чем в первой части.

Заключительные такты финала (*quasi campane fff*) — ликующий благовест*.

Мы не будем здесь останавливаться на заслуживающем размышления вопросе о значении таких по видимости неожиданных заключений. Напомним лишь, что финал танеевского квинтета — далеко не единственный пример в музыкальной литературе его времени, и укажем хотя бы на заключение Прелюдии, хорала и фуги Сезара Франка, где «благовест» не формально завершает произведение, а выражает мировоззрение автора.

Квинтет — последний написанный Танеевым ансамбль для струнных инструментов с фортепиано.

Следует отметить главенствующую роль фортепианной партии, которой во всех аналогичных по инструментальному составу сочинениях, особенно в квинтете, принадлежит особая функция. Фортепиано, по сути дела, ведет всю сложную линию драматического замысла. На нем сосредоточено главное развитие. Выдержанная в крайних частях в большом масштабе, сочетающемся с сложнейшей полифонической фактурой и динамическими подъемами, фортепианная партия предъявляет к исполнителю требования подлинно виртуозного (в листовском смысле *virtute* — доблести) мастерства и высочайшей ансамблевой культуры.

Квинтет был впервые исполнен 11 октября 1911 года, то есть еще до поездки Танеева за границу, в четвертом закрытом исполнительском собрании Московского общества распространения камерной музыки. Партию фортепиано играл автор. Исполнение это не вызвало ни одного отклика в печати, — очевидно, критикам требовалось время на то, чтобы дать себе отчет в слышанной музыке. Зато последовавшее за возвращением Танеева из-за границы выступление его совместно с Чешским квинтетом сопровождалось успехом. «Как целое, — писал Ю. Энгель, — квинтет даже при первом слушании привлекает не только редким мастерством „работы“, но и богатством мысли и выразительности. Сыгран он был прекрасно, несмотря на остановки вследствие несчастий, постигших квинтетистов во время исполнения (у одного сломался смычок, у другого — подставка). Публика тепло принимала исполнителей, Танееву же устроила горячую, единодушную овацию»¹⁷.

Признание выдающихся достоинств квинтета встречаем мы и в статье О. Риммана. «Между камерными произведениями Танеева, — писал он, — новый квинтет — одно из наиболее за-

* Ликующие колокольные звучания финала фортепианного квинтета имеют глубокую традицию в русской музыке — начиная с Глинки («Славься»), опер Бородина и Римского-Корсакова вплоть до концертов Рахманинова. — *Примеч. ред.*

мечательных и прекрасных, а по форме, пожалуй, самое законченное творение. Во всей современной камерной литературе есть очень немногое, что могло бы сравниться со второй (3-й.— *Гр. Б.*) частью (*Largo*) квинтета. Это—редкий, совершенно исключительный по своим достоинствам шедевр контрапунктического мастерства (...) Но, как ни странно, несмотря на невероятнейшие контрапунктические ухищрения, ни один такт не производит впечатления сухой, вымученной музыкальной учености. Эта музыка льется так естественно, звучит так непринужденно, что ни разу не заставляет задуматься об ее удивительно искусной фактуре. Здесь Танеев доказал (наперекор всем музыкальным „сенсуалистам“), что контрапункт и задушевность отнюдь не есть два понятия, исключаящие друг друга. Необычайная для Танеева игривая ритмическая жизнь искрится в скерцо квинтета, силой и энергией дышат первая часть и финал. В общем все сочинение представляет зрелую, глубокомысленную работу художника, у которого есть что сказать и который излагает свои мысли красиво и с большим достоинством. Сенсационного в нем, конечно, ничего нет, но для всех, кто любит и понимает музыку, оно всегда будет богатым источником эстетического наслаждения и предметом искреннего удивления»¹⁸.

Интересен отзыв В. Пасхалова. Полагая, что всесторонняя оценка столь сложного во всех отношениях произведения требует основательного с ним знакомства, критик высказывает свои первоначальные впечатления: «1) Художнику, у которого есть что сказать людям, нет надобности, идя вперед в своем творчестве, менять излюбленные им приемы и привычный стиль, хотя бы модернизм открывал ему путь новых соблазнительных перспектив. 2) Таким именно художником, идущим своею дорогою, является С. И. Танеев, блистательно доказавший на деле все только что нами сказанное. Его новый квинтет, далекий от какого-либо дебюссизма, равелизма и скрябинизма, дышит юношеской свежестью, будучи в то же время глубоким и содержательным в музыкальном отношении, в особенности 1-я часть с превосходным *Introduzione*. 3) Коллективное сердце слушателей более всего реагировало на скерцо, пьесу чрезвычайно красочную (очень эффектно начало с выдержанными нотами на *f* [орте] *p* [нано] (...)) В последней, четвертой части квинтета особенно интересна заключительная партия страстного и в то же время бодрого характера, с большим подъемом исполненная всем ансамблем. С. И. Танеев, как выдающийся пианист, в новых похвалах не нуждается. Ему поднесли лавровый венок»¹⁹.

Оставляя в стороне прочие хвалебные отзывы, остановимся в заключение на мнении А. Т. Гречанинова, признавшего Фортепианный квинтет Танеева и другие его ансамбли с фортепиано сочинениями «самыми выдающимися в области камерной музыки из того, что было написано в конце прошлого и в начале нынешнего столетия»²⁰.

Творческая интенсивность Танеева в эти, как и в последующие годы, изумительна. Почти одновременно с фортепианным квинтетом он пишет струнное трио Es-dur op. 31 (1910—1911), предназначенное для неупотребительного в музыкальной практике состава инструментов — скрипки, альты и тенор-виолы*. Очаровательной прихотливостью и прозрачной легкостью отмечено это произведение, и эти непосредственно воспринимаемые качества заслоняют технику в обработке тем. Н. Я. Мясковский, рецензировавший партитуру трио в журнале «Музыка», справедливо отметил, что столь необычный состав инструментов вряд ли будет способствовать распространению «этого очень тонкого и замысловатого по письму, но славного, изящного и, как часто у нашего maestro, несколько архаичного произведения». После ряда частных критических замечаний Мясковский отмечает «очень интересный, разнообразный и живой» облик первой части, «много грации, изящества и даже пикантности» в следующей за ней «Scherzino» и особенно наиболее непосредственное по содержанию «задушевное Adagio espressivo, полное настроения задумчивой серьезности, так приближающей подобные части танеевских сочинений к соответственным у Бетховена». Мясковский заключает: «Это артистически отделанная и в то же время легко воспринимаемая музыка (...), в ней почти вовсе не проявилась частая в крупных танеевских сочинениях сухость; присоединяя к этому чрезвычайную законченность, разнообразие и интересность каждой из инструментальных партий, надо признать новое трио крупным обогащением камерной литературы» **22.

В этой связи уместно вспомнить более ранний опыт Танеева, также не имевший шансов на широкий, тем более длительный интерес. Московский музыкант и педагог А. А. Эрарский организовал детский оркестр, в состав которого входили инструменты его изобретения — дудофон, мелодиста, кларинофон и др. В 1893 году Танеев написал симфонию для этого оркестра (первую его часть даже в партитуре; остальные же были написаны, но не инструментованы; местонахождение рукописи не установлено).

* Тенор-виола — смычковый инструмент, занимающий среднее место между альтом и виолончелью и строящийся октавой ниже скрипки. Впервые сконструирован Герлейном в Вюрцбурге в 1848 году. В России тенор-виолы изготовлялись московским мастером Е. Ф. Витачеком по проекту профессора Московской консерватории А. Э. фон Глена. Кроме Танеева, этот инструмент использован композитором В. А. Золотаревым в его квинтете (первая часть, рукопись).

Трио Танеева исполнялось дважды, впервые по-видимому, в узком кругу музыкантов, вторично — в Малом зале Московской консерватории. Исполнители: Ф. С. Таль (скрипка), А. К. Метнер (альт) и А. Э. фон Глен (тенор-виола).

** Позднее, признавая несправедливой критическую часть своего отзыва, Мясковский писал В. В. Держановскому 10 февраля 1914 г.: «На „Музыке“ большое пятно за неверную оценку С. Танеева. По-моему, это чистый романтик с громадным темпераментом (я слушал его квинтет с фортепиано)»²¹.

В конце 1911 года Танеев в последний раз ездил за границу. И на этот раз Чешский квартет проявил обычное внимание к русскому мастеру и во многом содействовал успеху его музыки; хотя исполнено было лишь одно сочинение — фортепианный квинтет ор. 30, но играли его в Берлине, Дюссельдорфе, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне и Праге.

В Лейпциге фортепианную партию играла выдающаяся венесуэльская пианистка Мария Тереза Карреньо.

Появившийся в журнале «Die Musik» отзыв о квинтете, исполненном в Берлине 18 ноября, был отрицательным. Строгий критик узрел в произведении не более как «бледную копию немецких неоклассиков»²³. Сочувственную оценку встретил квинтет на страницах того же журнала «Die Musik» после исполнения его во Франкфурте-на-Майне 8 декабря.

Раньше, чем квинтет, в Праге были исполнены симфония Танеева с-moll (оркестр Чешской филармонии под управлением В. Земанека) и хор «Прометей» 3 декабря 1911 года. Вероятно, это было первое исполнение этого сочинения вообще.

В Праге проявили интерес и к другим произведениям композитора. Так, 12 января 1912 года в «Рудольфинуме» (ныне Дом музыки имени Бедржиха Сметаны) состоялся «Большой русский концерт», в котором исполнялась картина из второй части («Хозёфоры») музыкальной трилогии «Орестея» при участии О. Валушек (Клитемнестра), Л. Штробак (Электра) и В. Климента (Тень Агамемнона), женского хора из оперной школы М. Ланг; дирижировал Ф. А. Гартман — ученик Танеева. В том же концерте Танеев выступил с Фантазией для фортепиано с оркестром Чайковского.

Задолго до этой последней поездки Танеева за границу Хоровое общество чешских учителей после исполнения в своем концерте 3 марта 1911 года хоров «Ноктюрн» и «Монастырь на Казбеке» обратилось к композитору с большим письмом, в котором наряду с выражением сочувствия к его творчеству просило Танеева посвятить Обществу одно из новых его сочинений. В ответ Танеевым написаны шестнадцать хоров а саррелла для мужских голосов на слова К. Бальмонта ор. 35 (1912—1913, № 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15 и 16 остались в рукописи).

В 1911 году, в промежутке между выступлениями в Дюссельдорфе и Франкфурте-на-Майне, Танеев посетил Эйзенах, родину Иоганна Себастьяна Баха, осмотрел Баховский музей. 5 декабря он провел в Дрезденской картинной галерее.

16 декабря Танеев прибыл в Зальцбург, на родину Моцарта, с целью изучения хранящейся в Моцартеуме детской тетради с контрапунктическими упражнениями великого композитора. За неделю усидчивой работы (он уехал из Зальцбурга 24 декабря) Танеев точнейшим образом скопировал всю тетрадь, сохранив при этом мельчайшие особенности почерка Моцарта и его отца Леопольда и, в увлечении этой задачей, переснял заод-

но все, даже не имевшие прямого отношения к задаче, зарисовки и росчерки юного музыканта. По возвращении в Москву он сделал подробное описание тетради, озаглавив его: «Содержание ученической тетради В. А. Моцарта с упражнениями в строгом стиле, писанными под руководством отца». Этой текстологически безупречно выполненной работой Танеев выразил свое преклонение перед творцом «Дон-Жуана». Работа была опубликована в годовом (за 1913 год) отчете Интернационального общества «Моцартеум» в Зальцбурге²⁴.

К 1911 году относится создание двух произведений, дополняющих наши представления о творчестве Танеева последнего периода. Это — соната для скрипки и фортепиано и оставшийся незаконченным квартет с-moll. Оба сочинения увидели свет в наши дни. Только предельной требовательностью к себе можно объяснить, почему Танеев воздержался от публикации вполне завершенной сонаты, отмеченной шубертовской сердечностью и непритязательностью и безупречно тонкой культурой камерного стиля.

Незаконченный квартет с-moll — последнее обращение Танеева к жанру смычкового квартета. Не решаясь отнести это произведение к шедеврам танеевского творчества, мы, однако, вправе сопоставлять его со многими примечательнейшими достижениями в жанре камерной музыки, особенно вторую его часть, в которой танеевская созерцательность преломилась в необычном для него психологическом аспекте. На фоне мерного «бурдонного гудения» виолончельной попевки, поддержанной альтом и второй скрипкой, первая скрипка выпевает мелодию в медленнейшем из темпов (Largo, $\frac{12}{8}$). В обоих проведениях начального раздела сосредоточенность и сдержанность достигают грани оцепенения. Музыка постепенно ширится, изливаясь в неизменно скорбном пении, как бы изнемогая под бременем невысказанности чувства. Вдалеке появляется просветленная «серафическая» мелодия, предвещающая умиротворение, однако вслед за ней возвращается безысходность, лишь тогда завершающаяся тем же «серафическим» рефреном (в другой тональности).

Вполне естественно, что Танеев с его ясностью, методичностью и дисциплинированностью мышления, не говоря уже о беспримерной учености, должен был быть выдающимся педагогом. Его многолетняя профессорская деятельность в Московской консерватории сыграла огромную роль в истории музыкального образования.

Педагогическая система Танеева опиралась и на его богатейшую собственную творческую практику, и на его обширные музыкальные познания. Его педагогический опыт, чрезвычайно поучительный, основывался на стремлении осмыслить и теоретически обосновать и самый процесс музыкального творчества.

Применявшаяся им педагогическая система была суровой и

строго обдуманной, в особенности при прохождении контрапункта и полифонии, которые он считал важнейшей основой композиции. Танеев вел едва ли не все музыкально-теоретические курсы. За время педагогической деятельности в консерватории он, помимо своего основного предмета — контрапункта, вел в разные годы классы свободного сочинения (1882—1887), канона и фуги, инструментовки, гармонии и форм. Много размышляя над способом изложения каждого предмета, он прежде всего стремился пробудить и направить сознательную мысль и инициативу ученика, не жалея ни времени, ни труда. Все предметы он вел на основе самостоятельных наблюдений и выводов и всякое теоретическое положение неизменно аргументировал ссылками на реально существующую музыку.

Н. Д. Кашкин — один из старейших и авторитетнейших профессоров Московской консерватории, в течение многих лет близко наблюдавший педагогическую деятельность Танеева, — дает следующую характеристику ему как руководителю класса контрапункта: «Вооруженный своими обширными знаниями, С. И. Танеев был единственным в своем роде преподавателем по классам теории музыки вообще, а по классу контрапункта в особенности. В самом контрапункте он видел, однако, не цель, а только средство для развития техники, важнейшей стороной которой он почитал искусство тематической работы, что он и стремился развивать в своем преподавании. В учениках своих он прежде всего ценил практическое умение, основанное на осмысленном понимании условий данной работы, ибо такое понимание, соединенное с умением, предполагает уже всю полноту знания; впрочем, в искусстве вообще знание тогда только имеет действительную цену, когда оно принимает форму умения. Научиться тому и другому у С. И. было легче, нежели у кого-либо другого, во-первых, потому, что он всякое правило или запрещение излагал не как случайное или произвольное, а как условие, необходимо вытекающее из природы и сущности данного предмета; во-вторых, при своей огромной технике, он с величайшей легкостью мог дать практический образец того, как следовало выполнить ту или другую задачу, хотя он чаще пользовался ссылками на произведения великих мастеров данного стиля, что ему было также легко при его обширном знании литературы <...>

Как учитель С. И. Танеев был очень требователен, но только не в смысле внешней строгости, ибо с его натурой и его мировоззрением было совершенно несовместимо брать на себя роль какого бы то ни было карателя. Строгость его заключалась в том, что он не довольствовался в учениках посредственным выполнением работ и всячески старался повысить их уровень. Вполне удовлетворить его было очень трудно, удавалось это немногим, и то лишь изредка»²⁵.

В своей системе преподавания Танеев исходил из убеждения, что учащийся должен практически усвоить исторический процесс

образования важнейших музыкальных форм и уметь их воспроизводить.

Основой первого года обучения был класс контрапункта: ученик обязан был пройти через искус «строгого стиля» — писать двух-, трех-, и четырех-, и пятиголосные контрапункты, имитации всех видов, впоследствии применявшиеся к сочинению хоралов и фуг в так называемых церковных ладах. Предметом тщательного изучения, иногда и подражания служили произведения великих мастеров, прежде всего Орlando Лассо и Палестрины. Все задания писались в старинных ладах и в расчете на исполнение а *capella*. Чтобы развить технику чтения вокальных партитур, он, помимо двух обычных ключей, широко применял ключи теноровый, альтовый и меццо-сопрановый; быструю ориентировку в них он считал необходимой, особенно для того, чтобы выработать технику транспозиции.

Второй год обучения носил название класса фуги. Здесь применялись уже контрапунктические формы так называемого «свободного стиля». Основным объектом изучения был стиль Баха и Генделя, в связи с чем преобладающее значение приобретали уже современные, скрипичный и басовый ключи, задачи писались в мажоре и миноре и в расчете на инструментальное исполнение. После контрапункта, имитаций контрапунктических фигураций ученик переходил к имитационным прелюдиям в свободном стиле, а затем к фуге и сложнейшим типам последней.

Изучение фуги также проходило по особому «танеевскому методу»: «Метод этот раскрывал ученику фугу с двух сторон: во-первых, как совершеннейшую форму контрапунктического стиля (это делалось уже в классе строгого стиля); во-вторых, как широчайшую арену для применения тематической разработки, т. е. того технического и художественного процесса, вне которого немислимы все сколько-нибудь крупные формы новой музыки, особенно со времен Бетховена»²⁶. Предлагавшиеся Танеевым темы для фуг «затем подвергались анализу с разнообразных точек зрения: с общемелодической, со стороны удобства для голоса или инструмента, со стороны приспособленности специально для фуги и др.»²⁷.

Мы изложили в схематическом виде процесс изучения полифонии в классе Танеева. Основные принципы его системы оставались почти неизменными, но детали непрерывно изменялись и совершенствовались. В этом Танеев не был догматиком и никогда не держался ни за свои, ни за чужие правила и приемы, если опыт подсказывал ему иные, более верные. Уча других, он всю жизнь учился сам, и это направляло его педагогическую практику. По свидетельству Ю. Энгеля, он «с самого начала раскрывал ученику глаза на закон исторической преемственности в эволюции музыки; на необходимость — в силу этого — практического усвоения всех основных фаз этой эволюции»²⁸. Он руководствовался детально разработанными правилами, «но в его освещении это были не какие-то абсолютные самодовлеющие

нормы, а лишь условные правила, свойственные тому или иному стилю, который в данное время изучался. То, что неприемлемо в одном стиле, вполне приемлемо в другом. И соблюдение тех или иных правил есть не соблюдение правил музыки вообще, а только практическое изучение того или иного стиля <...> Отписавшихся контрапунктических мелодий С. И. требовал определенности физиономии в смысле движения в какую-либо сторону, с ясно выраженным кульминационным пунктом»²⁹. Соблюдение музыкальных правил Танеев неизменно связывал с моментами эстетическими, говоря, например, о том или ином месте: «Правильно, но некрасиво», и наоборот: «хотя неправильно (то есть не отвечает требованиям строгого стиля), но красиво»³⁰. «Помню,— продолжает Энгель,— как интересно он говорил о роли симметрии не только в области музыкальных форм, но и в области оркестровых звучностей; о регистрах естественных и чрезвычайных; о расцветке отдельных акцентов, о роли глазомера в оркестровке и т. п. <...> Он никогда не ограничивался теоретической демонстрацией предмета, но всегда тут же создавал и живой нотный образец на доске или в тетради, или проигрывал пример в классе, или же, в крайнем случае, указывал, у какого автора и где именно можно найти подходящий пример»³¹.

Поражала учеников непостижимая легкость и быстрота, с какой проявлялась начитанность Танеева в музыкальной литературе. На глазах учеников, без подготовки, тут же, он демонстрировал разнообразные примеры и полифонические построения нередко головокружительной виртуозно-технической сложности. Вряд ли нужно пояснять воспитательное значение подобных демонстраций. «Любую оркестровую партитуру, только слегка окинув ее предварительным взглядом, он играл на фортепиано с листа со всей полнотой гармонии и голосоведения, живо, точно, выделяя все сколько-нибудь важные детали, хотя бы то была какая-нибудь выдержанная нота четвертой валторны или удвоение флейты-пикколо,— словом, в таком совершенстве, что положительно глазам не верилось»³². Ю. Энгель вспоминает, как однажды Танеев, просматривая принесенные учениками темы для будущих фуг, задумался над одной из них «минуты на 2—3 и тут же за фортепиано симпровизировал на эту тему форменную трехголосную фугу, со всеми интермедиями, проведениями и даже стреттой. Кроме С. И. я не знаю человека (и не слышал про такого), кто бы мог это сделать. Для незнакомых со всей трудностью такой задачи можно сказать, что это приблизительно то же, как если бы кто-либо на данную тему и в данных метрических размерах экспромтом продеklamировал большую, законченную по форме и содержанию стихотворную поэму»³³.

Для того чтобы всячески облегчить усвоение заданий, Танеев создавал всевозможные наглядные пособия — таблицы аппликатуры скрипичных аккордов, таблицы подвижного контрапунк-

та, анализы форм и модуляционных планов фортепианных сонат Бетховена и т. п.

К своим преподавательским обязанностям Танеев относился с величайшим интересом и добросовестностью, нередко назначая занятия по пяти и даже семи раз в неделю. Чтобы не смотреть на уроки «как на материальный источник существования», он вовсе отрекся от оплаты за них вне консерватории. «Впрочем, — как вспоминает М. И. Чайковский, — однажды он сделал исключение, и когда богатый отец одного из учеников настойчиво просил принять денежное вознаграждение, Сергей Иванович согласился — с тем, чтобы все получаемые за урок деньги отдавались на содержание другого ученика, жившего с матерью в большой бедности»³⁴.

Несколько любопытных штрихов, характерных для Танеева-педагога, мы находим в письме его частного ученика Г. О. Корганова к брату: «Я много написал и очень усердно занимался строгим контрапунктом и церковным стилем XVI века. С. И. Танеев (поразительный дока по этой части) по рекомендации П. И. Чайковского очень охотно и, понятно, бесплатно со мной занимался. Танеев — это такая прелесть, что не сумею выразить. Представь себе, он так любит свое дело, что, несмотря на массу занятий и на определенные два раза в неделю уроки, когда я к нему ездил, он ухитрялся в продолжение недели еще заходить ко мне и, не снимая шубы, по 2, по 3 часа работать со мной. Я ему бесконечно благодарен и очень многим обязан»³⁵.

Танеев никогда «не обращал внимания на официальный конец урока, никогда не опаздывал и никогда не пропускал уроков. Если даже бывал нездоров, все же давал урок вместо консерватории у себя на дому или возмещал его позднее. Сам педагогически аккуратный и строгий к себе, С. И. требовал того же и от учеников»³⁶.

«Сергей Иванович (<...>) отказался от единственного вида деятельности, который мог бы приносить ему не только обеспечение, но почти богатство. Я говорю о преподавании фортепианной игры. Как лучший ученик Николая Рубинштейна, очень ценный в Москве, он мог бы уроками зарабатывать многие тысячи рублей. Но сознание, что он призван совершить нечто более важное и нужное для музыкального дела в России, чем за 15 или даже 20 рублей в час внушать зажиточным ученикам и ученицам, как надо или как не надо исполнять ноктюрны Шопена или сонаты Бетховена, заставило его отречься от этого рода заработка»³⁷.

Отношения учеников к Танееву были проникнуты особым чувством. «Поступив в Московскую консерваторию осенью 89 года, — вспоминает К. С. Сараджев, — я не застал уже Танеева директором. Однако с первых же дней, увидев серьезное, честное, открытое лицо Сергея Ивановича, даже еще не зная его совсем, я почувствовал, что это какая-то исключительная личность и, во всяком случае, в консерватории — первое лицо

<...> Бросалась в глаза одна особенность Танеева, заметно отличавшая его от остальных преподавателей и профессоров консерватории. В то время как одни преподаватели шли на занятия с нервным раздраженным выражением лица, другие — с усталым или скужающим видом, Танеев всегда шел бодрой походкой, весь как-то сиял умом и свежестью. Его лицо и глаза, отражавшие непрестанную, живую работу мысли, говорили о том, что в класс он спешит не по обязанности, что туда его влечет неподдельное увлечение своей работой и какая-то жажда общения с учениками. С последними у него сразу устанавливались отношения, поражавшие своей ровностью, ибо С. И. не только не хотел, но и не умел выделять одних и игнорировать других. Сами по себе эти отношения были очень простыми, близкими, однако без оттенка фамильярности, сентиментальности, всегда базируясь на общих для него и учеников интересах музыки, с которой самым теснейшим образом были связаны все классные и внеклассные беседы С. И. с учениками»³⁸.

Даже в последние годы, когда Танеев сосредоточил силы на выполнении разнообразных творческих заданий, в частности на грандиозной кантате «По прочтении псалма», он несколько не ослабил своей педагогической (правда, уже исключительно частной) деятельности, относясь к ней с обычной добросовестностью:

«Уроки Сергея Ивановича были крайне серьезны, содержательны и эффективны, — вспоминает С. В. Евсеев, последний из частных учеников Танеева, занимавшийся у него вплоть до июня 1915 года. — Часы уроков были твердо забронированы, Сергей Иванович отказывал в приеме всем, кто приходил с визитом в дни и часы наших (бесплатных) уроков, — он свято выполнял добровольно взятые им на себя обязанности. Он любил и умел работать исключительно плодотворно, но всегда того же требовал и от учеников. К некоторым урокам приходилось писать страниц до 10 большого формата (например, 7-голосный мотет, 6—7-голосную имитацию на хорал или фугу и т. д.). Сергей Иванович был очень требователен и жестоко вышучивал тех, кто не мог как следует справиться с его заданиями. Занятия с ним приносили колоссальную пользу каждому, кто хотел приобщиться к настоящей творческой и технической выучке композитора. Сергей Иванович никогда не подавлял индивидуальности ученика, не направлял его творческие искания лишь по одному стилевому руслу»³⁹.

С. Евсеев останавливается на редкой способности Танеева «исправлять недочеты и ошибки в задачах. Например, одиннадцатиголосное произведение в строгом стиле, каждый звук которого приходилось создавать с огромным напряжением, Сергей Иванович молниеносно, на ходу, с необычайной легкостью исправлял, находя ту редакцию, которую мы не могли найти в течение многих дней.

Иногда Сергей Иванович знакомил нас с различными про-

изведениями, главным образом Баха и Моцарта. В те времена меня особенно поражало его умение читать партитуру: в его исполнении так рельефно выделялись инструментальные тембы, что казалось, будто слышишь мастерски сделанную фортепианную транскрипцию. Я помню, особенно поразила меня в то время h-moll'ная месса Баха; Сергей Иванович играл ее с необычайной одухотворенностью и любовью»⁴⁰.

Переписка Танеева — свидетельство его обширнейших и многосторонних связей с деятелями русского и зарубежного музыкального мира — прежде всего с молодежью.

Плодотворное и непосредственное влияние «мирового учителя», как называл Танеева Глазунов, далеко выходит за пределы его педагогической деятельности и находит свое подтверждение в многочисленных рукописях и письмах композиторов — профессионалов и любителей, присылавших на его беспристрастный суд плоды своих зрелых и незрелых дум и творческих опытов. В обстоятельных и неизменно благоприятных ответных письмах, подчас выставлявших до масштаба аналитических трактатов, Танеев проявлял замечательную чуткость и глубину суждений, выработанную многолетней привычкой отчетливо и ясно формулировать свои мысли и приговоры. Его оценки, всегда конкретные, доказательные, насыщенные поучительными историческими примерами, эстетическими экскурсами, сохраняют свою непреходящую ценность.

Из танеевской школы вышла плеяда превосходных музыкантов — композиторов, теоретиков, педагогов, исполнителей и музыкальных деятелей, значительная часть которых до недавнего времени играла видную роль в развитии советской музыкальной культуры и несла традиции учителя в поколение молодых советских музыкантов.

А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, З. П. Плишвин, С. М. Ляпунов, П. Ф. Юон, Г. Э. Конюс, А. Т. Гречанинов, Н. С. Жигяев, А. В. Станчинский, Б. Л. Яворский, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, И. А. Сац, А. Б. Гольденвейзер, А. Н. Александров, К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев — уже самый перечень этих несхожих творческих индивидуальностей дает представление о масштабе педагогической школы Танеева*.

К этому перечню, вероятно далеко не полному, следует присоединить имена музыкантов, время от времени, а подчас и систематически пользовавшихся советами и указаниями Танеева. Среди них — А. М. Аврамов, Н. Н. Аманн, Е. О. Гунст, Г. Л. Катуар, Г. А. Пахульский, А. А. Страхов (в 1895 и последующие годы), С. Л. Толстой (2-я половина 1890-х годов). В заключение упомянем и С. С. Прокофьева, музыкальную одаренность которого Танеев любовно поощрял в его юные годы, о чем свидетельствуют следующие записи в дневниках Танеева за 1902 и 1903 годы: «Он [Ю. Н. Померанцев] привел мальчика 10 лет—

* Список учеников С. И. Танеева см. на с. 270 настоящей книги.

Сережу Прокофьева, имеющего выдающиеся способности. Он играл свои сочинения — абсолютный слух, узнает интервалы, аккорды. 2 голоса из баховской кантаты гармонизовал так, что видно, что он ясно представляет себе гармонию. Юша [Померанцев] будет ему давать уроки и раз в неделю ко мне его приводить. С ним была его мать — они живут в деревне около Екатеринославля. Собираются переезжать в Москву. Приехали пока на месяц»⁴¹. «Поехал к Юше сказать, чтобы он написал маленькому Сереже Прокофьеву, что я могу его провести на репетиции»⁴². «Репетиция моей симфонии со струнными. Сидел с маленьким Сережей Прокофьевым и объяснял подробности того, как пишется партитура»⁴³. «После обеда б[ыл] Глиэр с Сережей Прокофьевым (11 лет), игравшим свою „симфонию“ со мною в 4 руки»⁴⁴. «В 3 часа г-жа Прокофьева с сыном Сережей — 12 лет — принес партитуру оперы „Пир во время чумы“ — сделал большие успехи. Пришел и его учитель Глиэр. Я дал Сереже партитуру „Руслана“»⁴⁵.

Вскоре после кончины Танеева В. В. Держановский предложил Прокофьеву поделиться для печати воспоминаниями о его встречах с Танеевым. В ответ на эту просьбу Прокофьев писал 25 июля 1915 года: «Дорогой Владимир, я бы с удовольствием повспоминал С. И. Танеева, но я был так мал, когда встречался с ним, и как следствие — так ненаблюдателен, что вышли бы у меня воспоминания „Танеева о Прокофьеве“, а не „Прокофьева о Танееве“, что, как известно, не годится. Писать же о Танееве на Кавказе, о том, как он резал компот и как ходил на Машук, — хоть и забавно, да не хочется»⁴⁶.

Личность. — Участие в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека». Цикл камерных концертов 1913 года. — Хоровое творчество. — Кантата «По прочтении псалма». — Смерть.

Интерес к выдающемуся в каком-либо виде деятельности человеку распространяется и на его личность. В отношении Танеева этот интерес тем более понятен, что Танеев действительно велик своим характером, нравственной силой и цельностью натуры.

Величавость в нем сочеталась с простотой, сила с добро-сердечностью. Свою личную жизнь он подчинил убеждениям и, насколько это возможно для человека творческого, оставался верен им до конца.

Условности светского, а тем более великосветского общества его тяготили, он всячески сторонился его. Его троюродный племянник А. С. Танеев — крупный и влиятельный сановник, был гофмейстером и главноуправляющим «собственной его императорского величества канцелярией». Сергей Иванович признавался, что это родство его компрометирует. Быт его был более чем скромным, денежный достаток — всегда невелик, но он при этом готов был делиться тем немногим, что имел. Известно, как участливо он относился к людям, подчас ему даже незнакомым, когда они обращались к нему с просьбами о совете, денежной помощи, об устройстве на работу, о ходатайстве перед влиятельными людьми*.

Простота в соединении с простодушием, подчас граничившим с наивностью, составляла не внешнюю черту, а внутреннюю

* Однако роль благодушного жертвователя, эксплуатируемого предпринимчивыми просителями, отнюдь не была ему по душе. Характерный случай приводит Н. Д. Кашкин. «Однажды некто обратился к нему, ссылаясь на меня, и в доказательство представил С. И. мою карточку, на которой, впрочем, ничего не было написано. Танеев попросил его прийти на другой день, а сам отправился ко мне за справками, так как, по его словам, ему совсем не хотелось быть наивным простаком. Оказалось, что ссылка на меня была выдумкой, и на другой день просителю велено было сказать, что Сергей Иванович меня видел: этого, конечно, было достаточно для немедленного исчезновения неизвестного лица. Иногда С. И. обращался ко мне за советом о возможно целесообразной форме помощи, причем всегда выказывал сердечную заботливость и старание не только временно поддержать просителя, но и дать возможность ему твердо стать на ноги»¹.

сущность танеевской личности. Всегда сдержанный, даже замкнутый во всем, что относилось к проявлению чувств, Танеев не только в письмах, но даже в дневниках предельно лаконичен. И лишь в самых редких случаях он позволял себе раскрыть свой душевный мир, как он это сделал, например, в письме к Аренскому 5 апреля 1883 года: «Мне хочется, — писал Танеев, — чтоб ты, мой мальчик, мой нежно любимый друг, сбросил с себя поскорее свою теперешнюю апатию, отдалил препятствия, которые стоят у тебя на пути, и с юношескою энергиею принялся за работу постоянную, тяжелую, но в конце которой стоит великая цель: возвыситься над тем, что люди считают важным и существенным и что на самом деле ничтожно и пошло, познать и создавать истинно великое, истинно прекрасное. Достигнуть этой цели есть высшее счастье, какое только доступно человеку»².

В своих дневниках Танеев не «охорашивается», он совершенно далек от намерения выказать себя с выгодной стороны. Приступая к ведению дневника за 1911 год, он делает 19 января такое признание: «В течение нескольких лет я писал с перерывами дневник, занося в него события и воздерживаясь от рассуждений и в особенности от описания того, что я чувствовал. Я потому избегал упоминать о своих чувствах, что каждый раз, как мне попадались мои прежние письма, где встречались лирические места, мне становилось неловко, и то, что в свое время было написано вполне искренно, по прошествии многих лет казалось мне чем-то чуждым, и мне было неприятно представлять себя волнуемым чувствами, которых я более не испытывал (...). Вообще вполне точная запись своих чувствований трудно дается и под силу разве выдающемуся художнику-писателю. Итак, я в своих дневниках ограничивался фактами. Но, перечитывая эти дневники, я испытываю также неловкость и неудовлетворенность вследствие их малосодержательности. Однообразное упоминание о случаях, не имевших никакого интереса, иногда повторяющихся изо дня в день, производит впечатление чрезвычайной пустоты. Сухой перечень фактов недостаточен, чтобы мысленно перенестись в прошлое и вновь пережить его в воспоминаниях. Теперь, на склоне лет, я хочу попробовать писать дневник, не исключая из него чувств и мыслей. Не знаю, что из этого выйдет и надолго ли хватит у меня терпения»³.

Что помешало Танееву исполнить это намерение, не беремся сказать. В его последнем (13-м) дневнике, начатом в январе 1911 года, есть записи только за несколько дней.

18 июня (1 июля) 1903 года записано: «Думал о том, что в старости буду очень одинок, разве мои ученики будут иногда обо мне вспоминать. Надо [работать? — *Гр. Б.*] побольше и лучше, чтобы сочинениями своими привлечь к себе людей, которые, б[ыть] может, и старость мою сделают менее одинокою»⁴.

В последних словах слышна затаенная скорбь. И если нам

мало известно о сложности и напряженности его внутренних переживаний, то причину этого можно видеть лишь во всегдашней нелюбви Танеева к такого рода высказываниям.

О причине, заставившей его отказаться от надежды на семейное счастье, я мог до сих пор писать лишь в глухом упоминании. Ныне, пользуясь согласием семьи Бенуа, я вправе более обстоятельно коснуться этой темы и рассказать о Марии Карловне, которой Танеев был серьезно увлечен, быть может единственный раз в жизни. Рассказать об этом надо, так как история эта раскрывает очень важное в характере Танеева.

М. К. Кинд родилась 27 декабря 1855 года и была дочерью музыканта, в конце 1840 года переселившегося из Саксонии в Петербург. Он был племянником Ф. Кинда — поэта и автора либретто оперы «Вольный стрелок» («Фрейшютц») К. М. Вебера. В Петербурге К. Кинд поступил на службу в дирекцию императорских театров в качестве первого скрипача, затем был капельмейстером Гренадерского полка и Флотского экипажа. Его дочь Мария — даровитая пианистка — в 1877 году окончила с золотой медалью Петербургскую консерваторию по классу Ф. О. Лешетицкого и отдалась концертной деятельности. Судя по фотографии и особенно по ее портрету, писанному И. Репным в 1884 году*, она была красива. В 1876 году М. К. стала женой известного художника-акварелиста Альберта Николаевича Бенуа (старшего брата Александра). Брак их не был счастливым. Они разошлись в 1889 году. Еще в 1886 году встретившись с Танеевым, М. К. Кинд готова была соединить с ним свою судьбу. Но хотя Альберт Николаевич давал согласие на развод, ее брак с Танеевым расстроился.

В 1896 году Мария Карловна начала педагогическую деятельность в Петербургской консерватории и в 1899 году была утверждена в звании профессора. В этой должности она проработала до 1901 года. 22 июля (4 августа) 1909 года М. К. Кинд скончалась в Олилла (Финляндия).

По своему обыкновению Танеев принял все меры, чтобы о его любви не знали даже самые близкие друзья. Не узнали бы о ней и биографы композитора, если бы не уцелевший черновик его письма. Понадобилось немало усилий, чтобы узнать, кто же такая загадочная «Маша». Приведем лишь наиболее значительные отрывки из этого письма:

«Вы не верите в то, что я Вас сильно люблю. Знаете, Маша, что у меня скорее может быть сомнение в прочности Вашей ко мне любви. Не перетолковывайте этого таким образом, что я не верю тому, что Вы мне относительно этого говорите. Нет, я верю каждому Вашему слову. Но в нашем отношении к любви есть разница. Глубоко или не глубоко мое к Вам чувство, но я люблю Вас и как прекрасную женщину и как человека, имеющего много качеств, для меня привлекательных. Я Вас любил

* Портрет находится в Музее-квартире И. И. Бродского в Ленинграде.

только как существо другого пола. Сначала эта любовь была исключительно чувственной, а потом она усложнилась, я полюбил Вас как человека. Вы же, в сущности, любите не меня, а свой идеал. Вы составили себе понятие обо мне как о каком-то необыкновенном существе и наделили это существо такими качествами, что лучше не бывает. Я не знаю в подробностях, какие это качества, но по временам об них узнаю случайно. Это созданное Вашим воображением существо, по-видимому, обладает свойствами, не только которых я не имею, но и такими, которые противоречат человеческой природе вообще. Так, например, согласно с Вашим идеалом, я должен быть лишен чувственности. Когда я поступил под влиянием страсти, когда во мне заговорила эта чувственность, то я делал что-то, чего идеальный Сергей Иванович отнюдь не должен был делать. Вы, Маша, которая так не любит лицемерия, неужели можете в самом деле этому удивляться? Что касается меня, то я иначе любовь не могу себе и представить. Без элемента чувственности нет любви, а есть дружба, привязанность, все что хотите. Есть женщины, с которыми я очень дружен, которых глубоко уважаю, которым всегда рад оказать всякую услугу вполне бескорыстно, которые для меня сделают все, что мне нужно, не пожалев ни времени, ни трудов, но я с ними только дружен, а Вас одну я люблю. Разница между этими двумя понятиями заключается в элементе чувственности, составляющем необходимую принадлежность этой любви, которую я Вас люблю. Я особенно настаиваю на этом обстоятельстве, которое, Маша, как бы Вы на меня за это ни обижались и на сколько ступеней мне ни пришлось сойти с пьедестала, воздвигнутого Вашей фантазией. Существование этого пьедестала и составляет предмет особенного для меня беспокойства, заставляя опасаться за прочность Вашей ко мне любви. Мне было бы выгоднее, если бы Вы рассматривали меня как совершенно обыкновенного человека и затем, заметив то или другое нравящееся Вам качество, стали обо мне лучшего мнения и более бы меня полюбили, как это было в моих отношениях к Вам. Может, Вы при этом чувствовали бы несколько менее любви ко мне, но зато Вы любили бы действительно меня, человека реального, а не какое-то идеальное существо. Вы пишете: „Теперь я не настолько Вас люблю, но может прийти время, когда я полюблю Вас более сильной любовью“*. Можно ли рассчитывать, что Вы меня любите более сильною любовью? За что? Не за то же, что я буду на каждом шагу оказываться несоответствующим тому идеалу, который Вы создали. Перестаньте, моя милая Маша, считать меня каким-то исключительным человеком, и любовь наша от этого только выиграет. Для нас лучше, если мы поближе узнаем друг друга, а для этого нужно почаще видиться, по письмам этого не сделаешь. Я, например, знаю по опыту, что

* Это письмо в архиве Танеева не сохранилось.

у меня характер весьма уживчивый, а Вас в этом отношении совсем не знаю. Два человека могут чувствовать любовь, уважение и в то же время постоянно расходиться в тех ежедневных мелочах, из которых и составлена наша жизнь.

Представим, что Вы меня полюбили такой любовью, что можете все бросить и сделаться навсегда „моею“. Предположим, что мы сходимся и начинаем жить вместе. Не составят ли для Вас затруднения следующие обстоятельства:

1) Вы привыкли жить богато, я привык жить более скромно. У меня верного дохода (пока я директор консерватории) пять тысяч. Мне было бы приятно некоторую часть этих денег иметь свободною для расходов по консерватории, для учеников и т. п. Можем ли мы с Вами прожить на 4 тысячи, так, чтобы Вы при этом не чувствовали себя стесненною?

2) Вы привыкли вести светскую жизнь, которая была бы для меня совершенно невыносимою. Вы много бываете в обществе, на балах, вечерах. Я решительно не в состоянии вести такую жизнь. Мне даже неприятно [что] у Вас бывает множество знакомых во всякое время дня, знакомых, из которых многие принадлежат к людям, которые ровно ничего не делают, которые Вам часто мешают работать (Вы мне писали). Мне даже бывает неприятно, если какой-нибудь знакомый раз в неделю придет ко мне на время моих занятий и задержит меня минут на 10.

3) Большинство Ваших знакомых для меня люди малоинтересные и вовсе неприятные. Положим, что они в Петербурге, но ведь многие приезжают в Москву. Если Вы мне принесете „эту жертву“ и сократите круг знакомств, не будет ли Вам со мной чрезмерно скучно? День я провожу в консерватории, потом надо поиграть на ф[орте]п[иано], может быть сочинять. Своих домашних я часто вижу только во время обеда, люблю по временам быть совершенно один. Самые мои занятия музыкой (игра и сочинение) издали могут б[ыть] окружены некоторой поэтичностью, но вблизи что это, как не сухие упражнения, могущие навести тоску на случайного слушателя? Впрочем, Вы, как пианистка, очень хорошо это понимаете.

Как я ни соображаю, я решительно не могу представить, каким способом я могу сделать Вас не только счастливою, но просто сделать, чтобы Вы не умерли с тоски. Хорошо, я буду Вас любить, но что для Вас от этого. Затем к этому присоединится тоска по детям, которых Вы любите. Вы будете во мне видеть человека, который оторвал Вас от детей, и не будете меня любить за это. Может ли любовь к [человеку?], которого Вы знаете 4 месяца, с котор[ым] Вы несколько раз прогулялись по парку и проехали на извозчике, может ли эта любовь б[?] заменить Вам любовь к детям, которых Вы родили и воспитали. Никогда я не возьму на свою ответственность сказать Вам „бросьте детей для меня“, потому что это сделает и нас именно несчастными. Только в таком случае это может произойти,

если Вы окончательно найдете невозможным жить с мужем и детьми. Жертвы от Вас этой я принимать не хочу и ответственность такую никогда на себя не возьму. Другое дело, если Вы сами решите это сделать. Все-таки очень тяжело, если Вам придется бросить детей. Маша, если бы Вы не были матерью четырех, детей, я бы не хотел для себя лучше жены*.

Предполагаю, что это возможно, что наступит время, когда Вы будете любить меня действительного, а не воображаемого. Как бы сильна эта любовь ни была, я все-таки не хочу, чтобы Вы меня предпочли своим детям. Если Вам когда-нибудь придется расстаться с детьми, то это не должно быть сделано ради меня. Такой ответственности я не хочу на себя брать и хочу совершенно избавить себя от каких бы то ни было упреков совести в этом отношении. Если даже будет в Вашей любви ко мне такой момент, что Вам покажется, что я для Вас дороже, чем дети, то этому доверяться не следует. Невозможно думать, чтобы любовь к человеку, которого Вы, в сущности, так мало и недавно знаете, могла бы заменить Вам любовь к детям <...>

Жизнь с Вами представляется мне большим счастьем, но я предпочел бы, чтобы Вы были моей законной женой, не любовницей, по следующим соображениям: во-первых, у меня часто является желание иметь семейство. Мне бы не хотелось умереть бездетным одиноким холостяком. Кого я могу считать более подходящей для этого, как не Вас. Мне теперь 30 лет. Если мне для того, чтобы жениться на ком-нибудь другом, надо ждать, чтобы моя любовь к Вам прошла, то на это должно уйти несколько лет. Найду ли я потом девушку, [которую] я полюблю. Если бы я дал волю своей фантазии и вообразил себя женатым, то, конечно, я бы ничего лучше не желал, как чтобы моей женой были Вы [вариант: иметь такую жену, как Вы].

Если наша совместная жизнь прекратится, для меня от этого ничего не произойдет, для Вас же это доставит много лишних страданий⁵.

А. В. Луначарский, — конечно, ничего не зная о приведенном нами письме, — тонко оттенил своеобразие танеевской личности: «Танеев был человек глубоко сердечный, волнуемый всеми волнениями интенсивной человеческой жизни. Ничего, что жизнь этого старого холостяка с виду была лишена всяких бурь и волнений; и скорбь, и надежда, и негодование, и любовь, и чувство одиночества, и радость общения с природой и людьми, и многое другое заставляло трепетать это твердое, но чуткое сердце и в молодые годы, когда Танеев выглядел таким богатыренком, и в годы его седой мудрости, когда близко знавшие его готовы были почти преклоняться перед ним, как перед святым и учителем жизни»⁶.

* Можно предположить, что муж Марии Карловны условием своего согласия на развод ставил разлуку ее с детьми. — Гр. Б.

Только очень поверхностные или черствые люди могут не преклониться перед героическим отречением Танеева от своего личного счастья ради счастья любимого человека, перед суровым по отношению к себе неуклонным требованием правды до конца. Вспомним Чернышевского, который убедил горячо любимую жену не следовать за ним в ссылку. Такое самоотречение невозможно без тяжелой внутренней борьбы. «Правда — хорошо, а счастье лучше» — этого не мог порой не чувствовать и Танеев. Но без правды для него не было и счастья.

Танеев платил за это огромной ценой.

Многое можно было бы рассказать об удивительной личности Танеева, имевшей огромное влияние на всех его знавших. «После беседы с ним я чувствовал себя лучше, чище, как чувствуют себя лучше по прочтении хорошей книги. И не я один сознательно искал общения с ним. Многие шли к нему за советом, за поддержкой в своих начинаниях, и не только в области искусства», — писал А. Т. Гречанинов⁷.

Мнение это было не одиноким. Еще в 1887 году П. И. Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк (от 26 июня) дал такую характеристику своему другу и ученику:

«...Без преувеличения можно сказать, что в нравственном отношении эта личность есть безусловное совершенство. И превосходнейшие качества его тем более трудно оценить большинству людей, что он их не старается высказать, и только близкие ему люди знают, сколько бесконечной доброты, какой-то идеальной честности и, можно сказать, душевной красоты в этом невзрачном на вид, скромном человеке. Я не знаю ни одного случая за многие годы моего знакомства с ним, который бы указал на что-нибудь вроде эгоизма, тщеславия, желания выставить себя напоказ с выгодной стороны, словом, на один из тех маленьких недостатков, которые свойственны огромному большинству людей, хотя бы и очень хороших. Одно только можно заметить про него неблагоприятного для впечатления, производимого им на людей. Он чрезвычайно тверд в своих правилах и даже несколько слишком прямолинеен в своих убеждениях»⁸. Прямолинейность эту отметили все, кто когда-либо близко соприкасался с Танеевым в разные годы его жизни.

Мягкость и душевная отзывчивость в характере Танеева сочетались со строгостью и даже беспощадностью, когда дело касалось вопросов серьезных и принципиальных. Питая отвращение ко всяческой лжи, он, например, никогда не разрешал оберегавшей его нянюшке говорить «дома нет», когда будучи в самом деле дома, по той или другой причине не хотел никого принимать, а приказывал всегда говорить правду: «С. И. дома, но не принимает», и никому в голову не могло прийти обидеться на него за это»⁹.

Строгий к самому себе Танеев обезоруживал порой и своих противников. Но его требование моральной безупречности не

всегда легко было и для других. Однажды он прочел в переводе, выполненном М. И. Чайковским, с которым был связан многолетними ближайшими отношениями, шекспировского «Ричарда II». Превосходно изданная книга посвящалась переводчиком великому князю К. Романову (печатавшемуся под инициалами «К. Р.») и открывалась не чуждыми подобострастия стихами:

Посвящение перевода «Ричарда II»
(подражание Шекспиру)

Когда лугов весенняя хвала
Восходит к небу в клубах аромата,
Собрав с цветов душистый мед, пчела
Летит в свой улей, сладостью чревата.
За нею шмель, жужжа, в гнездо несет
Свой мутный дар от яств того же пира,
Так за К. Р., принесшим светлый мед
С благоуханных пажитей Шекспира
В хранилище бессмертного, и я
С полей красы, во все века победной,
Несу, как шмель, убогий дар, моля:
Вознагради, Поэт, не стих мой бедный,
Волшебных чар поэзии лишенный,
Но долгий труд — улыбкой благосклонной.

1906

На это посвящение Танеев откликнулся язвительной перифразой.

Перифраза «посвящения» перевода

«Ричарда II-го»

(М. И. Чайковским)

Подражание Шекспиру

К. Р., как шмель, свой мутный дар несет
С благоуханных пажитей Шекспира,
За ним пчела прозрачный светлый мед
Приносит нам от яств того же пира.
Шмелиный мед, хоть мутен, но безвреден,
А род шмелей талантами так беден,
Что добрая пчела на слабые творенья
Взирает с кроткою улыбкой снисхожденья.

С. Танеев. 31 янв[аря] 1907.

Сарказм Танеева направлен не только против К. Р. и не только против всего «бедного талантами рода шмелей», а с ними заодно и против пчелы, снисходительно взирающей на слабые «шмелиные творенья», то есть против М. И. Чайковского. Перифраза родилась у Танеева, по-видимому, сразу, под непосредственным впечатлением «посвящения», и зафиксирована в дневнике ^{*11}.

* Здесь уместно напомнить характеристику, которую М. И. Чайковский дал однажды Танееву: «Знал я людей более гениальных, имев счастье нередко видеть Достоевского, провести незабвенный вечер в обществе Льва Толстого и, будучи интимно знаком с братьями Рубинштейнами, был близок с несравненно более блестящими, как Апухтин, Ларош, соприкасался с более доб-

«Отступать перед низкими свойствами человеческой природы значит содействовать их росту и развитию (<...> Юные поколения, вступающие в жизнь, не должны думать, что честным людям нужно бояться нарушить спокойствие людей, поступающих подло, и предоставить им полную свободу действия...»¹² — так говорил Танеев в письме к М. И. Чайковскому от 23 февраля 1899 года. Надо признать, что эти слова не расходились с делами, что подтверждается его письмом к М. П. Беляеву, написанным 26 декабря 1899 года в связи с нашумевшим «делом Конюса». Выступив в защиту последнего, Танеев предал широкой общественной огласке поведение Сафонова как прямого виновника произвола, воцарившегося в дирекции Московского отделения Русского музыкального общества: «На мое участие в „конюсовском деле“, — писал он Беляеву, — я смотрю иначе, чем Вы. Нисколько не жалею, что принял в этом деле активное участие, и впредь в подобных случаях буду поступать так же. Наглость и дерзость лиц, облеченных властью, только потому и достигли таких размеров в нашем обществе, что проявление этих свойств совершается беспрепятственно, встречает поддержку и поощрение, а в лучшем случае разве лишь пассивное к себе отношение. Соображения вроде „один в поле не воин“, „нельзя прать против рожна“ и т. п. я считаю правилами вредными, ибо этими же правилами руководствуются и те, кто для угождения начальству забывают свое человеческое достоинство. Всякое усилие в направлении противодействия насилию я считаю полезным, независимо от того, приведет ли оно к преследуемой в данном случае цели или нет. Если камень продолжает каплю, то только потому, что каждая капля представляет собою силу, хотя и ничтожную, но действующую в определенном направлении, а совокупность этих усилий дает результат очень значительный. Так и усилия отдельных лиц, делаемые в одном направлении, как бы они ни казались незначительными, в общей сложности представляют собой силу очень внушительную. Всякий человек, как бы ни были ограничены его силы, должен действиями своими способствовать повышению нравственного уровня общества, к которому он принадлежит, а не понижать его.

Если участие в деле Конюса воспрепятствовало мне написать какое-нибудь лишнее сочинение, то это не беда. На свете так много симфоний, опер, сонат и т. п., что будет ли одной

рыми, интересными, гораздо более мне лично симпатичными, уже не говоря о более изящных и внутренне и внешне, — имел привязанности куда более сильные, — но никогда за мою долгую жизнь не соприкасался с душой более безупречно чистой, чем Сергея Ивановича, никогда не читал никого так глубоко, так до конца сознательно за гармоническое сочетание качеств, победно царящее надо всем принижающим человеческую природу (<...>). В Сергее Ивановиче большой художник, великий учитель и будничный человек слились в цельный, строго уравновешенный облик — продолжая сравнение — прозрачности безупречного алмаза»¹⁰.

больше или меньше, совершенно безразлично. Зато я освободился от этого душевного гнета и чувства приниженности, которому неминуемо бы подвергся, если бы остался пассивным зрителем наших консерваторских дел, и которое бы могло отразиться и на моих сочинениях.

„Рабы, влачащие оковы,
Высоких песен не поют“» * 13.

Это письмо характеризует морально-этическую личность Танеева, как и эпизод, рассказанный М. А. Дейшей-Сноницкой:

«Часто посещая С. И. и работая с ним по разбору новых произведений начинающих композиторов, я видела, как он иногда огорчался тем, что его рояль плохо держит строй. Рояль у Сергея Ивановича был старенький, в крышке виднелась дыра величиной с маленькое блюдце, пюпитр плохо держался, и когда Сергей Иванович увлекался игрой, керосиновая лампа, стоящая на пюпитре, дрожала и прыгала так, что становилось страшно, как бы она не упала. Я полагаю, что если все ученики Сергея Ивановича соберут между собой по подписке деньги для покупки ему нового рояля, то это будет вполне правильно. Сергей Иванович занимался со всеми бесплатно. Для него было безразлично, какими средствами располагал его ученик, только бы имел музыкальный талант. Потому, когда я начала подписку, она шла прекрасно. Добавочных сумм не понадобилось, но так охотно подписывались, что оставался даже излишек. Стараясь привлечь всех учеников, я списалась со Скрябиным, Глиэром и Рахманиновым, которые тогда были за границей, и получила их одобрение и согласие. Ученики Сергея Ивановича выбрали два рояля, и делегация учеников же пошла просить Сергея Ивановича решить, который из роялей ему будет более приятен. Но Сергей Иванович по своей всегдашней чрезвычайной скромности и деликатности отказался принять этот подарок; деньги по подписке были все возвращены мною с великой тоской и грустью, и этим вся история с роялем кончилась. Старый рояль продолжал вести себя непослушно, дыра в крышке зияла, а лампа усердно прыгала»¹⁴.

Воспоминания эти написаны в 1925 году, и остроту впечатления, вызванного отказом Танеева от подарка, время, естественно, сгладило. Между тем Сергей Иванович поверг инициатора предприятия в полнейшее замешательство, о чем свидетельствует письмо к Танееву, написанное М. А. Дейшей-Сноницкой 19 декабря 1909 года.

«Наш дорогой, глубокоуважаемый Сергей Иванович, я еще раз прошу Вас, умоляю, побеседуйте с Вашим сердцем, которое было всегда бесконечно добрым к нам, пусть оно укажет Вашему разуму, что оно жестоко поступает со всеми нами. Ваш ум не имеет права высчитывать, дорого стоит подарок или дешево, п[отому] ч[то] люди, делающие его, считают себя Вашей

* Двустопишше принадлежит поэту Ф. Н. Глинке. — Гр. Б.

семьей, и делается это от любящих и благодарных сердец, а не расчетливых умов. Боже мой, боже, я плачу, теперь никто меня не видит, я могу облегчить свое сердце, которое ранено. Потому что тот свет божественный, которым освещалась моя любовь, мое поклонение Вам, омрачен какими-то непонятными для меня счетами.

Теперь я должна писать Гречанинову, Юону и Метцлю в Берлин, Скрябину в Брюссель, Рахманинову в Америку, Де-Бурру в Тамбов, Рудольфу в Саратов, Кучеренко в Ярославль и Николаеву и Гартману в Петербург о Вашем отказе. А как они все радовались, какие трогательные письма и благодарность, что их не забыли, писали нам. Но они все, как и мы здесь, могут сказать, почему Вы исчисляете наше внимание деньгами, разве не все равно, сколько оно стоит. Они скажут: „Разве мы не одна семья его учеников, любящая его, бесконечно обязанная ему и глубоко благодарная ему, чтобы он считал наше подношение чем-то официально-торжественным“, и за что, и почему нам такое огорчение, чем мы провинились перед Вами, наш драгоценный свет, перед которым мы все преклоняемся и которого мы все безгранично любим. Подумайте, дорогой Сергей Иванович, и найдите в Вашем сердце ту любовь, которую Вы всегда имели к нам, и снизойдите к нашему почитанию»¹⁵.

Сергей Иванович был непреклонен. Отвращение к корысти, доходящая до педантизма неуступчивость в следовании своим убеждениям и моральным принципам — неотделимые от его характера черты. Он, например, никогда не брал денежного вознаграждения как за свои выступления в концертах Русского музыкального общества, так и за исполнение в программах Общества своих сочинений.

Этим правилом Танеев неукоснительно руководствовался до того момента, как он покинул консерваторию.

Обоснование его нелюбви ко всяким подношениям, в какой бы форме они ни делались и от кого бы ни исходили, мы находим в обнаруженном нами автографе, представляющем собой черновик письма к ученику Ф. А. Гартману (рукопись предположительно датируется 1907 г.).

«Может б[ыть] я и затруднился бы точно формулировать, почему я отношусь так [отрицательно?] к этому вопросу. Мне представляется, что причиною является некоторая досада на самого себя, происходящая от того, что я не испытываю при этом [подношении] того удовольствия, на которое были бы вправе рассчитывать лица, оказывающие мне такое внимание. Но раз это сделано, то я считаю своим долгом выразить мою благодарность. Я полагаю, что добро и сочувственное ко мне отношение лиц, имена которых написаны на ленте венка, настолько для меня ясны и осязательны, не подлежащи сомнению, что совершенно не нуждаются ни в каком подтверждении с помощью символов или эмблем! <...> Что же касается до признания меня русским Палестриною, — проницательно замечает Та-

неев, — то это, пожалуй, могло бы возбудить во мне преувеличенное представление моего значения в русском искусстве, если бы подобным честолюбивым мечтам не полагало преграды то обстоятельство, что лица, надписавшие свои имена, совершенно незнакомы с произведениями великого итальянского композитора. Если бы вчерашний концерт возбудил в них желание изучить и оценить его творения и после этого произнести свои суждения о нашем относительном значении, то я уверен, что это суждение далеко не было бы в мою пользу»¹⁶.

Все существование Танеева, его быт, личная жизнь были полностью подчинены творчеству и воспитанию молодых музыкантов. Он нередко и вполне серьезно говорил, что рассчитывает прожить долго, ибо всегда вел нормальный и строгий образ жизни, «со здоровой душой и в здоровом теле», разумно деля умственный труд с физическим.

Подобное требование он считал обязательным и для своих учеников. «Никогда за занятиями музыкой С. И. не забывал ни о наших успехах в науках общеобразовательных, ни о нашем физическом развитии. Я помню те споры, которые он вел с родителями учеников, не обращавших на это развитие должного внимания; немало стараний тратил он, чтобы убедить их, что физическое развитие столь же необходимо человеку, как и умственное»¹⁷.

«Однажды, гуляя со мной, — вспоминает А. Б. Гольденвейзер, — Танеев сказал мне: „Мне недавно исполнилось 50 лет. Когда я был очень молод, я составил себе расписание того, что я должен сделать до 50 лет. Все это я выполнил. Так как я собираюсь прожить сто лет, я составляю теперь расписание на второе пятидесятилетие“. После этого разговора Танеев, к сожалению, прожил неполных 7 лет...»¹⁸

В последние годы жизни, стремясь по возможности всецело отдаться творчеству, Танеев много времени проводил вне Москвы, на лоне природы, в живописном и любезном его сердцу Дюдькове, близ Звенигорода.

«Главный интерес в моей жизни, — писал он 16 марта 1912 года В. Э. Направнику, — составляют занятия композицией и отчасти теоретические работы — в настоящую минуту кроме музыкальных сочинений я пишу вторую книгу о контрапункте. Для успешности этих занятий мне необходим ничем не нарушаемый досуг, дающий возможность сосредоточиться на своей работе, и отсутствие всяких посторонних работ. Мне необходимо особенно дорожить своим временем ввиду того, что мне уже минуло 55 лет, и наибольший срок, на какой я могу рассчитывать на свои силы, при самых благоприятных условиях, для выполнения предположенных мною работ, вероятно, не превышает 10—12 лет. Принимая все это в соображение, я весь уклад своей жизни приспособил к указанным целям — освободил себя от всяких светских обязанностей, живу в самых скромных условиях, значительную часть года провожу в деревне и неуклонно

избегаю принимать на себя какие-либо должности или официальные обязанности, как бы почетны и лестны они для меня ни были. Вот почему и в данном случае я вынужден отклонить от себя предложение ее высочества присутствовать на консерваторских экзаменах в качестве ее представителя и прошу Вас передать ей мои извинения»¹⁹.

Современники рисуют своеобразный танеевский быт, житейскую беспомощность Сергея Ивановича, всю свою жизнь оставшегося «большим ребенком», предоставленным попечению единственной и незаменимой Пелагеи Васильевны. Однако никто не смел покуситься на установленный распорядок. Занятия самого Сергея Ивановича, как и его занятия с учениками, были «священны», и присутствие на них разрешалось в редчайших случаях самому узкому кругу лиц. Один из учеников вспоминает, как Сергей Иванович «выставил» от себя П. И. Чайковского перед началом урока.

Были и другие «твердые порядки». Как известно, Танеев не выносил курения и у себя дома всякими запретительными мерами преследовал курящих. Это ограничение неукоснительно распространялось на всех, даже на П. И. Чайковского. Курильщики вынуждены были отправляться на кухню и курить «в форточку» или в коридорчике в «вытяжную трубу», причем и там и здесь висели надписи, разъясняющие вредность курения, в том числе извлечение из статьи Л. Н. Толстого. М. М. Ипполитов-Иванов рассказывает, как однажды после музыкального собрания у Танеева курильщики «спешили занять место поближе к вытяжной трубе, около которой всегда собиралась большая компания и происходило обсуждение текущих вопросов. Петр Ильич хотя и протестовал против такого деспотического обращения хозяина с посетителями, но все-таки подчинялся и шел со всеми курить в трубу»²⁰.

Начитанность Танеева в музыкальной литературе была исключительной. Об этом можно судить хотя бы на основании его библиотек, которую он любовно собирал всю жизнь. Многочисленные маргиналии на полях нотных и книжных изданий, письма и дневниковые записи, воспоминания учеников и друзей дают лишь приблизительное представление о его образованности и пытливом аналитическом уме.

Перед нами некоторые дневниковые записи, отражающие его музыкальное восприятие. Танеев необычайно строг и требователен, — настолько, что многое, оказавшееся в поле его зрения, способно озадачить читателя независимостью и категоричностью суждения, — черта, отчетливо проявившаяся еще в самые юные годы.

Вот, например, высказывание четырнадцатилетнего Танеева, заимствованные из его учебной тетради по грамматике русского языка (1870): «Симфония Листа „Фауст“ очень не хороша»²¹. Любопытно, что почти тридцать лет спустя он остается при том же мнении: «Симфония „Фауст“ (холодное, рассудоч-

ное, остроумно и изящно инструментованное сочинение) и отрывок из „Парсифаля“ — очень содержательно и хорошо написано»²².

Вагнеру посвящены строки: «После „Франческа“ [Чайковского] прелюдия к Тристану показалась весьма неинтересной. Сверх программы сыграли *Waldweben*. Тоже не очень хорошо: поэтично, но музыки мало»²³.

Посещение репетиции «Троянцев» Берлиоза вызывает резкую реакцию: «Бессодержательно, бесхарактерно, плохие модуляции. 2 №№ хороши. Финал 1-го действия и „Ночь“»²⁴. Иное впечатление вызвало «Осуждение Фауста» Берлиоза: «Очень мне Фауст нравится — еще с тех пор, как я слышал его в Париже 19 лет»²⁵.

26 февраля 1898 года после прослушания «Реквиема» Верди под управлением Ипполитова-Иванова Танеев вспоминает разговор с Е. А. Лавровской, которой признался: «Музыка Верди производит на меня удручающее впечатление. Потом жалел, что ее огорчил»²⁶.

Отрицательное впечатление осталось и от знакомства с Седьмой симфонией Брукнера, которую он слышал в Петербурге под управлением М. Фидлера: «Безжизненное сочинение, наполненное бессодержательными мелодиями и контрапунктирующими голосами»²⁷. Р. Штраус привлек внимание Танеева «Дон-Жуаном» и «Жизнью героя». Он писал: «„Дон-Жуан“ Штрауса (не так скверно, как можно было ожидать. Очень хорошо инструментовано, бедно мелодически, беспорядочно в мод[уляционном] отношении)»²⁸. «Жизнь героя» вызвала уничтожающую характеристику: «Глубоко шарлатанское произведение, рассчитанное на тупость слушателей. Ничего подобного по бессодержательности и какофоничности не знаю. (Соло скрипичное по убожеству своему превосходит всякую меру.) Слабость мысли, растянутость, нечистоты гармонические, отвратительный контрапункт; страшные претензии на глубокие мысли и выразительности. Дрянь совершенная»²⁹.

Неодобрение вызвали и органые сочинения Регера: «Порядочная ерунда. Одна fuga (*B.a.c.h.*) недурная» (10 ноября 1905), однако двумя годами позднее он пишет: «...Вариации Регера (лучше, чем с разных сторон говорили. — Р[егер] очень хороший техник, но посредственный художник)»³⁰.

15 ноября 1905 года Танеев присутствовал на концерте М. А. Олениной-д'Альгейм. «Прекрасно пела. Очень слабы романсы Гуго Вольфа (бестолковые модуляции). „Без солнца“ Мусоргского — в аккомп[анементе] жалкие и беспомощные, произвольные и некрасивые сцепления аккордов»³¹.

Любопытна реакция на «Вильяма Ратклифа» Ц. Кюи: «В начале я поспал — скучно и оставляет неопределенное впечатление. Выход Ратклифа во 2-м действии хорош, характерная, определенная музыка. Смеющийся хор слишком продолжителен. Сцена у Черного камня и дуэт хороши. Но поведение Ратклифа,

говорящего, что после убийства у него легко на душе, довольно возмутительно»³².

22 марта 1903 года Танеев присутствовал на премьере «Сказания о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» своего ученика С. Н. Василенко и в тот же день оставил запись: «„Китеж“ не годится для оперы. Безжизненные действующие лица, обилие музыки, не идущей для сцены, тюль, изображающий волны озера, татары, бегающие по сцене, — все это непригодно для театральных представлений»³³.

С симпатией отзываясь Танеев о творчестве А. Ф. Гедике: «Замечательный талант. Играл тарантеллу. Я ему играл первую часть своего квартета»³⁴. «А. Ф. Гедике играл скрипичную сонату. Хорошие есть мысли, но разработка слабая, а изложение не камерное»³⁵.

И наконец, запись от 25 ноября 1899 года, представляющая уже интерес иного рода. «Была репетиция [балета Ю. Н. Померанцева] без оркестра. Хлюстин очень смешно показывал различные па (делал их чрезвычайно искусно). Я испытывал чувство сожаления по поводу того, что взрослые люди занимаются этим вздором. Жалко было одного юношу с довольно умным и подвижным лицом (большой талант, по отзыву знатоков), очень ловко танцевавшего и вынужденного всю жизнь провести в этом занятии. Если бы этому делу учили между прочим, быть может, это было бы очень полезно: грация и ловкость очень хорошие качества»³⁶.

Не замыкаясь в рамках своего искусства, Танеев с юношеских лет стремился впить в себя многообразие окружающей действительности. Пытливость, с которой он относился к общественным, историческим и естественнонаучным явлениям, — примечательнейшая черта его личности. Показательна также его жажда общения с широкими общественными кругами. Многие годы он был близко связан с выдающимися представителями русского научного, литературного и художественного мира. В их среде он, можно сказать, завершал и совершенствовал свое образование. Многосторонние знания и культурные запросы делали его личность привлекательной для таких людей, как Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, К. А. Тимирязев, А. Г. Столетов, Д. Н. Анучин. Среди знакомых и друзей его мы встречаем имена М. М. Ковалевского, И. И. Иванюкова, писателя П. Д. Боборыкина, поэта Я. П. Полонского, художника В. Е. Маковского, экономиста А. И. Чупрова, историка литературы Н. И. Стороженко и многих других. Глубокий интерес к философии сблизил его с профессором Московского университета М. М. Троицким*, советами и указаниями которого он пользовался при изучении логики. Из писем и дневников мы узнаем о его связях с С. А. Юрьевым, П. В. Преображенским, М. Е. Салтыковым-

М. М. Троицкий в 1888—1898 годах читал в консерватории курс эстетики.

Щедриным, Г. И. Успенским, А. П. Чеховым, Н. К. Михайловским, В. Я. Брюсовым, Андреем Белым, А. М. Васнецовым, И. И. Левитаном. В библиотеке Танеева сохранились произведения Тимирязева, Столетова, Ковалевского, Юрьева, Анучина и Брюсова с их дарственными надписями.

Круг музыкальных друзей Танеева в последние годы заметно расширился. Для многих из них он не только величайший авторитет, но и «совесть музыкальной Москвы», олицетворение живых и благороднейших идей русской культуры. Уважение к нему граничит с преклонением. Традиционные танеевские музыкальные ассамблеи («вторники») привлекают чуть ли не всех крупнейших деятелей московского музыкального мира. Небольшой невзрачный домик-особнячок (бывшая «дворническая»), занимаемый Танеевым в Малом Власьевском переулке (угол Гагаринского), становится своеобразным центром музыкальной Москвы.

Как уже упоминалось, после ухода Танеева из консерватории главной ареной его общественно-музыкальной, педагогической и просветительской деятельности становятся Народная консерватория, Московская симфоническая капелла и «Музыкальные выставки». С 1909 года к ним присоединяется выросшее из недр Музыкально-научного общества Общество «Музыкально-теоретическая библиотека», в организации которого Танееву принадлежала едва ли не самая деятельная инициативно-руководящая роль. С течением времени вокруг Общества объединились многие московские музыканты.

Еще в первые годы нынешнего века в среде московских музыкантов усиливается интерес к музыкально-историческим и музыкально-теоретическим проблемам. Вполне понятно, что удовлетворение этих запросов понуждало искать формы совместной работы.

Возникновению Общества «Музыкально-теоретическая библиотека» в Москве предшествовал ряд аналогичных попыток. Одной из них было созданное в 1902 году «Музыкально-научное общество» — небольшой кружок из 19-ти музыкантов. Деятельность его была недолговечна. К 1905 году она стала клониться к упадку, а в 1908 году и вовсе замерла. В. А. Булычев предполагает, что «главную внешней причиной такого быстрого упадка Общества было то, что иссяк запас докладов, которых хватило всего на первые три года»³⁷. Другой причиной, способствовавшей, по его мнению, распаду Общества, явилась неподготовленность его членов «для серьезной систематической работы над музыкально-теоретическими вопросами вследствие крупных дефектов своего музыкально-теоретического образования» (...). Явился вопрос, как быть, где пополнить свое образование, где найти научную опору для суждений и взглядов, высказываемых устно и письменно. Заинтересовавшись изучением какой-нибудь отдельной отрасли музыки, члены Музыкально-научного общества встречали препятствие в отсутствии источников и литера-

туры по данному вопросу (...) Однако интерес к изучению различных сторон музыки все увеличивался, и тяжесть отсутствия необходимой книги и нот ощущалась все сильнее и сильнее. Всем членам Общества стало совершенно ясно, что без источников, без книжного и нотного материала работать строго научно нельзя ни над одним музыкальным вопросом. Эта мысль, между прочим, была выражена уже в 1904 году в записке члена Общества С. М. Майкапара „О мерах к поддержанию и оживлению деятельности Музыкально-научного общества“»³⁸.

Это и привело некоторых членов Музыкально-научного общества к мысли о создании специальной музыкально-теоретической библиотеки.

Вопрос этот обсуждался в течение лета 1908 года членами Музыкально-научного общества Танеевым и Булычевым, и изыскивались ими «возможные пути к скорейшему и наилучшему удовлетворению вновь народившейся потребности музыкальной жизни»³⁹.

Осенью 1908 года был представлен разработанный Булычевым «Проект устройства при Музыкально-научном обществе музыкально-теоретической библиотеки».

Проект устава нового Общества через несколько дней был одобрен и подписан членами-учредителями Общества «Музыкально-теоретическая библиотека, — С. И. Танеевым, В. А. Булычевым, А. Т. Гречаниновым, М. В. Ивановым-Борецким, Д. С. Шором, М. Н. Курбатовым и Э. К. Розеновым. 4 января 1909 года состоялось первое учредительное собрание Общества.

Организация библиотеки, и в первую очередь книжной, была признана настолько необходимой, что самому Обществу было присвоено несколько необычное наименование. «Было признано необходимым это зная, под которое шел бы всякий, сознающий важность такого музыкально-просветительного учреждения. И, как оказалось впоследствии, расчеты учредителей оказались верными»⁴⁰.

Деятельность Общества «Музыкально-теоретическая библиотека» протекала в сложных условиях, связанных преимущественно с отсутствием денежных средств и государственной субсидии, в силу чего одной из важнейших задач учредители считали привлечение новых членов и изыскание средств. Благодаря энергии и энтузиазму учредителей, сумевших возбудить живой интерес к новому Обществу, материальные ресурсы его стали заметно расти.

Первым приобретением Общества был двойной ящик для каталога, пожертвованный Танеевым, в дальнейшем неоднократно оказывавшим библиотеке разнообразную помощь — деньгами, книгами и нотами. Благодаря ему библиотека стала непрерывно обогащаться ценнейшими, а подчас уникальными изданиями. Впоследствии Танеев высказывал пожелание, чтобы вся его личная библиотека после его смерти была передана Обществу, но оформить эту волю он не успел.

Параллельно с деятельностью бесплатной читальни имени Н. Г. Рубинштейна, открывшей свои двери для всех интересующихся музыкой, 11 марта 1911 года — в день 30-й годовщины со дня смерти Рубинштейна — Общество «Музыкально-теоретическая библиотека» развернуло энергичную научно-музыкальную и просветительскую работу в форме докладов и лекций, сопровождавшихся исполнением музыки.

Непрерывно расширявшаяся деятельность Общества выдвинула новые требования: возникла необходимость организации отделов и секций*, поставивших своей целью углубленное изучение музыкальных проблем. Развитие отечественной музыкальной науки — так можно было бы вкратце формулировать основную задачу Общества.

В ноябре 1912 года Общество предприняло издание музыкальных статей Г. А. Лароша. В редакционную комиссию по изданию вошли Е. В. Богословский, Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, М. И. Чайковский и Ю. Д. Энгель.

Инициатива предприятия принадлежала Танееву, средства на издание первого тома представил М. И. Чайковский. Танеев принял самое деятельное участие в подборе статей и подготовке к печати первого тома, на него же легло составление плана вступительной статьи М. И. Чайковского.

Второй том (в двух частях), посвященный Чайковскому, был подготовлен к изданию одним Танеевым и вышел в свет в 1922—1924 годах в Музыкальном секторе Госиздата (редактор тома В. В. Яковлев полностью сохранил план, разработанный Танеевым).

«Последней зимой С. И. — один уже — ходил к З. Г. Крашенинниковой** и подготавливал с ней второй том сочинений Лароша. Не раз он говорил мне об этой работе, приглашая, с одной стороны, заняться ею, а с другой — сообщая, что она уже, в сущности, закончена им самим. Насколько эта работа занимала его, можно судить по тому, что во время первого публичного исполнения, в апреле 1915 года, „По прочтении псалма“, он, встретив меня в антракте, подробно стал распространяться о положении дела со сборником; я выразил свое изумление Сергею Ивановичу, что он в состоянии так отвлечься от исполнения своей вещи и с интересом говорить о постороннем сравнительно для него деле. Но он отдавался ему всецело, как всему, за что брался»⁴¹.

21 декабря 1912 года Танеев вместе с Е. В. Богословским исполнил в Обществе «Музыкально-теоретическая библиотека» органную фугу Баха в фортепианном переложении. «Краткий очерк развития органной фуги до Баха», прочитанный Бого-

* В 1909 году Общество насчитывало 34 действительных члена, но к 1913 году число действительных членов возросло до 256. Музыкально-теоретический и музыкально-исторический отделы вскоре распались на секции. В 1913 году по инициативе Танеева была создана Баховская секция.

** Крашенинникова Зинаида Германовна — дочь Г. А. Лароша.

словским, сопровождался демонстрацией лектором и Б. Л. Яворским фуг Габриэли, Фрескобальди, Пахельбеля и Букстехуде. По воспоминаниям Богословского, Танеев «готовился к этому выступлению совершенно исключительно. Он упражнялся по несколько часов ежедневно, тщательно расставлял пальцы на нотах, потребовал шесть-семь двух- (иногда трех-) часовых репетиций со мной, исполнявшим на втором фортепиано третий голос. Малейшие нюансы были условлены. Даже для переворачивания страниц потребовалось несколько репетиций. С. И. так боялся в этом отношении какой-либо случайности, что на публичном исполнении, даже при повторении, не позволил перелистывать страницы другому лицу — не тому, к кому он привык на репетициях. С. И. сыграл тогда шесть органных фуг Баха [C-dur, c-moll, f-moll, g-moll, A-dur, D-dur] и по просьбе присутствовавших повторил их все. Он был очень доволен этим выступлением и обещал исполнить в другой раз еще несколько фуг»⁴².

14 января 1913 года Танеев выступил в прениях по докладу «Принцип классификации в фортепианной технике и его применение к гаммам и аккордам», прочитанному в Обществе его бывшим учеником Я. В. Вейнбергом.

К 1913 году относится сочинение Танеева для органа «Хорал с вариациями», посвященное аббату Жуберу. Об этом сочинении Ж. Гандшин писал: «Сравнительно немногочисленные ноты этого сочинения, образующие прозрачную, с виду элементарную ткань, — всход не поверхностный, а корнящийся в значительной глубине: экономия средств, отсутствие излишнего — доказательство мощного ума и чистого вкуса»⁴³.

В последние годы Танеев с увлечением изучал Генделя, пользуясь для этого имевшимися в библиотеке Общества полным собранием его сочинений. Вечерами зимой 1913—1914 года его часто можно было видеть в библиотеке склонившимся над какой-нибудь партитурой композитора.

З. Ф. Савелова, близко стоявшая в те годы к работе Общества (некоторое время бывшая заведующей библиотекой-читальней), вспоминает, как на одном из «понедельников» Общества Танеев «до того увлекся мотетами Палестрины, что, уединившись в скромном уголке библиотечной залы, принялся распевать их вполголоса вместе с двумя другими членами О-ва. Импровизированное трио было далеко не на высоте исполнения благодаря отсутствию голоса у исполнителей; но трогательно было видеть проявление искреннего, почти юношеского энтузиазма маститого творца „Подвижного контрапункта“ к произведению великого контрапунктиста»⁴⁴.

Общество «Музыкально-теоретическая библиотека» немало сделало для популяризации музыкальных знаний. Его деятельность оставила весьма заметный след в истории русского музыкального просвещения. Насколько велика была в нем роль Танеева, свидетельствует избрание его 13 октября 1912 года

почетным членом Общества. В октябре 1915 года (уже после его смерти) на общем собрании членов Общества было постановлено присоединить к его названию слова: «имени С. И. Танеева».

Влечение к камерной музыке пробудилось у Танеева еще в годы его пребывания в классе Чайковского; тогда же он начал писать квартет d-moll, оставшийся неоконченным.

Склонность Танеева к камерно-инструментальным жанрам несомненно поощрялась Чайковским. В 1870-х годах, будучи уже автором трех квартетов, Чайковский писал о камерной музыке как о «самой утонченной, самой богатой великими произведениями искусства, наиболее разработанной гениальными композиторами музыкальной области...»⁴⁵ Вспомним, что тогда же подал голос в защиту камерной музыки и А. П. Бородин. «Я глубоко убежден, — писал он К. К. Альбрехту 6 февраля 1876 года, — что камерная музыка представляет одно из самых могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания...»⁴⁶

Эти высказывания по времени совпадают с пробуждением интереса к камерным жанрам у Танеева, хотя интенсивная деятельность его на этом поприще обозначилась несколько позднее. В 1879—1880 году он пишет струнное трио D-dur, за которым последовали четыре квартета — Es-dur (1880), A-dur (1883), C-dur (1883) и d-moll (1-я ред., 1886). Сколь ни велико значение этих сочинений, все они, включая обаятельный по своей свежести квартет b-moll op. 4, в конечном итоге были только вехами в формировании камерного стиля Танеева, предверием к той пока еще не близкой поре зрелости, которая ознаменовалась созданием Второго квартета C-dur op. 5.

Во времена юности Танеева камерные инструментальные ансамбли отечественных композиторов исчислялись буквально единицами и по многим причинам не привлекали внимания, за исключением квартетов Чайковского.

Музыкальная среда в ту пору мало благоприятствовала процветанию камерной музыки. О том, в каких условиях ей приходилось завоевывать признание, с грустью писал Чайковский: «Камерная музыка плохо и туго прививается в Москве. Предназначаемая, как показывает и самое название этой отрасли искусства, для домашнего обихода высокоразвитых любителей и артистов, камерная музыка никогда, конечно, не может привлекать таких масс публики, как, например, симфонический концерт или опера <...> Однако можно бы было предположить, что такой многолюдный город, как Москва, был бы в состоянии доставить контингент слушателей, достаточный для заполнения малой залы <...> во время квартетных сеансов. Между тем <...> публика наша по-прежнему продолжает бояться так называемой серьезной музыки, подобно тому как она боится, например, серьезных книг...»⁴⁷

Камерно-инструментальное творчество едва ли не самая значительная и содержательная область наследия Танеева, одна из вершин русской музыкальной классики. Ни у кого из его современников камерной инструментализм не вызывал такого углубленного интереса, не порождал столь многообразного преломления.

За свою почти сорокалетнюю творческую деятельность Танеев создал 22 инструментальных ансамбля для разных составов. С этой стороны он не знал себе равных среди соотечественников.

Смычковые ансамбли Танеева блистательно демонстрируют владение выразительными ресурсами струнных инструментов. Здесь его изобретательность достигала подлинной виртуозности, завораживающей красоты звучания, тонкости колористических эффектов, не говоря уже о полифоническом мастерстве. Однако ни изощренные гармонические и колористические находки (двойные ноты, флажолеты, пиццикато, *sul ponticello* и др.) в соединении с утонченностью и выработанностью фактуры — ничто, казалось, не могло его ввергнуть в соблазн переступить границы камерного стиля. Мы не побоимся сказать, что после Бетховена никто, пожалуй, кроме Танеева, с такой свободой и виртуозностью не владел тайной квартетного стиля, искусством сочетания четырех голосов на основе их полного равноправия, взаимодействия и слияния. Экономия средств (здесь каждый звук, каждая деталь «на виду») еще сильнее обостряла воображение, а техника изобретения сочеталась с тщательностью письма и законченностью выражения.

Камерное творчество Танеева, как и все его искусство, — явление многосложное, выросшее на почве многовековой европейской и русской культуры. Строго говоря, камерный стиль его не оригинален в смысле какой-либо особой, дотоле небывалой новизны. Но зато как сильно выразились в этом стиле многообразные возможности композиции, сливающиеся в нечто индивидуально целостное, органическое, а потому и самобытное! В этом смысле «танеевский стиль» оригинален, он отмечен печатью неповторимого «совершенства подлинности».

Ю. Энгель обратил однажды внимание на ту особенность камерно-инструментальной музыки, что она «больше всего гарантирована от „засилья“ как элементов голой виртуозности, грозящей музыке сольной, так и от элементов внешней красочности, подстерегающих музыку оркестровую. В то же время она совмещает богатства многоголосия с возможностью индивидуализировать каждый голос»⁴⁸.

Эта особенность сделала камерный инструментализм той областью, в которой с наибольшей полнотой и совершенством развернулись сильнейшие стороны художественной индивидуальности Танеева.

Московский концертный сезон 1913/14 года открылся циклом, посвященным камерным сочинениям Танеева. Никогда еще

так внушительно камерная музыка Танеева не была представлена в публичном исполнении.

В программы цикла вошли все шесть смычковых квартетов и три ансамбля с участием фортепиано (Трио, Квартет и Квинтет). Таким образом, девять камерных ансамблей, составляющих значительную часть творческого наследия Танеева, были представлены в программах трех вечеров (18, 19 и 21 сентября) петербургского квартета им. герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, выступавшего в составе: К. К. Григорович, Н. И. Кранц, В. Р. Бакалейников и С. Э. Буткевич. Цикл, организованный С. А. Кусевичким, приобрел особый интерес благодаря участию самого автора, взявшего на себя исполнение фортепианной партии трех ансамблей. На заключительном вечере слушатели устроили овацию Танееву. Как свидетельствует хроникальное сообщение, «публика горячо принимала» автора, при появлении которого «долго не давала приступить к исполнению, все время аплодируя»⁴⁹.

Естественно, что концерты «Танеевского цикла» привлекли внимание критики. Среди статей разнообразного круга авторов заметно выделилась статья Н. Д. Кашкина, давшего тонкую и обобщающую характеристику камерного искусства Танеева: «Композиции его чрезвычайно сложны, а в техническом отношении иногда являются своего рода шедеврами изящества, но нигде это не делается ради экспозиции технического мастерства, а все служит только для более ясного выражения внутреннего содержания музыки. В гармоническом отношении в его музыке развивается чрезвычайное богатство, но все остается в высшей степени ясным, хотя отнюдь не простым, ибо сложность комбинации иногда доходит до высочайшей степени. У г. Танеева поразительнее всего его огромное мастерство в развитии тем, в подчинении этого развития логике диалектического процесса; это мастерство становится теперь как будто более редким, сменяясь упрощенными, но грубыми приемами новаторства, логически трудно объяснимыми. Чужд г. Танеев и всякой болезненной изысканности как в мелодии, так и в гармонии, и здоровый оптимизм его творчества, соединенный с необыкновенным благородством выражения, оставляет впечатление какой-то свежести и здоровой силы, позволяющей отдохнуть от тех изысканностей, которые своей пряностью иногда способны отравить слух. Очень выделяется г. Танеев живою гибкостью ритмов не в смысле каких-нибудь ритмических фигур, а в смысле тех или других тактовых комбинаций»⁵⁰.

Характеристика танеевского творчества, данная Кашкиным, — одно из наиболее интересных прижизненных суждений о композиторе. Справедливо подчеркивает критик внутреннее здоровье, содержательность и бодрый дух искусства Танеева. Верна, в общем, на наш взгляд, и мысль критика о новаторстве: ценность новаторства, по существу, отрицается, когда происходит подмена музыкального мышления эффектным фокусни-

чаньем. Впрочем, сам Танеев не одобрял отрицания всего нового, непривычного.

Сам Танеев был музыкантом своего, нового времени и сознавал это.

Мало симпатизировавшие Танееву критики склонны были успех камерного цикла приписать не столько достоинствам сочинений, сколько популярности имени композитора. Так, например, поступил автор заметки в «Русской музыкальной газете»⁵¹. Не обошлось и без неприятных, порою бестактных выпадов. Однако к последним Танеев неизменно относился со стоическим спокойствием. М. И. Чайковский вспоминает: «После первого исполнения „Орестен“ на второй день я его застал за чтением рецензий <...> не только неодобрительных, но язвительных и насмешливых. Сергей Иванович предложил перестать мне вслух исключительно злое. Я, конечно, отказался.

„Отчего? — спросил он, как будто дело шло не о его десятилетнем труде. — Порицания интереснее похвал. В них бывает часто много поучительного и справедливого. Если же нет, то неужели нельзя перенести спокойно несправедливости в порицании, когда мы столько раз в жизни выслушиваем с радостью незаслуженные похвалы?“ И он прочел мне самые ругательные статьи, такой же простой и ясный, как всегда, добродушно смеясь над наиболее ехидными. И это не была поза; всякому, кто знал этого человека, нельзя себе представить его „ломающимся“»⁵².

Возвращаясь к отзывам критики на концерты «Танеевского цикла» в 1913 году, нельзя миновать Л. Л. Сабанеева, в прошлом ученика Танеева, образованного музыканта, но снискавшего себе незавидную славу пристрастного критика и биографа. На этот раз Сабанеев превзошел себя и разразился словами, решительно отрицающими какую бы то ни было ценность музыки Танеева. Последняя, по его словам, «это — комбинационное творчество, гораздо более похожее в своем процессе на творчество ученого исследователя, чем на процесс художественной интуиции. Исходные пункты — совершенно иные. Танеев вычисляет и комбинирует, причем материалом служат звуки. Но только материалом сходство ограничивается. Материалом — и, как следствие, — внешней оболочкой, внешним миром. С первого раза, с первого „слуха“ — танеевские композиции как будто „настоящие“; все у них на месте. Но это обманчивый мираж. На деле — в них нет жизни, нет души: это механические куклы, которых только искусство опытного мастера сделало до ужасного похожими на настоящие организмы. И — в этом есть именно настроение чего-то „ужасного“. Именно такое, какое получилось бы от вида „механического человека“, говорящего, двигающегося... но не живого. Что-то кошмарное...»⁵³

Картина чего-то действительно глубоко тревожного, угнетающе жуткого! Сам критик, высказывающий такое мнение, должен был чувствовать себя беспредельно убежденным в сво-

ем благородстве и потому обязанным выступить с разоблачением опаснейших и вреднейших иллюзий. Но в том-то и дело, что сам Сабанеев никогда не верил в то, что писал. Девять лет спустя, он несколько смягчил свой приговор 1913 года, хотя и продолжал считать Танеева композитором «холодным». Сравнивая его с Глазуновым, Сабанеев полагает, что Танеев «жизненное, имеет большую историческую, „марку“, но в музыке его лишь формальная «вычисленность красивости», которая «не всегда красота, но это иногда обманывает. Нельзя отрицать, что образ Танеева как-то вырос за последние годы; многие раньше его вовсе не считали за „настоящего“ композитора. Но все же это — не та музыка, которая побеждает. И она не столь мужественна, чтобы вовеce отказаться от эмоциональности в пользу чистой тектоники, — в ней есть потуга на экспрессивность. Но все же квинтет *g-moll* — мастерское сочинение, и его прослушать было удовольствием». Что же до романсов Танеева, то они, к удивлению Сабанеева, почему-то считаются у исполнителей «признаком хорошего тона», тогда как на самом деле это совершеннейшие «музыкальные сухари»⁵⁴.

О «принципиальности» и «последовательности» Сабанеева можно судить по другой его статье, появившейся несколькими месяцами ранее. Здесь, к изумлению читателя, Танеев предстает уже как «высший представитель камерного стиля в России. Более того — он по технике, чувству камерной звучности один из высших творцов в этой области вообще после Бетховена. Только теперь, когда выравниваются впечатления от преходящих музыкальных явлений, становится ясным значение и размеры Танеева как композитора»⁵⁵.

Уже много лет спустя Сабанеев и вовеce раскаялся: «Я все время ощущаю, что творчество Танеева молодеет», что некоторые его романсы «настолько сильно и подлинно написаны, что уже начинает брать сомнение, да вправду ли он был так лишен интуитивных прозрений, как он сам представлял и как говорили другие»⁵⁶.

«Другими» этими был сам Л. Сабанеев в первую очередь.

Расцвет хорового творчества Танеева падает на последний период его жизни. Двенадцать хоров *a cappella* для смешанных голосов на слова Я. П. Полонского ор. 27 (1909) и шестнадцать хоров *a cappella* для мужских голосов на слова К. Д. Бальмонта ор. 35* (1912—1913) — вершина достижений Танеева в этой области. Многие хоры из этих циклов представляют собой законченные стройные композиции, в которых традиции классического хорового стиля и хоровой полифонии минувших веков возрождаются, вливаясь в современную светскую художественную культуру. Лучшим созданиям Танеева в этой

* № 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15 и 16 не изданы.

области творчества свойственны характерные черты его облика — строгость и содержательность.

Стиль пения а cappella, имеющий многовековую историческую традицию в русском певческом искусстве, привлек Танеева возможностью широкого применения полифонического мышления. Если в его хорах 70—80-х годов преобладают форма лирической миниатюры и гармонический склад изложения («Венечию ночью» на слова Фета, «Сосна» на слова Лермонтова, «Веселый час» на слова Кольцова и др.), то в «Восходе солнца» (ор. 8) и «Из края в край» (ор. 10, оба на слова Тютчева) он впервые обращается к хоровой композиции развернутого полифонического склада. «Космическая» поэзия Тютчева вдохновила его на создание такого шедевра, как «Восход солнца». Двухчастное построение, основанное на длительном нарастании звучности, завершается кульминацией (C-dur), величаво запечатлевшей «благовест всемирный победных солнечных лучей». Философская лирика Тютчева, столь близкая жизневосприятию Танеева, нашла отзвуки в великолепном по драматической взволнованности двойном восьмиголосном хоре «Из края в край». Для двойного хора написаны также «По горам две хмурых тучи», «В дни, когда над сонным морем» на слова любимого Танеевым Полонского. Полифоническое начало утверждается в хорах «Звезды» на слова Хомякова, «Альпы» на слова Тютчева (ор. 15, 1904) и др.

Подобно смычковым ансамблям, хоры Танеева отмечены ясностью мелодического рисунка, индивидуальной выразительностью голосов. Но нельзя не пожалеть о том, что сложнейшие полифонические сплетения, искуснейшие имитации, почти инструментальная трактовка человеческих голосов делают многие его хоровые произведения трудными даже для квалифицированных ансамблей.

В увлечении конструктивным единством Танеев соподчиняет отдельные моменты, иногда жертвуя их выразительностью ради передачи общей эмоциональности, ради целостности стихотворного текста. Многообразные оттенки поэтического текста подчас остаются невыявленными, а самый текст трудно различим в сложной полифонической фактуре. Разительным примером в этом смысле является монументальный «Прометей», смешанный хор на слова Полонского (ор. 27, № 8), выделяющийся из всех хоровых партитур композитора и своей протяженностью и грандиозностью построения (тройная пятиголосная fuga*). Но в ряде четырехголосных смешанных хоров («Посмотри, какая мгла», «На могиле», «По горам две хмурых тучи» и др.) Танеев заставляет забыть об этой особенности, пленяя слушателей тонким лирическим восприятием природы в музыкальных образах. В этом отношении замечателен один из лучших его хоров — «Посмотри, какая мгла» (на слова Полонского): естест-

* Подробный анализ фуги дан А. Степановым и А. Чугаевым⁵⁷.

венное расположение голосов обеспечивает красивую слитную и прозрачную звучность и гармоническую законченность, хор отмечен филигранной техникой отделки и тембровой выразительностью.

На исходе жизни Танеев создает произведение суровое и глубоко человеческое — кантату № 2 «Про прочтении псалма» для солистов, хора и симфонического оркестра на слова одноименного стихотворения А. С. Хомякова. Кантата, помеченная ор. 36, сочинялась на протяжении двух с половиной лет, с лета 1912 года. Партитура была закончена 3 января 1915 года. Это сочинение — величавый итог творческого развития Танеева во всех главнейших направлениях.

В традиционную форму кантаты Танеев вместил огромное богатство содержания. Не прибегая к сколько-нибудь «экстренным» средствам, он создал монументальное сочинение, не имеющее равных во всей русской музыке. Прав был критик, полагая, что кантата «поднимает оценку композиторского мастерства русской музыки на огромную высоту»⁵⁸. Глазунов вспоминал слова Танеева, сказанные им после первого исполнения Второй кантаты: «Какая богатая, неиспользованная еще область — русская оратория»⁵⁹.

Не сразу дался Танееву замысел произведения. Стихи Хомякова глубокого запомнились ему в давние времена, когда он ребенком слышал их от матери, памяти которой благоговейно посвятил свое создание.

Сорок стихов Хомякова легли в основу трехчастного цикла, распадающегося на девять номеров, объединенных единством симфонического развития. Содержание всецело выражается музыкой; текст, трудно различимый в общем звучании, служит лишь опорным началом, вносящим в сочинение — единство и связность. Подобный — возбуждавший споры — подход продиктован имитационным складом кантаты, основанным на последовательном проведении одной и той же мелодии в разных голосах, что, по словам Танеева, «чрезвычайно облегчает понимание строения контрапунктических форм и смысла текста; слова помогают узнать главную тему среди прочих мелодий, а знакомая мелодия невольно заставляет припоминать неразрывно связанный с ней текст»⁶⁰.

Содержание кантаты, основанное на свободном философском истолковании образов библейской мифологии, лишено культовой ритуальности, как и мистицизма, которым Танеев, как мы уже знаем, был не только чужд, но и враждебен.

Глубоко пронизывающий все произведение могучий дух симфонизма дает основание назвать произведение симфонией-кантатой. Симфонизм составляет плоть кантаты, одухотворяет все ее элементы, сливающиеся в единое целое. Эмоциональное воздействие ее моментов обостряется грандиозностью полифонических построений (хоровых и оркестровых), свежестью и продуманностью тональных отношений.

Вступительный хор (*Allegro tempestoso*, «Земля трепещет; по эфиру катится гром из края в край...») предваряется оркестровой прелюдией. В таинственной осторожности на фоне тремоло ударных вырисовываются в звучании басового кларнета очертания суровой темы (одной из главных в кантате) — образ «гласа божьего». Непрерывно нарастающее волнение приводит к хору, рисующему плененные в недрах земных силы, полные смятения и тревоги.

Резким контрастом этому номеру является двойной восьмиголосный хор (*Andante sostenuto*, «Израиль! Ты мне строишь храмы...»), непосредственно переходящий в № 3 (*Andante. Allegro molto*, «К чему мне пышных храмов своды...») — грандиозную по замыслу и виртуозную по выполнению тройную фугу. Звуковая мощь ее исключительна. Широко развитый мелос, красота кантилены сочетаются в ней с бурным динамизмом, интенсивными стреттообразными построениями. В заключительных тактах у медных мощно звучит призывная лейттема.

Во второй части (№ 4, *Allegro moderato*) в хоре раскрываются следующие строфы текста:

К чему мне злато? В глубь земную,
В утробу вековых скал,
Я влил, как воду дождевую,
Огнем расплавленный металл,
Он там кипит и рвется, сжатый...

Первая тема живописует напор сил, стремящихся прорваться на земные просторы. На последней строфе воздвигнута лаконичная, но напряженная по интонационной экспрессивности двойная фуга (*Allegro tenebroso*). Эту часть (как и фугу) Игорь Глебов признает едва ли не «самой вдохновенной и глубокой по силе и напряженности выражения мрачной и суровой звучности, как бы характеризующей порывы плененного в недрах земли Хаоса»⁶¹.

В квартете (№ 5, *Andante*) воспевается умиротворенная красота природы: «Земля со всех своих концов кадит дыханьем под росу благоухающих цветов».

Следующий № 6 (Квартет и хор, *Adagio ma non troppo* — «К чему огни?»), по словам Игоря Глебова, «интересен не столько сплошь увлекающим и даже, можно сказать, возбуждающим ходом развития музыкальной мысли как в голосах солистов, так потом у присоединяющегося к ним хора. Изящны и нежно-мягки колоритные плетения оркестрового сопровождения. Как контраст первой половине средней части, мрачной и суровой, квартет этот дышит лаской и очарованием, что дарует при созерцании и углублении в ее тайны вечно прекрасная природа»⁶².

Третья часть (№ 7, *Allegro appassionato*) открывается оркестровой интерлюдией, приближающейся к симфонической картине. В уплотненном динамизированном развитии и в слож-

ной контрапунктической интерпретации проходят темы из предыдущих номеров. Важнейшее значение приобретает лейттема кантаты, выступающая в широком звучании и симфонической разработке.

Альтовая ария (№ 8, «Есть дар небесный, дар бесценный...», *Adagio più tosto largo*), несмотря на глубину и широту мелодического дыхания, уступает по музыкальной выразительности остальным номерам кантаты, хотя смысловое значение ее велико, поскольку в ней декларируется основной этический тезис произведения:

Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде,
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде.

Ария непосредственно вливается в № 9 — двойной заключительный хор (*Adagio pietoso e molto cantabile*) на те же слова. Здесь полифоническая драматургия достигает наивысшей точки напряжения. Под впечатлением от первого знакомства с сочинением Игорь Глебов закончил свою статью:

«Значение кантаты для русской музыки огромно. Сейчас не поддается точному выяснению все звуковое богатство, вложенное в нее, но сила эмоционального содержания музыки ощущается с первого же знакомства с нею по степени произведенного впечатления. Впечатление осталось столь сильное, какое только и может остаться после исполнения подлинно правдивых, живых произведений музыкального искусства, где слышится за каждым изгибом музыкальной мысли творческая воля и одухотворенное чувство композитора»⁶³.

Так принял и оценил кантату Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) после первого исполнения ее в Петрограде 11 марта 1915 года. Участниками премьеры были Е. И. Збруева, М. В. Коваленко, А. Д. Александрович, Г. Г. Боссе, хор А. А. Архангельского и оркестр под управлением С. А. Кусевицкого.

Не столь восторженно, хотя и высоко встретил кантату другой петроградский критик, воспринявший ее как достижение «сильного, искреннего таланта, созданное на долгие годы и таящее в себе живительные соки чистого возвышенно-озаренного искусства. Таково первое впечатление. Если же мы попытаемся пойти несколько глубже, нас поразит прежде всего исключительное мастерство этой кантаты, исключительное главным образом потому, что оно не бросается в глаза, не заслоняет собою то внутреннее содержание, что дает бытие произведению». Высказав несогласие с подходом автора к тексту, Б. Тюнев положительно отзываясь о звучности хора, оркестра и солистов, о красоте и убедительности музыки. «Да, большой художник С. Танеев — большое значительное произведение подари он русской музыке»⁶⁴.

1 апреля 1915 года кантата впервые прозвучала в Москве

в 8-м концерте С. А. Кусевицкого при участии Е. И. Збруевой, Н. П. Кошиц, В. И. Филиппова и П. И. Тихонова (на повторном исполнении 5 апреля Збруеву заменила П. Ж. Доберт). Слушатели, наполнившие Большой зал Благородного собрания, горячо встретили и проводили Танеева и всех участников, хотя критика в лице Гр. Прокофьева отнеслась к кантате далеко не с тем энтузиазмом, как в Петрограде.

Безоговорочно признавая крупный успех кантаты, как и «живейшие знаки одобрения» аудитории, Гр. Прокофьев приходит к выводу, что «психология этого успеха никому, разумеется, не может быть понятна вполне, но думаю, что на слушателя не могло не подействовать самое величие партитуры, грандиозные ансамбли, красота мелодических линий, а отчасти и неожиданное для многих обаяние самого строгого стиля. Здесь Танеев едва ли не превзошел самого себя».

Осуждая «недостаточно выпуклую» инструментовку и отсутствие глубокого понимания своей задачи как хором, так и солистами (особенно мужской половины) и дирижера, не сумевшего «просмаковать все детали партитуры», хотя и внесшего «в исполнение много увлечения», но временами ограничившегося «общими штрихами», Гр. Прокофьев приходит к неожиданным выводам:

«Лично я с большим интересом и вниманием слушал кантату, но на некоторые соображения отрицательного свойства она меня все-таки навела. Во-первых, меня ошеломило настолько глубокое проникновение автора в тайны строгого стиля, что лицо авторское прямо испарилось, затушеввалось вплоть до неразличимости. Я понимаю, что всякий стиль, возникая из недр душевной жизни того или иного композитора, становится его личным стилем. Я могу себе представить такое устремление душевных сил в одном направлении, что атмосфера данной эпохи становится данному творцу абсолютно чуждой. Словом, я определенно считаю, что танеевский стиль не надуман, не теоретически только облюбован, но является истинной природой композитора (...). А между тем лицо С. И. Танеева и после кантаты осталось так же таинственно незнакомым, как и раньше [...] Я был бы плохо понят, если бы длинные возражения после кратких похвал произвели впечатление недостаточно любовного отношения к величественному детищу С. И. Танеева. Скажу прямо: двойной хор „Израиль! Ты мне строишь храмы...“, хор и fuga „К чему мне злато?“... отчасти квартет и ария и, наконец, заключительный хор мне очень по душе и доставили удовольствие...»⁶⁵

Осудив кантату в целом, Гр. Прокофьев впадает в противоречие с самим собой, сочувственно выделяя при этом пять ее крупнейших номеров.

Хотя Гр. Прокофьев и не дает ответа на им же поставленный вопрос о природе танеевского стиля, однако в ходе его мысли намечается попытка к его решению. К мнению Прокофьева

нам предстоит еще вернуться. Пока же отметим неправомерно отождествляемое им проникновение Танеева в «тайны строгого стиля» с отчетливо выраженной классической идеей и монументальными полифоническими формами кантаты.

Танеев присутствовал на всех исполнениях кантаты в Петрограде и Москве. Судя по его письму к П. И. Чайковскому от 5 апреля 1915 года, московское исполнение (1 апреля) его вполне удовлетворило⁶⁶.

По разным обстоятельствам кантата на долгие годы выпала из репертуара наших крупнейших музыкальных коллективов. Помимо трех прижизненных исполнений, она была исполнена вскоре после смерти автора сначала в Москве (25 и 26 сентября 1915 года), затем в Петрограде (16 ноября того же года). Из послереволюционных исполнений нам известны два, осуществленные силами Ленинградской академической филармонии и Академической капеллы под управлением М. Г. Климова 26 сентября 1926 года и 6 октября 1934 года. Неоднократные попытки к ее возобновлению, предпринятые в последующие годы в Москве и в Ленинграде, ни к чему не привели, и только 26 февраля 1977 года она с крупным успехом была исполнена в Москве под управлением Е. Ф. Светланова силами Государственного Академического симфонического оркестра СССР, Республиканской русской хоровой капеллы им. А. А. Юрлова (худ. рук. Ю. Ухов), солисты А. Козлова, Р. Котова, Ю. Антонов и Ю. Белокринкин.

Кантата — последняя крупная работа Танеева. 9 мая 1915 года он закончил начатую еще в 1896 году «Колыбельную» для голоса с фортепиано на слова К. Бальмонта.

Еще до завершения кантаты Танеев приступил к начатому еще в 1913 году редактированию и переложению двенадцати кантат Баха для голосов с сопровождением фортепиано; русский перевод текста выполнил М. И. Чайковский. Работу эту Танеев взял на себя по предложению любительницы музыки принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской.

Нотная тетрадь с эскизами тем, рождавшихся у Танеева с 1900 по 1915 год, сохранила нам две записи последних его творческих замыслов. Запись на стр. 14, датированная 20 марта 1915 года, гласит: «Скрипичная соната: темы для побочной партии (F-dur, $\frac{3}{8}$) Allegro (G-dur, $\frac{2}{4}$)». Другая, на стр. 15, совсем неопределенная: «тема (Bassi, f-moll, $\frac{4}{4}$)», датированная 2 мая 1915 года. На стр. 16 — «Vivace (C-dur, $\frac{2}{4}$)». Какие замыслы рисовались композитору в этих беглых записях, трудно догадаться⁶⁷.

26 января 1915 года Московское общество распространения камерной музыки устроило в Малом зале Благородного собрания (ныне Октябрьский зал Дома Союзов) вечер из произведений Танеева, в программу которого вошли Фортепианный квинтет ор. 30, Фортепианное трио ор. 22, романсы и дуэты, исполненные П. Ж. Доберт и Н. Г. Райским. Фортепианная партия

всей программы полностью легла на автора. Это было его последнее публичное выступление.

На этот раз Гр. Прокофьев упрекнул квинтет в бесстильности, точнее — разностильности.

16 апреля 1915 года Москва хоронила Скрябина — великого ученика Танеева. Несмотря на ненастную погоду, Сергей Иванович явился на похороны в демисезонном пальто и, как утверждают очевидцы, шел за гробом с непокрытой головой, не желая надеть шапку. Вскоре после этого он простудился, стал жаловаться на недомогание, сильный кашель и общую слабость, сопровождающуюся повышенной температурой.

Ничто как будто не предвещало печального исхода. Сам Танеев до последнего момента не считал заболевание сколько-нибудь серьезным, надеясь на скорое выздоровление.

Весь месяц Танеев вынужден был провести в Москве в ожидании переезда в Дюдьково, которому суждено было стать последним его пристанищем. Улучшение не наступало. «Если выздоровление не произойдет, — писал он 31 мая П. И. Чайковскому, — то мне предстоит очень печальное лето и все мои летние проекты (включая и кантаты Баха) рушатся совершенно»⁶⁸.

2 июня Танеева перевезли на автомобиле в Дюдьково, а в четверг 4 июня в Москву пришли тревожные вести. Выхавший в Дюдьково профессор Н. С. Кашкин нашел состояние больного безнадежным.

Еще за три часа до кончины Сергей Иванович нашел в себе силы, чтобы записать свою температуру. До последней минуты не теряя сознания, он скончался 6 (19) июня в 12 часов дня.

Под проливным дождем, на простом деревенском полке, усыпанном душистыми полевыми цветами, которые принесли крестьянские дети Дюдькова и окрестных деревень, гроб с телом Танеева был доставлен сначала на ближайшую железнодорожную станцию Голицыно, а оттуда в Москву. Среди несших гроб были местные крестьяне, глубоко чтившие покойного.

В памяти современников глубоко запомнился момент, когда тысячная толпа участвовавших 10 июня в траурном шествии приблизилась к зданию консерватории и в величаво-торжественной тишине неожиданно полилась музыка — медленная часть из симфонии c-moll в исполнении оркестров Большого театра и С. А. Кусевицкого. Дирижировал Ю. Н. Померанцев (концертмейстером первых скрипок был профессор М. И. Пресс).

«И этот последний привет (<...> тысячной толпы, без сомнения, навсегда запечатлелся в душе присутствующих как одно из самых ярких и трогательных впечатлений жизни. Таких похорон в Москве не бывало...»⁶⁹

«Следуя за гробом Сергея Ивановича, я шел с А. Т. Гречаниновым. Мы говорили о желательности оставить домик во дворе Вишняковой навсегда в том виде, как он был обитаем покойным. „Бывало, вечером, — говорил Александр Тихонович, — подойдешь к нему и видишь в окна, что Сергей Иванович пьет чай.

Значит, можно войти не потревожа, посоветоваться, а то просто отвести душу в беседе. Ну, а если он за пюпитром или за инструментом, то просто постоншь и порадуешься, что он тут, за делом, и уже довольный и этим, уйдешь, утешенный и ободренный⁷⁰.

Глядя на толпу друзей, шедшую с нами, и не видя среди нее ни одного лица по долгу, из приличия, из любопытства явившегося сюда, я думал, что Гречанинов передал чувство, объединявшее нас всех⁷⁰.

От консерватории похоронное шествие направилось к Донскому монастырю, где тело Танеева было предано земле рядом с могилой его матери, как он того желал*.

Еще до погребения Танеева на многочисленном собрании его учеников, друзей и почитателей были приняты решения по увековечению памяти покойного, открыта подписка на «Танеевский фонд»**, а вскоре объявлены условия композиторского «Конкурса на премии имени С. И. Танеева», для проведения которого был избран комитет в составе Ю. Н. Померанцева, Н. Г. Райского, М. И. Чайковского и Ю. Д. Энгеля, учрежден «фонд композиторских стипендий С. И. Танеева».

Еще при жизни Танеева в январе 1915 года московское «Общество распространения камерной музыки» объявило конкурс имени С. И. Танеева, в жюри которого вошли А. К. Глазунов, Г. Л. Катуар, Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин и С. И. Танеев. Премия в 300 рублей была присуждена В. А. Золотареву за струнный квартет. Премия за фортепианное трио осталась неприсужденной.

Вскоре после смерти Танеева был объявлен «Конкурс на премии имени С. И. Танеева» (состав жюри: А. К. Глазунов, А. И. Зилоти, Н. Д. Кашкин, Н. К. Метнер и С. В. Рахманинов). Конкурс предназначался для сочинения для одного голоса и оркестра и должен был приблизительно соответствовать «концерту в музыке инструментальной». Были назначены две премии: 1000 рублей и 400 рублей. Вторая премия присуждена В. А. Золотареву за сочинение «Он и Она» на текст А. Майкова. Жюри не нашло возможным присуждение первой премии ни одному из представленных сочинений и на основании 4-го пункта условий конкурса объявило новый конкурс с крайним представлением сочинений 15 сентября 1917 года, при том же составе жюри. Второй конкурс был организован в ознаменование 60-летия Танеева на сочинение для хора и оркестра (по желанию автора допускались голоса соло и вокальные ансамбли). В основу сочинения должна была быть положена идея реквиема (допускался и латинский текст). Премия назначалась в 1500 рублей. Конкурс не состоялся по условиям революционного времени.

* В связи с закрытием кладбища Донского монастыря прах Танеева 25 июня 1940 года был перенесен и захоронен на кладбище Новодевичьего монастыря.

** К концу 1915 года в фонде насчитывалось около десяти тысяч рублей.

Поток откликов, писем и телеграмм, собрания и концерты памяти Танеева показали, каким влиянием и любовью он пользовался в музыкальном мире.

С. В. Рахманинов прислал телеграмму из Халила (Финляндия). «Глубоко скорблю о безвременной кончине Сергея Ивановича Танеева. Светлую, дорогую мне память о нем бережно сохраняю до последних дней моих»⁷¹.

Телеграмма была отправлена 9 июня, а ровно через неделю появилась статья, в которой Рахманинов запечатлел облик своего учителя.

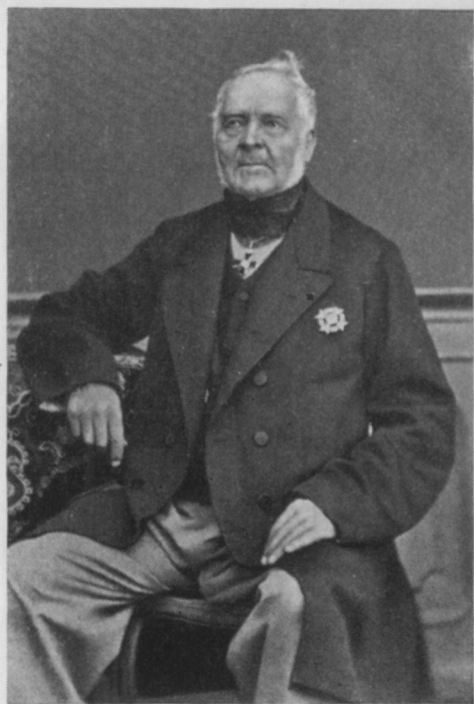
«Скончался Сергей Иванович Танеев — композитор-мастер, образованнейший музыкант своего времени, человек редкой самобытности, оригинальности, душевных качеств, вершина музыкальной Москвы, уже с давних пор с непоколебимым авторитетом занимавший по праву высокий пост до конца дней своих. Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, „по-танеевски“: кратко, метко, ярко. На устах его были только нужные слова. Лишних, сорных слов этот человек никогда не произносил... И смотрели мы все на него как-то снизу вверх!.. Его советам, указаниям дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери.

Жил Сергей Иванович простой, скромной, в некоторых отношениях даже бедной жизнью, вполне его удовлетворявшей. Он, как Сократ, однажды увидев собрание предметов роскоши, мог бы сказать: „Однако сколько есть вещей на свете, в которых я не нуждаюсь“.

К нему на квартиру, в его домик-особняк стекались самые разнокалиберные, по своему значению несоединимые люди: от начинающего ученика до крупных мастеров всея России. И все чувствовали себя тут непринужденно, всем бывало весело, уютно, все были обласканы, все запасались от него какой-то бодростью, свежестью, и всем, сказал бы я, жилось и работалось после посещений „танеевского домика“ легче и лучше. В своих отношениях к людям он был непогрешим, и я твердо уверен, что обиженных им не было, не могло быть и не осталось»⁷².



Варвара Павловна Танеева, мать композитора.



Иван Ильич Танеев, отец композитора.





Дом Армандт на Воздви-
женке, где на втором этаже
первоначально помещалась
Московская консерватория.
(Ныне на его месте киноте-
атр «Художественный», вы-
ходящий фасадом на Арбат-
скую площадь.)



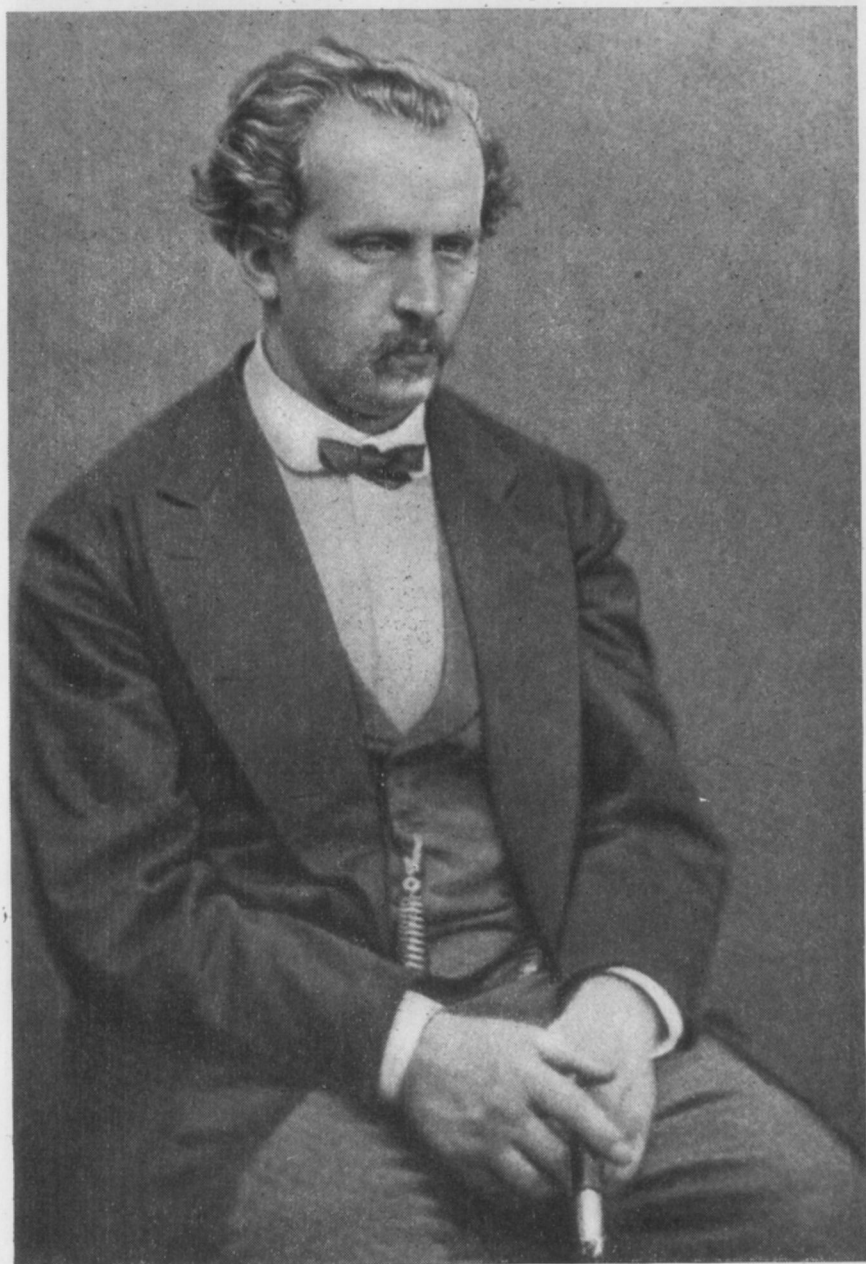
Сергей Танеев — ученик
консерватории.



Петр Ильич Чайковский в бытность профессором
консерватории, 1868 год.



Сергей Иванович Танеев в год окончания консерватории.



Николай Григорьевич Рубинштейн.



Сергей Иванович Танеев, конец 70-х годов.



Танеев на Кавказе. С. И. Танеев,
М. М. Ковалевский, кн. Урусбиев,
полковник Аглинцев, Н. К. Михай-
ловский, И. И. Иванюков.

Танеев с семьей Масловых. Слева
на право: В. И. Маслова, А. И. Мас-
лова, Ф. И. Маслов, С. И. Танеев,
Н. И. Маслов.





Здание Московской консерватории на Большой Никитской (ныне улица Герцена), 70-е годы XIX века.



Сергей Иванович Тснеев, 90-е год



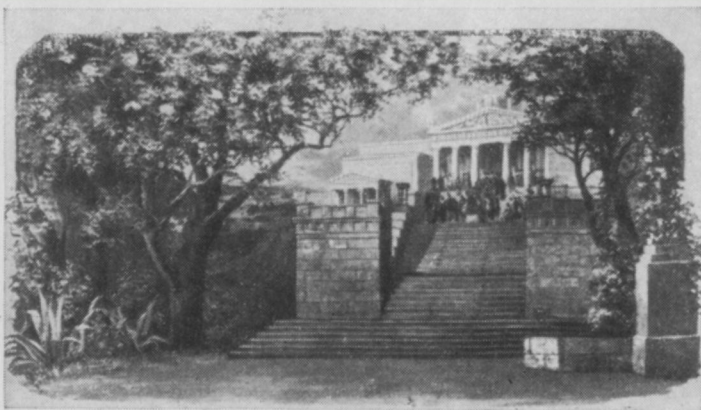
Антоний Степанович Аренский.



Пелагея Васильевна Чижова, няня Сергея Ивановича.



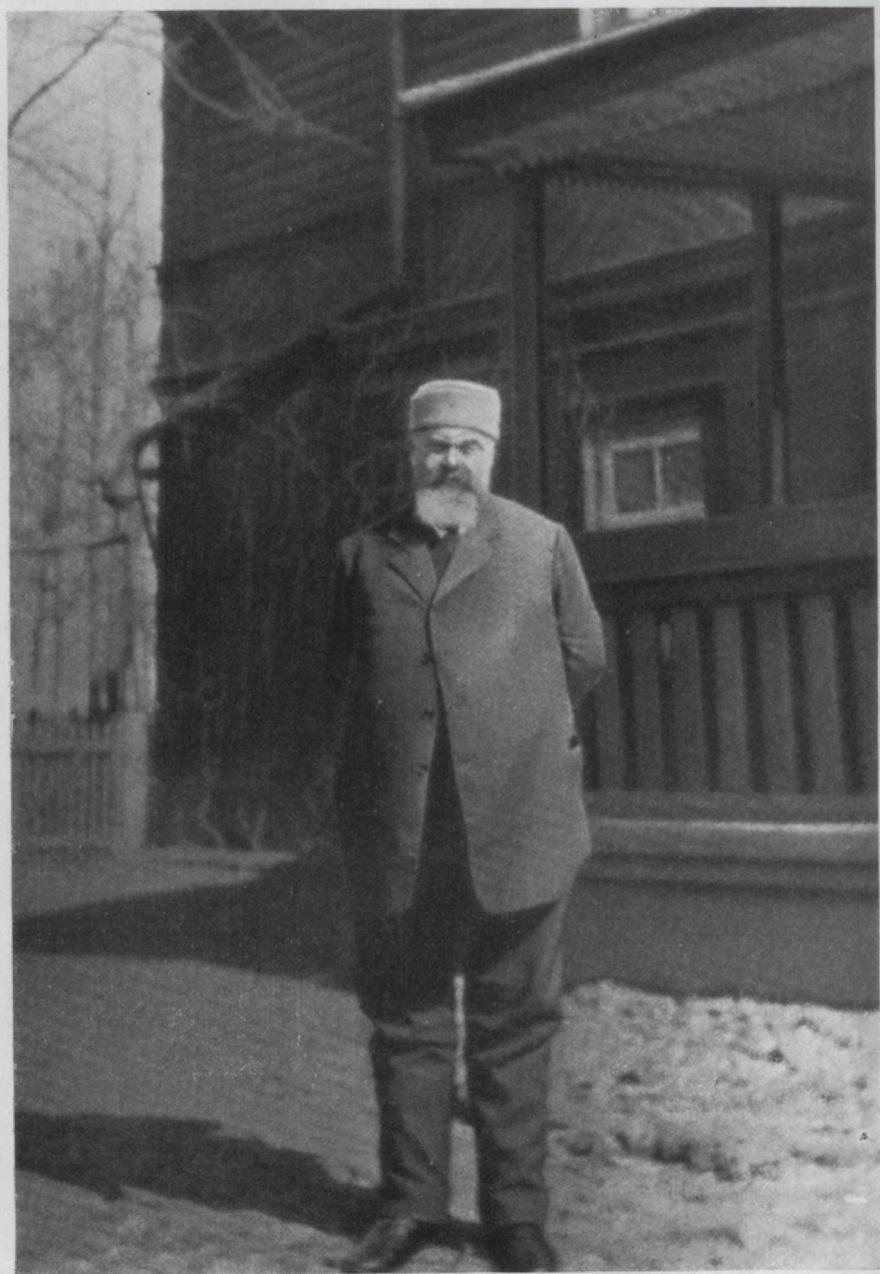
Танеев у Толстых в Ясной Поляне.



Сцена из оперы «Орестя» в постановке Мариинского театра, 1895 год.



Сергей Иванович Танеев у Толстых в Хамовниках.



Танеев в Клину, 1914.



Танеев в Ясной Поляне.



Сергей Иванович Танеев за роялем.

Кн. пом. № 2124

I.

М. № 636

6^й струнный квартет

Allarg. poco d = 88

Handwritten musical score for the 6th String Quartet, Part I. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking is *Allarg. poco d = 88*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, f). There are also handwritten annotations in Russian, including "poco cresc." and "poco decresc.".

Партитура Шестого струнного квартета С. И. Танеева, вторая часть.



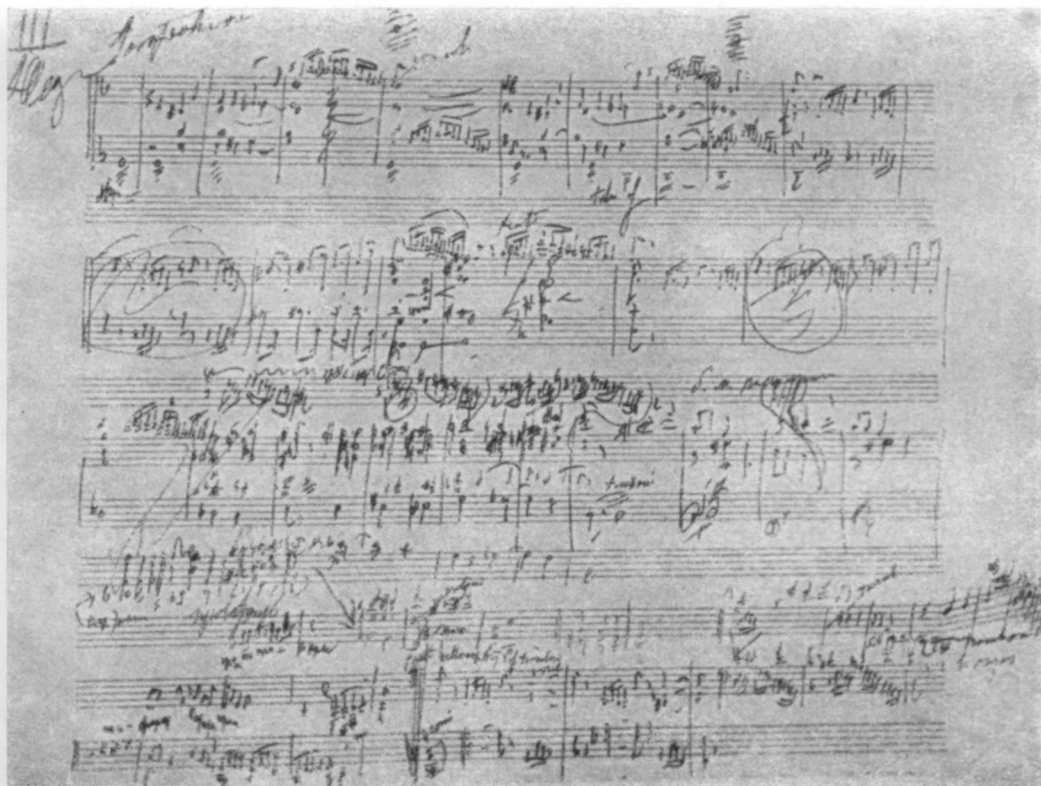
Сергей Иванович Танеев.

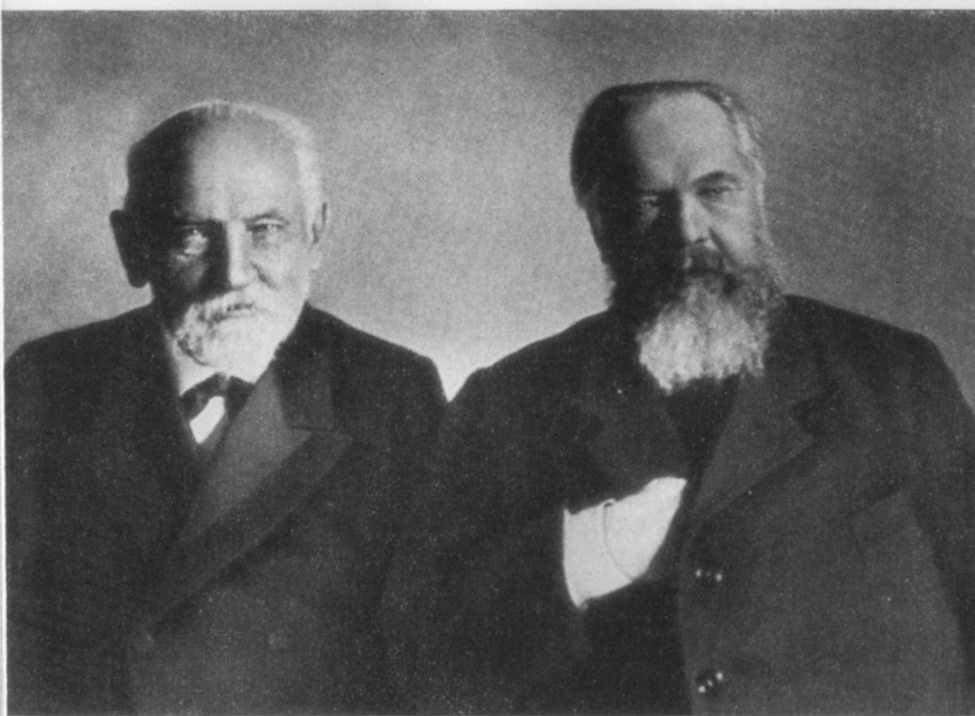


Отъезд из Дюдькова. 900-е годы. Публикуется впервые.

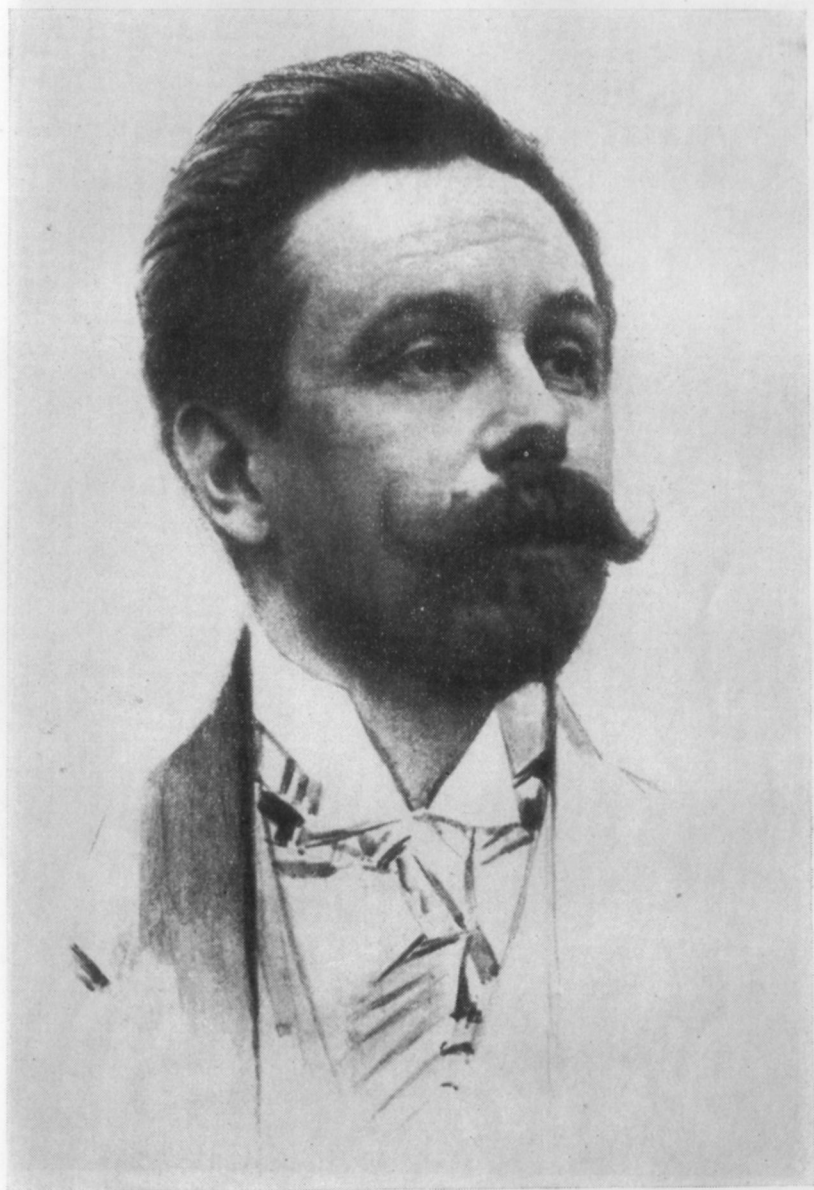


Партитура кантаты
«По прочтении
псалма».





Сергей Иванович Танеев и Николай Дмитриевич
Кашкин.



Александр Николаевич Скрябин.



Сергей Васильевич Рахманинов.

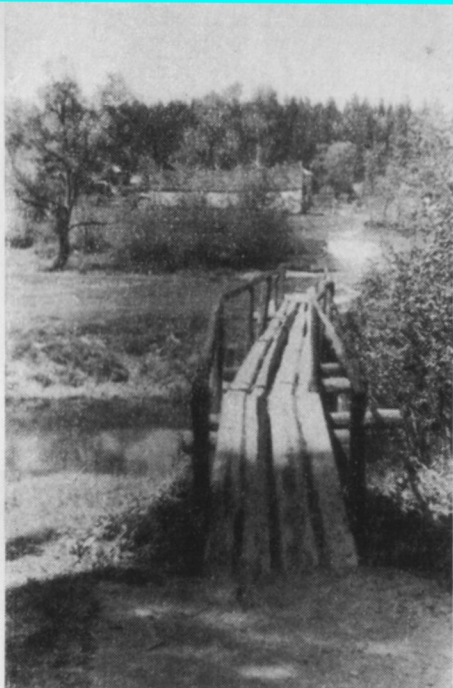


Кабинет С. И. Танеева. Макет работы художника
М. М. Успенского. Публикуется впервые.



Отъезд в Дюдьково, 2 июня 1915 года. Справа
от С. И. Танеева — А. И. Райская и К. Н. Игум-
нов.

Дюдьково. Левитанов-
ский мостик. Фото на-
ших дней.

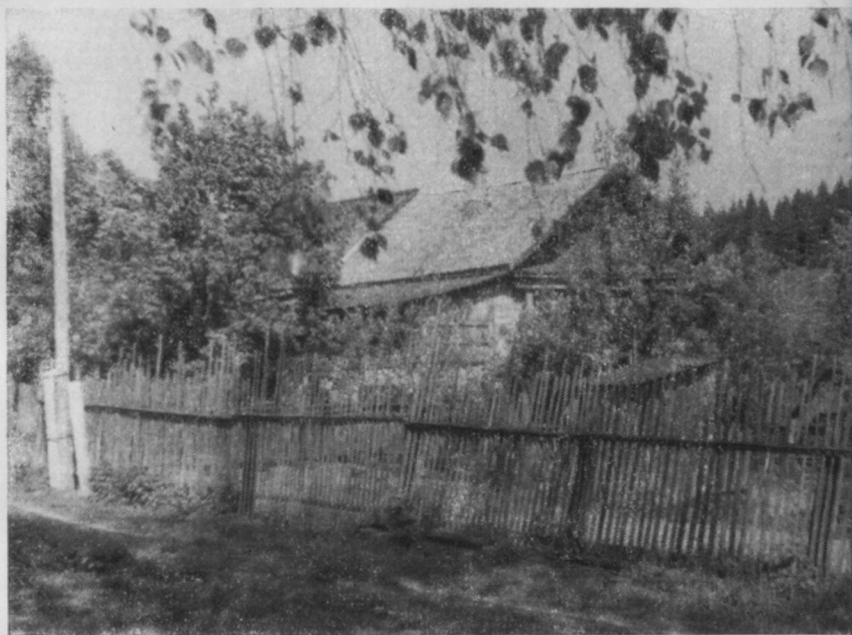


Звенигородский лес. Фо-
то наших дней.





Последняя фотография С. И. Танеева. Дюдьково, 2 июня 1915 года.



Дом в Дюдькове, где 6 июня 1915 года умер
С. И. Танеев.



Похоронная процессия у Московской консерватории, 10 июня 1915 года.

Танеев-ученый. — Основы творческого метода. — Заключение.

В этой главе мы попытаемся дать обобщающую, по возможности сжатую характеристику Танеева — композитора и деятеля, его эстетических и музыкально-теоретических взглядов.

В развитии последних особая роль принадлежит монументальному теоретическому труду «Подвижной контрапункт строгого письма». Постоянный интерес Танеева к полифонии вообще и подвижному контрапункту строгого письма в частности непосредственно связан с его собственным творчеством. Полифония, завладевшая воображением Танеева смолоду, неотделима от его музыкального мышления. Именно на ней сошлись многие раздельные нити его развития. В этой области он был авторитетом непререкаемым — быть может, не имевшим себе равных.

«Еще в 1893 году, — вспоминает его ученик Ю. Энгель, — мне пришлось слышать о Танееве от П. И. Чайковского следующее: „Это — лучший контрапунктист в России, да не знаю, найдется ли такой и на Западе“»¹. Величайшим современным контрапунктистом называл Танеева Глазунов, а Ларош — первым из русских мастеров канона и фуги. Позднее профессор музыкальной теории Н. Кашкин провозгласил: «В смысле технического владения средствами многоголосной композиции С. И. Танеев был едва ли не первым мастером нашего времени»². Характерно, что Л. Л. Сабанеев, немало в свое время поглумившийся над своим учителем, вынужден был в 1930-х годах публично признать — по своему обыкновению лукавыми оговорками и намеками, — что как теоретик Танеев «является бесспорно одним из первых, если, что весьма вероятно, не первым в мире, хотя и малоизвестным и не оцененным (...). Он был рожден ученым и, наверное, если бы избрал область более развитую в научном отношении, чем музыку, например историю или философию, то он был бы, наверно, признанной и мировой величиной»³.

Но Танеев был ученым именно как музыкант, он был корифеем мировой науки о музыке.

Что представляло собой учение о контрапункте строгого письма до Танеева?

Свод произвольно навязываемых предписаний или примеров, извлеченных из практики без руководящей идеи, не объединенных единой системой и лишенных строгой классификации, вряд ли можно вообще считать наукой. Поэтому без преувеличения можно сказать, что именно Танеев создал учение о подвижном контрапункте и тем самым о контрапункте вообще, поставив на место эмпирического, рецептурно-ремесленного подхода подлинно научный метод в этой области. В контрапункте он обнаружил постоянное и тесное взаимодействие общих законов, вытекающих из передвижения, расчленения и производного соединения голосов, причем в его исследовании каждой формуле, устанавливающей каждое понятие, «заранее определено свое место, независимо от того, была ли когда-либо осуществлена или нет»⁴ (разрядка моя. — *Гр. Б.*).

Иначе говоря, Танеев установил, что мелодические комбинации при определенных условиях способны давать новые производные комбинации или перестановки голосов на разные интервалы, не утрачивая при этом главного — истинно музыкального содержания и способности непосредственно восприниматься, производить естественное художественное впечатление.

С широтой, для которой нет аналогий в прошлом, Танееву удалось показать, что подвижной контрапункт строгого письма «благодаря простоте своих принципов и последовательности их проведения <...> представляет явление единственное в своем роде по стройности, естественности и логичности. Все бесконечное разнообразие его сочетаний является лишь последовательным развитием простых и удобопонятных основ двухголосного контрапункта»⁵.

Опираясь многочисленными примерами, извлеченными из четырехвекового опыта — от Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Палестрины и многих других великих мастеров «строгого стиля» до Баха, Моцарта и Бетховена, — Танеев привлекает также наиболее яркие образцы полифонических построений из произведений русских композиторов — Глинки, Чайковского, Бородинна, Римского-Корсакова и Глазунова. Он обстоятельно анализирует крупнейшие теоретические труды Винченцо, Царлино, Фукса, Марпурга и других, вплоть до современных работ Фетиса, Беллермана, Праута, Римана. Столь широкий охват материала свидетельствует не только об огромных познаниях, но и о многолетних углубленных занятиях предметом, изучение которого он считал своей главной музыкальной работой.

Нисколько не умаляя заслуг своих предшественников, Танеев анализирует противоречия, заблуждения и неполноту, обнаруженные им в трудах как старых, так и новейших западных теоретиков. Особенное внимание обращает он на неточности, происходящие «от несовершенства классификаций, от обилия

ненужных правил или от недостатка правил существенных»⁶, иначе говоря, — от отсутствия общих руководящих и направляющих принципов, которые важны для того, чтобы теоретические труды могли быть использованы в композиторском и исполнительском творчестве, могли участвовать в выработке эстетических тенденций современной музыки.

Исследуя работы западных теоретиков XIX столетия, Танеев показывает недостаточную осведомленность, а нередко и научную беспомощность их авторов. Примером служит блестящая по тонкости и убедительности аргументации полемика с Фетисом в Десятой главе. Изобличив прославленного в свое время ученого во «всестороннем затемнении вопроса» (о связанных диссонансах), Танеев заключает: «Неосновательное суждение может принести тем более вреда, чем авторитетнее лицо, это суждение высказывающее. Мы потому так долго остановились на опровержении вышензложенных взглядов Фетиса, что он пользуется во многих отношениях вполне заслуженной славой ученого музыканта и теоретика»⁷.

Основную задачу своего исследования автор «Подвижного контрапункта» формулирует в Предисловии: «Учение, изложенное в настоящем труде, представляется мне более точным, простым и доступным вследствие применения элементарных алгебраических приемов к контрапунктическим комбинациям и замены словесного изложения некоторых существенных правил условными знаками. Это дало мне возможность принять в соображение наибольшую массу подлежащих рассмотрению явлений, подчинив их небольшому сравнительно числу общих правил»⁸.

Однако применением одного лишь алгебраического метода отнюдь не исчерпывается то новое, что отличает исследование Танеева. Так, в заключительной главе мы читаем: «Основное учение о подвижном контрапункте на алгебраических началах, можно было достигнуть возможной полноты содержания при сжатости изложения. Обзор полной программы подвижного контрапункта приводит к заключению, что в музыкальной литературе была использована только часть возможных форм. Таким образом, многие из приведенных примеров (большинство в отделе В и почти все примеры отдела D) как в тексте, так и в приложении относятся к формам подвижного контрапункта, впервые осуществляемым в музыке» (разрядка моя. — *Гр. Б.*)⁹.

Важнейшее значение в этом смысле занимает в книге отдел о горизонтально-подвижном и вдвойне подвижном контрапункте. Здесь впервые в музыкально-теоретической науке обоснованы и приведены в логически стройную систему формообразующие принципы, допускающие одновременно горизонтальные и вертикальные передвижения голосов. «Можно без преувеличения сказать, — читаем мы в заключительных строках главы

XXIV, — что вопросы, составляющие содержание 2-й части настоящего сочинения, до сих пор не только не были разрешены, но не были и поставлены, и предлагаемое здесь учение представляет первый опыт в этом направлении»¹⁰.

Как ни велико было преклонение Танеева перед искусством старых контрапунктистов, он никогда не забывал основной цели — художественной, творческой. Уклонение от этой цели, проявляющееся в одностороннем интересе к самодовлеющему техническому конструированию, решительно отвергалось им. Так, например, говоря о многоголосных бесконечных канонах (исключая канонические секвенции), он замечает, что они «являются лишь как редкое исключение в музыкальной литературе и скорее относятся к разряду работ кабинетных, бывших когда-то в моде у цеховых музыкантов, упражнявших на них свое музыкальное остроумие и посредством них поддерживавших нередко незаслуженную славу своей учености»¹¹.

Современники Танеева и даже его друзья нередко позволяли себе прониживать и подтрунивать над его педантизмом, доходившим до анекдотического пристрастия к точности выражений даже в бытовых разговорах. Возможно, эта привычка была результатом обратного воздействия его требовательности к себе в процессе ученых занятий — сухость была чужда Танееву в его музыкально-общественном поведении, в его человеческих отношениях и, конечно, в его творчестве. Не любовь к отвлеченному мудрствованию побуждала Танеева к теоретическим исследованиям. Его вдохновляли эстетические цели, ибо он уверился, что законы сочетания мелодических линий и передвижения голосов свойственны величайшим творениям музыки и составляют сущность их красоты.

Свыше четырех десятилетий отдал Танеев самоотверженной деятельности в области композиции и научных исследований. Если принять при этом во внимание, что работа над «Подвижным контрапунктом» продолжалась около семнадцати лет*, то можно сказать, что через всю зрелую полосу его дея-

* Начало систематической работы над «Подвижным контрапунктом» относится к осени 1889 года, завершение — к середине 1906 года.

Книга вышла в свет в мае — июне 1909 года в количестве 2000 экземпляров.

Книга встретила довольно широкий отклик на страницах русской периодической печати. Наиболее значительные из них, появившиеся как при жизни Танеева, так и вскоре после его смерти: анонимная статья: «С. Танеев. „Подвижной контрапункт строгого письма...“» (Муз. труженник, 1909, № 18); Пасхалов В. «Подвижной контрапункт строгого письма» (Музыка и жизнь, 1910, № 1); Кашкин Н. «Замечательная книга о музыке» (Рус. слово, 1910, 18 марта); Курдюмов Ю. В. «Новый метод изучения контрапункта. Сергей Танеев. „Подвижной контрапункт строгого письма...“» (РМГ, 1910, № 14); Львов П. «С. Танеев. „Контрапункт строгого письма“» (Аполлон, 1910, № 9); Stecker K. «Sergei Tanëjev. Podviznoj kontrapunkt strogavo pisma» (Hudebni Revue, Прага, 1910, № 9); Беляев Викт. «„Подвижной контрапункт строгого письма“ С. П. Танеева» (Музыка, 1913, № 125); Пас-

тельности красной нитью проходит теоретическое творчество. В эти годы он являл подлинный пример понимания своего научного долга.

Вскоре по выходе в свет «Подвижного контрапункта» ученик Танеева, выдающийся музыкант-мыслитель и теоретик Б. Л. Яворский обратился к своему учителю с письмом, датированным 15 сентября 1909 года: «Я радуюсь и торжествую. Наконец то, что я всегда считал одним из самых заметных событий нашей музыкальной жизни, сделалось общим достоянием. Я потому придаю такое значение Вашему труду, что, по моему мнению, это первый труд, переводящий музыкальное искусство, то есть нечто бессознательное, неосоздаемое для человеческого ума, в область науки. Это первый теоретический труд, основанный на ясных законах, логическое применение и развитие которых создает стройное здание. Только после появления этого труда сделалось возможным взглянуть на культурное развитие музыкального искусства в той части его, которой касается Ваш труд. Все работы по истории музыки до сих пор являются лишь более или менее удачными биографическими очерками, изредка освещающие влияние общей культуры лишь на направление творчества композиторов, несколько не выясняя процесс творчества в его самых сокровенных тайниках. Только когда достаточно фантастическая в настоящее время так называемая теория композиции превратится в музыкальную науку, рассматривающую законы, управляющие музыкальным мышлением и выражением, и на основании этих законов не только строящую здание музыкального творчества, но и дающую возможность предугадывать, предсказывать и разъяснять невозможность некоторых явлений, появится история музыкального искусства.

Первым краеугольным камнем в этой будущей науке о нашей музыкальной речи я всегда считал Ваш труд, и сознание, что мне привелось быть Вашим учеником и что мое музыкальное мышление получило возможность пройти эту единственную пока школу, доставляет мне радость быть свидетелем Вашего торжества тем более, что во время ближайшего знакомства с Вами я не только научился глубоко уважать Вас, но и искренно полюбил Вас»¹².

Письмо Яворского примечательно во многих отношениях. Никто из современников Танеева, пожалуй, не поднялся до такой ясности и глубины понимания его труда, ознаменовавшего, по мысли Яворского, поворотный рубеж в науке о музыке. Справедливо и то, что значение «Подвижного контрапункта» Яворский не ограничивает содержащимися в нем чисто теоретическими открытиями, а рассматривает его в широкой историче-

халов В. «Подвижной контрапункт строгого письма». Книга С. И. Танеева» (Муз. современник, 1915, № 1); Беляев Викт. «„Подвижной контрапункт строгого письма“ С. И. Танеева» (Муз. современник, 1916, № 8).

ской перспективе, отчетливо представляя себе его благотворное влияние на всю область теории композиции, на музыкальное мышление и даже на историю музыкальной культуры вообще*. Что именно побудило Танеева уделить столь исключительное внимание явлениям полифонического письма?

Точный и ясный ответ на это дает сам автор: «Наша тональная система теперь <...> перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы. Последовательное проведение принципа, что каждый аккорд может следовать за каждым другим на хроматической основе, лишает гармонию тональной связи и исключает из нее те элементы, которые расчленяют произведение на отделы, группируют мелкие части в крупные и скрепляют все в одно органическое целое. Гармония строгого письма, в которой каждый аккорд мог следовать за каждым другим, хотя и на диатонической основе, еще не имела формующего элемента тональности <...> Омни-тональная гармония, обогащаясь новыми сочетаниями, в то же время лишает себя тех сильных средств воздействия, которые связаны с тональными функциями. Устойчивое пребывание в одной тональности, противопоставляемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев, переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвращение к главной — все эти средства, сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы, мало-помалу исчезают из современной музыки. Отсюда измельчание строения отдельных частей и упадок общей композиции. Цельные, прочно спаянные музыкальные произведения являются все реже и реже. Большие произведения создаются не как стройные организмы, а как бесформенные массы механически связанных частиц, которые можно по усмотрению переставлять и заменять другими»¹⁴.

В этом отрывке Танеев обнажает черты разложения и распада тональной системы, обозначившиеся уже в конце прошлого столетия и особенно проявившиеся в начале нынешнего. В известном смысле приведенные слова можно назвать манифестом в защиту реалистических основ и традиций музыкального искусства.

С полным основанием Танеев полагает, что распад единства ладотональности неминуемо ведет к распаду музыкального це-

* В конце 1927 года Яворский указывал Луначарскому, что обе книги Танеева «суть вехи, они отмечают конец даже цикла эпох (как изобретение метронома отметило конец исполнения по равномеричным долям независимо от значения доли, отменило моторность как абстрактное измерение метра движения без оценки измеряемого и определения движения как простое перемещение или передвижение)»¹³.

лого, или, как он выражается, «музыкальной композиции». Вступая против атонализма как одной из тенденций декаданса, Танеев всеми силами стремится способствовать сохранению органичности в современном музыкальном творчестве. В этом прогрессивное значение его «Подвижного контрапункта», его актуальность и для нашего времени.

Какие же средства предлагает Танеев для противодействия этому процессу распада? Ответ гласит: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм»¹⁵.

Призывая современных композиторов к овладению богатством контрапунктических форм, Танеев следующим образом истолковывает их значение: «В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, и применяемые, и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий, и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание»¹⁶ (разрядка моя. — Гр. Б.).

Положение Танеева о вечности и неизменяемости полифонических форм в основе своей бесспорно постольку, поскольку последние зиждятся на рациональных интервально-числовых отношениях. Но и они, как и всякие иные средства выражения, при определенных условиях неизбежно испытывают на себе влияние эпохи, национальных черт и, наконец, индивидуальности композитора, в чем нетрудно убедиться хотя бы на личном опыте Танеева: на равных этапах своего развития он с поразительной гибкостью и разнообразием переосмысливал все возможные имитационные, канонические, как и многие формы сложного контрапункта, которые полагал неизменяемыми. Самое замечание, что «формы (...) контрапункта (...) могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание», предполагает свободную, но тем не менее определенную возможность выбора (отбора) этих форм.

Общезвестно значение, которое Танеев придавал полифоническим упражнениям в системе композиторского образования. Во вступлении к «Учению о каноне» он указывает на преимущества, которые даются временем и трудом, потраченными на овладение законами контрапунктического искусства. Напугав молодых музыкантов, он обращается к ним с призывом сделаться властелинами этой сложной, но столь необходимой сферы знания:

«Очень большая разница в контрапунктической технике того, кто в состоянии лишь написать задачу по сложному контрапункту, и того, кто освоился со всевозможными его примене-

ниями и с уверенностью и легкостью, почти инстинктивно владеет им, как послушным орудием в самых разнообразных случаях»¹⁷. И далее: «Подобно тому, как вполне законченные виртуозы для поддержания и усовершенствования своей техники находят необходимым часть своего времени посвящать техническим упражнениям, так и для молодых композиторов было бы полезно не оставлять своих контрапунктических упражнений и по окончании курса контрапункта. Те преимущества, какие им дает умение в совершенстве владеть контрапунктом, — изящество, плавность и логическая последовательность отдельных голосов, легкость в обработке музыкальных мыслей и быстрота в извлечении заключающихся в них возможностей комбинаций — все эти преимущества полного господства над музыкальным материалом с избытком вознаградят за время, потраченное на занятия контрапунктом»¹⁸.

Самый процесс полифонического образования учащегося строго подразделялся Танеевым на две фазы. Первая ограничивалась развитием техники «среднего уровня», вторая преследовала более сложные виртуозные цели. При этом Танеев неизменно подчеркивал, что виртуозными упражнениями «нужно заниматься с осторожностью, по временам оставляя их, по временам к ним возвращаясь. Слишком исключительные занятия могут взамен ожидаемой пользы принести, пожалуй, и вред. Но при благоразумном использовании и эти средства могут дать большое умение и большие преимущества как в деле композиции, так и в деле исполнения. Не надо преувеличивать их значения; кто не рожден быть музыкантом, тому никакие упражнения не нужны»¹⁹.

О том же Танеев решительно предостерегал своего ученика Ф. А. Гартмана: «Я думаю, Вы придаете большее, чем следовало бы, значение изучению контрапункта. Я меньше, чем кто-либо, мог бы отрицать пользу этого изучения, но я считаю, что контрапункт надо изучать в перерывах между сочинением и во всяком случае сочинение должно быть на первом месте. Недостаточно развивать технику в одном направлении, и полное ее развитие может осуществиться только на практике»²⁰.

Как высоко ни ценил Танеев полифоническое искусство старых мастеров, как ни восхищался их виртуозной техникой и изобретательностью, в немалой степени утраченной в позднейшие времена, он понимал, что «современный композитор, владеющий всеми усовершенствованиями новейшей техники: хроматизмом, модуляциями, обилием самостоятельных диссонирующих сочетаний и проч. и проч., не имеет повода ограничивать себя рамками, в которых вращались прежние композиторы»²¹.

Призывая к овладению техникой строгого стиля и подчеркивая ее преимущества, Танеев в то же время настаивает на ее подчиненной роли.

Итак, позиция Танеева в вопросе о выразительном значении

контрапункта строгого стиля и его роли в формировании композиторского образования вырисовывается достаточно определенно.

Танеев считает тенденцию современного музыкального творчества по преимуществу контрапунктической и овладение композиторами свободным контрапунктом — необходимейшим условием их технической подготовленности. «Но ввиду чрезвычайной сложности, мелодической и гармонической, этого контрапункта нельзя начинать изучение прямо с него — подготовительной ступенью должен служить контрапункт строгого письма, более доступный для усвоения вследствие простоты его элементов»²².

Прежде чем обратиться к следующему кругу поднятых Танеевым проблем, напомним о другом его теоретическом исследовании — «Учении о каноне». В основных чертах эта работа сложилась в период 1901—1904 годов, но осталась не вполне завершенной, хотя Танеев неоднократно возвращался к ней вплоть до последних лет жизни.

Приведенное выше письмо Яворского к Танееву, да и многое другое, устанавливает преемственность между теоретической концепцией Танеева и концепцией его ученика. Не случайно, что именно к Танееву Яворский неоднократно обращает свои мысли и раздумья, связанные с теорией музыкального мышления (ладового ритма, слухового тяготения), складывавшейся у него уже в начале века.

Теоретические изыскания Яворского встречали со стороны Танеева живой и пылкий интерес, и можно сказать, что в известной мере были им предвосхищены. Танеев неоднократно подчеркивал особую функцию тритона как «возбудителя гармонического движения» в музыке. Выразительное значение этого диссонирующего созвучия, сообщающего гармонии элемент движения, Танеев показал на примере многих своих произведений, из которых назовем хотя бы главные темы симфонии с-moll, квартетов № 2, 6 и др. Но, как отметил А. Альшванг, у Танеева проблема тритона «принимает вид эмпирического утверждения о разрешении тритона симметрично по полутонам. Это разрешение, как широко известно, послужило основанием теоретической системы Б. Л. Яворского»²³.

Систему метротектонического анализа музыкальных произведений, разработанную его бывшим учеником Г. Э. Конюсом, Танеев подверг резкой критике. То, что Конюс выдавал за логические построения и закономерности, якобы внутренне присущие музыкальной форме, Танеев воспринял как «натянутые», чисто умозрительные «псевдопостроения», как «систему для глаз» (а не для слуха), находящуюся в разительном противоречии с логикой формы и в конечном итоге с духом музыки. Нельзя не признать, возражал он Конюсу в письме от 4 мая 1902 года, что принятая в его схемах «система счета есть орудие до такой степени несовершенное, что посредством него не

только не доберешься до истины, но запутаешься в самых простых вещах»²⁴.

В длительном обмене мнениями, принимавшими подчас с обеих сторон характер острых полемических столкновений, Танеев методически, пункт за пунктом изобличает Конюса в пренебрежении живой музыкальной практикой, убедительно подкрепляя каждый свой довод ссылками на примеры, почерпнутыми из классической литературы.

В полемике с Конюсом вновь проявляется характернейшая черта Танеева-теоретика: теория рождается из осмысления живой музыкальной практики и, возвращаясь в живую музыку, непрерывно обогащает творческое мышление. Теория музыки — это область музыки и может жить только в самой музыке.

В истории музыки Танеев представляется глубоко своеобразной, интересной и психологически сложной художественной личностью. Через всю свою жизнь он пронес идею полифонии. Фуга как высшее и совершеннейшее выражение полифонического мышления была сердцевиной этой идеи, в общих чертах сложившейся у него еще в конце 70-х годов, когда, следуя заветам Глинки и отчасти Одоевского, он через полифонию и многочисленные опыты пытался найти путь к созданию «русской фуги».

Возвращаясь к взглядам Танеева поры его молодости, нельзя не напомнить его записку, озаглавленную «Что делать русским композиторам?» (она относится к февралю 1879 года). Он склонен был думать, что формы западноевропейской музыки — соната, симфония — развились из фуги. Исходя из такого представления, молодой Танеев приходил к мысли, что все существующие и устоявшиеся формы западноевропейской музыки «нам чужие, своих у нас нет». Однако вывод, который он делает из этого не в меру категорического суждения, заслуживает серьезного внимания: «Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать созданию национальной музыки».

Какими же средствами Танеев предлагал осуществить эту задачу?

«Приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка. Начать с элементарных контрапункт[ических] форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится. Мы знаем дорогу, мы знаем цель, мы можем беспрепятственно пользоваться опытом европейцев, накопленным в течение нескольких веков, все это много сокращает время, нужное для этого пути. Усвоим себе опыт древних контрапунктистов и возьмем на себя эту трудную, но славную задачу. Кто знает, может быть, следующему поколению мы завещаем новые

формы, новую музыку. Кто знает, может быть, чрез несколько десятилетий, может быть, в начале следующего столетия явятся русские формы. Когда — это все равно, но они должны явиться (<...> Мозг — сила... Приложи силу к чему бы то ни было — и получится результат, необходимо вытекающий, с одной стороны, из свойств силы, а с другой — из свойств предмета, к которому эта сила приложена»²⁵.

Хотя принятые Танеевым в 70—80-х годах опыты создания русских полифонических форм и не увенчались искомым результатом, однако не прошли бесследно в эволюции его как русского музыканта. Они нашли реальное отражение в его обработках русских и украинских народных песен для голоса с фортепиано.

Почему же Танееву так и не удалось решить проблему русских полифонических форм?

В осуществлении этой задачи он исходил на раннем этапе своей композиторской деятельности всецело из норм строгого стиля (имитация на хорал, *cantus firmus*, система разрядов и т. д.). Ригористически применяя эти формы к русским народным песням и рассматривая последние почти как материал для контрапунктической обработки, он подчинял заданным нормам глубоко самобытный ладово-интонационный склад русской народной песни, ее своеобразную ладоритмическую структуру. В итоге терялась ее красота и выразительность народной песенности. Опыты, подобные «Нидерландской фантазии» (чего стоит уже самое название двенадцатиголосной пьесы в строгом стиле на русскую песню «Сидит наша гостинька») или четырехголосной фуге в строгом стиле на песню «А мы землю наняли», надлежит рассматривать в плане сугубо экспериментальном. Не случайно опыты подобного рода вскоре были Танеевым оставлены.

Как мы уже заметили, реальные итоги этих опытов были поучительны для Танеева как национального музыканта.

Вслед за Белинским Танеев был убежден, что творческая культурная мощь русского народа проявляется и в том, что он не боится усваивать чужеземную культуру, что Россия обладает высочайшей способностью питаться из любых культур, органически уподобляя взятое своему национальному складу и мышлению. Эта способность проявляет себя в творчестве национального художника — это признак его силы, широты духовного диапазона.

Рационалистическое мышление, характерное для общего мировоззрения и философско-эстетических взглядов Танеева, подтверждается многими фактами, в частности его увлечением философией Спинозы, этой своего рода «философией строгого стиля». Но ведь философский метод Спинозы содержит в себе и живую диалектику.

У Танеева была потребность в философском осознании жизни. Безграничная вера в разум и строгая обоснованность чело-

вечной этики Спинозы были более всего близки его общему миропониманию. Его привлекали материализм и требование правды в этом учении. Вряд ли можно сомневаться, что геометрическое построение «Этики» Спинозы созвучно было «математической объективности» музыкально-теоретических построений самого Танеева. Однако и в учении Спинозы он не нашел того, без чего никакая наука не могла дать ему полного удовлетворения, — возможности руководиться философией в приложении к музыке. Близость к Льву Толстому не сделала его правоверным толстовцем. Но он был убежден: на стороне Толстого в его борьбе за трудовой народ против господства богачей, против царской власти и официальной церкви была правда.

Вряд ли можно определить какой-либо единственный или безраздельно преобладающий источник философского самовоспитания Танеева. До конца жизни он проявлял интерес к изучению разных философских систем. Из его дневника мы знаем, что в 1880 году он штудировал и конспектировал «Критику чистого разума» Канта.

Он далеко не во всем принимал и философскую систему Спинозы. При всем рационализме Танеева ему несомненно был чужд метафизический взгляд Спинозы на движение как на механическое перемещение модусов, не говоря уже о взгляде философа на интуицию как на высший вид знания. Ближе всего Танееву, несомненно, была этическая гносеология Спинозы. Некоторые композиционные особенности и конструктивные черты музыкального мышления Танеева, как и его метод сочинения, дают повод предполагать, что он по-своему пытался осмыслить и даже претворить в музыкальных образах модусы и логические категории Спинозы. Отзвук «интеллектуальной любви к богу» ощущается в медленных частях его многих инструментальных циклов.

Мы не будем останавливаться на том, что не одному Танееву многое было тогда дорого в философии Спинозы. Достаточно вспомнить П. И. Чайковского. Заметим, однако, что интерес к Спинозе и к его «Этике» пробудился у Танеева еще в юные годы. В записи, датированной 18 июня 1877 года, он упоминает «Этику» как книгу ему хорошо знакомую и даже несомненно штудированную*. Насколько Танеев был увлечен философией Спинозы, свидетельствует множество фактов — в частности, составленная и собственноручно вычерченная им таблица, графически изображающая взаимосвязи, точнее — сведение к субстанции всех тридцати шести теорем первой части «Этики».

Как известно высшей и совершеннейшей формой логического мышления и научного познания Спиноза считал математиче-

* Заметим, что «Этика» имелась в библиотеке Танеева в двух различных изданиях.

ский (у него — геометрический) метод. Танеев положил в основание «Подвижного контрапункта» метод алгебраический.

Танеев был озабочен не столько непосредственным применением математического метода в теоретических изысканиях, сколько стремлением обосновать свое мировоззрение на устойчивом научном фундаменте. Математическая доказательность была для него одним из важнейших условий всякого мышления, в том числе и музыкального.

Музыкально-теоретическая и историческая концепция Танеева формировалась годами. Еще юношей он познакомился со статьями Лароша, оказавшими на него серьезное воздействие. Как защитник «классического просвещения» Ларош был одним из учителей Танеева, от него он воспринял и некоторые положения своей педагогической системы и практики.

Действительно, во всем, что касалось строгого стиля и его роли в композиторском образовании, Танеев проявил себя как правоверный последователь Лароша.

Работы Лароша заключали в себе немало положений, усвоенных и развитых Танеевым. Главнейшие из них теснейшим образом связаны с проблемой овладения техникой композиции, которую Ларош трактует в широкой перспективе.

Прежде всего в основу композиторского образования должен лечь исторический метод.

Твердо усвоив смысл изложенных выше положений, Танеев отнюдь не разделял взглядов Лароша на процесс образования музыкальных форм, ни тем более убеждения, что франко-фламандские полифонисты якобы полностью исчерпали все ресурсы имитационной и канонической техники. Не разделял он и утверждения Лароша (здесь уж и впрямь в противоречии с самим собой!), что все фазисы «воспроизведения» процесса исторического прохождения музыки должны предшествовать свободному творчеству (напомним требование Танеева: контрапунктом заниматься «в перерывах между сочинением»).

Вообще Танеев, охотно вступавший в споры по чисто музыкальным вопросам и отстаивающий свои взгляды, настолько редко говорил о своем общем мировоззрении, что если бы не случайно уцелевшие в его бумагах предварительные наброски, предназначавшиеся им в качестве «Материала для предисловия М. И. Чайковского к сборнику статей Лароша» (1913), можно было бы думать, что он избегал высказываться на темы общеэстетического и музыкально-эстетического порядка. Но хотя перед нами всего лишь беглая, почти импровизационная запись, мы вправе придать ей самое серьезное значение. Танеев пишет: «Н. А. [Римский-Корсаков] ставит в упрек Л[аро]шу его гангликанизм. Но очень трудно музыканту подвести под свои мысли философскую основу, обосновать по-философски. Да и где философ, к[ото]рого бы воззрения на муз[ыкальное] искусство были бесспорны (здесь обратиться к Самсонову?). Ни

Кант, ни Шопенгауэр не дают нам бесспорной основы. Ганслик выгоден тем, что избавляет от сентиментально-мелких воззрений (Ноль: Бетховен видит в последних квартетах удаленное постижение сущности мира). Вообще никто из нас, нужно сознаться, не имеет твердой философской подкладки, да и сам Н. А. [Римский-Корсаков] разочаровался. Но, имея какой-то строй мыслей, он так относится к Ларошу и Ганслику.

В музыке мы чувствуем себя как дома. Но стоит перевести спор на философскую основу наших воззрений, мы оказываемся совершенными детьми. Очень заманчивы рассуждения Шопенгауэра о том, что музыка выражает сущность вселенной. Но как только он переходит к конкретному рассмотрению голосов, так сейчас же всякому музыканту ясно, что если Ш[опенгауэ]ру и была известна сущность мира, то сущность музыки была для него совсем скрыта. А потому и его утверждения утрачивают свое строение.

А когда Н. А. [Римский-Корсаков] попробовал философски обосновать свои воззрения, то „лишился аппетита“ (258) и у него появились весьма неприятные явления в голове (259)»²⁶.

Впав в иронический тон, Танеев оставляет в стороне внутренние проблемы «гансликианства». Из приведенного отрывка видно, что он, не отрицая нужду в философском осознании музыки, не находил ключей к нему в существующих концепциях ни у философов, ни у музыкантов и предпочитал дилетантизму даже стерильность Ганслика. Свою философию музыки он искал поэтому в том, что мог найти в самой музыке, не покидая ее почвы. Лишь в его музыкальном творчестве раскрывается вся философская глубина его отношения к людям и миру.

Естественно возникает вопрос: какими внутренними стимулами порождалось у Танеева постоянное, так сказать, «остинатное» подчеркивание многообъемлющего значения полифонического начала? Чем объяснить, что решительно на всех этапах развития Танеева полифония была краеугольным камнем, лежавшим в основании всей его концепции?

Ответить на этот вопрос нельзя, не раскрыв особенностей музыкального дарования Танеева.

В творческой индивидуальности почти каждого значительного художника есть своя односторонность. Даже гении не все универсальны. Едва ли не с первоначальных шагов своей творческой деятельности Танеев осознал особенность своей художественной индивидуальности — ярко выраженное полифоническое дарование. Но было бы ошибочно выводить его пристрастие к полифонии всецело из особенности его индивидуальности. Глубоко уверовав в спасительную музыкально-этическую миссию контрапункта, видя в нем средство против распада цельности музыкального мышления — и в конце концов человеческой цельности — Танеев пришел к убеждению, что именно контрапункт является своего рода арматурной нитью, способ-

ной вывести музыку на верный путь или, по крайней мере, предотвратить роковое заблуждение. Ни острые споры с ним Чайковского, ни тем более скептическое, а порой и открыто враждебное отношение критики не могли поколебать его убеждения. Многие вопросы, касались ли они образования русских музыкальных форм или пути развития русской музыки, неизменно рассматривались Танеевым «сквозь магический кристалл» полифонизма. Он настойчиво утверждает о всесвязующей силе контрапунктического начала. Отсюда понятно и его влечение к камерно-инструментальным и вокально-хоровым жанрам; в них с наибольшей полнотой развешивалось его полифоническое начало.

Взгляд на полифонию и ее роль в современной музыке приобретал на разных этапах деятельности Танеева новое, подчас существенно новое содержание. Но неизменной оставалась уверенность, что полифония в высшем и совершеннейшем ее выражении превращается из категории технической в категорию эстетическую и этическую. В этом смысле Танеев разделял убеждение, провозглашенное еще Пифагором, что множественность, сведенная к единству, есть основа красоты.

В «Учении о каноне» Танеев призывает композиторов «вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения, это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор и приближению к которому может содействовать изучение строгого письма»²⁷.

Нетрудно заметить, что в воззрениях Танеева произошла весьма существенная перестановка исторических акцентов: взгляд на полифонию как на источник образования русских форм путем соединения всевропейского опыта с русской народной песней сменился — имея в виду ту же цель — ориентацией на моцартовское полифоническое мастерство, обогащенное достижениями современной гармонии.

Если в 80-х годах Танеев резко противопоставлял гармонию контрапункту, будучи убежден, что «в гармонии, если не ударяться в область невыносимых для слуха диссонансов, трудно отыскать что-нибудь новое и оригинальное»²⁸, то теперь, спустя два десятилетия, он призывает к использованию всех усовершенствований современной гармонии, в которой видит важнейший компонент перспективного музыкального мышления. Вряд ли можно сомневаться, что Скрябину в этой эволюции Танеева принадлежала очень большая, если не определяющая роль. Танеев, при всей ортодоксальной приверженности своим музыкальным принципам, не закрывал свой слух для явлений иного направления.

Мы не исчерпали проблемы, связанной с системой музыкальных воззрений Танеева, да и не ставили себе столь широкой задачи.

Противоречия, свойственные значительному художнику, отнюдь «не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества...»²⁹ В творчестве Танеева — как в музыке вообще — связь с непосредственно политическими факторами выявляется много труднее и с много большей приблизительностью, чем в художественной литературе, театре и даже живописи.

О противоречиях в его творчестве мы, насколько смогли, говорили в предыдущих главах. Но здесь нелишним будет упомянуть, что Б. Л. Яворский в своем большом докладе о Танееве (еще ожидающем издания) указал на одно из действительных противоречий его личности как музыканта: в своих сочинениях, подчиняясь своей творческой импульсивности, он писал музыку вразрез с теоретическими правилами, которых еще держался, хотя, по справедливому суждению Яворского, книга о контрапункте обозначала собой конец их всевластия.

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»³⁰, — писал Ленин. Танеев жил и творил в сложный период русской истории. Враждебность капитализма искусству с наибольшей наглядностью обнажилась на исходе XIX и в начале XX столетия. В этот период кризиса буржуазной культуры реалистические традиции и принципы на Западе модно было предавать осмеянию, и в России в большей или меньшей степени влиянию модернистских тенденций поддавались некоторые крупные художественные таланты, хотя наряду с модернистскими «левыми» течениями именно в России были прямые продолжатели классической традиции, такие новаторы, как Серов и Врубель в живописи, Александр Блок в поэзии, Скрябин в музыке, которые, отражая в своих исканиях проблематичность периода декаданса, по глубокой содержательности своих произведений и красоте формы возвышались над модернизмом и сохраняли связь с великим искусством прошлого.

На эту пору приходится годы зрелой творческой деятельности Танеева.

Как же он относился к модернистским тенденциям? Ряд фактов со всей определенностью свидетельствует, что в музыке Танеев был их противником. И хотя он, убежденный демократ и враг всякого гнета, выражал свою критику, ограничивая ее почти исключительно музыкальными проблемами, с осторожностью, все же ясно: он не сомневался, что модернизм — зло.

Еще в 1880 году в письме из Иппора Танеев поделился с П. И. Чайковским некоторыми соображениями по поводу симптомов декаданса, замеченных им в современной западной музыке³¹. Чем пристальнее он всматривался в эти явления, тем более убеждался в своей правоте. О том, как активно стремился он противодействовать распаду ладотонального мышления,

говорят не только страницы «Подвижного контрапункта». В письме к М. И. Чайковскому от 17 декабря 1910 года (то есть вскоре по выходе этой книги) он вновь с обычной откровенностью высказал, что думает об этом: «У меня не лежит душа к сочинениям новейших модернистов вовсе не потому, чтобы я желал застоя в музыке и враждебно относился к новизне. Наоборот, повторение того, что давным-давно сказано, я считаю делом бесполезным, и отсутствие оригинальности в сочинении делает меня к нему совершенно равнодушным. Но теперешнее движение кажется мне прежде всего в высшей степени односторонним. Отчего стремление к новизне ограничивается только двумя областями — гармонией и инструментровкой? Почему наряду с этим не заметно не только ничего нового в области контрапункта, но, наоборот, эта сторона находится сравнительно с прежним временем в большом упадке? Почему в области форм не только не развиваются заложенные в них возможности, но и самые формы мельчают и приходят в упадок? Я первый готов был приветствовать такую музыку, которая бы всесторонне обновила и совершенствовала музыкальный язык, но об этом современные музыканты нисколько не заботятся. Возможно, что с течением времени теперешние новшества приведут в конце концов к перерождению музыкального языка, подобно тому как порча латинского языка варварами привела через несколько столетий к возникновению новых языков. Но пока для меня несомненно, что музыкальный язык портится. Вместо связности и целесообразности гармоний, которая чувствуется в сочинениях еще сравнительно недавнего времени, мы встречаем совершенно произвольное сопоставление тонально отдаленных друг от друга аккордов — та связь, которою сцепляются части музыкального сочинения на всем его протяжении и делают из него органически неразрывное целое, зачастую вовсе отсутствует. Посмотрите для примера в 13-м романсе*, на 4-й странице, такты 2—5 и сопоставьте с предыдущей страницей — есть ли в этом какая-либо гармоническая связность? Или в том же романсе, стр. 6, сыграйте 3 последних такта, а потом посмотрите предшествующие им два такта. После этих двух тактов как будто бы автор перестает следить за движением гармоний и безразлично берет следующую фразу в первом попавшемся тоне: сыграйте ее вместо A-dur, в G-dur, в C-dur, в B-dur — в каком угодно тоне, и вы не догадаетесь, почему автор предпочел ту тональность, которая напечатана, любой другой, — до такой степени последующее не вытекает здесь из предыдущего. Я остановился на этих примерах не с тем, чтобы сделать упреки автору, — подобное отношение к гармонии не есть его индивидуальное свойство, а постоянная принадлежность того направления, которому он следует»³².

Речь идет о полученных Танеевым для отзыва романсах итальянского композитора Алессандро Бустини (1876—1970).

Так убежденно, последовательно и нисколько не догматически Танеев аргументирует свое отношение к явлениям музыкального модернизма. Из очевидной для него деградации современной музыки он делает вывод о необходимости противодействовать модернистскому поветрию. В этом отношении он оказался далеко впереди многих своих современников. Он и не мог оставаться равнодушным наблюдателем того, как безнадежно увядают пустоцветы быстротечной моды, в то время как гении прошлого не только продолжают жить, но с каждым годом обретают новую жизнь.

Танеев проявил себя как строгий и последовательный наследник великих традиций, верность которым он стойко пронес через всю жизнь. Трудно сложилась его судьба. На всех ее этапах шли нескончаемые споры вокруг его творчества. Сочувствующих было немного, зато не было недостатка ни в равнодушных, а тем более в неприемлющих и даже враждебных. Последние немало потрудились, чтобы представить композитора чем-то вроде средневекового схоласта, отринувшего жизнь, на годы погрузившегося в бесплодные, оторванные от живой практики ученые мудрствования. Еще в 80-х годах родилась легенда о Танееве как о человеке резко консервативных убеждений в музыкальном искусстве. Так думал даже Римский-Корсаков — автор «Золотого петушка» и «Кашея» — и его единомышленники, более того — даже многие причастные к танеевскому кругу. «В начальном периоде самостоятельности он в своих взглядах на жизнь был столь же ультралиберален, насколько в своем искусстве ультрареакционен», — выразился однажды М. И. Чайковский³³. Ларош с сочувствием говорил о Танееве, видя в нем «архиконсерватора» и «архиклассика», вкладывая при этом в отождествляемые им понятия свое особое содержание.

Все это не могло не породить вокруг Танеева атмосферы невообразимой сложности, если не сказать путаницы.

Сводим ли танеевское мастерство к одному только бесстрастному техническому умению, как это нередко принято думать? Неужели производимое его музыкой впечатление обязано своим воздействием полному осуществлению принципа «Парадокса об актере» и парадоксальной для самого Дидро вере в то, что эмоции выветриваются и только разумное мастерство остается? Сомнительно! Но если на минуту допустить и это, тем более достойно удивления, сколь многого он достиг.

Танеев избегал разговоров о вдохновении, подчеркивая важность технического мастерства, организующую силу труда и разума.

Когда один из его учеников признался в недостатке самобытности и пожаловался на отсутствие самостоятельности в своих сочинениях, Танеев спокойно заметил: «Прежде чем говорить, что у вас мало самостоятельности, позаботьтесь о том, чтобы приобрести полное господство над муз[ыкальным] ма-

терналом, сделайте мастером своего дела и притом не одно-сторонним, на что у вас есть все данные. Спуститесь с метафизических высот в прозаическую область техники, не отбрасывайте от себя партитуру концерта Бетховена со словами: „Разве теперь так можно писать“, а сядьте за эту партитуру и научитесь из нее, как надо распоряжаться ритмической стороной музыки, усовершенствуйте себя в этом направлении; тогда, быть может, окажется, что вопросы о чувствах, настроении и самобытности разрешатся сами собою...»³⁴

Избегая разговоров о вдохновении, Танеев обходил эту тему и в личном плане. Но вправе ли мы на этом основании думать, что он не знал вдохновения?

Как и в других вопросах, у Танеева, по-видимому, имелось свое представление о душевном мире и природе человеческих чувств. Смолоду склонный к разумности, к объективности, Танеев отличался необычайной, поистине целомудренной сдержанностью. Черта эта отразилась не только на его личности, но и на его творчестве, словно он более всего опасался невольно впасть в «неискреннюю искренность».

Собственный опыт и самоанализ, а также исследовательская и педагогическая практика приучили Танеева скептически относиться к туманным и бесплодным рассуждениям о непостижимости творчества и т. п., хотя во время сочинения он никогда не ставил перед собой задачи совлечь «покров полумистической таинственности», как он это сделал в учении о подвижном контрапункте. Отчужденно относясь к сентиментальным дилетантским попыткам вторжения в эту сферу, он с тем большей настороженностью, порой, быть может, излишней строгостью относился к себе, к собственному творчеству. Как это не просто ему давалось, как нелегко было следовать рыцарскому сознанию долга, можно понять по немногим высказываниям, в которых раскрываются некоторые черты его творческой личности. В этом отношении особенно важна запись в дневнике, сделанная в Селище 7 сентября 1896 года: «Видел здесь сон, произведший на меня сильное впечатление. Я видел Петра Ильича [Чайковского], который вспоминал что-то из своих сочинений и не мог припомнить. Алексей и еще какой-то его служитель играют в четыре руки, но все, что они играют, совсем не то, что П. И. вспоминает. Я подхожу к ф-п. и тоже не могу припомнить. П. И. говорит, что 2-я симфония его не удовлетворяет, я отвечаю, что считаю ее финал одним из *chef d'oeuvres* ов нашей музыки, и начинаю играть 2-ю *As-dur*'ную тему. Форт[епиано] имеет 2 клавиатуры.

Затем мне представились музыкальные мысли П. И. в виде живых существ, носящихся по воздуху. Похожи они на кометы — они сияют и живут. Под ними люди, про которых я знаю, что это будущие поколения. Мысли эти входят в головы этих людей, движутся, извиваются и, несмотря на протекающие века (мне казалось, что передо мной проходят столетия), остаются

ся жить такими же живыми и сияющими, но это только некоторые из муз[ыкальных] мыслей П. И. — 2-я тема „Ромео“, „Нет, только тот“, — других не помню. Прочие же не остались жить, я сознаю, что они исчезли, и понимаю, что это не истинные создания, произведения, написанные не по вдохновению, вижу, что разным мыслям суждена разная долговечность. В стороне направо я видел, что движутся мои собственные мысли в одеждах античных, как ряд призраков, бескровных и безжизненных. Я понимаю, что они существуют в таком виде потому, что я создавал их не с достаточным участием, что в создании их было мало искренности, что это не из души вышедшие мысли. Я припоминаю слова Льва Николаевича о значении искренности в художеств[енном] произведении и просыпаюсь, страшно потрясенный, и начинаю рыдать, вспоминая о своем сне»³⁵.

Вот что записал Танеев, потрясенный прорвавшимся во сне страстным внутренним чувством, которому не давал овладеть собой наяву. Но чувство это все-таки не всегда безропотно покорялось разумному убеждению и твердой вере.

Как сильно и глубоко врезался в память Танеева этот удивительный сон, подтверждается Б. Л. Яворским, слышавшим о нем из уст самого Танеева по меньшей мере через три года после того, как Танеев его записал. Не мог не задумываться он и над свойствами своей натуры, в которой, по выражению Ронсара, «разум селился близко страстей». Сдержанность лишь обостряла переживания, и он с грустью сравнивал себя и в жизни и в творчестве с Чайковским, обладавшим открытой эмоциональностью, которой Танеев был лишен*. Конечно, Танеев отлично себя понимал и чувствовал тяжелый груз своего стоицизма, но изменить себя был бессилен.

Противоречие между страстностью, эмоциональностью и требованием подчинять свои порывы страсти разуму в разные времена и по-разному всплывало в размышлениях Танеева и волновало его. Ему необходимо было найти себя в условиях, в которые его ставили его человеческая природа и сознательные убеждения.

Вся сознательная деятельность Танеева — цепь непрерывных поисков. Так, с течением времени его деятельность обретает подобие гигантской лаборатории, в которой с разных сторон осмысливались, выверялись и перерабатывались разнообразные стили и многовековые традиции, долженствовавшие привести к обоснованию нового единства. Последнее, как мы уже видели, понималось им необычайно широко и беспрестанно видоизменялось.

* В этом смысле примечательны его слова: «Я всегда стесняюсь высказывать свои впечатления: даже в театре не люблю, чтобы около меня сидели знакомые, ибо терпеть не могу высказывать, что я чем-нибудь взволнован или что-нибудь произвело на меня сильное впечатление»³⁶.

В письме к П. И. Чайковскому от 11 января 1891 года он подходит к этой теме с несколько иной стороны:

«Творческий дар, мелодическая прелесть оборотов, тонкая чувствительность к гармоническим сочетаниям — все это индивидуальные свойства таланта, их от художника не переймешь, если они не даны самою природою. Напротив того, взгляды его на искусство и на приемы творчества, отношение его к вопросам, имеющим важность в искусстве, так сказать, рассудочная сторона дела представляет интерес, в сущности, для специалиста более значительный»³⁷.

В бытность в Париже в 1877—1878 годах Танеев близко сдружился со многими французскими музыкантами, в частности с Г. Форе, «очень талантливым учеником Сен-Санса», и с С. Франком, с творчеством которого его сближали полифоническое мышление, величавость и возвышенный лиризм.

Танеев считал, что вдохновению надо проложить и приготавливать путь сознанием — осознанным усвоением форм мышления. И все же у него была своя, ему лишь свойственная искренность, озаренная светом наивной душевной чистоты, возвышенностью чувств и «культурой чувства». Ее не сразу постигаешь, в нее нужно вслушаться и вдуматься, чтобы она открылась.

Верно заметил Л. Сабанеев: мир звучаний Танеева «производит в итоге впечатление какого-то особенного, быть может более тонкого волнения, чем музыка просто эмоционального типа»³⁸.

Это впечатление создается еще одним неопенимым свойством Танеева — могучей энергией, конструктивной волей, подлинной страстностью созидания. Он знал ни с чем не сравнимую радость обладания звуковой стихией, таящей в себе безграничные, еще не познанные закономерности и импульсы развития. Здесь слух, ум и мастерство его поднимались до таких комбинационных прозрений, которые не сразу улавливались даже изощренным слухом.

«В чем причина затрудненности восприятия бесспорно мастерских, жизнеспособных, умных и достойных всяческого внимания и уважения струнных квартетов С. И. Танеева?»³⁹ — вопрос, неоднократно поднимающийся и поныне исследователями и слушателями. Легко понять, почему возникало обманчивое впечатление, что у автора анализ преобладает над естественным единством, а интеллектуальное начало перевешивает непосредственность.

Если Танеев и заслуживал упрека в отношении мастерства, то не в недостатке его, а разве в избытке. Но нужно ли такое мастерство, спрашивал однажды Римский-Корсаков, отметивший в одном из танеевских сочинений такую «бездну премудростей», которая ему «свыше разумения».

Симфония с-moll «ошеломила» первых слушателей своей сложностью. Однако вскоре по выходе из печати партитуры

Римский-Корсаков, изучив ее «надлежащим образом» сначала в четыре руки, затем разобрав «вдоль и поперек» за фортепиано «и просто читая» ее, разразился словами восторга, о чем тотчас сообщил автору.

То же можно сказать и о других сочинениях Танеева, также не дающихся с первого знакомства, требующих культуры восприятия и слухового навыка, недостаток которых и нежелание вслушиваться и вдуматься рождает предубежденность.

Слушая произведения Танеева, особенно в камерно-инструментальных жанрах, всегда чувствуешь превосходного музыканта. Произведения его отмечены величавым спокойствием, возвышенностью, гармоничностью, внутренней уравновешенностью. Но сколько в танеевской музыке лиризма, печали, трагизма!

Только беспощадной требовательностью к себе можно объяснить слова Танеева, что в сочинениях его «мало искренности». Но «искренность» у Танеева была неразлучна с строгостью, решительно не мирившейся с чувствительностью, аффектацией, выставляющей себя напоказ эмоциональностью.

Танеев не умел сочинять по готовым рецептам. «Правила» в сфере творчества имели для него широкие границы. Убежденный защитник великой традиции, он был врагом рутины, неспособной, в отличие от традиции, к обновлению и развитию. Поэтому его творчество требовало такого долгого и сознательного труда.

В главе об «Орестее» мы вскользь коснулись своеобразной системы, применявшейся Танеевым при сочинении оперы. Сам он определил свою систему как концентрическую. С формальной стороны коренившаяся в романтическом понимании формы, она видоизменялась в соответствии с той или иной творческой задачей.

Первоначальная или подготовительная стадия, предшествующая окончательному оформлению замысла, отличалась относительным рационализмом. Этот этап был наиболее трудоемким и, пожалуй, самым длительным и сложным, поскольку основное внимание здесь уделялось зарождению, накоплению и отбору тематического материала, изготовлению и проработке частных заданий, прилаживанию и объединению как будто бы пассивных, на первый взгляд не связанных друг с другом деталей и частиц, в которых мысли еще нет, а есть только завязь будущей мысли, ее зачаток.

И лишь «набив себе руку», всесторонне познав природу и свойство материала, Танеев приступал к шлифовке и отделке, «покуда темы не начинали нравиться», удовлетворяя требованиям «красоты понятности и благозвучия». После этого он принимался за построение целого, неизменно возвращаясь от целого к деталям, покуда целое не становилось пропорциональным организмом.

Такая система таила в себе опасность. Она могла затормозить творческий процесс, утопить творческую мысль в море

эскизов, канонов, имитаций, двойных и тройных контрапунктов. Но Танеев не этого опасался. Пытая «естество» музыкальной материи, он не терял при этом ясности цели, а был озабочен тем, чтобы из пестрого потока набросков отместить непригодное, сохранив только несомненное, даже не задумываясь над тем, найдет ли себе другое применение «та или иная комбинация музыкальной мысли».

Вся забота была обращена на то, «чтобы во всех направлениях исчерпать те музыкальные выводы, которые из данных мыслей могут получиться». Случалось при этом и так, что «две-три комбинации» сами неожиданно давали «направление мыслям», разрешая встретившееся затруднение.

Так — в самых общих чертах — слагались произведения, преимущественно крупной формы. Эти данные, как и последующие, извлечены мною из документа, озаглавленного Танеевым «Мысли о собственной творческой работе», относящегося к последним годам его жизни, возможно, явившегося ответом на предложенные ему вопросы.

Танеев здесь, как обычно, избегает рассуждений о вдохновении, о настроении, об интуиции, заменяя их словом «расположение». Если в процессе сочинения возникает какая-либо задержка, он объясняет это единственной причиной — недостаточностью подготовительной работы — и аргументирует это убеждение. «...Я стал писать несравненно быстрее с тех пор, как стал отделять работу подготовительную от окончательной — и прежняя бесплодная трата времени, сопровождаемая угнетенным состоянием духа, совершенно для меня исчезла. Если сочинение не сдвигается с места, это значит, что было недостаточно работы подготовительной, — и как только эту работу произвести, и в сочинении все разъясняется, и оно само приходит к концу (...) по-видимому, в разные дни бываешь расположен к различного рода работе (...) Случайно упрешься в какое-нибудь место и проводишь часы и дни, не сдвигаясь с этого места. Теперь, когда происходит подобная остановка, я не прерываю работу, а продолжаю работать над тем же материалом, извлекая из него те комбинации, кот[орые] он в состоянии дать, — работа, требующая значит[ельного] технического навыка, приобретенного мною лишь постепенно в течение многих лет (...)

Часто бывает так, что среди муз[ыкальных] мыслей, пробегающих в голове, какая-нибудь [одна] останавливает на [себе] преимущественное внимание, при этом тут же выясняется, что это есть основная мысль сочинения (или отдельной его части) и какая именно. Такая выделившаяся из прочих муз[ыкальная] мысль упорно западает в память, и к ней невольно мысленно возвращаешься. Проходит много времени, иногда несколько лет, и мысль эта возвращается, но не влечет за собою никакого дальнейшего продолжения. Для того чтобы сдвинуться с этой мертвой точки, нужны усилия воли, нужно твердое решение

приступить к продолжению сочинения, начало которого давно уже вертится в голове. Если сочинение должно состоять из нескольких частей, то я приступаю собственно к сочинению не ранее, чем уясню себе характер последующих частей, непременно в соотношении с начальной частью и часто не ранее, чем для каждой из них не остановлюсь на определенных темах. В большинстве моих сочинений все части связаны общим тематическим материалом, так что приходится при выработке сочинения обдумывать то одну, то другую часть. Из практических соображений я чаще всего оконч[ательную] выработку начинаю с финала, чтобы он не был слабее других частей, налитан со свежими силами, чтобы яснее видеть, к чему должны привести предшествующие части (если начинать сочинение в хронологичес[кой] последовательности частей, утомляешься и не можешь бороться с собой и не] желать во что бы то ни стало поскорей кончить сочинение, — причина, почему финалы зачастую слабее других частей) (<...> Вещи небольшого объема (напр[имер,] романсы, хоры без сопровождения и т. п.) сочиняются различно: иные сразу, как импровизации в уме или за ф-п., другие возникают постепенно. Вчитываясь в [словесный] текст вокального сочинения, я записываю приходящую тут же на мысль музыку к тем или иным отдельным стихам. При возвращении вновь к той же работе другие части стихотворения получают сопровождающую их музыку, которая вскоре приходит в окончательный вид. Иногда ту же работу произвожу, пользуясь фортепиано. Обыкновенно первый набросок определяет характер всей пьесы, но иногда по мере обдумывания первоначальные мысли заменяются новыми и сочинение приобретает совсем другой характер, чем тот, какой первоначально представлялся воображению. Последние годы при сочинении мелких вещей я работаю сразу над целую их серией, переходя от одной пьесы к другой, что чрезвычайно ускоряет работу, и приступаю к детальной выработке не прежде, чем сделаны предварительные эскизы для целого ряда небольших сочинений»⁴⁰.

При всем значении этих строк, они, конечно, не могут дать достаточно полного представления о творческом процессе Танеева, истинная сущность которого раскрывается в его рукописных эскизах и рабочих тетрадях, наглядно отражающих все его намерения на всех стадиях композиторской работы над произведением.

Эти замечания раскрывают и ту особенность танеевской индивидуальности, которая представляет собой — по мнению многих — совершенно необычное отклонение от «нормального» музыкально-творческого типа. Скупой и методично ведет он свой рассказ. Но если вдуматься в каждое слово, нетрудно представить себе, какого гигантского напряжения воли, художественного воображения и духовных сил требовал от него творческий процесс, о котором хочется сказать словами Маркса: «Действи-

тельно свободный труд, например труд композитора, вместе с тем представляет собой дьявольски серьезное дело, интенсивнейшее напряжение»⁴¹.

Стиль Танеева формировался на протяжении длительного самоутверждения. Мастера полифонического искусства XV—XVI веков учили его дисциплине, открывая путь к изучению перспектив полифонических средств. Но как ни велико было благоговение Танеева перед старинными мастерами, кумирами его были Бах, Моцарт и Бетховен.

О Бахе он писал: «Среди этой атмосферы контрапунктических исканий, стремлений к неизведанным и загадочным сплетениям голосов вырисовывается величественная фигура Иоганна Себастьяна Баха, достигшего крайнего предела искусства воплощать посредством сложнейших контрапунктических форм высшие художественные замыслы»⁴².

Влияние Баха было многообразным. Бах был для Танеева великой школой для выработки свободы и логики голосоведения, сочетания мелодических линий и построения.

Изучение Генделя научило его владению хоровыми массами и сказалось на звуковом оформлении хорового письма, на многих страницах «Орестен» и, наконец, на ораториальном пафосе «По прочтении псалма».

О Гайдне Танеев оставил нам очень краткое, но многозначительное суждение. Ознакомившись с двумя первыми частями оратории «Сотворение мира», Танеев «пришел в восхищение от совершенства композиции и необыкновенного искусства владеть гармонией — в наше время значительно упавшего»⁴³ (дневник, запись от 21 февраля 1907 г.).

Моцарт с юных лет пленял Танеева и подчас настолько завладевал его воображением, что из-под пера его рождались намеренно моцартианские стилизованные произведения (Квартет C-dur, 1883, Струнное трио op. 21 и др.). Еще в 1877 году, намечая себе программу совершенствования, он выдвигает задачу овладеть оперными формами и инструментовкой Моцарта. Влияние Моцарта особенно сказалось на эстетических вкусах Танеева, на его тяготении к изяществу и округленности моцартовских форм, к привлекающим его «порядку, симметрии, целесообразности отдельных частей организма и определенности их соотношений». Это он называл образцом, но и пределом подражания; идеалом же для него было то, что может и должно быть соединено с «усовершенствованиями современной гармонии».

Принято было думать, что Танеев разделял с Чайковским и Ларошем сдержанное отношение к последним произведениям Бетховена, более того, что безграничная привязанность к Моцарту сделала его моцартианцем-ригористом улыбышевского толка. Но это не так. Моцарт не заслонил для Танеева Бетховена, чьи последние квартеты и фортепианные сонаты он воспринимал как подлинное откровение. Наставая на необходи-

мости совершенствования современного музыкального языка, Танеев считал, что «в этом случае правильный путь указан нам Бетховеном, который в последних сочинениях, доселе поражающих новизной и оригинальностью, возвращается к старым контрапунктическим формам»⁴⁴.

Признанию за последними произведениями Бетховена такого путеуказующего значения не помешало то, что отношение к Бетховену-контрапунктисту было у Танеева не безоговорочным.

Отношение Танеева к последним произведениям Бетховена, в частности к его фортепианным сонатам, сказалось в опубликованном нами в 1955 году его письме к Д. С. Шору: «Из той же книги я узнал, откуда идет обвинение Бетховена в якобы неблагозвучных сочетаниях для фортепиано именно в тех местах, где руки удалены одна от другой и захватывают крайние регистры фортепиано. Сочетания эти, по моему мнению, никоим образом не могут быть названы неблагозвучными, в особенности в *p* они имеют какую-то особую звуковую прелесть (напр[имер], заключительные такты в экспозиции и репризе 1-й части сонаты *op.* 101, в *adagio* сонаты *op.* 106 и т. д., таких примеров очень много).

Кроме того, эти случаи находятся в тесной связи с регистровкой Бетховена, с постоянной и планомерной сменой широкого и тесного ведения крайних голосов, внезапными или постепенными переходами от близко лежащих крайних голосов к их широкому расположению, что мы можем проследить, напр[имер], также в его камерных вещах: струнных квартетах, ф[орте]п[иан]ных ансамблях и т. п. (при свидании с Вами об этом можно подробнее переговорить). Но это последнее обстоятельство, по-видимому, мало обращало на себя внимание „критиков“, и в ясно выраженных художественных намерениях Бетховена они, по своей обычной близорукости, усматривали мнимые следы ослабления слуха.

Из упомянутой мною книги видно, что об этом, по-видимому, первый начал говорить Reinecke в книге о сонатах Бетховена <...>, но он скромно называет такие комбинации неблагоприятными в звуковом отношении: „Was der Klangwirkung nicht günstig ist“. Этот несправедливый, но осторожно выраженный упрек посредственного композитора обратился в книге Беккера (бывшего оркестровым музыкантом и вряд ли много смыслящего в ф[орте]п[ианной] игре) в „акустические мерзости“, которые будто бы встречаются у Бетховена...»⁴⁵

Трудно охватить все почерпнутое Танеевым из бетховенского наследия, а тем более измерить глубину влияния, оказанного на него Бетховеном. Как квартетист Танеев унаследовал от него мужество, силу, суровый пафос и — что, пожалуй, не менее существенно — углубленный психологизм концепций, поднимающихся до масштаба симфонических драм, свободное отношение к форме, упругость мелодии, ритмическое богатство. Из

того же источника во многом исходили острая динамическая акцентировка и гармонические «дерзости».

В разные времена и в разных условиях «танеевское начало» выступало в музыкальных сочинениях композитора в синтезе сложных и противоречивых воздействий.

Но если уж говорить о том неизменном, что было в Танееве, то лучше всего, кажется, это можно выразить словами Тютчева:

...Умевший все совокупить
В ненарушном, полном строе,
Все человечески-благое,
И русским чувством закрепить...

Завиден удел композитора, пронесшего через все испытания стойкость своей моральной и творческой личности. Такое дано не многим.

- Адамовский И. В. — инструм. (1879—1880); своб. соч. (1882—1883)
 * Александров А. Н. — гарм. и контрап. (1907—1910)
 Алчевский Г. А. — контрап. (1890—1893)
 Альбедиль А. Ф. — фп. (1881—1888)
 Анрой ван П. — контрап. (1897—?)
 Аргаматов В. Н. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1903—1904)
 * Артынов В. Е. — контрап. (1907—1908)
 Астафьев В. — контрап. (1890—1891); fuga (1891—1892)
 * Базилевский Г. П. — контрап. (1905—1906)
 * Бакалейников В. Р. — гарм. и контрап. (1900)
 * Бакалейников Н. Р. — гарм. и контрап. (1900)
 Бартенев С. П. — фп. (1881—1888)
 Бартц Г. — контрап. (1896—1897)
 Бауэр А. Ф. — контрап. (1894—1895); fuga (1895—1896) формы (1897—1898)
 Белозеров М. — контрап. (1891—1892); fuga (1892—1893)
 Берзкалн Г. — контрап. (1900—1901); канон и fuga (1902—1903)
 Бобров Ф. А. — контрап. (1889—1890); fuga (1891—1892)
 Богомолова С. И. — фп. (1881—1888)
 Болотнов С. С. — контрап. (1898—1899); канон и fuga (1900—1902); формы (1902—1903)
 Борк Э. — контрап. (1894—1896)
 Борознин В. — контрап. (1898—1899); канон и fuga (1902—1903); формы (1900—1901)
 Брюсова Н. Я. — контрап. (1900—1901); канон и fuga (1902—1903); формы (1902—1907)
 * Бубек (Фульда) Е. Ф. — контрап. (1912—1915)
 Бубек Ф. Х. — контрап. (1893—1894); контрап. и fuga (1903—1905)
 Букке Е. И. — контрап. (1896—1897)
 Булычев В. А. — контрап. (1895—1896)
 де Бур А. Е. — контрап. (1901—1902); канон и fuga (1902—1903); формы (1903—1904)
 Буюкли В. И. — контрап. (1890—1891); fuga (1891—1892)
 Бюхнер Э. К. — контрап. (1895—1896); формы (1897—1898)
 Валашек Р. Ф. — контрап. (1897—1898)
 Варгин В. В. — контрап. (1895—1896); формы (1897—1898)
 Василенко С. Н. — контрап. (1895—1896)
 * Васильев П. И. — гарм., контрап., fuga и формы (1911—1915)
 Вейденберг Э. И. — контрап. (1889—1890); fuga (1902—?)
 Вейнберг Я. В. — контрап. (1900—1901); канон и fuga (1901—1902); формы (1902—1903)
 Вильшау В. Р. — контрап. (1886—1888)
 Виноградов А. А. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1903—1904); формы (1904—1905)
 Виноградов В. — контрап. (1891—1892)
 * Виноградов П. М. — контрап. (1907—?)
 Вишняк В. — гарм. (1879—1880); своб. соч. (1883—1884)
 Волков А. — контрап. (1894—1896)
 Волков К. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1903—1904); формы (1904)

Воронцов И. — контрап. (1881—1882)
 Воскресенская Е. Г. — фп. (1881—1888)
 Гайда П. В. — контрап. (1899—1900); канон и fuga (1900—1901); формы (1901—1902)
 * Гартман Ф. А. — контрап. (1907)
 Гинцбург Л. — контрап. (1887—1888)
 Глиэр Р. М. — контрап. (1895—1896); fuga (1896—1897); формы (1897—1898)
 Глуховцев А. С. — контрап. (1901—1902); канон и fuga (1902—1903); формы (1903—1904)
 Тнесина Евг. Ф. — гарм. (1881—1882); своб. соч. (1885—1886)
 Гольденвейзер А. Б. — контрап. (1892—1893)
 * Гречанинов А. Т. — формы (1900-е гг. в конс.); контрап. и fuga (1904?)
 Григорьев Н. — контрап. (1895—1896)
 Губен М. — контрап. (1903—1904); канон и fuga (1904—1905)
 Гуревич Е. Д. — гарм. (1881—1882); контрап. (1892—1893)
 * Евсеев С. В. — контрап. и fuga (1913—1915)
 Жилев Н. С. — контрап. и fuga (1896—1901); формы (1900—1901)
 Завадский А. Ф. — фп. (1881—1888)
 Званцов Н. Н. — контрап. (1891—1892); fuga (1892—1893)
 Зейслер И. — контрап. (1901—1902); канон и fuga (1902—1903)
 Зилоти А. И. — инструм. (1880—1881)
 Зубанов А. Т. — контрап. (1893—1894)
 Иванова М. С. — фп. (1881—1888)
 Ивановский В. Г. — контрап. (1903—?)
 Игумнов К. Н. — контрап. (1891—1892); fuga (1892—1893)
 * Исерлис Ю. Д. — гарм. (1900); формы (1905?); контрап. (1905—1912?)
 Каляжный Б. В. — контрап. (1895—1896); формы (1897—1898)
 Карагичев Б. В. — контрап. (1901—1903); канон и fuga (1903—1904); формы (1904—1905)
 * Карцев А. А. — контрап. (1905—1906)
 Кастальский А. Д. — инструм. (1879—1880)
 Кашперова Е. В. — контрап. (1889—1890)
 Кенеман Ф. Ф. — контрап. (1891—1892); fuga (1892—1893)
 Клейн Л. И. — фп. (1881—1888)
 Ключевский М. М. — контрап. (1899—1900); канон и fuga (1900—1902); формы (1901—1902)
 Козлов Н. А. — контрап. (1896—1897); формы (1899—?)
 Конюс Г. Э. — гарм. (1880—1881); своб. соч. (1885—1886)
 Конюс Л. Э. — контрап. (1886—1887)
 Конюс Ю. Э. — контрап. (1886—1887)
 Корганов Г. О. — контрап. (?—1890)
 * Корещенко А. Н. — фп. (1881—1888)
 Корнилов Д. Г. — контрап. (1897—1898)
 Кучеренко Д. М. — контрап. (1899—1900); канон и fuga (1900—1902); формы (1901—1902)
 Ладухин Н. М. — гарм. (1879—1880); своб. соч. (1884—1886)
 * Ленинцев Е. П. — контрап. (1909—1914)
 Лидак Ф. — контрап. (1889—1890)
 Линберг А. А. — 1 гарм. (1878—1879); своб. соч. (1885—1887)
 Львов П. Р. — контрап. (1903)
 Ляпунов С. М. — инструм. (1879—1880); своб. соч. (1882—1883)
 Мазурина Н. М. — фп. (1881—1888)
 Мальковская Ю. — контрап. (1892—1893)
 Мамонтов С. И. — контрап. (1896—1897)
 Маношков А. — контрап. (1895—1896)
 Мейчик М. Н. — контрап. (1898—1899)
 Метнер Н. К. — контрап. (1897—1898); формы и fuga (1901—1902)
 * Метцль В. Л. — контрап. (?) (1898—1900)
 Миттельштедт А. — контрап. (1898—1899); формы (1900—1901)
 Морозов Н. С. — инструм. (1880—1881); контрап. (1887—1888)
 Нагибин В. К. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1903—1904); формы (1904—1905)

- Натрадзе Г. М. — контрап. (1899?)
 Немыцкая Е. К. — фп. (1881—1888)
 Николаев Л. В. — контрап. (1897—1898)
 Николаевский М. И. — контрап. (1904—1905)
 Никольский А. В. — контрап. (1897—1898)
 * Орлов Н. А. — контрап. (1907, 1912, 1913)
 Орлов — fuga (1892—1893)
 Палиев (Палиашвили) З. П. — контрап. (1900—1901); канон и fuga (1901—1902); формы (1902—1903)
 Паульсен К. — канон и fuga (1902—1903)
 * Померанцев Ю. Н. — гарм. (1893—1894); контрап. и формы (1894—1896, 1900)
 Попелло-Давыдов М. М. — контрап. (1899—1900)
 * Потоцкий С. И. — контрап., fuga и формы (1904—1908)
 Протопопов И. Н. — своб. соч. (1886—1887)
 Рахманинов С. В. — контрап. (1889—1890)
 Рахманов А. — контрап. (1889—1890, 1894—1895)
 * Ренчицкий П. Н. — контрап. (1904—1906)
 Ромашков К. А. — своб. соч. (1883—1884)
 Рудольф Л. М. — контрап. (1897—1898); fuga (1899); формы (1900—1901)
 * Сабанеев Б. Л. — гарм., контрап. (1892—1898)
 * Сабанеев Л. Л. — гарм., контрап. (1892—1898)
 * Садовников В. И. — контрап. (1910—1912)
 Самсонов Н. — контрап. (1904—?)
 Сараджаев (Сараджишвили) И. Ф. — своб. соч. (1883—1884)
 Сараджев К. С. — контрап. (1894—1895)
 Сахновский Ю. С. — контрап. (1894—1895)
 Сац И. А. — контрап. (1898—1899)
 Симмаков — инструм. (1879—1880)
 Скрябин А. Н. — част. уроки теории (1884?); контрап. (1889—1890)
 * Славинский Ю. М. — контрап.? (1907—1911?)
 Соколов А. — своб. соч. (1885—1886)
 Соколов И. Н. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1902—1904); формы (1904)
 * Соколовский А. Н. — контрап. и fuga (1912—1914)
 Соханский И. И. — гарм. (1880—1881); своб. соч. (1885—1886)
 * Станчинский А. В. — контрап. (1907, 1908, 1914)
 Стугин — контрап. (?) (1895—1896)
 * Таль Ф. С. — канон и fuga (1904—1905); формы (1907—?)
 Тучинский Г. — контрап. (1894—1895)
 Уваров А. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1903—1904)
 Унтилова М. И. — фп. (1881—1888)
 * Федоров Б. А. — контрап. (1905—1906)
 Фивейский М. М. — контрап. (1902—1903)
 Хрущев А. — контрап. (1896—1897)
 Чабан О. И. — гарм. (1879—1880); своб. соч. (1883—1884)
 Челищев А. С. — контрап. (1902—1903); канон и fuga (1904—1905)
 Черешнев Г. Я. — контрап. (1895—1896); формы (1897—1898)
 Чесноков А. — контрап. (1890—1891)
 Шведов К. Н. — контрап. (1904—1905)
 Шестопап И. своб. соч. (1885—1886)
 * Шестоперов В. Я. — теория, гарм. (1881—?)
 Шорнинг В. Р. — контрап. (1897—1898)
 Шпигель А. И. — контрап. (1898—1899); формы (1900—1901)
 Эйгес К. Р. — контрап. (1899—1900); канон и fuga (1900—1901); формы (1901—1902)
 Энгель Ю. Д. — контрап. (1893—1894); fuga (1894—1895)
 Юон П. Ф. — контрап. (1889—1890); fuga (1891—1893)
 Яворский Б. Л. — контрап. (1899—1900); канон и fuga (1900—1901); формы (1901—1903)
 Якимов В. — контрап. (1898—1899); формы (1900—1901).
 Якобсон Г. — контрап. (1889—1890).

Глава I

- ¹ Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем. — М., 1959, с. 49—50.
- ² Там же, с. 462.
- ³ См. там же, с. 458.
- ⁴ Там же, с. 80.
- ⁵ Там же, с. 465—466.
- ⁶ Там же, с. 59.
- ⁷ ЧТ, с. 159.
- ⁸ Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. — Л., 1962, с. 175.
- ⁹ Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 7—8.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ См.: Глазунов А. К. Письма. Статьи. Воспоминания. Избранное. — М., 1958, с. 339.
- ¹² Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, с. 13—14.
- ¹³ Дулова-Зограф А. Ю. Мои воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. — Музыка, 1912, № 97, с. 821.
- ¹⁴ ГДМЧ, ВВ¹¹ № 89.
- ¹⁵ Геника Рост. Из консерваторских воспоминаний (1871—1879). — РМГ, 1916, № 47, стб. 891.
- ¹⁶ ГДМЧ, ВВ¹¹ № 90.
- ¹⁷ Чайковский П. И. Муз.-крит. статьи. — М., 1953, с. 235—236.
- ¹⁸ Лит. приб. к «Музыкальному свету», 1875, № 4.
- ¹⁹ ГДМЧ, ВВ¹¹ № 92.
- ²⁰ Чайковский П. И. Муз.-крит. статьи, с. 235—236.
- ²¹ МД, с. 80—81.
- ²² Чайковский П. И. Муз.-крит. статьи, с. 292—293.
- ²³ Мос. вед., 1875, № 303.
- ²⁴ Чайковский М. О Сергее Ивановиче Танееве. — СИТ, с. 86.
- ²⁵ Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. — М., 1934, с. 136.
- ²⁶ РМГ, 1907, № 17, стб. 427.
- ²⁷ Александр Ильич Зилоти. 1863—1945: Воспоминания и письма. — Л., 1963, с. 104.
- ²⁸ Там же, с. 43.
- ²⁹ См.: Стравинский Игорь. Из петербургских воспоминаний. — Сов. муз., 1940, № 7, с. 113.
- ³⁰ Яворский Б. Из воспоминаний о С. И. Танееве. — Сов. муз., 1948, № 3.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же.

- ³³ Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 4. — Л., 1977, с. 155.
³⁴ Каратыгин В. Непзданные симфонии С. И. Танеева (краткий разбор). Муз. современник, 1916, № 2, с. 109.
³⁵ ГДМЧ, ВВ¹¹ № 90.
³⁶ ГДМЧ, ВВ⁴ № 50.

Глава II

- ¹ Орловский вестник, 1876, № 23.
² Чехов А. П. Полн. собр. соч. Т. 13. — М., 1948, с. 15—16.
³ Муз. свет, 1876, № 38.
⁴ Там же.
⁵ ЧТ, с. 385.
⁶ ГДМЧ, ВВ¹¹ № 94.
⁷ См. примеч.¹ к главе I.
⁸ Танеев В. И. Детство. Юность. Мысли о будущем, с. 417.
⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд. Т. 34, с. 185.
¹⁰ См.: Салтыков-Щедрин М. Е. в воспоминаниях современников. — М., 1957, с. 559—580.
¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 50, с. 383. См. также примеч.⁹ к главе II настоящей книги.
¹² ЧТ, с. 381—382.
¹³ ГДМЧ, ВВ¹¹ № 97.
¹⁴ ГДМЧ.
¹⁵ ЧТ, с. 18.
¹⁶ *Cinquante ans de Musique française de 1874 à 1925*. Т. 2. — Paris, 1925, р. 387.
¹⁷ ЧТ, с. 18.
¹⁸ Там же.
¹⁹ Там же.
²⁰ Чайковский, т. 6, с. 121—122.
²¹ СИТ, с. 75—77.
²² Ларош Г. Московские заметки. — Голос, 1877, № 319.
²³ ЧТ, с. 26.
²⁴ ЧТ, с. 27.
²⁵ ЧТ, с. 28.
²⁶ Чайковский, т. 7, с. 70.
²⁷ Пушкин А. С. О втором томе «Истории русского народа» Полевого. — Полн. собр. соч. Т. 11. — М., 1949, с. 23.
²⁸ Глебов Игорь. Романсы С. И. Танеева. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 99.
²⁹ Чайковский, т. 6, с. 299.
³⁰ Чайковский, т. 7, с. 216.
³¹ ЧТ, с. 21—22.
³² ЧТ, с. 22.
³³ Чайковский, т. 7, с. 20—23.
³⁴ ЧТ, с. 22.
³⁵ Чайковский, т. 8, с. 156.
³⁶ ГДМЧ.
³⁷ ЧТ, с. 54.
³⁸ ЧТ, с. 55.
³⁹ Чайковский, т. 9, с. 223.
⁴⁰ Там же, с. 223—224.
⁴¹ ЧТ, с. 58.
⁴² ЧТ, с. 59—60.
⁴³ ЧТ, с. 61.
⁴⁴ Чайковский, т. 9, с. 239.
⁴⁵ Там же, с. 241.
⁴⁶ ЧТ, с. 45—46.
⁴⁷ ЧТ, с. 60.
⁴⁸ ЧТ, с. 64.

- ⁴⁹ Чайковский, т. 9, с. 240.
⁵⁰ ЧТ, с. 59.
⁵¹ ЧТ, с. 45.
⁵² ЧТ, с. 59.
⁵³ Совр. известия, 1881, № 359.
⁵⁴ Совр. известия, 1882, № 167.
⁵⁵ Чайковский, т. 9, с. 245.
⁵⁶ Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского. Т. 3. — М., 1902, с. 513—514, 515—516.
⁵⁷ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5790.
⁵⁸ Чайковский, т. 16:А, с. 164—165.
⁵⁹ Федин К. Писатель, искусство, время. — М., 1961, с. 436.
⁶⁰ ЧТ, с. 59.
⁶¹ ЧТ, с. 173.
⁶² ЧТ, с. 68.

Глава III

- ¹ ЧТ, с. 68.
² ГБЛ, Внев., п. 16, № 3.
³ ГДМЧ
⁴ Чайковский, т. 11, с. 267.
⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. — М., 1982, с. 272.
⁶ Письма А. П. Бородина. Вып. 4. — Л., 1950, с. 13.
⁷ Евсеев С. В. Народные и национальные корни языка С. И. Танеева. — М., 1963, с. 105.
⁸ Совр. известия, 1882, № 167.
⁹ Мос. вед., 1882, № 183.
¹⁰ Цит. по кн.: Левенсон О. Из области музыки. — М., 1885, с. 247—248.
¹¹ Муз. и театр. вестник, 1883, № 1.
¹² ГДМЧ.
¹³ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5850.
¹⁴ Артист, 1889, кн. 4.
¹⁵ См.: Чайковский П. И. Первая квартетная серия: Итальянская опера. — В кн.: Чайковский П. И. Муз.-крит. статьи, с. 275—278.
¹⁶ Цит. по кн.: Левенсон О. Я. В концертной зале (Музыкальные: фельетоны). 1878—1880. — М., 1880, с. 150—151.
¹⁷ ЧТ, с. 177—178.
¹⁸ См.: Сов. муз., 1936, № 6, с. 58.
¹⁹ ЧТ, с. 93.
²⁰ Искусство, 1883, № 14.
²¹ Совр. известия, 1883, № 97.
²² Рус. вед., 1833, № 99.
²³ ЧТ, с. 102—103.
²⁴ Чайковский, т. 12, с. 101.
²⁵ Мос. вед., 1884, № 76.
²⁶ Там же.
²⁷ Совр. известия, 1884, № 83.
²⁸ Там же.
²⁹ Кюн Ц. «Иоанн Дамаскин» Танеева. — Кюн Ц. Избр. статьи. — М., 1952, с. 380.
³⁰ ГДМЧ.
³¹ ЧТ, с. 121—122.
³² Рус. вед., 1887, № 29.
³³ РМГ, 1916, № 36—37, стб. 661.
³⁴ Муз. современник, 1916, № 1, с. 8.
³⁵ Каратыгин В. Неизданные симфонии С. И. Танеева (краткий разбор), с. 116.
³⁶ Корабельникова Л. На заре критической деятельности. Асафьев о Танееве. — Муз. жизнь, 1969, № 15, с. 16.

- ³⁷ См.: Концерты декады русской классической музыки. — Сов. искусство, 1938, 30 марта.
- ³⁸ Чайковский, т. 12, с. 447.
- ³⁹ Там же, с. 452.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Чайковский, т. 10, с. 204—205.
- ⁴² Чайковский, т. 13, с. 90—91.
- ⁴³ Чайковский, т. 13, с. 100—101.
- ⁴⁴ ЧТ, с. 124—125.
- ⁴⁵ Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, с. 20.
- ⁴⁶ Чайковский, т. 13, с. 92.
- ⁴⁷ Там же, с. 194.
- ⁴⁸ ЧТ, с. 125.
- ⁴⁹ ЧТ, с. 126.
- ⁵⁰ ЧТ, с. 126—127, 128.
- ⁵¹ Чайковский, т. 13, с. 300.
- ⁵² ЧТ, с. 140.
- ⁵³ Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, с. 80.
- ⁵⁴ Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, с. 23.
- ⁵⁵ Сараджев К. Сергей Иванович Танеев. Листки воспоминаний. — Музыка, 1915, № 233, с. 504.
- ⁵⁶ Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, с. 23.
- ⁵⁷ Мос. вед., № 307.
- ⁵⁸ См. в кн.: ПТ, с. 200—210.
- ⁵⁹ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5848.
- ⁶⁰ Иванюков И., Ковалевский М. У подножья Эльбурса. — Вестник Европы, 1886, т. 1, с. 94. Статью С. И. Танеева см.: ПТ, с. 195—211.
- ⁶¹ ПТ, с. 196—198.
- ⁶² ПТ, с. 198—199.
- ⁶³ Цит. по кн.: Славянский Д. А. в его четвертьвековой художественной и политической деятельности. — М., 1889, с. 183—184.
- ⁶⁴ Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, с. 92.
- ⁶⁵ ГДМЧ.
- ⁶⁶ Белый А. Начало века. — М., 1933, с. 354.
- ⁶⁷ Там же, с. 468.
- ⁶⁸ Дневники, 1, с. 215.
- ⁶⁹ ГДМЧ, ВВ⁴, № 50.
- ⁷⁰ Рус. вед., 1905, № 256.
- ⁷¹ ЧТ, с. 55.
- ⁷² Асафьев Б. В. Из устных преданий и личных моих встреч-бесед. — Сов. муз., кн. 1. — М., 1943, с. 41.
- ⁷³ См.: Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. 2-е изд. — М., 1972, с. 263—264.

Глава IV

- ¹ ЧТ, с. 17.
- ² ЧТ, с. 108.
- ³ Яковлев В. А. «Орестея» С. И. Танеева в театре. — В кн.: С. И. Танеев и русская опера. — М., 1969, с. 101—102.
- ⁴ Дневники, 2, с. 40—41.
- ⁵ ДНЧ, ВВ⁴, № 43.
- ⁶ ГДМЧ, ВВ⁴, № 49.
- ⁷ ЧТ, с. 145.

- ⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 273.
- ⁹ ЧТ, с. 172.
- ¹⁰ Дневники, 2, с. 175—176.
- ¹¹ ЧТ, с. 61.
- ¹² Глебов И. «Орестея». Музыкальная трилогия С. И. Танеева. Слова А. Венкстерна (сюжет заимствован из трилогии Эсхила). Анализ музыкального содержания. — М., 1916, с. 35.
- ¹³ ЧТ, с. 432.
- ¹⁴ Глебов И. «Орестея»..., с. 44.
- ¹⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд. Т. 2, с. 216—217.
- ¹⁶ Гегель. Соч. Т. 13. — М., 1940, с. 141.
- ¹⁷ ЧТ, с. 159.
- ¹⁸ Глазунов А. «Орестея» С. И. Танеева (к 35-летию написания «Орестея»). — Театр и муз., 1922, № 10.
- ¹⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 273.
- ²⁰ Кашкин Н. Музыкальное обозрение. Две новые русские оперы. — Рус. обозрение, 1895, т. 36.
- ²¹ МД, с. 104.
- ²² ГДМЧ.
- ²³ ЧТ, с. 191—192.
- ²⁴ Дневники, 1, с. 132—133.
- ²⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 273.
- ²⁶ Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 3. — Л., 1976, с. 345—346.
- ²⁷ Кашкин Н. «Орестея» на сцене Марининского театра. — Рус. вед., 1895, № 294.
- ²⁸ Глебов И. «Орестея» С. И. Танеева в Марининском театре. — Музыка, 1915, № 232, с. 481—482.
- ²⁹ Цит. по статье: Яковлев В. А. «Орестея» С. И. Танеева в театре. — В кн.: С. И. Танеев и русская опера. — М., 1946, с. 152—153.
- ³⁰ Новости и Биржевая газета, 1-е изд. 1895, 19 ноября.
- ³¹ Амфитеатров А. Зарубежные отклики. — Русь, 1905, № 223.
- ³² Кругликов С. Два первых симфонических собрания ИРМО. — Артист, 1889, кн. 3-я, с. 135—137.
- ³³ ЧТ, с. 158.
- ³⁴ Ларош Г. А. Музыкальная хроника. — Рус. вестник, 1887, № 10.
- ³⁵ Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 4. — Л., 1977, с. 264.
- ³⁶ Ларош Г. А. О «Валькирии» Рихарда Вагнера и вагнеризме. — Ежегодник императорских театров. Сезон 1899—1900. Приложение 1-е, с. 68.

Глава V

- ¹ РМГ, 1897, № 12, стб. 1782.
- ² Кюи Ц. Избр. статьи, с. 466—467.
- ³ Мос. вед., 1891, № 333.
- ⁴ Дневники, 1, с. 125.
- ⁵ ГЦММК.
- ⁶ См.: Толстая С. А. Дневники. Т. 1. — М., 1978, с. 406.
- ⁷ Глебов Игорь. Пути в будущее. Кн. 2. — Спб., 1918, с. 95.
- ⁸ Бернандт Гр. Ларош и Чайковский. — В кн.: Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 2. — Л., 1975, с. 17.
- ⁹ Дневники, 1, с. 134.
- ¹⁰ Рус. вед., 1895, № 315.
- ¹¹ РМГ, 1896, № 4, стб. 460.
- ¹² ГЦММК, ф. 41, № 415.
- ¹³ Толстая С. А. Дневники. Т. 1, с. 307.
- ¹⁴ Frankfurter Zeitung, 1911, 5 Dez.
- ¹⁵ Ларош Г. А. Музыкальная хроника. — Рус. вестник, 1887, т. 91, с. 828.

- ¹⁶ Муз. обозрение, 1886, № 15, с. 119.
- ¹⁷ Кюи Ц. Четвертый русский симфонический концерт. — Новости из Биржевая газета, 1898, № 81, стб. 396.
- ¹⁸ Финдейзен Н. Опера и концерты. — РМГ, 1898, № 4, стб. 396.
- ¹⁹ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5801.
- ²⁰ Цит. по кн.: Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. — Л., 1969, с. 133.
- ²¹ Мос. вед., 1902, № 42.
- ²² Липаев Ив. Московские письма. — РМГ, 1902, № 8.
- ²³ Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Т. 6. Лит. произведения и переписка. — М., 1965, с. 118.
- ²⁴ МД, с. 45—46.
- ²⁵ Цит. по кн.: Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избр. статьи о русской музыке 1898—1918. — М., 1971, с. 284.
- ²⁶ Каратыгин В. Г. Симфонические концерты в вилле Эрнст. — Каратыгин В. Г. Жизнь и деятельность. Статьи и материалы. — Л., 1927, с. 219—220.
- ²⁷ Глазунов А. К. Письма. Статьи. Воспоминания. Избранное, с. 110—111.
- ²⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 272—273.
- ²⁹ См.: Г. Б. Беседа с П. И. Чайковским. — Петербургская жизнь, 1892, № 2, с. 16—19.
- ³⁰ Дневники, 1, с. 183.
- ³¹ ГДМЧ.
- ³² Ястребцев В. В. Воспоминания. Т. 1. — Л., 1953, с. 437.
- ³³ Дневники, 1, с. 270.
- ³⁴ Дневники, 2, с. 80.
- ³⁵ Там же, с. 97—98.
- ³⁶ Там же, с. 196.
- ³⁷ Там же, с. 204.
- ³⁸ Там же, с. 364.
- ³⁹ Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. — М. — Л., 1946, с. 69.
- ⁴⁰ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5858.
- ⁴¹ МД, с. 41.
- ⁴² Там же, с. 42.
- ⁴³ Письмо С. И. Танеева к Н. А. Римскому-Корсакову от 7 апреля 1900 года. — См.: МД, с. 44.
- ⁴⁴ Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 1. — Л., 1974, с. 216.
- ⁴⁵ Письмо С. И. Танеева к Н. А. Римскому-Корсакову от 13 марта 1900 года. — См.: МД, с. 42.
- ⁴⁶ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5839.
- ⁴⁷ Карманный музыкальный словарь. Второе издание Музыкальной терминологии А. Гарраса, исправленное и дополненное [В. Ф. Одоевским]. — М., 1886, с. 105.
- ⁴⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — М., 1970, с. 224.
- ⁴⁹ Цит. по журн.: Сов. муз., 1958, № 6, с. 69.
- ⁵⁰ Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1906. Вып. 1, см. 21—22.
- ⁵¹ Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — М., 1956, с. 196—197.
- ⁵² См.: МД, с. 55—56.
- ⁵³ ГЦММК, ф. 48, № 122.
- ⁵⁴ ЧТ, с. 479.
- ⁵⁵ ЧТ, с. 480.
- ⁵⁶ ЧТ, с. 486.
- ⁵⁷ Дневники, 1, с. 74.
- ⁵⁸ Там же, с. 202.
- ⁵⁹ ГДМЧ.
- ⁶⁰ Танеев, 1959, с. 24.
- ⁶¹ ГЦММК, ф. 48, № 129.

⁶² Асафьев Б. Через прошлое к будущему. — Сов. музыка. Первый сборник статей. — М., 1943, с. 21.

⁶³ Асафьев Б. В. Из моих бесед с Глазуновым (к десятилетию со дня его кончины). — В кн.: Ежегодник истории искусств. II. Театр и музыка. — [М.], 1948, с. 259.

⁶⁴ Дневники, I, с. 98.

⁶⁵ Дневники, 2, с. 35.

⁶⁶ Там же, с. 240.

⁶⁷ Там же, с. 241.

⁶⁸ ГДМЧ, ВВ⁴, № 42.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ ГЦММК, ф. 41, № 383.

⁷² Там же, № 385.

⁷³ С. Рахманинов. Лит. наследие. Т. 1. — М., 1978, с. 253.

⁷⁴ Дневники, 1, с. 271.

⁷⁵ Дневники, 2 с. 278.

⁷⁶ ГДНЧ, ВВ⁴, № 43.

⁷⁷ Калинин В. Письма. Документы. Материалы. Т. 2. — М., 1959, с. 95.

⁷⁸ Дневники, 2, с. 309.

⁷⁹ Дневники, 1, с. 268.

⁸⁰ ГДМЧ, ББ¹⁰ № 5859.

Глава VI

¹ Липаев И. Московские письма. — РМГ, 1905, № 3—4, стб. 99—100.

² ГДМЧ.

³ ГДМЧ, ВВ⁴, № 49.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Рус. вед., 1907, № 162.

⁷ ГДМЧ, ВВ⁴, № 49.

⁸ ГДМЧ, ВВ⁴, № 42.

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 7, с. 206.

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12, с. 136.

¹¹ Гартман Ф. Воспоминания о С. И. Танееве. — Сов. муз., 1965, № 6, с. 71.

¹² ГЦММК, ф. 41, № 459.

¹³ Танеев С. Московская консерватория и ее управление (письмо в редакцию). — Рус. вед., 1905, № 60.

¹⁴ ГДМЧ.

¹⁵ ГДМЧ, ВВ⁵, № 213.

¹⁶ ГДМЧ, ВВ⁴, № 49.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Рус. вед., 1905, № 240.

¹⁹ Зилоти А. По поводу ухода проф. С. Танеева из Московской консерватории (письмо в редакцию). — Русь, 1905, № 211.

²⁰ Энгель Ю. По поводу ухода С. И. Танеева. — Рус. вед., 1905, № 243.

²¹ Открытое письмо С. И. Танееву. — Русь, 1905, № 212.

²² РМГ, 1905, № 38, стб. 896—897.

²³ ГДМЧ, ВВ⁵, № 200.

²⁴ ГДМЧ, ВВ⁵, № 189.

²⁵ Рус. вед., 1905, № 263.

²⁶ Там же.

²⁷ ГДМЧ, ВВ⁵, № 203.

²⁸ ГДМЧ, ВВ⁵, № 192.

²⁹ ГДМЧ, ВВ³, № 203.

³⁰ Из архива С. И. Танеева. — В кн.: СНТ, с. 80.

³¹ ГДМЧ, ВВ⁴, № 43.

³² Рус. вед., 1915, 25 окт.

- ³³ Дейша-Сионицкая М. А. Из воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве. — См.: МД, с. 330.
- ³⁴ РМГ, 1907, 4—11 марта, стб. 286.
- ³⁵ См.: Страницы истории русской музыки, с. 51—87.
- ³⁶ Оссовский А. Новости русской камерной музыки. — Слово, 1907, № 85.
- ³⁷ Савелова З. Ф. Мои воспоминания о С. И. Танееве. — В кн.: МД, с. 327.
- ³⁸ Брюсова Н. Массовая музыкально-просветительская работа в первые годы после Октября (из воспоминаний). — Сов. музыка, 1947, № 6, с. 47, 48.
- ³⁹ ГДМЧ, ВВ³, № 129.
- ⁴⁰ Богословский Е. Мои встречи с С. И. Танеевым. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 26.
- ⁴¹ Кашкин Н. Кружок любителей русской музыки. — Рус. слово, 1907, № 260.
- ⁴² РМГ, 1907, № 47, стб. 1084.
- ⁴³ Дейша-Сионицкая М. А. Из воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве. — См.: МД, с. 330—331.
- ⁴⁴ Рус. слово, 1908, № 17.
- ⁴⁵ Муз. и жизнь, 1908, № 1.
- ⁴⁶ Музыка, 1916, № 250, с. 91.
- ⁴⁷ РМГ, 1908, № 5, стб. 136, 137.
- ⁴⁸ Письмо С. И. Танеева к М. А. Дейше-Сионицкой от 4 декабря 1907 года. — ПТ, с. 245.
- ⁴⁹ РМГ, 1908, № 5, стб. 136—137.
- ⁵⁰ Рус. слово, 1908, 19 янв., № 16.
- ⁵¹ Муз. труженник, 1908, № 4.

Глава VII

- ¹ Berliner Lokal-Anzeiger, 1908, № 628.
- ² Narodni Politika, 1908, № 348.
- ³ Богословский Е. Мои встречи с С. И. Танеевым. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 31.
- ⁴ РМГ, 1908, № 45, стб. 1045—1046.
- ⁵ Кашкин Н. Кружок любителей музыки. — Рус. слово, 1909, № 243.
- ⁶ Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. — М., 1956, с. 309—310.
- ⁷ Глебов И. Романсы С. И. Танеева. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 108.
- ⁸ Там же, с. 107.
- ⁹ Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. — Л., 1979, с. 82.
- ¹⁰ Белый А. Начало века. — М. — Л., 1933, с. 467—468.
- ¹¹ Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века, с. 81—82.
- ¹² ГДМЧ.
- ¹³ См.: СНТ, с. 92.
- ¹⁴ Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. — М., 1940, с. 43.
- ¹⁵ ГДМЧ.
- ¹⁶ Карагичев В. Библиография. — Музыка, 1911, № 40, с. 832.
- ¹⁷ Энгель Ю. 3-й камерный вечер Русского музыкального общества. — Рус. вед., 1912, № 18.
- ¹⁸ Риземан О. Музыка. Концертная неделя. — Студия, 1912, № 17.
- ¹⁹ Пасхалов В. Квартетные собрания ИРМО (2-я серия). — Муз. и жизнь, 1912, № 2, с. 14—15.
- ²⁰ Гречанинов А. Т. Моя музыкальная жизнь. — Париж, 1934, с. 122.
- ²¹ См.: Мясковский Н. Я. Собрание материалов в двух томах. 2-е изд. М., 1964, с. 51—52.

- ²² См. там же, с. 51—52.
- ²³ Tillo E. Konzert. Berlin. — Die Musik, 1911, Н. 6, S. 378.
- ²⁴ См.: ПТ, с. 182—194.
- ²⁵ Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, с. 17—18.
- ²⁶ Энгель Ю. С. И. Танеев, как учитель. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 66.
- ²⁷ Там же, с. 67.
- ²⁸ Там же, с. 43.
- ²⁹ Там же, с. 43, 54.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же, с. 70.
- ³² Там же, с. 71.
- ³³ Там же, с. 72.
- ³⁴ Чайковский М. О Сергее Ивановиче Танееве. — См.: СИТ, с. 90.
- ³⁵ Карганов В. Некролог Г. О. Карганова. — Баян, 1890, № 5.
- ³⁶ Энгель Ю. С. И. Танеев, как учитель, с. 51.
- ³⁷ Чайковский М. О Сергее Ивановиче Танееве. — СИТ, с. 89.
- ³⁸ Сараджев К. Сергей Иванович Танеев. Листки воспоминаний. — Музыка, 1915, № 233, с. 503—504.
- ³⁹ Евсеев С. Из воспоминаний о С. И. Танееве. — Сов. муз., 1940, № 7, с. 85.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Дневники, 2, с. 300.
- ⁴² Там же, с. 303.
- ⁴³ Там же, с. 304.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ ГДМЧ, ВВ⁴, № 42.
- ⁴⁶ Цит. по статье: Волков А. И. Письма С. С. Прокофьева к В. В. Держановскому. — В кн.: Из архивов русских музыкантов. — М., 1962, с. 100.

Глава VIII

- ¹ Кашкин Н. Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, с. 6.
- ² Цит. по кн.: МД, с. 96.
- ³ ГДНЧ, ВВ⁴, № 50.
- ⁴ ГДМЧ, ВВ⁴, № 42.
- ⁵ ГДМЧ.
- ⁶ Луначарский А. В. Танеев и Скрябин. — В кн.: Луначарский А. В. В мире музыки. — М., 1971, с. 131—132.
- ⁷ Гречанинов А. Воспоминания о С. И. Танееве. — В кн.: ПТ, с. 263.
- ⁸ Чайковский, т. 14, с. 34.
- ⁹ Померанцев Ю. Из воспоминаний о С. И. Танееве. — Муз. совр., 1916, № 8, с. 40.
- ¹⁰ Чайковский М. И. О Сергее Ивановиче Танееве. — СИТ, с. 85—86.
- ¹¹ ГДМЧ, ВВ⁴, № 50.
- ¹² ГДМЧ.
- ¹³ ЦМММК, ф. 41, № 458.
- ¹⁴ Дейша-Сионицкая А. М. Из воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве. — МД, с. 332.
- ¹⁵ Цит. по кн.: СИТ, с. 257—258.
- ¹⁶ ГДМЧ, ВВ⁴, № 443.
- ¹⁷ Померанцев Ю. Из воспоминаний о С. И. Танееве, с. 35.
- ¹⁸ Гольденвейзер А. С. И. Танеев. К 30-летию со дня смерти. — Веч. Москва, 1945, № 141.
- ¹⁹ ГДМЧ.
- ²⁰ Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, с. 82.

- 21 ГДМЧ, ВВ $\frac{47}{131}$.
- 22 Дневники, 2, с. 21.
- 23 Там же, с. 48.
- 24 Там же, с. 115.
- 25 ГДМЧ, ВВ⁴, № 42.
- 26 Дневники, 1, с. 193.
- 27 Дневники, 2, с. 223.
- 28 Дневники, 2, с. 47.
- 29 ГДМЧ, ВВ⁴, № 43.
- 30 ГДМЧ, ВВ⁴, № 50.
- 31 ГДМЧ, ВВ⁴, № 49.
- 32 Дневники. 2, с. 218.
- 33 ГДМЧ, ВВ⁴, № 42.
- 34 Дневники, 2, с. 27.
- 35 Там же, с. 113.
- 36 Там же, с. 112.
- 37 Булычев В. Причины, вызвавшие к жизни О-во М. Т. Б. Отчет общества «Музыкально-теоретическая библиотека» в Москве за первые 4 года его деятельности. 1909—1912 гг. № 1, с. 5.
- 38 Там же, с. 7.
- 39 Там же.
- 40 Там же.
- 41 Богословский В. Мои встречи с С. И. Танеевым. — Муз. современник, 1916, № 8, с. 32.
- 42 Там же, с. 27.
- 43 Гандшин Ж. Русская музыка для органа. С. И. Танеев. *L'hoar varié*. — Мелос. Кн. 2. Спб., 1918, с. 135.
- 44 Савелова З. С. И. Танеев в его библиотеке. — В кн.: СНТ, с. 189.
- 45 Чайковский П. И. Муз.-крит. статьи, с. 275.
- 46 Письма А. П. Бородина. Вып. 2, с. 106.
- 47 Чайковский П. И. Муз.-крит. статьи, с. 275.
- 48 Рус. вед., 1913, № 219.
- 49 Там же.
- 50 Кашкин Н. С. И. Танеев. — Рус. слово, 1913, № 219.
- 51 РМГ, 1913, № 40, стб. 870—871.
- 52 Чайковский М. О Сергее Ивановиче Танееве. — СНТ, с. 88.
- 53 Сабанеев Л. Танеевский цикл. — Моск. газета, 1913, № 27.
- 54 Сабанеев Л. Концерт квартета имени Глазунова. — Театр. Москва, 1922, № 31, с. 13.
- 55 Там же, 1921, № 11—12, с. 6.
- 56 Сабанеев Л. С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни. — Париж, 1930, с. 40—41.
- 57 Степанов А., Чугаев А. Полифония. — М., 1972, с. 93—104.
- 58 Сахновский Ю. Новая кантата С. И. Танеева. — Рус. слово, 1915.
- 59 Петроградский курьер, 1915, № 493.
- 60 Танеев, 1959, с. 273.
- 61 Глебов Игорь. Петроградские куранты. 7. «По прочтении псалма» С. И. Танеева. — Музыка, 1915, № 209—210.
- 62 Там же.
- 63 Там же.
- 64 Тюнеев Б. Концерты в Петрограде. — РМГ, 1915, № 12—13, стб. 234.
- 65 Прокофьев Гр. Московские концерты. — РМГ, 1915, № 19—20, стб. 354—356.
- 66 ГДМЧ.
- 67 ГДМЧ.
- 68 ГДМЧ, ББ¹⁰, № 5918.
- 69 Энгель Ю. С. И. Танеев. — Рус. иллюстрация, 1915, № 20, с. 19.
- 70 Чайковский М. О Сергее Ивановиче Танееве. — СНТ, с. 93.
- 71 ПТ, с. 234.
- 72 Рахманинов С. С. И. Танеев. — В кн.: ПТ, с. 259—260.

- ¹ Энгель Ю. По поводу ухода С. И. Танеева. — Рус. вед., 1906, № 243.
- ² Кашкин Н. С. И. Танеев. — Музыка, 1915, № 30.
- ³ Сабанеев Л. С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни, с. 60.
- ⁴ Танеев, 1959, с. 318.
- ⁵ Там же, с. 173.
- ⁶ Там же, с. 6.
- ⁷ Там же, с. 154.
- ⁸ Там же, с. 101.
- ⁹ Там же, с. 319.
- ¹⁰ Там же, с. 315.
- ¹¹ Танеев, 1929, с. 62.
- ¹² Цит. по кн.: Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. 2-е изд. — М., 1972.
- ¹³ См. там же, с. 377.
- ¹⁴ Танеев, 1959, с. 9—10.
- ¹⁵ Там же, с. 10.
- ¹⁶ Там же, с. 8.
- ¹⁷ Танеев, 1929, с. 3.
- ¹⁸ Там же, с. 6.
- ¹⁹ Цит. по кн.: Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. — М., 1963, с. 4.
- ²⁰ Цит. по статье: Гартман Ф. Воспоминания о С. И. Танееве. — Сов. муз., 1965, № 6, с. 71.
- ²¹ Танеев, 1929, с. 101.
- ²² Танеев, 1959, с. 10.
- ²³ Альшванг А. Переписка С. И. Танеева с Н. Н. Агани. — Сов. муз., 1940, № 7, с. 76.
- ²⁴ Цит. по кн.: Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм, с. 44.
- ²⁵ СИТ, с. 74, 73.
- ²⁶ ГДМЧ, дм⁶, № 8.
- ²⁷ Танеев, 1929, с. 43.
- ²⁸ ЧТ, с. 103.
- ²⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20, с. 22.
- ³⁰ Там же, т. 12, с. 104.
- ³¹ См.: ЧТ, с. 54.
- ³² ГДМЧ, ББ¹⁰, № 5882.
- ³³ Чайковский М. О Сергее Ивановиче Танееве. — СИТ, с. 87.
- ³⁴ Цит. по статье: Новые материалы о С. И. Танееве. 1. Из письма С. И. Танеева к В. Метцлю. — Сов. муз., 1955, № 7, с. 48.
- ³⁵ Дневники, I, с. 176—177.
- ³⁶ Письмо С. И. Танеева к А. С. Аренскому от 15 декабря 1882 года. — Цит. по кн.: МД, с. 80.
- ³⁷ ЧТ, с. 168.
- ³⁸ Сабанеев Л. С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни, с. 43.
- ³⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. М., 1970, с. 20.
- ⁴⁰ ПТ, с. 180.
- ⁴¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд. Т. 46, ч. 2, с. 110.
- ⁴² Танеев, 1929, с. 318.
- ⁴³ ГДМЧ, ВВ⁴, № 50.
- ⁴⁴ Танеев, 1929, с. 154.
- ⁴⁵ Цит. по статье: Новые материалы о С. Танееве. 2. Письмо С. Танеева к Д. С. Шору. — Сов. муз., 1955, № 7, с. 49.

- Аврамов А. М. 208
 Аврамова А. К. 164, 165
 Авьерино Н. К. 168, 177, 180
 Агрнев-Славянский Д. А. 92, 93, 94
 Александров А. Н. 91, 208
 Александрович А. Д. 237
 Алексеева А. П. 49
 Альбрехт К. К. 20, 83, 229
 Альдебиль А. Ф. 64
 Альшванг А. А. 251
 Аманн Н. Н. 5, 208
 Амфитеатров А. В. 118
 Андреев Н. А. 113
 Андреев П. З. 116
 Анучин Д. Н. 95, 224, 225
 Апухтин А. Н. 217
 Аренский А. С. 28, 29, 79, 177
 Арзаманов Ф. Г. 5
 Архангельский А. А. 237
 Асафьев Б. В. 50, 81, 128, 129, 144, 148, 181, 191, 192, 236, 237
 Ауэр Л. С. 28, 34, 132, 188
 Бабушка К. К. 59, 72
 Бакалейников В. Р. 231
 Бакунин М. А. 38
 Балакирев М. А. 5, 83, 90, 92, 138
 Бальмонт К. Д. 171, 201, 233
 Баргнев С. П. 64
 Барцевич С. К. 70
 Баталина А. И. 22
 Батюшков П. Н. 192
 Бах И. С. 5, 28, 29, 43, 46, 52, 54, 55, 76, 77, 86, 89, 127, 174, 184, 185, 189, 201, 207, 228, 240, 244, 266
 Бахофен И. Я. 108, 109
 Безродный И. С. 190
 Белинский В. Г. 253
 Белоусов А. Я. 168
 Белоусов Е. Я. 168
 Белый А. 36, 38, 94, 192, 225
 Беляев М. П. 61, 110, 111, 118, 125, 131, 136, 138, 150, 152, 159, 168, 171, 218
 Беляева А. И. 22
 Бенуа А. Н. 212
 Бенуа А. Н. 191
 Бенуа К. 53
 Берггольц В. Р. 145, 153
 Берлюз Г. 29, 223
 Берр Ф. Ф. 11, 153, 173, 179
 Бессель В. В. 127
 Бетховен Л. 5, 17, 24, 26, 28, 29, 32, 35, 46, 47, 48, 52, 55, 56, 68, 69, 70, 73, 86, 89, 119, 127, 129, 137, 161, 168, 171, 172, 174, 182, 185, 196, 244, 261, 266, 267, 268
 Бизе Ж. 55
 Блок А. А. 258
 Блок В. М. 51
 Боборыкин П. Д. 38, 156, 224
 Блок Ю. 113
 Боголюбов А. П. 43
 Боголюбов Н. Н. 116, 257
 Богомолова С. И. 64, 163
 Богословский Е. В. 155, 163, 277
 Боллер Ш. 190
 Бомарше П. О. 127
 Бонч-Бруевич П. И. 49
 Бородин А. П. 16, 67, 83, 96, 139, 140, 198, 229, 244
 Бородин Е. С. 16
 Боссе Г. Г. 237
 Бочаров М. В. 114
 Брамс П. 21, 22, 25, 144
 Брандуков А. А. 71, 113, 177
 Брассен Л. 29, 123
 Бродский А. Д. 21, 24, 28, 47, 70
 Брюсов В. Я. 100, 192, 225
 Бубек Т. К. 163
 Буклинн М. Е. 184
 Букке Е. И. 163
 Булахова А. И. 21
 Булычев В. А. 155, 156, 163, 174, 225, 226
 Бусслер Л. 53, 72
 Бустини А. 259
 Буткевич С. Э. 231
 Вагнер Р. 17, 29, 42, 46, 119, 120, 121, 142, 143, 223
 Валушек О. 201
 Вальтер В. Г. 145, 153, 173, 174, 179
 Василенько С. Н. 5, 224
 Васина-Гроссман В. А. 191
 Васнецов А. М. 38, 225
 Вебер К. М. 29, 69, 213
 Вейкман И. X. 132
 Вейнберг Я. В. 163, 228
 Веневитинов М. А. 66
 Венкстерн А. А. 99, 102, 113
 Венявский Г. 28
 Верди Дж. 29, 55, 223
 Вержбилов А. В. 28, 70, 131, 132
 Винардо П. 42, 43
 Винардо-Гарсиа П. 40, 42
 Виган Г. 131
 Вильшау В. Р. 163
 Витачек Е. Ф. 200
 Витол Я. 136
 Вольф Г. 223
 Воскресенская Л. Г. 64
 Врубель М. А. 191
 Всеволожский И. А. 112, 181

- Габриэлян А. 190
 Гайди И. 89, 124, 174, 267
 Галли А. И. 165
 Гандшин М. 228
 Ганслик Э. 256
 Гартман Ф. А. 159, 201, 220, 250
 Гауптман М. 17
 Гедике А. Ф. 163, 165, 224
 Гегель Г. В. Ф. 110
 Гейне Б. 131
 Гейне Г. 49
 Гельбке А. 131
 Гендель Г. Ф. 29, 88, 89, 174, 228, 267
 Геника Р. Ф. 21, 28
 Герцен А. И. 36
 Герцен Е. И. 36
 Герцен О. А. 36
 Гильдебрандт Ф. 131
 Гильф А. А. 59, 72
 Глазунов А. К. 18, 96, 110, 113, 114, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 146, 147, 148, 162, 174, 232, 233, 241, 243, 244
 Глебов И. (См. Асафьев Б. В.)
 Глен А. Э. фон 123, 130, 165, 200
 Глинка М. И. 55, 56, 73, 90, 139, 180, 209, 244, 252
 Глинка Ф. Н. 219
 Глиэр Р. М. 163, 208, 219
 Глюк Х. В. 42, 46, 107
 Гнесин М. Ф. 146, 192
 Гоголь Н. В. 37, 100
 Гольденвейзер А. Б. 61, 113, 155, 163, 208, 221
 Горянинова (Энери) И. 25
 Гофман К. 131
 Грач Э. Д. 190
 Греков Н. 30
 Гречанинов А. Т. 155, 163, 182, 192, 199, 208, 216, 220, 226, 240, 241
 Гржимали И. В. 47, 52, 59, 69, 71, 72, 73, 123, 128, 130, 165
 Григорович К. К. 177, 231
 Губерман Б. 190
 Губерт Н. А. 20, 22, 25, 66, 68, 70, 87, 90, 165
 Гуно Ш. 43, 86
 Гунст Е. О. 208
 Гуревич Е. 163
 Гурилев А. Л. 195
 Давыдов К. Ю. 28
 Данте Алигьери 190
 Даргомыжский А. С. 56
 Дейша-Сионцкая М. А. 171, 176, 180, 218
 Держановский В. В. 56, 200, 209
 Доберт П. Ж. 238, 239
 Додонов А. М. 20
 Доре Г. 43, 117, 118
 Домаев П. В. 117
 Дюпарк А. 43
 Дюфай Г. 174
 Еврипид 101, 107
 Евсеев С. В. 5, 67, 207
 Ермолова М. Н. 99
 Ершов И. В. 113, 114, 116
 Жеен Л. 117, 118
 Жилев Н. С. 163, 208
 Жоскен Дебре 174, 244
 Жуковский В. А. 30
 Завадский А. Ф. 64
 Зарудная-Иванова В. М. 165
 Засулич В. И. 158
 Збруева Е. И. 116
 Земанек В. 201
 Зенкра А. 26
 Зилоти А. И. 26, 36, 61, 136, 162, 241
 Золотарев В. А. 200, 241
 Золя Э. 42
 Иванов-Борецкий М. В. 226
 Иванов М. М. 114
 Иванова М. С. 64
 Иванюков И. И. 91, 224
 Игумнов К. Н. 163, 165, 208
 Иловайский Д. И. 38
 Ипполитов-Иванов М. М. 26, 87, 94, 163, 164, 165, 222, 223
 Кадмина Е. П. 20, 21
 Калининков В. С. 151
 Калиновский С. И. 190
 Калужный Б. В. 163
 Каратыгин В. Г. 31, 81, 137
 Карреньо М. Т. 27, 201
 Катур Г. Л. 192, 196, 208, 241
 Кашкин Н. Д. 17, 18, 19, 20, 33, 70, 72, 84, 111, 113, 114, 115, 130, 136, 164, 165, 166, 178, 179, 181, 184, 189, 192, 203, 210, 227, 231, 240, 241, 243
 Кенеман Ф. Д. 163
 Кенни И. 173
 Керзины 177
 Кинд К. 212
 Кинд М. К. 212—215
 Кинд Ф. 212
 Киндерман Г. Х. 47
 Клейн Л. И. 64
 Кленгель Ю. Д. 28, 70
 Кленовский Н. С. 90
 Климент В. 201
 Климентова М. Н. 65, 141
 Климов М. Г. 117, 239
 Клиндворт К. 64
 Ковалев А. М. 31
 Ковалевский М. М. 38, 91, 224, 225
 Ковский П. Д. 16
 Колонн Э. 43, 118
 Комиссаржевская В. Ф. 88
 Комиссаржевский Ф. П. 68, 117
 Кондратьев Г. П. 112
 Коня А. Ф. 158
 Контский А. 149
 Конюс Ю. Э. 127, 163, 168, 172
 Конюс Г. Э. 71, 84, 113, 155, 159, 168, 208, 251, 252
 Конюс Л. Э. 163, 218
 Корабельникова Л. З. 4
 Корганов Г. О. 206
 Корещенко А. Н. 64, 86, 94, 114, 163
 Коутс А. 116
 Кошниц Н. П. 117, 238
 Крапц Н. 231
 Краузе Э. 17, 29
 Крашенинникова З. Г. 227
 Крейн Д. С. 123, 130
 Кросс Г. Г. 24
 Кругликов С. Н. 59, 67, 68, 69, 72, 73, 76, 77, 89, 118, 119, 121, 122, 132, 138, 140, 151, 192
 Крушевский Э. А. 113, 114, 115
 Крылов А. Н. 96
 Купер Э. А. 189
 Куприн А. Н. 108
 Курбатов М. Н. 155, 226
 Кюри Ц. А. 20, 23, 77, 78, 124, 125, 135, 136, 223
 Лавровская Е. А. 165, 223
 Ладухин Н. М. 165
 Ламм П. А. 30, 31
 Ламуре Ш. 118
 Лангер Л. 177
 Лангер Э. Л. 17, 18, 19
 Ларош Г. А. 31, 46, 94, 113, 114, 115, 118, 120, 121, 129, 130, 132, 143, 217, 227, 243, 255, 260, 267
 Ласковские 20
 Лассо О. 174, 204, 244
 Левенсон А. Я. 22

- Левенсон О. Я. 22, 67, 68, 70, 73, 140
 Левитан И. И. 225
 Лесконт де Лиль Ш. 107
 Ленин В. И. 39, 87, 157, 158, 258
 Леонкавалло Р. 114
 Леонтьев К. Н. 156, 157
 Лермонтов М. Ю. 29, 91, 234
 Лешетинский Ф. О. 212
 Липаев И. В. 155
 Лист Ф. 21, 23, 26, 29, 52, 133, 148, 185, 186, 195, 222
 Листопадов А. М. 94
 Лопатин В. С. 156
 Лопе де Вега 98
 Лорцинг Г. А. 141
 Луначарский А. В. 215, 248
 Лядов А. К. 110, 113, 114, 137, 146, 162
 Ляпунов С. М. 208
 Лысак А. 113

 Мазурин Н. М. 164
 Майков А. Н. 99, 241
 Макизб-Скот Е. С. (См. Танеева Е. С.)
 Маковский В. Е. 48, 49, 194, 195, 224
 Малоземова С. А. 16, 140
 Малко Н. А. 190
 Маркс К. 3, 38, 266
 Масканын П. 114
 Маслов Н. И. 48, 49
 Маслов Ф. И. 22, 40, 48, 181
 Маслова А. И. 48
 Маслова В. И. 48, 49, 50
 Маслова М. И. 20, 22
 Маслова С. И. 22, 48
 Масловы 20, 22, 23, 31, 35, 41, 48, 113
 Масперо Р. К. 36
 Массне Ж. 55
 Матвеев А. С. 12
 Мекк Н. Ф. фон 83, 85, 86, 216
 Мельгунов Ю. Н. 21
 Мендельсон Ф. 17, 20, 29, 32, 69, 174, 185
 Мендес К. 117
 Мерзляков А. Ф. 12
 Метерлинк М. 190
 Метнер А. К. 200
 Метнер Н. К. 163, 192, 208, 241
 Миропольская М. А. 16, 140
 Михайленко А. 5
 Михайловский Н. К. 225
 Мольер Ж. Б. 35
 Моно Г. 36
 Морето-и-Каванья А. 99
 Морозов Н. С. 165
 Москвина С. В. 31
 Мострас К. Т. 180
 Моцарт В. А. 5, 18, 29, 35, 43, 69, 72, 73, 76, 77, 88, 89, 111, 119, 125, 127, 128, 132, 141, 148, 153, 174, 181, 182, 185, 201, 202, 244, 256, 267
 Мошелев И. 7
 Мур Т. 190
 Мусоргский М. П. 139
 Мюллер В. 192
 Мяковский Н. Я. 28, 192, 200

 Направник Э. Ф. 29, 90, 107, 112, 113, 220, 221
 Недбал О. 131
 Некрасов А. Н. 38
 Немыцкая (Осипова-Немыцкая) Е. К. 64, 163
 Никиш А. 161
 Николаев Л. В. 5, 71, 163, 208
 Никольский А. В. 163
 Нишце Ф. 190, 193

 Овидий Публий Назон 100
 Огарев Н. П. 44
 Окегем П. 174
 Окрачи Д. 171
 Оленина-д'Альгейм М. А. 177, 192, 223

 д'Ормас Ш. 157, 190
 Орлов Н. А. 196
 Орлова Е. М. 8
 Оссовский А. В. 173

 Палестрина Д. П. 89, 174, 204, 229, 244
 Палечек И. И. 112, 113
 Палиашвили З. П. 208
 Парис Г. Б. 36
 Пахульский Г. А. 163, 165, 208
 Печников А. А. 190
 Пиккель И. Н. 132
 Писарев Д. И. 37, 256
 Полонский Я. П. 38, 155, 157, 158, 193, 194, 233, 234
 Полянская В. И. 16
 Померанцев Ю. Н. 208, 209, 224, 240, 241
 Попелло-Давыдов М. М. 155, 163
 Попов М. В. 153, 193
 Преображенский П. В. 224
 Пресс И. И. 177
 Пресс М. И. 177, 189, 240
 Прокофьев Г. П. 183, 238, 240
 Прокофьев С. С. 208, 209
 Прокунин В. П. 92, 94
 Протопопов В. В. 4, 5
 Протопопов П. А. 11
 Протопопова В. П. (См. Танеева В. П.)
 Пучкин А. С. 42, 49, 50, 52, 64, 181
 Приюдом С. 90
 Пятницкий М. Е. 94

 Размадзе А. С. 20
 Разумовский Д. Б. 20
 Райский Н. Г. 81, 239, 241
 Раппопорт М. Я. 67, 69, 140
 Расин Ж. 107
 Рахлин Н. Г. 51
 Рахманинов С. В. 119, 123, 132, 148, 150, 151, 155, 163, 192, 198, 208, 219, 220, 241, 247
 Регер М. 223
 Рейзенауэр А. 27
 Ренчницкий П. Н. 155, 163
 Репин И. Е. 61
 Риззман О. 198
 Римская-Корсакова Н. Н. 146
 Римский-Корсаков А. Н. 145, 146
 Римский-Корсаков Н. А. 67, 83, 102, 110, 113, 114, 116, 124, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 150, 162, 198, 244, 255, 256, 263, 264
 Розенов Э. К. 155, 226
 Романов К. Н. 217
 Россини Дж. 69
 Рубинштейн А. Г. 24, 29, 35, 57, 69, 87, 217
 Рубинштейн Н. Г. 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32, 33, 46, 47, 51, 52, 54, 64, 65, 75, 76, 83, 84, 87, 88, 161, 217, 227
 Рубинштейн С. Г. 190

 Сабанеев Л. Л. 232, 233, 243, 263
 Савелова З. Ф. 228
 Савоскина Г. 5, 173
 Салин В. 3, 47
 Салтыков-Щедрин М. Е. 37, 38, 43, 224, 225
 Самарин И. В. 22, 32
 Самсонов Н. 163
 Сараджев К. С. 89, 184, 205
 Сафонов В. И. 26, 88, 123, 159, 161, 162, 168
 Сахновский Ю. С. 113, 151, 163
 Сац И. А. 8, 163, 208
 Светланов Е. Ф. 239
 Святловская А. В. 32
 Сян-Санс К. 29, 36, 42, 43, 263

Сен-Симон Л. 37
Серова А. Н. 258
Серов В. А. 191
Сеченов Н. М. 156
Сибир Б. О. 177, 180, 189
Скрябин А. Н. 123, 133, 148, 149, 150, 195,
208, 219, 220, 241, 258
Славина М. А. 113, 115
Славинский Ю. М. 117
Слатина И. И. 180
Слепцов В. А. 36, 38
Смоленский С. В. 94, 95
Соколовский Н. Н. 123, 130, 165
Соловьев С. М. 114, 192
Сомов К. А. 191
Софокл 101, 107
Спиноза Б. 253, 254
Стасов В. В. 20, 100, 138
Станчинский А. В. 5, 208
Столетов А. Г. 224, 225
Стороженко Н. И. 224
Стравинский И. Ф. 26, 31
Страхов А. А. 208
Сук И. 131

Таль Ф. С. 200
Танеев А. М. 10
Танеев А. С. 10
Танеев А. Т. 10
Танеев В. И. 3, 10, 12, 13, 15, 17, 21, 31,
34, 36—40, 194
Танеев В. М. 10
Танеев Д. А. 10, 13
Танеев И. И. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
36, 37
Танеев И. М. 10
Танеев М. Т. 10
Танеев Н. И. 11
Танеев П. И. 3, 15, 17
Танеев С. М. 10
Танеев Т. 10
Танеева А. М. 10, 12
Танеева В. П. 11, 14, 15, 20
Танеева Е. С. 31, 37
Таузинг К. 21, 29
Терентьева М. П. 20, 32
Тимирязев К. А. 38, 95, 124, 225
Тихонов П. И. 238
Толстая С. А. 113, 131
Толстой А. К. 44, 49, 73, 75, 127
Толстой Л. Н. 123, 127, 128, 157, 222, 224,
254, 262
Толстой С. Л. 208
Троицкий М. М. 224
Тургенев А. Н. 102
Тургенев И. С. 40, 41, 42, 43, 65, 224
Тэн Н. А. 36
Тютчев Ф. И. 49, 177, 181, 234, 269

Унтилова М. И. 64
Урсубиев Н. И. 91
Успенский Г. И. 38, 225

Федин К. А. 62
Федоровский Ф. Ф. 117
Фет А. А. 49, 100, 171, 234
Филиппов В. И. 238
Философова В. Д. 168
Финдейзен Н. Ф. 131, 135, 136
Фиттельберг Г. 80
Фитценгаген В. Ф. 21, 24, 47, 52, 59, 69,
71, 72
Фишман Б. 190
Флёров С. В. 68, 76
Флобер Г. 43
Флотов Ф.

Форе Г. 43, 53, 263
Франк С. 43, 133, 198, 263
Фурер С. И. 190
Фурье О. 37

Харламов А. А. 43
Хессин А. Б. 17
Хомяков А. С. 234, 235
Христианович Н. Ф. 23

Цельнер К. Х. 210

Чайковский М. И. 26, 61, 91, 94, 99, 100,
130, 140, 142, 143, 153, 193, 217, 218, 227,
232, 239, 241, 255, 259, 260
Чайковский П. И. 4, 5, 15, 19, 20, 22, 24,
25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 43, 44, 45, 47,
48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 73,
74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88,
92, 94, 95, 98, 100, 102, 110, 112, 118, 119,
120, 124, 125, 127, 129, 138, 139, 140, 144,
150, 151, 155, 161, 167, 193, 196, 201, 206,
216, 222, 223, 229, 239, 240, 244, 254,
258, 261, 262, 263, 267

Челишев А. С. 163
Черешнев Г. Я. 163
Чернышевский Н. Г. 37
Чехов А. П. 34, 127, 225
Чижова П. В. 127, 186, 193, 194, 195

Шебаляин В. Я. 30, 172, 192
Шелли П. Б. 174
Шенк П. П. 100
Шиллер И. К. Ф. 42, 100, 177
Шилловский К. С. 98
Шиншков М. А. 114, 165
Шиншмарев В. Ф. 94
Шопен Ф. 21, 23, 28, 29, 46, 52, 90, 122,
148
Шопенгауэр А. 105, 255, 256
Шор Д. С. 86, 130, 226, 268
Шпигель А. И. 163
Штейнберг Л. П. 81
Штраус Р. 142, 223
Штробак Л. 201
Шуберт Ф. 21, 29, 35, 70, 185, 192
Шуман Р. 17, 29, 42, 46, 47, 52, 144

Щербина Н. Ф. 171

Эллис Л. Л. 171, 190, 192
Эмме В. В. 243
Энгельс Ю. Д. 5, 131, 149, 155, 162, 163,
191, 192, 201, 205, 227, 230, 241
Энгельс Ф. 109
д'Энди В. 43, 53, 142
Эрарский А. А. 200
Эрдмансдерфер М. 67, 73, 80
Эредна Х. М. 190, 193
Эртель М. А. 192
Эсхил 101, 103, 107, 117, 119

Юдина М. В. 117
Юнг А. Ф. 145, 153, 173, 179
Юон П. Ф. 208, 220
Юрасова Ю. И. 48, 49
Юргенсон П. И. 20, 21, 89, 125, 138, 181
Юрлов А. А. 239
Юрьев С. А. 99, 102, 224, 225

Яворский Б. Л. 5, 26, 27, 117, 149, 163,
180, 208, 228, 247, 248, 251, 255, 262
Языков П. Я. 21, 44
Яковлев В. 19
Ян О. 88, 142

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора .	3
Список сокращений	6
От автора	7
Глава I	10
Глава II	34
Глава III	64
Глава IV	98
Глава V	123
Глава VI .	155
Глава VII	186
Глава VIII	210
Глава IX	243
Список учеников Танеева	270
Примечания .	273
Указатель имен	285

ИБ № 3125

Григорий Борисович Бернандт

С. И. ТАНЕЕВ

Редактор *М. Волкова* Художник *Н. Степанов*
Худож. редактор *Ю. Зеленков* Техн. редактор *С. Буданова*
Корректор *И. Чибисова*

Подписано в набор 23.07.82. Подписано в печать 26.06.83. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 18,0+0,125. Усл. п. л. 18,125. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 20,92. Тираж 5000 экз. Изд. № 12253. Зак. № 1948. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.