

ИПОЛИТОВ
М. М.
ИВАНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ



М. М. Ипполитов-Иванов

50 лет
русской музыки
в моих воспоминаниях

Москва



1934

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО



М. М. Ипполитов-Иванов.

От издательства

Имя народного артиста республики Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова широко известно советской общественности. Крупный композитор, сочинения которого проникли далеко за пределы нашей страны, музыкальный этнограф, способствовавший выяснению музыкального фольклора Грузии, Азербайджана и др., оперный и симфонический дирижер, уверенно знакомивший слушателей со множеством значительнейших музыкальных произведений, наконец, выдающийся педагог, давший целый ряд славных учеников, М. М. Ипполитов-Иванов за всю свою долгую деятельность был всегда музыкантом-общественником. В дореволюционное время он ставит на ноги и крепко организует музыкальную школу в столице Закавказья и принимает широкое участие в профессиональном музыкальном движении. После революции эта общественная деятельность М. М. Ипполитова-Иванова получает свое дальнейшее развитие: где на музыкальном фронте социалистического строительства требуется участие наиболее значительных, наиболее квалифицированных советских музыкантов, мы везде встречаем Михаила Михайловича в первых рядах.

Все перечисленные крупные заслуги М. М. Ипполитова-Иванова вызвали, как известно, предоставление ему 30 января 1934 г. к 50-летию юбилею его деятельности высокой награды—ордена Трудового красного знамени.

Совершенно очевидно, что мемуары, каковыми по существу является настоящая книга, столь выдающегося общественного деятеля должны иметь большое культурное значение и не могут не вызвать глубокого интереса и внимания. Пятидесятилетняя работа в разнообразных отраслях музыкального искусства, музыкальной науки и педагогики ставила автора мемуаров в разнообразные положения, сталкивала со множеством людей и дала возможность рассказать о многих перипетиях развития музыки в нашей стране и, с другой стороны, — осветить участие самого автора в этом развитии.

Следует подчеркнуть, что целый ряд мнений и суждений автора, иногда необычных и индивидуальных, расходящихся с теми или иными установившимися представлениями—никогда не навязываются читателю, как нечто непреложное и догматическое, оставаясь личным мнением М. М. Ипполитова-Иванова.

Если добавить к этому, что суждения и высказывания М. М. Ипполитова-Иванова о лицах, упоминаемых в мемуарах, всегда проникнуты большой благожелательностью, а о себе самом излишне, быть может, подчеркнутой скромностью,—то тем более выясняется объективное значение настоящей книги.

Глава I.

Детство. Гатчина в 60-х годах. Наш семейный уклад. Первые музыкальные занятия и впечатления. Пересел в Петербург.

Род наш происходит от крестьян Костромской губернии, еще при Екатерине II переселенных в г. Гатчину на работы по сооружению дворца для ее фаворита Г. Г. Орлова в 1766 г. Местность нынешней Гатчины когда-то составляла часть земель, принадлежавших Великому Новгороду, но коренное население ее главным образом всегда составляли корелы, финны и эстонцы, которые, находясь под постоянным культурным влиянием Ливонии и Швеции, внесли свою культуру и в быт гатчинских жителей.

Орлов однако недолго владел этим очаровательным по местоположению уголком Ингерманландии. В 1783 г. Екатерина, после смерти Орлова, купила Гатчину у его наследников и передала в собственность своему сыну Павлу Петровичу, будущему императору, который и занялся ее переустройством по образцу германских городов, в качестве преданного поклонника «великого Фридриха». Будучи отчасти любителем искусства, он привлек к работе лучших художников того времени для украшения дворца и парка.

Дворец при Орлове состоял из главного корпуса с двумя башнями четырехугольной формы, которые и остались без изменения, но при Павле к нему были пристроены два самостоятельных здания, носящих название Арсенального и Кухонного, соединенных закругленными крыльями.

Первоначальный план дворца был разработан архитектором Антонио Ринальди, в дальнейших же перестройках принимали участие Баженов, Львов, Брена и Доменико Висконти; последний соорудил также на Черном озере в Гатчине «Приоратное аббатство», по желанию Павла, получившего тогда звание магистра Мальтийского ордена. Вообще, Гатчина, с ее дворцом, городскими сооружениями и благоустройством, достигла полного расцвета, но после смерти своего хозяина быстро пошла к упадку при благосклонном участии его наследников. Дворец же, благодаря собранию в нем художественных сокровищ, и до нашего времени представляет интереснейший музей произведений искусства, как живописи, так и скульптуры.

В годы моего детства, в конце 60-х годов прошлого века, еще многое сохранилось от павловских времен как с внешней, так и с внутренней, бытовой стороны. Весь уклад жизни был построен на немецкий лад. Все общественные учреждения, как то: ратуша, госпиталь, лютеранская церковь, школы, сиротские дома и другие общественные учреждения, имели не только по названию, но и по внутренней организации характер, свойственный небольшим городам Германии. Город охранялся будочниками, перекликавшимися между собою продолжительным окриком: «Слушай», и в девять часов вечера все погружалось вместе с будочником в мирный сон. Въезд в город заграждался плаглабаумами и заставами, и по закрытии их проникнуть в него никто не мог без разрешения коменданта. Начальствующими лицами были все немцы: Люце, Кноринг, Багговут, и т. д., а по ним уже равнялись все,—и наша семья в этом случае также не была исключением.

Переведенный из Костромской губернии в г. Гатчину как государственный крестьянин, мой дед Иван Матвеевич обосновался там с женой Пелагеей Ивановной, двумя братьями и сыном Михаилом Ивановичем, моим отцом. Все они, как талантливые и сообразительные работники, быстро были отличены и выделены для дальнейшего технического образования. Дед специализировался как литейщик, а его братья были отправлены в Академию художеств; их имена впоследствии получили значительную известность. Сложные работы деда по отливке художественных произведений из бронзы (напр. люстр) создали ему славу первоклассного мастера. Работы его до сих пор восхищают знатоков литейного искусства.

В числе промышленных учреждений в то время в Гатчине существовали стеклянный, фарфоровый заводы и мастерская механических изделий. Последней заведывал дед; отец мой работал в ней в качестве простого слесаря, а после смерти деда наследовал его место заведующего. Эта небольшая фабрика механических изделий, обслуживавшая главным образом дворцовые нужды, помещалась в центре города. Работавшие на ней проживали в особых зданиях, примыкавших к мастерским; отец мой с семьей занимал прекрасный дом со службами и большим садом; впоследствии в этом доме помещался женский Марининский монастырь.

Семья наша состояла из четырех братьев—Ивана, Николая, Федора и меня—и двух сестер, Софии и Марии. Братья мои, все значительно старше меня, служили в Гатчинском дворцовом правлении; отец был очень огорчен, что никто из нас не наследовал его мастерства, и очень надеялся сделать из меня механика, но судьба устроила иначе. Запах каменного угля, вид пылающего горна и визг напильников до сих пор вызывают во мне воспоминания детства, и я помню до мелочей обстановку фабричной работы моего отца и мои попытки подавать ему нагнетные напильники с риском обжечь свои пальцы, на что отец очень мало обращал внимания.

Родился я 7 ноября 1859 г.

Когда мне было год и девять месяцев, я упал в глубокий колодезь, находившийся в саду нашего дома, и только случайно остался жив. Падение это произошло на глазах моей матери *) и так поразило ее, что она заболела нервным расстройством, от которого не могла поправиться до конца жизни. С тех пор все заботы обо мне, как младшем члене семьи, перешли к моей сестре Марии Михайловне, которая и заменила мне мать. Все события моего раннего детства и наши родственные отношения я описываю по ее рассказам. Мое падение в колодезь произошло в июле 1861 г. В обеденный отдых, когда мой отец приходил с фабрики и после обеда ложился отдыхать, мы с матерью уходили в сад, чтобы не беспокоить его. Там она работала, а

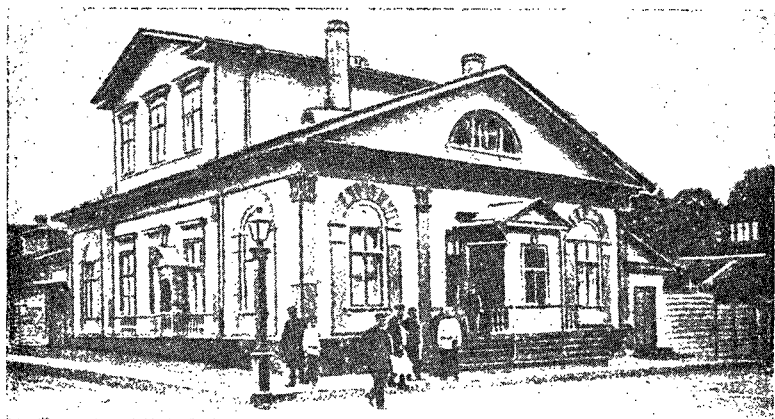


Рис. 1. Дом в Гатчине, в котором родился М. М. Ишполитов-Иванов.

я бегал на свободе. Посреди сада находился колодезь для полива огорода, глубиною в 11 аршин, с очень низким срубом, к которому я часто подбегал, заглядывая в его чернеющую бездну. В один из таких моментов я не удержался, и с разбега полетел в него. На крик матери сбегались отец, рабочие и служащие. Принесли лестницу, но она оказалась короткой, тогда один из рабочих догадался спуститься в бадье, которою черпалась из колодца вода, и извлек меня. По рассказам сестры, я крепко охватил рученками шею своего спасителя, и первое слово, с которым я бросился к матери, было: «мама», что показывает, что я находился в полном сознании, несмотря на довольно продолжительную ледяную ванну. Мое спасение произошло (как объясняли очевидцы), потому что лед, который накоплялся на стенках сруба за зиму, образовал покатуую горку, по которой я скатился, а не прямо упал на доски, окаймлявшие воду колодца,

*) Мать моя, Татьяна Михайловна, была дочерью бургомистра Гатчины Сахарова.

и там спокойно пролежал, ожидая спасенья. Конечно, я был героем дня—весь город перебивал у нас, справляясь о состоянии моего здоровья.

Одним из первых посетил моего отца Г. А. Ломакин, основатель Бесплатной музыкальной школы, крупного культурно-просветительного учреждения 60-х годов. Ломакин имел собственную дачу на Люцевской улице недалеко от нашего дома и был в дружеских отношениях с моим отцом. Это было как бы первое мое соприкосновение с Бесплатной музыкальной школой. Слушая неоднократно мой детский плач, он всегда шутя говорил, что у меня прекрасный голос, и советовал моему отцу учить меня пению. И действительно, у меня впоследствии оказалось прекрасное сопрано, что определило мою музыкальную карьеру, к большому огорчению моего отца. Отец хотя и любил музыку, но серьезного значения ей не придавал,—мать же, по словам сестры, немного пела и музыку очень любила. Братья мои все обладали голосами и относительной музыкальностью; часто собирались вместе, певали трио и хоровые песни. С 8—9 лет я уже понемногу стал принимать участие в их исполнении, подлаживаясь к общей гармонии и таким образом развивал свой слух. С восьми же лет я стал посещать эстонскую школу при лютеранской церкви, где одновременно с грамотой нас знакомили и с музыкой. Кюре, заведывавший школой, применял при изучении нот цветной метод, т. е. раскрашивал ноты разными красками: сегодня у него *до* красное, а завтра—синее; почему он пользовался таким методом, я это до сих пор не могу решить. Помню, грамота эта давалась мне чрезвычайно трудно, что приводило в отчаяние моего учителя мистера Иоганна, как мы его называли; тем не менее, понемногу я научился разбирать ноты и уже сознательно принимал участие в любительском хоре.

Следующим этапом моего музыкального развития было знакомство с маршем из «Афинских развалин» Бетховена в исполнении заводного органа фирмы Винтергальтера; этот марш производил на меня потрясающее впечатление; слушая его я дрожал, как в лихорадке. Орган находился в зале Арсенального каре дворца, куда я имел доступ по протекции моих братьев, служивших при дворцовом правлении. Я широко пользовался этой возможностью и посещал дворец во время их дежурства. Кроме органа меня привлекало туда и другое. Часто бывая во дворце и рассматривая находящиеся там картины, я при содействии моего брата Федора, большого знатока и любителя живописи, быстро научился отличать не только школы, их характер, эпоху, но и манеру письма отдельных художников. Таким образом, в деле моего художественного развития гатчинский дворец сыграл огромную роль. В десять лет я уже разбирался в полотнах Веронезе, Ватто, Бассан, Шедрина, Боровиковского и др. И мелкие предметы обстановки, и картины и клавикорды—все отражало там на себе характерные художественные вкусы Потсдама, Версаля и Шантильи.

Не могу не отметить также своих впечатлений от дворцового театра, в котором иногда давали отдельные небольшие балеты, при участии артистов казенных театров; туда я проникал также при помощи своих братьев. Здесь я впервые познакомился со звуками настоящего оркестра, и был потрясен почти до нервной горячки. Дирижер оркестра казался мне каким-то магом, волшебником, по мановению палочки которого все совершалось. Вся обстановка спектакля действовала на мое воображение, и я стал проявлять впервые творческие порывы; почти бессознательно покушался я уже в то время сочинять, не имея понятия о теории и гармонии. Что я тогда сочинял, не помню,—вспоминаю только, что ноты писались на столе, на стене, в книгах, за что неоднократно доставалось автору от отца и братьев.

Мое раннее детство, до острого заболевания матери нервным расстройством, и после того, как она уже несколько поправилась, прошло не без ее влияния. Мы часто уходили с ней в довольно продолжительные и отдаленные прогулки по парку, или в дер. Колпино и в Малую Гатчину, где проживали ее друзья, и часто там заночевывали; но бывали случаи, когда на обратном пути ночь нас заставляла в дороге и мы оставались ждать рассвета в лесу,—это было жутко. Тут мне мерещилась всякая чертовщина, и нервы мои подвергались большому испытанию. Под утро крестьяне, отправлявшиеся на рынок в Гатчину, находили нас и подвозили в город, так как все нас знали и очень любили отца,

который помогал крестьянам бесплатной починкой их сельскохозяйственных орудий и домашней утвари. Такие прогулки с ночевками в лесу не прошли бесследно для меня. Я стал очень рассеянным и задумчивым ребенком, за что мне очень доставалось во время школьного обучения у кюре, режим которого был жестоким: за всякую мелочь он бил линейкой нещадно по спине и по рукам. Страх такого ежедневного истязания заставлял учеников скрываться из школы и прогуливать уроки, что бывало и со мной. Помню, как я однажды летом, увлеченный проходившими войсками (во время маневров), бежал из школы и, маршируя вместе с военным оркестром, попал в дер. Колпино, где, усталый, зашел в кирку*) и, поместившись на одной из последних скамеек, сладко заснул. Проснувшись уже вечером, я ока-



Рис. 2. Т. М. Иванова — мать М. М. Ипполитова-Иванова.

*) Лютеранская церковь от немецкого слова «Kirche».

зался запертым в церкви и долго не мог сообразить, где я и как туда попал, пока не был освобожден случайно зашедшим сторожем.

Жизнь среди эстонского и финского населения Гатчины также несомненно отразилась на моем характере. Большинство друзей нашей семьи было из среды этого населения. Отец и мать, прекрасно владея норвежским и финским языками, были в постоянном общении с окрестными крестьянами, часто и подолгу бывали у них и принимали у себя. Я, хотя и понимал их язык, но не говорил, будучи, вообще, очень молчаливым и замкнутым ребенком. Часто у нас гостил молодой норвежец Иерсен — большой друг отца, секретарь норвежского консульства в Петербурге, необыкновенно симпатичный, но болезненный юноша, скоро погибший от чахотки. После него осталась повесть — «Оле из Нордланда», переведенная на русский язык моей сестрой и послужившая мне впоследствии для либретто оперы того же названия. Повесть эта произвела на меня громадное впечатление, но только сравнительно недавно я осуществил свою давнишнюю мечту, — написать оперу на этот сюжет.

Из музыкальных впечатлений моего раннего детства сохранилась в памяти тема кавалерийской зори, которую исполняли трубачи кирасирского полка, обыкновенно в 9 час. вечера: зимой в морозном воздухе она особенно ярко звучала над городом и парком, что производило на меня громадное впечатление. Я всегда с нетерпением ожидал ее, сидя на скамеечке у ворот нашего дома.

Вот эта тема:



Лет восьми я начал учиться игре на скрипке у И. В. Заднепровского, псаломщика кирасирской церкви; в течение года сделал большие успехи, одолел позиции и довольно бегло стал читать ноты. В это время в нашей семейной жизни произошли перемены, повлиявшие на всю мою жизнь. Сестра моя, Мария Михайловна, вышла замуж за заведующего Стюартовой биржевой артелью, Семена Ипполитовича Ипполитова, и переехала в Петербург. Не желая расставаться со мною и прерывать начатое ею мое обучение, она упростила отца поручить ей мое дальнейшее образование, и в начале 1869 г. мы переехали с ней в Петербург. Разлука с матерью была для меня чрезвычайно мучительной. Я очень любил мать, чувствовал всю трагедию ее су-

ществования; без меня она не могла пробыть ни минуты, с другой стороны, горячая привязанность к сестре и мысль не видеть ее или видеть очень редко приводила меня в ужас. Вогчаянии я плакал до потери сознания, пока отец не уговорил мать поехать с нами в Петербург на некоторое время, чтобы все постепенно пришло в нормальный порядок. Все эти переживания также не прошли бесследно для меня, я стал на все очень болезненно реагировать, мне все казалось, что меня не любят или недостаточно любят. Стал болезненно самолюбив, и еще больше замкнулся в себе, тая все свои огорчения от других. Чем больше были огорчения, тем больше я сжимался в своем внутреннем сопротивлении и таким остался на всю свою жизнь. Но, вместе с этим, я никогда не был угрюмым; жизнерадостность и фантазия никогда не покидали меня, но это был мой личный мир, куда я никого не пускал и только изредка с сестрой делился своими сокровенными мыслями и желаниями, зная, что она поймет меня и не посмеется над ними; а мысль и желание было одно—овладеть «волшебной палочкой»,— быть дирижером. Видя мое страстное желание, сестра посоветовалась с своим мужем, который меня очень любил, и оба решили помочь мне осуществить мои мечты, стать музыкантом.

Глава II.

Знакомство с А. И. Рожновым, Г. Ф. Львовским и М. П. Азанчевским. Посещение музыкальных курсов. Первое знакомство и увлечение оперой. Э. Ф. Направник. Русская опера того времени.

Будучи большим любителем музыки, зять мой Семен Ипполитович был очень дружен с известным в то время учителем хорового пения Г. Ф. Львовским¹ и А. И. Рожновым, а также с директором Петербургской консерватории М. П. Азанчевским,² которые очень часто бывали у него, на музыкальных вечерах.

На одном из таких вечеров к исполнению был предназначен квартет из оперы «Жизнь за царя»; я не помню, кто должен был его исполнять, но помню, что исполнительница партии Антонида не явилась и зять шутя сказал Львовскому: «А вот мы Мишу заставим петь, он ведь у нас музыкант». Григорий Федорович, обычно суровый на вид, очень мягко обратился ко мне и быстро уговорил меня попробовать. Квартет прошел благополучно, в особенности медленная часть, что привело в восторг Львовского, а зять торжествовал; это обстоятельство послужило ему основанием для переговоров с ним о разрешении мне бесплатно посещать музыкальные классы при Исаакиевской капелле, на что согласие и последовало. Эти музыкальные классы были организованы Львовским для малолетних певчих. Туда принимались также и дети лиц, вообще причастных к музыке, хористов и оркестрантов, за незначительную плату. Преподавателями были: хорового пения—И. А. Чижов, игры на скрипке—В. Г. Мансветов и элементарной теории и соль-

феджио—И. С. Любомудров. Из них, в особенности последний имел на меня громадное влияние. Человек большой культуры, с университетским образованием, очень любивший музыку, он, кроме сухих теоретических познаний, старался развить во мне вкус к серьезной музыке, привить любовь к ее создателям; он знакомил меня с историей музыки и с биографиями великих музыкантов; с ним я перечитал решительно все, что в этой области было доступно моему пониманию. С каким заразительным восторгом он рассказывал мне о каком-то новом произведении П. И. Чайковского (это была, вероятно, «Буря» (фантазия для оркестра), только что впервые исполненном в одном из симфонических концертов Музыкального общества! С каким обожанием он говорил о самом Петре Ильиче, и как я ему завидовал, как я мечтал в ту минуту о счастье когда-нибудь приблизиться к этому Олимпу и познакомиться со всеми его богами! С бесконечной благодарностью я вспоминаю этого энтузиаста, сумевшего раздуть таившуюся во мне искорку.

Жили мы на Эстляндской улице, около Екатерингофа, а курсы помещались на Галерной улице, и мне приходилось иногда два раза в день проделывать этот далекий путь; но я так любил эти уроки, что ради них для меня никакое расстояние не казалось далеким, хотя дорога занимала больше часа времени.

Уроки на скрипке с В. Г. Мансветовым шли своим чередом; я добрался до Крейцера, играл концерт Берио и мечтал о концерте Мендельсона, но меня не пленяла виртуозная карьера и даже композиторство не привлекало так, как мечта обладать «волшебной палочкой» дирижера. Класс хорового пения, как я уже упомянул, вел Иван Андреевич Чижов, под руководством Рожнова и Львовского. Чижов был добросовестный ремесленник и в своих указаниях, кроме форте и пиано, «повыше» и «пониже», ничего не признавал, но он мог вполне добросовестно проделать всю черновую подготовительную работу для настоящих художников, какими были Рожнов и Львовский. Я за свою долгую жизнь редко встречал таких мастеров, умевших подчинить исполнителей своим художественным требованиям, добиться от них полной покорности и, вместе с тем, заставить себя полюбить и признать безусловную авторитетность. На этих уроках я впервые понял, что такое музыкальный вкус, музыкальная фраза и что может дать хоровая масса, с ее органной звучностью, в талантливых руках. Из них, конечно, Львовский был больше художником, чем Рожнов. Рожнов был больше техником и брал блеском и бодростью исполнения, а Львовский брал глубиной понимания исполняемых вещей, и, таким образом, они, как бы дополняли один другого. На этих уроках я убедился, что может сделать талантливый руководитель, подчас и с малосодержательным произведением.

Музыкальные курсы я посещал с 1872 по 1875 г. Под конец обучения ученикам старших курсов разрешалось самостоятельно подготавливать небольшие вокальные ансамбли, на которых мы пробовали свои дирижерские способности, и у меня дела пошли

настолько хорошо, что вскоре я получил от товарищей адрес в шуточной форме, прозвище «Направника с маленькой буквы» и дирижерскую палочку, чем я очень гордился. На общих хоро-вых занятиях я подружился с некоторыми из взрослых певчих капеллы, которые одновременно служили и в хоре Мариинского театра, в особенности я сошелся с Н. П. Елисеевым и Н. И. Воеводиным; через их посредство я уже с 1872 г. был постоянным посетителем всех репетиций и спектаклей русской оперы под управлением моего бога—Направника, и, действительно, я чувствовал себя на седьмом небе. Я запоминал каждый его прием, каждое замечание и чувствовал, как погружаюсь в глубину дирижерской премудрости. Я стал понимать, как важно дирижеру знать природу музыканта и его психологию, пожалуй, это иногда даже важнее, чем хотя бы уметь играть на каком-нибудь инструменте. Учет силы музыкантов—один из сильных стимулов для дирижера; Направник чувствовал это и понимал, как никто. Поэтому его все любили и уважали, несмотря на его требовательность и строгость. Садясь на дирижерское место, он до мелочей знал партитуру и, на самом деле, был тем дирижером, у которого партитура в голове, а не голова в партитуре, как говорят немцы. Слух его получил легендарную известность; репетируя, он очень редко останавливал оркестр, чтобы исправить какую-нибудь ошибку. Обыкновенно возгласы: «вторая валторна, фа-диез!.. фэготы, ре-бемоль, басы, пиано!..—так и сыпятся, на ходу отмечая ошибку; но если кто забыл или не успел во время исправить, и на следующей репетиции играл опять с ошибкой, тогда он неизменно приглашался на час раньше репетиции для исправления ошибок и подобающей нотации.

Однажды Направник на спектакле «Руслана», после одного речитатива в балладе Финна, пропустил момент дать аккорд. Оркестр, прекрасно зная музыку этой оперы, машинально взял нужный аккорд, и все пошло дальше. И вот,—рассказывает один участник этого случая,—мы все ожидали благодарности от Направника, но он даже не взглянул на нас, а на утро, на репетиции последовало такое замечание всему оркестру: если он ошибается, то это его вина, а исправлять его ошибки—не дело оркестра; и поэтому просьба, чтобы на будущее время этого не было. В этом факте виден весь облик Направника и его отношение к себе и другим. Память у него была изумительная; все программы симфонических концертов, которыми он дирижировал в Музыкальном обществе, он дирижировал на память. Но два случая заставили его изменить этой привычке. Первый раз это было в финале 4-й симфонии Шумана, когда в последнем заключительном *stretto* он не мог поправить дело, и оркестр по инерции вразброд доиграл до конца, а во втором случае, при первом исполнении его баллады «Воевода», певший с оркестром И. П. Прияшников вступил в одном месте раньше, и хотя Направник сделал попытку поймать певца, оркестр не понял Направника, и они разошлись. Пришлось остановиться и начать сначала уже с партитурой. После этого Направник дирижировал всегда по партитуре.

До Направника русская опера носила архаический характер. Константин Николаевич Лядов,³ его предшественник, был несомненно талантливый дирижер, но он больше брал чутьем и опытом, чем знанием; музыкальный горизонт его был весьма ограничен. Его ближайший сотрудник, хормейстер Вителаро разучивал хоровые партии, играя их на кларнете, что едва ли способствовало художественному исполнению; но состав артистов в то время был исключительный. Этот состав не только спасал положение, но и послужил фундаментом для будущей русской оперы, вступившей в соревнование с итальянской оперой. Если оркестр и хор были в то время не на высоте художественных требований, то такие артисты, как О. А. Петров, Ф. К. Никольский, В. И. Васильев, Е. А. Лавровская и Д. М. Леонова, являлись звездами настоящего вокального искусства. В конце 60-х годов и в начале 70-х г. это соперничество, с назначением Э. Ф. Направника дирижером русской оперы, окончилось полной победой русской оперы и торжеством русского искусства.

Итальянская опера в Петербурге того времени, хотя и обладала мировыми певцами, но состав ее носил случайный, временный характер. Артисты постоянно менялись, хор состоял наполовину из русских хористов, оркестр также не имел постоянного комплекта и часто пополнялся из балетного оркестра, и хотя в него в ходили такие солисты, как Венявский,⁴ Давидов,⁵ Цабель,⁶ но это дела не спасало, и часто спектакли были далеки от художественного исполнения, да и репертуар состоял из опер, давно всем надоевших. А между тем, в русской опере началось пробуждение; к Глинке и Даргомыжскому прибавился Серов со своими операми—«Юдифью», «Рогнедой» и «Вражьей силой», Римский-Корсаков с «Псковитянкой», Мусоргский с «Борисом» и Чайковский с «Опричником».

Благодаря главным образом влиянию Направника было улучшено материальное положение хора и оркестра, и качественно улучшен их состав. Оркестр был увеличен до 75 человек, хор до 80. Это представляло уже внушительную звуковую силу, способную справиться с крупнейшими произведениями мировой оперной литературы. Было обращено некоторое внимание и на режиссерскую сторону постановок. Публика откликнулась на это движение, сборы поднялись, что окончательно добило итальянскую оперу, и русская опера с торжеством водворилась в Большом петербургском театре.

Репертуар значительно обогатился. Направник не боялся ставить новые оперы, и в короткое время были поставлены «Ратклиф» и «Анжело»—Кюи, «Ермак»—Сантиса,⁷ «Сарданапал»—Фаминцына;⁸—правда, эти оперы разной ценности, и некоторые из них потерпели фиаско, но затем появились «Демон» и «Маккавей»—Рубинштейна, «Опричник» и «Вакула»—Чайковского, «Нижегородцы»—Направника. «Псковитянка», поставленная в январе 1873 г., и «Борис», поставленный в январе 1874 г., влили в оперу новую струю. Песнь Варлаама и песнь Тучи «Осудари псковичи» распевались молодежью по всем аудиториям и коридорам уни-

верситета и медицинской академии к ужасу начальства и сторожей.

Я отлично помню первое появление отрывков из «Бориса», — сцены в корчме и сцены у фонтана, поставленных несколько раньше всей оперы, и полную растерянность дирекции. С одной стороны, нельзя было отказать такому певцу-режиссеру, каким был в то время Г. П. Кондратьев, пожелавший поставить хотя бы часть «Бориса» в свой бенефис, с другой, поражала реалистичность музыки и постановки, а с третьей, были и цензурные неудобства, но все это было преодолено, и постановка состоялась с большим успехом. В полном виде «Борис» был поставлен годом позже в бенефис Ю. Ф. Платоновой и по ее настоянию. На меня «Борис» произвел колоссальное впечатление. Чтобы проникнуть лишний раз на спектакль, я в качестве статиста участвовал в народных сценах, получая за это 14 копеек, как полагалось каждому статисту. Это были первые заработанные мною деньги.

Направник, хотя и не сочувствовал музыке Мусоргского, но отнесся к ней в высшей степени добросовестно, внося свои коррективы в инструментовку, кое-где дублируя струнные духовыми; он усилил звучность полонеза ловким введением меди, на что он был большой мастер. Певцы — Петров и Дюжиков — были неподражаемыми в партиях Варлаама и Мисаила, Мельников был незабываемым Борисом, и превосходным Дмитрием. Рис. З. М. М. Ипполитов-Иванов (1868).
был Ф. П. Комиссаржевский. Но несмотря на громадный успех, «Борис» был вскоре снят и появился вновь только в год смерти Мусоргского, в конце 1881 г.

После Бориса из всех постановок того времени мне особенно памяты «Демон» Рубинштейна и «Вакула» Чайковского, с его теплым очаровательным лиризмом.

Цензура и на этот раз тормозила постановки. В Демоне нельзя было выпустить ангела, как лицо «священное», и назвали его «гением Добра», а в «Вакуле» нельзя было показать императрицу Екатерину — ее заменили — «светлейшим», т. е. Потемкиным.

Для моего художественного развития открывались все новые и новые горизонты. Мои музыкальные познания меня уже не удовлетворяли, я все чаще и чаще вел беседы с моим руководителем и другом Ив. Сокр. Любомудровым на тему о поступлении моем в консерваторию и окончательном избрании музыкальной карьеры. Тогда же пришлось подумать и об общем улучшении образования.



Глава III.

Подготовка и поступление в консерваторию. Консерваторская профессура и товарищи.

Посещение в Гатчине лютеранской школы до некоторой степени подготовило меня к дальнейшему учению: я довольно бегло читал по-русски и по-немецки; кое-что знал и по арифметике. Варварский режим школы с бессмысленным истязанием детей заставил отца взять меня оттуда и начать домашнее обучение, поручив меня моим старшим братьям, окончившим Царскосельскую гимназию. Занятия с ними шли не регулярно. Я много читал, и часто без разбора; библиотека у отца по русской литературе была довольно обширная, и я перечитал весь ее беллетристический отдел. Это очень развило меня, и я ко всем явлениям природы перестал относиться безразлично. Я стал следить за своим развитием и окончательно убедился, что с такими знаниями далеко не уедешь. В консерватории в то время были научные классы, с прогимназическим курсом, но я решил готовиться самостоятельно и ежегодно сдавать экзамены экстерном при 6-й классической гимназии министерства народного просвещения, что в течение ближайших четырех лет я и проделал. В этой трудной работе мне очень помог заведывавший в то время консерваторскими научными классами инспектор 6-й гимназии Н. П. Лыткин; он снабжал меня пособиями, давал советы, а иногда и занимался со мной по математике. В консерваторию я поступил в сентябре 1875 г., при содействии как моего зятя, так и директора консерватории М. П. Азанчевского, принявшего во мне горячее участие.

Вступительный экзамен, т. е. диктант, сольфеджио и элементарную теорию, я сдал блистательно и был зачислен по специальной теории в класс гармонии проф. Ю. И. Иогансена,⁹ но так как, по правилам того времени, в класс гармонии зачислялись учащиеся старше 15 лет, а мне не было полных 15-ти, то меня записали в дополнительную группу певцов, которую составляли Лоди, Соколов, Старолубский и два брата Аленниковы, все довольно великовозрастные певцы, обреченные обязательно пройти начатки музыкальной грамоты. Занятия с этой группой были поручены проф. А. И. Рубцу,¹⁰ который никак не мог заставить ее что-нибудь делать; обыкновенно на его приглашение пропеть такой-то номер сольфеджио получалось в ответ извинение ученика, что он до пяти часов утра играл в карты, а потому без голоса и петь не может. Подобные же ответы получались и от остальных, а так как делать в классе все-таки что-то надо было, то обыкновенно Иванов, т. е. я, пел целый час за всех и таким образом усовершенствовался в сольфеджио до виртуозности; я пел в каком угодно ключе и каком угодно темпе, чем приводил в восхищение милого А. И. Рубца; мои товарищи по классу оставались совершенно равнодушными, ничего особенного в этом не находили, так как считали это для себя недостижимым, а потому и ненужным.

Директор М. П. Азанчевский, которому для оркестрового класса нужен был контрабасист, зная, что я играю на скрипке и виолончели, а следовательно, технически уже подготовлен, записал меня еще и в класс контрабаса проф. И. О. Ферреро; через полгода я уже играл в оркестре консерватории на первом месте с моим другом виолончелистом А. Э. Гленом,¹¹ будущим профессором Московской консерватории. Ферреро очень любил свой класс и для поощрения учеников приходил с мандаринами, яблоками и орехами, наполнявшими карманы его необъятных панталон; он заставлял нас отгадывать аккорды и награждал отгадавших. На этих конкурсах мне всегда очень везло, и я, в свою очередь, уходил с перегруженными карманами.

М. П. Азанчевский был хорошо образованным музыкантом, но без яркого творческого дарования, поэтому его мало кто из нас знал как композитора. Все учащиеся его очень любили, как доброго и отзывчивого на их нужды человека. В директора консерватории он попал в период «междоцарствия», когда в 1871 г. ушел А. Г. Рубинштейн и дирекция была в затруднении, кого назначить на его место. Выбор пал на Азанчевского, как на опытного чиновника-администратора который должен был навести порядок. Он обладал обширной и ценной музыкальной библиотекой, которую впоследствии пожертвовал консерватории. В 1876 г. его сменил К. Ю. Давидов.

Инструментальный класс и все обязательные предметы, необходимые для диплома, я окончил в мае 1879 г., уже при Давидове. Диплом свободного художника дал мне возможность 19-ти лет отбыть воинскую повинность в качестве вольноопределяющегося I разряда и тем освободить себе дорогу для дальнейшего обучения в консерватории по классу специальной теории. В 1879 г. я окончил у проф. Иогансена канон и фугу, а у Н. А. Римского-Корсакова специальную инструментовку; в 1880 г. я перешел к Н. А. Римскому-Корсакову в класс практического сочинения.

При окончании класса фуги нам было задано написать пятиголосную органную фугу. Закончив ее и проверив накануне экзамена, я около 5 часов утра, спокойный, что все в порядке, лег спать, и вижу во сне, что опять проверяю фугу и нахожу грубейшую ошибку — параллельные квинты в крайних голосах. Я в ужасе просыпаюсь, бегу к столу и вижу уже наяву, в том месте, которое видел во сне, две квинты, и к моей радости, своевременно успеваю их исправить, а на экзамене получаю 5 с плюсом и большие похвалы от Давидова и профессоров.

Многое в консерватории в то время велось по-семейному: с профессорами экзаменаторами можно было беседовать по-домашнему, и успех зависел от находчивости учащихся. Со мной был такой случай. На экзамене истории музыки по классу проф. Соловьева¹² ассистентом был А. И. Рубец. Я попал к нему, взял билет — «музыка греков, трех- и пятиструнные лиры». Строй трехструнной лиры я еще кое-как знал, а о пятиструнной не имел никакого понятия. Он просит меня рассказать ему о пятиструнной, а я все отвечаю о трехструнной. Наконец, он по моему сму-

шенному виду понял, в чем дело, и спросил: «Что ты мне все трехструнной говоришь?» На это я, заметив, что он в хорошем настроении, сказал: «Да на моей пятиструнной лире, А. И., двести струны лопнули, и я не знаю, как они были настроены». На это он улыбнулся и сказал: «Да, это дело непоправимо». Все-таки поставил 3 — удовлетворительно, и долго смеялся над моим ответом.

Часто на экзаменах по теории задачи для мало успевающих писались учениками старших классов, по-товарищески, безвозмездно, а иногда обращались к курьеру 4 этажа — Алексею, бывшему военному капельмейстеру, и тот за небольшую мзду от 3



Рис. 4. М. М. Ипполитова (сестра М. М. Ипполитова-Иванова).

до 5 рублей писал и инструментовал любую задачу. Все это знали, и никто не обращал на это внимания. Один только Н. А. Римский-Корсаков однажды заподозрил мою работу у одного ученика по обязательной инструментовке, сбавил ему бал с 4 на 3 и тем наказал его за предполагаемый подлог, в котором, впрочем сам не был уверен. Впоследствии был установлен строгий контроль над экзаменующимися, но и это делу не помогало — изобретательность по передаче переписанных задач у учащихся была неисчерпаема. Был случай, когда сам инспектор консерватории по просьбе ученика передал в булке для завтрака переписанную задачу.

В консерваторию я поступил одновременно с пианистами Бетингом, Алихановым, Коргановым, Виноградским и Беншем, скри-

пачом Горским, виолончелистом Гленом, теоретиками А. С. Аренским, Н. А. Соколовым¹³ и Г. А. Казаченко.¹⁴ В последние годы пребывания к нам присоединились Сафонов, Тартаков, Зарудная и Ф. М. Blumenфельд.¹⁵ Тесная связь между нами не прекращалась до самого выпуска, но жизнь впоследствии разбросала нас в разные стороны. Как горячо переживались нами и дебатировались все события музыкальной жизни того времени, как подолгу мы засиживались в Венской кофейне на Михайловской улице после симфонических концертов, обсуждая только что слышанное! Время было тогда, действительно, интересное: мы были на рубеже двух музыкальных миров: отживающего классицизма и зарождающегося реализма в русском искусстве.

В свое время Русское музыкальное общество сыграло огромную роль в деле музыкального развития страны. Оно вырвало молодежь из пут дилетантизма и из рук иностранцев-музыкантов и педагогов. В то время обучение музыке было доступно только богатому классу, и вот у А. Г. Рубинштейна возникла мысль об основании консерватории и музыкального общества, необходимых для поднятия общего музыкального уровня.

На его призыв откликнулся прежде всего кружок, группировавшийся около вел. кн. Елены Павловны, которая приняла новое общество под свое покровительство, образовала общественный комитет и дала необходимые для начала средства. Во главе нового дела стал А. Г. Рубинштейн. Выйдя сам из трудящейся семьи и испытав на себе весь ужас бесправного существования музыканта, он сумел добиться прав для кончающих консерваторию и освободить их из податного сословия. Он сделал их настоящими «свободными художниками», и в этом его колоссальная заслуга. На музыкантов власти стали смотреть, как на людей. А. Г. не раз рассказывал о своих столкновениях с полицией, из которых он выходил благополучно только благодаря своим связям, и о том, как ему приходилось выслушивать фразы от приставов, вроде: «знаем мы вас, музыкантов»... и т. д.

Музыкальное общество было основано в 1859 г., консерватория открыта в Петербурге в 1864 г. и в Москве в 1866 г. Состав профессоров был первоклассный. В Петербурге — Рубинштейн, Лешетицкий,¹⁶ Венявский,¹⁷ Заремба,¹⁸ Давидов, Ниссен-Саломан,¹⁹ позднее — Эверарди. В Москве — Ник. Рубинштейн, Клиндворт,²⁰ Лауб,²¹ Фитценгаген,²² Чайковский, Губерт,²³ Гальвани, Капкин.²⁴

Таким образом, дело музыкального образования преподавательским составом было обеспечено. Ближайшие выпуски дали талантливых и энергичных деятелей, не убоившихся работы в провинции, и сеть отделений Музыкального общества стала распространяться по всей России. Слатин²⁵ — в Харькове, Виллуан²⁶ — в Нижнем, Пухальский²⁷ — в Киеве — были первыми пионерами музыкального образования в провинции. Впоследствии всех отделений было до 53 с 10 000 учащихся. В этом отношении Музыкальное общество приобрело громадное значение, но руководство его по общему направлению было «западноевропейским» и консервативным до последней степени, что привело его деятельность в тупик, откуда не было выхода к свободному творчеству.

В противовес этому направлению образовалось новое течение, чисто национального характера, идущее по заветам Глинки. Апостолами этого нового направления явились Г. А. Ломакин²⁸ со своей Бесплатной школой и М. А. Балакирев, как глава нового

направления новой, так называемой глинкинской школы. Признавая западноевропейское искусство и технику, они открыли дорогу для независимого творчества, не стесненного никакими внешними формами, но принявшего от Запада то, что считали возможным и для русского искусства.

Пользуясь народными темами, они создали новый гармонический склад. Новые гармонии повергали в ужас западников, но новаторы убежденно шли вперед и вскоре получили признание не только у нас, но и на Западе.

Цель Бесплатной школы была не столько педагогической, как агитационной. Главная задача ее была — распространение сочинений определенного направления; но на это нужны были средства, а их не было. Концерты школы давали убыток, борьба с Музыкальным обществом оказывалась не по силам. Надо было только удивляться и восхищаться героизму их руководителей, с честью боровшихся столько лет с возмутительным равнодушием публики к новому течению в искусстве.

Призыв Мусоргского «К новым берегам» всколыхнул консерваторию. Молодежь открыто стала на сторону новаторов. Образовались кружки, которые сперва потихоньку, а потом все громче и громче стали пропагандировать новые идеи. И вот, в конце 1879 г., я получил записку от Н. А. Римского-Корсакова, приглашавшего меня пойти с ним на вечер к Балакиреву, который хочет нас видеть. Я, конечно, с восторгом и радостью принял приглашение и с этого времени вошел в их кружок, тогда начинавший, впрочем, распадаться.

Мусоргский уже перестал бывать у Балакирева, Кюи заглядывал редко, Римский-Корсаков и Бородин заходили только на музыкальные вечеринки, а чаще к Балакиреву заходили мы — молодежь — поиграть в четыре руки и попить чайку с вареньем.

Это был период хождения Балакирева по церквям, в котором принимали участие по очереди — я, Лядов²⁹ и, кажется, Антипов,³⁰ причем Лядов всегда старался подсунуть Балакиреву кого-нибудь из нас, а сам уклонялся под разными предлогами. Обыкновенно, если мороз был сильный, мы ходили ко всемошной с Балакиревым в Троицкое подворье около Аничкова моста, — если же было тепло, то направлялись в Воронежское подворье на Васильевский остров, где был очень хороший хор.

По дороге Балакирев любил говорить о бессмертии души и толковать различные «тексты» на эту тему; при этом он не выносил возражений и, в случае таковых, на некоторое время замолкал, потом опять незаметно переходил к любимой теме, а так как я по натуре был субъект довольно молчаливый, то ему было очень удобно со мной, и я довольно часто стал получать приглашения на такие прогулки. Ходил он закутанный большим красным гарусным шарфом, в теплых вязанных перчатках и в обыкновенном осеннем пальто, какой бы ни был мороз. После прогулки мы отогревались чаем с вареньем и мирною беседою на разные темы часов до 11, когда и расходились.

В Балакиреве я всегда чувствовал два человека: один — очаровательный и веселый собеседник, готовый рассказать и не совсем приличный анекдот; другой же — какой-то раскольниковый настоятель, деспотически требовательный, даже жестокий, способный совершенно неожиданно обидеть человека, дружески к нему расположенного. Так было с Н. А. Римским-Корсаковым. Однажды Балакирев, увидя входящего к нему с докладом по делам капеллы Николая Андреевича, когда они оба там служили, заставил его простоять около двери довольно продолжительное время в ожидании пока он, директор капеллы, соизволит окончить чтение газеты. Такое отношение к его другу Николаю Андреевичу, как к подчиненному чиновнику, глубоко обижало Николая Андреевича, как это он мне сам передавал.

Как педагог, Балакирев, поскольку мне пришлось на себе испытать его педагогические способности, был из тех, которые не «мудрствуя лукаво», путем беседы и обмена мыслями, делятся своими знаниями и опытом. Но, обладая, действительно, настойчивым характером, он заставлял подчиняться своим указаниям. У него было особо излюбленное им чередование тональностей, B-moll и Des-dur или обратно. Так он уговорил Чайковского в его H-moll'ной увертюре «Ромео» знаменитую побочную тему написать в Des-dur — это я знаю от Петра Ильича; а когда я писал свою экзаменную увертюру «Яр-Хмель» в D-dur, он потребовал, чтобы в разработке я вставил b-moll'ный эпизод.

Просматривая мою работу в классе, Римский-Корсаков засмеялся и сказал: «А это от лукавого!», т. е. от Милия. Правда, эта смена тональностей очень освежает настроение сочинения, но и отмечает односторонностью его метода. Всякий разбор Балакирев начинал с беспощадной критики: «это коротко», «это никуда не годится», «а это вы у шарманщика подслушали» и т. д. Затем он садился за рояль, и начинается вдохновенная импровизация; надо было удивляться его находчивости, фантазии и ловкости обращения с материалом. Но если вы не запомнили всех указаний и не сделали так, как ему хотелось, дружеские отношения нарушаются: он меняется, становится холодным в обращении, не интересуется вашей работой, словом — временно вычеркивает вас из списка друзей.

Покойный А. К. Лядов мне рассказывал, что раз он пришел к Балакиреву в синем галстуке. Балакирев обратил внимание на это лядовское франтовство, и нашел, что темнозеленый ему больше подойдет, и так пристал к нему, что в конце концов Лядов купил темнозеленый, и Балакирев бы удовлетворен. Это, конечно, мелочь, но она характерна для Милия Алексеевича.

Этот метод дружеских советов практиковался у него и на музыкальных вечерах. Когда исполнялось что-либо новое, каждый из присутствующих считал своим долгом дать какой-нибудь совет: здесь переменить фигурацию, там модуляцию, а то и все переделать. — словом, от авторских намерений ничего не оставалось, и бедный автор вставал из-за рояля с лицом мученика. Если же что-нибудь нравилось, то автор немедленно превозно-

сился выше небес и «черепом улирался в облака», по выражению Милия Алексеевича. Но это только до следующего опыта, а там иногда снова развенчивали. Так было с Чайковским; его увертюра «Ромео» была принята с восторгом, а все, что сочинялось им после, было плохо и подвергалось беспощадной критике. Такое отношение балакиревского кружка оттолкнуло от него Петра Ильича. Его чуткая и деликатная натура не могла перенести таких безапелляционных решений, и он постепенно отошел от кружка.

Балакиревский метод преподавания применял и Римский-Корсаков к своим консерваторским ученикам. Он знакомил нас со всей симфонической литературой как классической, так и позднейшей, а также рекомендовал изучать произведения Берлиоза и Листа, указывая на новизну и смелость гармонии, богатство фантазии, ловкость фактуры и красочность инструментровки; в то время он сам уже владел инструментовкой в совершенстве.



К произведениям Брамса Балакирев, да и Римский-Корсаков относились пренебрежительно, причем Милий Алексеевич почему-то находил, что они прокурены скверными рижскими сигарами.

Метод критики не на всех нас действовал одинаково. Меня и Аренского, бывшего одновременно со мной в классе Николая Андреевича, этот метод не поощрял; наоборот, после критики мы надолго исчезали из класса, так что Римскому-Корсакову приходилось прибегать к помощи инспекции и насильно привлекать нас к работе под угрозой исключения, но если Н. А. одобрял наши произведения, мы заваливали его эскизами и проектами и ходили с гордо поднятой головой до нового разноса. При удачной работе он, не медля ни минуты, захватывал и ноты и автора и прямо из класса отправлялся вместе с ними к Балакиреву, который жил на Колокольной ул., недалеко от консерватории. Оба они с неподдельной радостью разбирали удачные подробности сочинения; это была настоящая радость двух художников, искренно приветствовавших появление нового члена композиторской семьи. После Балакирева об этом событии немедленно сообщалось В. В. Стасову, а тот передавал всему музыкальному миру. Стасов был тем «огненным столпом», который вел нас, молодежь, в музыкальной пустыне того времени. В жизни балакиревского кружка, в так называемой «могучей кучке», В. В. Стасов был центром, как носитель заветов Глинки и вдохновитель Балакирева. Это был светоч искусства, горевший ярким пламенем, не только в музыке, но и в живописи, и в скульптуре, это был голос художественной правды, к которому прислушивались большие художники. «Могучую кучку» Стасов очень метко квалифицировал: Балакирев говорил он, — самый темпераментный из них, Кюи — самый изящный, Римский-Корсаков — самый учений, Бородин — самый глубокий, и Мусоргский — самый талантливый.

Рис. 5. С. И. Ипполитов
(зять М. М. Ипполитова-Иванова).

Глава V.

В оркестровом классе. Знакомство с кавказцами. Грузинские вечера. Семейство поэта А. К. Толстого. Поездка в Красный Рог. А. А. Фет, Влад. С. Соловьев, Д. Н. Цертелев и Б. М. Маркевич. Жизнь в Красном Роге и находка эскиза либретто для оперы «Руфь». Поездка на Лозовую к Зарудным.

К счастливым эпизодам своей консерваторской жизни я должен отнести и свое пребывание в оркестровом классе в качестве оркестранта, а затем и дирижера. Состав ученического оркестра был превосходный. Мы за год, под управлением директора К. Ю. Давидова, успевали проиграть весь классический репертуар (Моцарт, Бетховен, Шуман) и часть новейшего (Чайковский, Римский-Корсаков и др.), а также аккомпанировать на ученических концертах и в ученических оперных спектаклях. Практика была превосходная, и, кончая консерваторию, оркестранты поступали в казенные театры без конкурса, по одной рекомендации директора.

В дирижерский класс из теоретиков допускались только те, кто имел «дирижерскую руку», т. е. взмах четкий и определенный; поэтому не всякий туда попадал, а так как я до некоторой степени к этому был подготовлен, то вскоре занял подобающее место и выступал в концертах с серьезными заданиями, как напр. я дирижировал «Венгерской фантазией» Листа в исполнении ученицы проф. Брасена, Вальронд, и третьим актом оп. «Фауст» в ученическом оперном спектакле. К. Ю. Давидов считал меня способным и рекомендовал дирижером киевскому антрепренеру И. Я. Сетову,³¹ но я не мог принять его приглашения, так как имел уже предписание главной дирекции ехать в Тифлис для организации там отделения Музыкального общества, что для меня в 22 года представлялось очень заманчивым и почетным.

Как я сказал ранее, одновременно со мной в 1875 г. поступил в консерваторию К. М. Алиханов, сын богатого тифлисского коммерсанта. С ним я очень подружился и часто помогал ему по теории, которая давалась ему с трудом. Особыми способностями он не отличался, но был очень трудолюбив, настойчив и этим многого достигал, так как очень любил музыку. Он был в классе проф. Лешетницкого и при вспыльчивом характере профессора часто вылетал из класса вместе с нотами в коридор с тем, чтобы никогда туда больше не возвращаться; но вскоре наступало примирение, и все оставалось по-старому. Своими рассказами о Кавказе, Тифлисе и Военно-грузинской дороге он привил мне любовь к кавказской природе и интерес к обычаям горцев, к их песням, так что, когда я получил предложение поехать в Тифлис, то ни минуты не колебался и принял предложение. Алихановского терпения хватило не надолго, и он вскоре, бросив консерваторию, уехал в Тифлис, где вместе с Х. И. Саванелли и А. О. Мизандери, своими друзьями, открыл первую музыкальную школу в Тифлисе.

Последние годы в консерватории я также подружился с талантливым пианистом и композитором, кавказцем Г. О. Коргано-

вым³² и вместе с ним часто бывал в армянском семействе Завриевых, дочь которых училась в консерватории; у них часто собирались музицировать ее консерваторские товарищи и некоторые студенты кавказцы, братья Андронниковы, братья Придоновы, Халатовы и другие, которым я часто помогал в устройстве вечеров в пользу грузинских студентов, и совсем вошел в их среду.

Из последних событий моей консерваторской жизни я должен отметить свое знакомство с семейством С. П. Хитрово, племянницей С. А. Толстой, жены поэта А. К. Толстого; детям С. П. я давал уроки музыки. С ними летом 1881 г. я ездил в имение поэта А. К. Толстого—Красный Рог в Черниговской губернии. Одновременно со мной в то лето там гостил философ и поэт В. С. Соловьев, прогрезивший в то время своим лекциями против смертной казни, и Д. Н. Цертелев, талантливый поэт. Туда постоянно приезжал поэт А. А. Фет и Болеслав Михайлович Маркевич, напумевший тогда своими романами—«Четверть века назад», «Марина из Алого Рога» и др. Наш деревенский уголок наполнился весельем: Фет и Маркевич сыпали непрерывными остротами, Соловьев сочинял эпиграммы, и хохот стоял невообразимый.

Красный Рог, имение Толстых, находилось в центре Брянских лесов, между Брянском и Почепом. Первый раз я попал в него летом 1875 г., куда меня захватил зять, ездивший навещать своего больного друга. Там встретились с А. К. Толстым, который в то время был в последнем градусе чахотки и скончался в ту же осень. Несмотря на вероятные страдания и болезнь, он все-таки находил силы изредка выезжать и навещать друзей. Страшное удушье мешало ему говорить, в моменты сильного припадка он становился на колени и опускал голову на руки. Такое положение облегчало ему страданье, и в этой позе, как говорили, он и скончался в своем флигельке, в котором постоянно жил. Похоронен он в ограде церкви Красного Рога под его любимыми липами.

Окрестности Красного Рога очаровательны. Вековой лес, чудная река Рог и разнообразная холмистая местность представляли большой соблазн для прогулок. Главным организатором таковых был А. А. Фет; в особенности он любил прогулки на лодке, в которую набиралось народу невероятное количество, и А. А. с комической серьезностью просил В. С. Соловьева не кашлять и в особенности не чихать, что он делал особенно громко, и тем не потопить всех. От этих замечаний В. С. начинал так хохотать, что лодка, довольно ветхая, действительно, грозила погрузиться на дно. Вообще В. С., несмотря на свой мрачный вид, был неудержимым весельчаком и часто говорил, что он будет или монахом, или гусаром, так как среднего уравновешенного человека он не признает. Его настроение менялось ежеминутно: то он мрачен, как туча, по случаю мигрени у С. П. Хитрово, в которую в то лето был влюблен, то танцевал какой-нибудь совершенно дикий танец, по случаю ее выздоровления. У меня сохранились несколько его стихотворений того времени, посвященных С. П. Хитрово.

Разбирая однажды шкаф в кабинете А. К. Толстого, я нашел небольшую рукописную тетрадь с заголовком «Руфь», которая оказалась наброском для либретто оперы того же названия, написанным им еще летом в 1875 г., когда я впервые с ним встретился перед поступлением в консерваторию и поделился с ним желанием написать оперу. Он был тогда очень удивлен таким желанием 15-летнего мальчугана, улыбаясь спросил, не хочу ли я написать «Жизнь за царя». — Нет, — ответил я, — я хочу написать оперу «Руфь». Этим разговор и ограничился; я, озабоченный вопросом поступления в консерваторию, а затем и работой в консерватории, забыл про него, и только эта случайно найденная тетрадь вновь пробудила во мне желание осуществить свое намерение — написать оперу «Руфь».

А. К. обожал природу, и, очевидно, эта дивная идиллия захватила поэта, он набросал часть пролога и некоторые сцены второго и последнего акта. Находка эта заинтересовала Д. Н. Цертелева, который и закончил вчерне все либретто.

В библиотеке А. К. оказались почти все заграничные издания Бакунина, Герцена, весь «Колокол» и почти все журналы с пометками и замечаниями А. К.; мы зачитывались этими запрещенными в то время изданиями.

Д. Н. Цертелев в то лето чрезвычайно увлекался индийской поэзией, изучал Будду — Сакия Муни, переводил индийские предания и задумал поэму «Наль и Дамаянти», в которую хотел вложить всю историю Индии и всю философию индийских учений. Соловьев и Фет яростно на него нападали, уверяя, что такие поэмы никому не нужны и что он не найдет ни читателя, ни издателя. В особенности нападал практичный поэт Фет. Но меня Д. Н. восхищал своими спокойными, положительными и вескими ответами. Он говорил, что если смотреть только с копеечной точки зрения на художественную работу, то лучше ее и не начинать. Творчество без страданий и жертв — всегда мертво. Фет скоро замолчал. Мы с Софьей Андреевной, вдовой А. К. Толстого, торжествовали по случаю его поражения, а В. С. устроил с детьми в гостиной «Карманьолу» и перевернул своей шумной веселостью весь дом.

В то лето в лесу около усадьбы, по рассказам управляющего, появилась медведица с двумя медвежатами, которых он видел на берегу реки; поэтому предупреждалось — дальних прогулок не предпринимать и вообще быть осмотрительнее. Моя любимая прогулка всегда была от усадьбы к реке среди молодого березняка и орешника. Кустарник был невысокий, и все, что в нем делалось, с горы было видно, как на ладони. Поднимаясь по горе вверх от реки, я заметил в одном месте необыкновенное движение кустарника: очевидно, там возилось что-то большое. Я, напуганный рассказами о медведице, бросился бежать на гору и выбежал навстречу в тот момент, когда там проезжали в коляске Соловьев и Софья Андреевна. Желая предупредить их об опасности, я махал руками и кричал диким голосом: «Медведица!», и в это патетическое мгновение из кустов на дорогу выбегает вместо

медведицы огромная свинья. Соловьев в истерике от смеха падает в коляске, а я чувствую себя крайне сконфуженным этой неожиданностью. На память об этом событии Владимир Сергеевич устраивает мне торжественное подношение серебряной свинки, в виде брелока, которую я храню до сих пор, причем дети и он поют невероятными голосами славу моей храбрости и уверяют, что это я их так научил.

Готовясь, как говорил В. С., в гусары, он раз попытался со мной поехать верхом. Нам привели и оседлали лошадей, которые долго были на подножном корму и потому привыкли ходить с опущенной головой, отыскивая корм. Как только мы тронулись в путь, наши кони опустили головы, потянулись к траве, и мы никакими усилиями не могли заставить их поднять от травы свои головы, так мы и не выехали из усадьбы. Этим началась и окончилась попытка В. С. стать гусаром.

Порядок жизни в Красном Роге сохранился таким же, каким он был при жизни А. К. К утреннему чаю собирались от 9 до 10 час., завтракали в час, обедали около 5 час., остальным временем располагали совершенно свободно. С. А., вдова поэта, выходила только к завтраку и к обеду, остальное время проводила в своем флигелечке, где царил культ А. К. Все сохранялось, как было в день смерти поэта. Корреспонденция и газеты, полученные в этот день, лежали на столе все не распечатанные. С. А. всю жизнь носила траур, всегда была в черном, и любимой темой разговора были воспоминания об А. К. и жизни в их имениях — Пустынке, около Петербурга, и в Красном Роге. Часто мы подолгу зачитывались его произведениями, и беседа с этой умной и обаятельной женщиной заставила меня совсем иначе относиться ко многим из произведений ее мужа. Раньше мне всегда казалось, что в его поэзии голова, т. е. разум, всегда преобладает над сердцем, но С. А. убедила меня в противном. Уезжая из Красного Рога, я получил от нее на память полное собрание произведений А. К., и до сих пор, читая их, я преклоняюсь перед памятью этого кристально чистого человека.

В августе Хитрово, Соловьев, Цертелев и С. А. вернулись в Петербург. Фет уехал с Маркевичей еще раньше, а я направился на юг на станцию Лозовую навестить В. М. Зарудную и познакомиться с ее родными. С братом ее, Николаем Михайловичем, я был знаком по Петербургу, и, таким образом, ехал уже отчасти в знакомую для меня семью, ставшую для меня впоследствии близкой и родной.

Глава VI.

Появление в печати моих «детских стихотворений». Я чувствую себя композитором. Д. К. Ратер. Присоединение фамилии «Ипполитов». А. Г. Рубинштейн и К. Ю. Давидов. Знакомство с Ю. Ф. Лбаза. Я. П. Полонский и наша детская опера. Спектакль в память А. К. Толстого. Встречи с Ф. М. Достоевским.

Летом 1881 г. в Красном Роге я закончил увертюру «Яр-Хмель», написанную на русские темы, на эпизод из романа А. Печерского «В лесах». Вернувшись после чудного летнего отдыха, я с удвоенной энергией принялся за работу у Н. А. Римского-Корсакова и написал несколько сцен из «Царской невесты» Мея, которую Н. А. тогда облюбовал как оперное либретто. Вообще после «Псковитянки» он чувствовал большую симпатию к Мею, и кроме «Царской невесты» давал для ученических работ и «Сервилию». Кроме того, мною были написаны 1-я и 4-я части симфонии, несколько фортепианных вариаций и серия детских песен, изданных по рекомендации К. Ю. Давидова фирмой Д. К. Ратера.

Даниил Константинович Ратер был очаровательный старик, большой друг К. Ю. Давидова, почему-то почувствовавший ко мне большую симпатию и необыкновенно покровительственный ко мне относившийся. Он дал мне мысль присоединить к моей фамилии «Иванов» фамилию моего зятя и сестры, которые помогли мне стать музыкантом, и считал необходимым отличить меня от композитора Иванова,³³ тоже Михаила Михайловича, полное сходство имени с которым он считал для меня не лестным. Изданные Ратером мои «10 детских стихотворений» вышли уже под фамилией «Ипполитов-Иванов»; таким образом Д. К. Ратер явился как бы моим вторым отцом, память которого я глубоко чту. Ныне его фирма продолжает существовать в Лейпциге под главенством Бенъямина. Изданием своего первого произведения я очень гордился и считал себя уже настоящим композитором. Зима 1881 г. принесла мне ряд интереснейших знакомств; было особенно много музыкальных вечеров у Бородиных, Римских-Корсаковых и у К. Ю. Давидова с А. Г. Рубинштейном, который относился ко мне очень дружелюбно.

Конечно, он благодаря своему артистическому авторитету пользовался исключительным влиянием на музыкальные дела. Как пианист, он в нашем представлении не имел равного. Билеты на его концерты расхватывались в течение двух часов. Обаяние его имени было огромное. Передать впечатление от его игры невозможно. Он, как волшебник, зачаровывал слушателей своим туше и изумительной выразительностью фразировки. Часто он играл не чисто, брал не те ноты, но тем не менее с его концерта вы уходили очарованным и несколько дней находились под впечатлением его исполнения. Это был какой-то всепокоряющий титан. Я его слышал много раз и в интимной компании, но особенно врезалось в память два вечера: исполнение им с оркестром 4-го концерта Бетховена в концерте патриотического

общества (дирижировал К. Ю. Давидов) и случайная встреча с Антоном Григорьевичем у Давидова. Я пришел к К. Ю. с В. И. Сафоновым; начался разговор о музыке, перешли на Бетховена, заспорили о педализации, Антон Григорьевич сел за рояль, что-то показывая Василию Ильичу, и проиграл нам всю С-дур'ную сонату. Что это было за исполнение, трудно передать! А. Г. играл часа два, не вставая; исполнял одну вещь за другой, комментируя свое исполнение. Помню, что В. И. Сафонов был как в нервной горячке и выйдя от Давидовых, мы долго бродили с ним по улицам, пока он не успокоился и не пришел в себя. Такие моменты остаются в памяти на всю жизнь и кажутся неповторимыми. Импопирующая фигура Рубинштейна с головой Бетховена, говорила и об исключительности его натуры. В нем чувствовался какой-то все-сокрушающий тайфун, ураган, способный все разметать при малейшем сопротивлении.

Я помню, во время первого представления «Демона», на сцене во время антракта за спущенным занавесом стояли Рубинштейн, Направник и в. кн. Константин Николаевич. Я, в качестве статиста, неподалеку вертелся около них, вслушиваясь в их разговор. Константин Николаевич что-то пытался критиковать, и меня удивило, как резко возражал ему Антон Григорьевич и Константин Николаевич, будучи сам от природы довольно резким в обращении, покорно без возражений умолкал. Грубоватость Рубинштейна в обращении на репетициях с музыкантами и излишние требования к исполнению часто давали повод к столкновениям. Так, на одной репетиции он, придираясь к валторнистам в Allegretto 8-й симфонии Бетховена, довел их до того, что они встали и ушли, сорвавши репетицию. Ему ничего не стоило на первом представлении его оперы «Майккавей» остановить спектакль, вернуть за кулисы разошедшийся с ним хор и вновь начать все сначала. На сотом представлении оперы «Демон» в Москве в 1889 г., которым он дирижировал, ему показалось, что Демон недостаточно освещен. Он потребовал осветителя, накричал на него, и когда освещение было прибавлено, продолжал спектакль. Ему все прощалось. Последние годы, уже после его исторических концертов, когда память стала ему значительно изменять, он часто настолько забывал произведение во время исполнения, что начинал импровизировать, подлаживаясь под оркестровую канву, если играл с оркестром, и с честью выходил из положения.

Как композитор он занял бы место среди великих, если бы писал и издавал с большим разбором. Рядом с гениальными мыслями у него попадаются банальные до противности. Рядом с прекрасным контрапунктическим замыслом — дилетантское убожество в виде арпеджио уменьшенного септаккорда, которое Лядов очень остроумно определял как пустопорожнее место, огороженное длинным забором, в середине блестящего проспекта.

Таким он был и в дирижировании: рядом с прекрасным замыслом общей концепции, он ударялся в частности, которые и портили все дело; при этом, увлекаясь, он довольно громко пел во время исполнения. Практик он был прекрасный и обладал большим

опытом. Сочинял по ночам, отдыхал только во время своих концертных заграничных путешествий. Как профессор, он был очень нетерпеливым и совсем не считался с силами учеников. Когда у него по композиции занимался Чайковский, то А. Г. задавал ему от среды до субботы написать струнный квартет или 1-ю часть симфонии, удивлялся, когда тот не справлялся с задачей, и обвинял его в лени. Давидовские музыкальные вечера, на которых я встречался с А. Г., устраивались обыкновенно по случаю приезда кого-нибудь из иностранных артистов; тогда музицировали и гости и хозяин.

Помню приезд виолончелиста Гаусмана. Исполнялся С-dur'ный квинтет с двумя виолончелями Шуберта. Ауэр (1-я скрипка), Пикель (2-я скрипка), Вейкман (альт), Гаусман (1-я виолончель) и Давидов (2-я виолончель). Ансамбль был исключительный. Затем пела Е. А. Лавровская, аккомпанировал Антон Григорьевич. Лавровская обладала редким по красоте голосом и всегда имела в своих концертах исключительный успех, граничащий с успехом Рубинштейна, но в театре, в опере, где она часто гастролировала, при ее безучастном отношении к роли и полном отсутствии сценического дарования, она не производила впечатления и вскоре сошла со сцены, посвятив себя концертной и педагогической деятельности. Ее лучшими партиями были: Ваня, Ратмир и княгиня в «Русалке». Помню также вечер с участием знаменитого скрипача Сарасате и его необычайный успех в симфоническом концерте. На вечере у Давидова он попробовал играть в квартете Бетховена и оказался совсем несостоятельным, играл неровно, часто сбивался, чем окончательно привел в смущение и партнеров и слушателей. Так бывает иногда с великими артистами.

Как директор консерватории Карл Юльевич очень заботливо относился к учащимся и в особенности к выпускным ученикам, приглашал их к себе на вечера, знакомил с иностранными артистами и всегда предоставлял им хорошо оплачиваемые уроки; так, я занимался у Е. И. Ламанского, а Аренский у Д. Д. Коровякова на Драматических курсах в Соляном городке, и материально мы чувствовали себя крезами. Когда у Ю. Ф. Штаубе, некогда прекрасной певицы, жены министра финансов Абазы, задумали поставить детскую оперу, то либретто было заказано Я. П. Полонскому, а музыку по совету Карла Юльевича поручили написать мне. Я с удовольствием приступил к работе с Яковом Петровичем, и мы быстро ее закончили. Опера называлась «На веночек Пушкину». Дети, желая украсить бюст Пушкина цветами и зеленью, отправляются по секрету от нянюшек в лес, где их застает ночь. Начинаются ночные страхи. Появляется леший, который заводит их в дебри леса, там появляются всякие ужасы: русалки, рогатые чудовища, и только под утро их находят. Опера нам очень удалась, имела большой успех и была повторена несколько раз. Дети отнеслись очень внимательно. Были солистые номера, хоры и балет, и все исполнено было прекрасно. Ю. Ф. Штаубе, будучи раньше прекрасной исполнительницей вагнеровских опер и другом Вагнера, имела от него подарок,

собственноручно переписанную партитуру увертюры к опере «Тангейзер», которую, как святыню, показывала мне, и я должен сознаться, что я не без волнения держал ее в руках.

После нашей оперы, по мысли С. А. Толстой был задуман спектакль в память А. К. Толстого, уже с какой-то благотворительной целью. Было решено поставить отрывки из трагедии «Смерть Грозного», причем Грозного должен был играть В. С. Соловьев и схимника Ф. М. Достоевский; последний вначале все отказывался, ссылаясь на свой слабый голос, но все-таки решил попробовать. Была назначена первая считка. В. С. начал было острить над соперниками Шумского и Самойлова, но Ф. М. довольно строго остановил его и начал свой первый диалог с Грозным тихим упавшим голосом, но когда он подошел к допросу, со слов: «Царь, в твоих речах я истины не слышу...», голос его постепенно начал крепнуть, зазвенел, и я почувствовал, как мороз у меня пробежал по спине. В. С. довольно смущенно и не в тон подавал ему реплики. Была назначена вторая считка, но ее отменили по болезни Ф. М.; он простудился, и через две недели его похоронили. Смерть его произвела потрясающее впечатление на всех своей неожиданностью, и на нас в особенности, еще так недавно и близко его видевших.

В начале зимы он часто появлялся на музыкальных вечерах Ю. Ф. Абазы, всегда во фраке с цилиндром в руках. Я знал его место, заранее садился так, чтобы видеть его лицо, обычно очень бледное и с необыкновенно прозрачной кожей на большом открытом лбу, на котором каждая жилка была заметна. Входил он тихо и так же тихо уходил, ни с кем не здороваясь, не прощаясь. Ф. М. очень любил музыку и, насколько я помню, не пропускал ни одного музыкального вечера; я неизменно караулил его приход и берег для него стул, чего он, конечно, и не подозревал. Вскоре эти вечера прекратились, да и я, занятый подготовкою к экзаменам, перестал бывать у Абазы.

Глава VII.

Распад «могучей кучки». Музыкальные вечера у Бородиных, Римских-Корсаковых и у Вл. Стасова. М. П. Мусоргский. Семейство Ильинских. Мой переезд от сестры к Ильинским. Смерть Мусоргского. А. П. Бородин, мои встречи с ним.

К последнему году моего пребывания в консерватории—«могучая кучка» окончательно распалась. Молодые орлята подросли и вылетели из гнезда для славного полета. У Римского-Корсакова уже были—«Садко», «Антар», «Сербская фантазия», оперы—«Псковитянка», «Майская ночь»; готовилась «Снегурочка»; у Мусоргского был «Борис» и писалась «Хованщина»; у Бородина—музыкальная картина «В Средней Азии», две симфонии, и сочинялся «Игорь»; у Кюи—три оперы: «Кавказский пленник», «Ратклиф» и «Анжело». На горизонте появилась звезда первой величины А. К. Глазунов. Музыкальные собрания от Балакирева

перекочевали к Римским, к Бородиным; изредка, собирались у Стасовых. На этих вечерах иногда появлялся ненадолго и М. П. Мусоргский, он часто болел и редко, где, кроме ресторана «Малый Ярославец», показывался. Постоянными посетителями этих собраний были Лядов, Глазунов, Ф. Blumenfeld, Бородин, Стасов, семейства Молас, Ильинских и ученица консерватории кл. Эверарди В. М. Зарудная, очаровательный по тембру голос (сопрано), которой поручалось первое исполнение еще в рукописи Снегурочки, Ярославны и даже Ганны из «Майской ночи». Из певцов постоянно участвовал В. Н. Ильинский, молодой врач, чрезвычайно музыкальный человек, обладатель небольшого симпатичного баритона, также первый исполнитель героев опер Корсакова, Бородина и Мусоргского, а также опер Кюи и всех романсов, появлявшихся в изобилии, на каждом собрании по несколько штук. Ильинский был фанатически преданным популяризатором произведений Мусоргского и неизменно выступал с ними в концертах Соляного городка, устраивавшихся для учащейся молодежи; аккомпанировал ему всегда сам М. П. прекрасный пианист и идеальный аккомпаниатор. Мусоргский был также неизменным спутником известной в то время певицы Д. М. Леоновой в ее концертных поездках, и гордился, что везде заставлял публику слушать все отыгрыши в романсах Шумана и в других, назло Леоновой, всегда желавшей поскорей уйти с эстрады. На всех собраниях, у кого бы они ни были, обязательно исполнялся перед разъездом дуэт из оп. «Ратклиф» Марии и Вильяма—Зарудной и Ильинским, особенно всех восхищавший.



Рис. 6 М. М. Ипполитов-Иванов (1875 г.).

Последнее для меня собрание у Стасовых весной 1882 г. осталось особенно памятным по исполнению октета Мендельсона в 8 рук на двух роялях. На первом играли Балакирев и Blumenfeld, на втором я и Кюи. Исполняли его по желанию Дмитрия Васильевича Стасова,²⁴ большого поклонника Мендельсона. В этот вечер Балакирев много играл Шопена и свои мазурки. Своим исполнением он мне очень напоминал Бюлова. Большой темперамент, железный ритм, уравновешенная динамика, и на всем какая-то профессорская сухость. Играя, он как бы говорил: «Вот, смотрите, слушайте и учитесь, как надо играть». Таким же он был и дирижером. Балакирев был очень требователен и грубоват с музыкантами, дирижировал с большой самоуверен-

ностью, хотя иногда и промахивался. Последний раз я видел его дирижирующим «Те Деум» Берлиоза в концерте Бесплатной школы, где и я принимал участие, исполняя в оркестре на фисгармонии органную партию.

Вернувшись после лета 1881 г. в Петербург и устраиваясь на зиму, я должен был переехать от сестры и подыскать себе комнату, где-нибудь поближе к консерватории, так как ходить два раза в день от Екатерингофа на Театральную улицу было трудно. Сестра согласилась на мой переезд к Ильинским на Невский проспект № 109, где я был принят, как родной; аккомпанируя В. Н. Ильинскому на всех его выступлениях у Корсаковых, Бородиных и Стасовых, я сошелся с ним, как с самым близким мне человеком. Мы одновременно готовились с ним к выпускным экзаменам. Он кончал медицинскую академию, а я консерваторию, и оба часто просиживали до утра за работой; на наш огонек иногда с какого-нибудь заседания к нам заглядывал Бородин попить чайку и побеседовать об «Игоре».

К Ильинским часто заходил и Мусоргский. Мусоргский навещал Ильинских запросто; если не заставал дома, то садился за рояль и фантазируя ожидал прихода хозяев. Прислуга часто жаловалась хозяину: «Ну, и колотит же. Поди, разобьет, а там на меня скажут, недосмотрела». После поездки с Д. М. Леоновой по Крыму он особенно любил играть «Бурю на Черном море», произведение довольно сумбурное, но грому было много. В. В. Стасов шутя уговаривал его написать музыкальную картину «Землетрясение в Японии», рассказывая при этом, что во время пребывания Д. М. Леоновой в Японии однажды рикиши спускали ее с горы и не удержали, а так как она была фигурой крупного масштаба, то, падая с горы, снесла целую деревню и погубила несколько сот японцев; что было объяснено землетрясением. Стасов шутя находил сюжет прекрасным, а Мусоргский, чувствуя иронию, угрюмо отмалчивался.

Я познакомился с Модестом Петровичем в конце 1879 г., когда он не производил еще впечатления опустившегося человека, был не блестяще, но чистенько одет, и ходил с гордо поднятой головой, что с его характерной прической придавало ему задорный вид. Затем он стал быстро опускаться, появлялся не всегда в порядке и больше говорил о себе, нападая на нас—молодежь. «Вы, молодежь,—говорил он мне как-то на прогулке,—сидя в консерватории дальше своего *cantus'a firmus'a* ничего и знать не хотите, думаете что зарембовская формула «минор—грех прародительский, а мажор—искупление», или «покой, движение,—и опять покой» исчерпывает все? Нет, голубчики, по-моему, грешить, так грешить, если движение, то нет возврата к покою, а вперед, все сокрушая». При этом он гордо потрясал головою. Последний раз перед его болезнью я видел его в ресторане «Малый Ярославец», куда я, Ларош³⁵ и Глазунов зашли, чтобы повидать его. Застали его совсем невменяемым. Он сразу обрушился на Рубинштейна, Балакирева, Римского-Корсакова за их ученость и, повторил несколько раз: «Надо творить, творить», замолчал. Затем, подняв

на меня сонные глаза, неожиданно спросил: «А чем вы выводите пятна на визитке?»—«Я стараюсь их не делать М. П.», ответил я.—«А я, знаете, зеленым мылом,—сказал он,—прелестно, выводит». На этом наш разговор с ним и кончился. Весной он заболел так называемой белой горячкой; стараниями Стасова и Бородин он был помещен, как бывший военный, в Николаевский военный госпиталь, где я часто навещал его с Ильинским. Он был очень слаб, но разговаривал совершенно нормально, вспоминая с Ильинским свои выступления. Временами на него находили бурные припадки бреда, которые сменялись полным упадком сил. Накануне смерти он чувствовал себя совсем хорошо, и И. Е. Репин успел набросать красками его знаменитый портрет. Но это был последний проблеск потухающего сознания; ночью 18 марта он скончался от разрыва сердца. На его похороны собрались все друзья русского искусства. От консерватории венок несли я и Ф. М. Блуменфельд; какой иронией казался этот венок от учреждения, никогда его не признававшего.

В конце 1881 г. театральная дирекция возобновила «Бориса». М. А. Балакирев приобрел билет и пригласил Римских, Бородин, Ильинских, Стасовых и меня. С непередаваемым чувством грусти собирались мы в ложе. Втечение спектакля я несколько раз наблюдал, как А. П. Бородин смахивал набегавшую слезу; а сцену смерти Бориса от волнения он не мог слушать и вышел из ложи. Настроение было тяжелое, и все чувствовали глубокую жизненную драму великого русского музыканта.

После кончины Мусоргского мы особенно часто стали собираться у Бородиных. Обычными исполнителями на этих собраниях были попрежнему А. Н. Молас, В. М. Зарудная, В. Н. Ильинский. Аккомпанировал вначале я, а потом Ф. М. Блуменфельд, мой друг и товарищ по консерватории, появившийся в то время на нашем музыкальном горизонте. Неизменными гостями были проф. Доброжелавин, Манасеин, Дианин, Стасовы, Глазунов, Лядов и супруги Римские-Корсаковы. Исполнялись отрывки из «Бориса», новинки из «Игоря», «Снегурочки», «Хованщины», новые романсы и неизменно на каждом вечере дуэт из «Ратклифа».

А. П. Бородин я увидел первый раз на репетиции его 2-й симфонии в 1877 г., задолго до моей встречи с ним у Ильинских. Я с восторгом и удивлением рассматривал этого добродушного толстяка, стоявшего у колонны в бывшем дворянском собрании, где происходили концерты Музыкального общества, в позе, так правдиво, художественно и жизненно переданной И. Е. Репиным. На все вопросы и замечания дирижировавшего тогда Направника он отвечал коротким кивком головы в знак согласия и только иногда обращался с просьбой к Направнику брать темп «чутьочку поскорее». Симфония у публики имела средний успех, но среди нас, молодежи—огромный, и овация, устроенная нами, доставила ему, повидимому, большое удовольствие.

Кто раз имел возможность встретиться с А. П., тот невольно поддавался обаянию этого исключительно симпатичного

человека. Его изумительное добродушие и юмор вносили в беседу какую-то атмосферу душевного тепла, и мы часто с Ильинским сравнивали наши долгие вечерние разговоры с ним с теплой ванной, после которой на душе легко и светло. Доброта его была какой-то исключительной. Несмотря на свою любимую отговорку: «Зачем я буду сегодня делать то, что я могу сделать завтра?», он никогда никому ни в чем не отказывал. Постоянно за кого-нибудь просил, устраивал на место, хлопотал о разрешении благотворительных концертов, участвовал в заседаниях различных ученых и благотворительных обществ и в особенности хлопотал о нуждах студентов, постоянно его осаждавших.

Начало 80-х годов было особенно тревожно в политическом отношении; аресты студентов шли непрерывно, и Бородин выбивался из сил, выручая то одного, то другого, бегая по приемным у власть имущих, проявляя большую настойчивость и терпение.

В одну февральскую ночь во втором часу раздается у Ильинских звонок, появляется Александр Порфирьевич, занесенный снегом и промерзший до последней возможности; оказалось, что он с восьми часов вечера и до часу ночи провел на извозчике, разъезжая по учреждениям, разыскивая кого-то из арестованных, и все это делалось без всякой рисовки, а из чистого чувства человеколюбия и отеческого отношения к молодежи. В его академической квартире, непосредственно соединенной с лабораторией, была постоянная толчея. Иногда появлялись студенты с курьезными просьбами одолжить его шинель сходить «в Коломну» (так называлась Коломенская часть при устье Фонтанки), навестить больного товарища.

Отвлекаемый общественной деятельностью, он мало, и то урывками, мог заниматься музыкой. «Игорь» писался, буквально, между студенческими концертами и концертами Бесплатной школы. С одной стороны, на него насадало студенчество, требуя новинок для своих академических благотворительных концертов, а с другой стороны, Н. А. Римский-Корсаков требовал того же для концертов Бесплатной школы. Тогда А. П., что называется, разрывался на части. Сочинения свои он большей частью записывал карандашом, и запись, в предосторожность от смазывания, покрывалась яичным белком; он шутя, очень гордился этим своим изобретением. Затем все это развешивалось для просушки, как белье, на веревках по всей квартире, от рояля к двери, от дверей к окну, от окна к лампе и т. д. Инструментовал он также почти на ходу, между делом, поэтому весь оркестровый материал попадал на репетицию только в последний момент. Несмотря на такую спешку, каждое сочинение его было удивительно продумано и, насколько помню, за очень небольшими исключениями немногие из них подвергались впоследствии поправкам или каким-либо коренным исправлениям. Сочинение «Игоря», как известно, охватывало эпоху с 1876 г. по день смерти А. П. и совпадало со временем сочинения «Бориса», «Снегурочки», «Хованщины» и других опер; отрывки из всех этих опер служили постоянным материалом для исполнения на музыкальных вечерах,

где первыми исполнителями неизменно были В. Н. Ильинский и В. М. Зарудная. Это были первые Игорь и Ярославна, Мизгирь и Снегурочка, Ратклиф и Мария. А. П. долго не мог найти Ярославну и очень огорчался, когда видел, как трудна эта партия была для певиц по своей высокой тесситуре, в особенности плач Ярославны. Жена его, Екатерина Сергеевна, рассказывала мне, как однажды вбежал к ней в комнату Александр Порфирьевич с криком: «Эврика, эврика!»—и на ее вопрос: «В чем дело?»—ответил радостно: «Нашел, нашел!»—«Да что нашел?»—спросила Екатерина Сергеевна—«Ярославну нашел!» ответил А. П. и представил ей В. М. Зарудную. Е. С. была больна и почти не вставала с постели, комната ее была рядом с гостиной, где муцизировали, что доставляло ей огромное удовольствие. Будучи великолепной пианисткой и чудной музыкантшей, она очень часто, и всегда верно, отмечала недочеты в сочинениях А. П., и не было случая, чтобы он с ней не согласился. Кажется, она была его единственным критиком и цензором, с которым он считался, так как к замечаниям своих музыкальных друзей—Стасова, Кюи или Римского-Корсакова—он относился, если не равнодушно, то по крайней мере не торопился следовать их советам. Все, что сочинялось за этот период Александром Порфирьевичем, конечно, с восторгом принималось нашим кружком, но ведь мы, музыканты, не можем не дать доброго, по нашему мнению, совета в ряде случаев.—«А вот, здесь, А. П., хорошо бы вместо D-dur'a взять B-dur'». И замечает, как А. П. начинает нетерпеливо двигаться на стуле и усиленно сопеть; это было явным признаком, что совет не будет принят, и разговор деликатно модулировался в другую область. Такие неосторожные советы всегда производили обратный эффект. Чуткий и осторожный в обращении с людьми, А. П. и к себе требовал такого же деликатного отношения.

Грипоминаю случай, как я с В. Н. Ильинским однажды зашли навестить заболевшего А. П. и застали его только что окончившим свой последний романс на слова Пушкина—«Для берегов отчизны дальней». Он, как известно, больше всего сочинял, когда бывал болен. А. П. сел за рояль и проаккомпанировал его В. Н. Ильинскому, который великолепно читал ноты. Романс, при всей его глубине и проникновенности, почему-то не произвел на нас впечатления. Уж очень мы тогда увлекались его «Спящей княжной» и «Темным лесом» с явно революционным оттенком, или романсом «Отравой полны», и неосторожно высказались не в пользу нового романса, что повидимому его очень огорчило. Он молча сложил ноты, отнес в кабинет и долгое время никому романса не показывал, пока по усиленной просьбе Ильинского не разрешил ему спеть его на одном из вечеров, где этот романс, наконец, был оценен по достоинству и принят с восторгом.

Смерть застала А. П. среди друзей в разгаре костюмированной вечеринки, устроенной им для молодежи на масленице 1887 г. С его смертью ушел от нас один из сильных; пожалуй, даже самый сильный богатырь русского эпоса, ближе других по складу и фактуре примыкавший к Глинке, но могучее многих по красоте

и силе своего гармонического склада, за которым навсегда останется эпитет «бородинских гармоний». Надо удивляться, как он мог творить при тех невозможных житейских условиях, в которых он находился, и сохранять в своих творениях свет и радость.

Глава VIII.

Бесплатная школа и Н. А. Римский-Корсаков. А. К. Лядов и А. К. Глазунов. Появление М. П. Беляева. А. С. Аренский. Окончание мною консерватории.

Втечение зимы 1881—82 г. Н. А. Римский-Корсаков был особенно увлечен Бесплатной школой, устраивал в здании Думы музыкальные вечера для членов школы; исполнителей набирали из учащихся в консерватории. Вечера эти приобрели большую популярность, что, повидимому, было не особенно приятно М. А. Балакиреву, который думал, что с его уходом все развалится; наоборот, с его уходом все заправили школы—С. Н. Кругликов³⁶ и др.—особенно сплотились около Николая Андреевича, и дела заметно поправились. Концерты из экономических соображений были перенесены из «Дворянского собрания» в зал Кредитного общества. Балакирев вновь начал интересоваться Бесплатной школой и не скрывал, что он не прочь опять встать во главе ее; Николай Андреевич это заметил и, воспользовавшись моментом, отказался от управления; школа опять перешла к Балакиреву, но просуществовала уже недолго.

Деятельность Бесплатной школы не пропала бесследно. Появились кружки любителей оркестровой игры в довольно приличном составе. В одном из таких кружков, собиравшимся в зале гостиницы «Демут», дирижировал А. К. Лядов, окончивший консерваторию по классу Римского-Корсакова в 1879 г. Лядов, мечтавший о дирижерстве, взялся руководить кружком ради практики, но чтобы чего-нибудь добиться от оркестра, составленного из престарелых любителей, едва пиликавших на своих инструментах, нужны люди с крепкими нервами и с большим терпением, чего у А. К. не было ни в какой мере; промучившись с ними месяца два, он отказался дирижировать и, коварно уверив меня, что оркестр прекрасный по составу, уговорил заменить его, на что я и согласился. Но моего терпения хватило еще на меньший срок; через две недели я, доведенный на одной репетиции буквально до слез, в антракте потихоньку ушел, чтобы не возвращаться больше.

В то время я часто бывал у Лядова, который жил у своей сестры, артистки Александринского театра на Ивановской улице. В одно из моих посещений, когда мы только расположились с А. К. завтракать, раздается звонок, в передней появляется какой-то весьма растрепанного вида человек и, обращаясь к Лядову, спрашивает «не найдется ли у него комната для сдачи в наем». Лядов отвечает отказом, тогда он садится за стол и просит угостить его горячим кофе, так как он очень озяб (дело было зимою).

Одет он был очень бедно и имел не совсем нормальный вид. Лядов с большим участием отнесся к нему, усадил его и подал стакан кофе, за который тот схватился с жадностью. Согревшись он рассказал нам свою историю. Оказывается, что это был Лазарев,³⁷ так называемый абиссинский маэстро, нервно больной человек, вообразивший себя композитором выше Бетховена. Он устроил однажды концерт из своих произведений, на котором выступил А. Н. Серов с протестом за издевательство над публикой, вызвавшим публичный скандал. Лазарев вскоре ушел, но мы долго не могли отделаться от тяжелого впечатления от этого «непризнанного гения», как он себя называл.

В музыкальной жизни нашего умирающего кружка в эту зиму было два события достойных внимания: окончание балакиревской симфонической поэмы «Тамара» и появление на горизонте А. К. Глазунова. Окончания «Тамары» все ждали с превеликим интересом. Сочинение это, писавшееся с 1867 г., т. е. в течение почти 15 лет, являлось венцом композиторской карьеры Балакирева. Оно должно было быть самым зрелым, самым продуманным из всех его произведений. За 15 лет он, конечно, имел достаточно времени его обдумать, и, может быть, благодаря этой надуманности, оно вышло пестрым по форме и суховатым по музыкальному содержанию. В нем есть гениальные моменты по замыслу, как напр. заключительный эпизод, есть несколько остроумных комбинаций, но нет главного — нет Кавказа, нет колорита, а потому и нет горячего приема публикой этого несомненно блестящего по техническому выполнению сочинения. На первое исполнение мы шли, как на праздник. Балакирев волновался порядочно. Прием и овации были горячие, и он ходил торжествующий, хотя нам чувствовалось, что овации относятся более к самой личности автора, а не к произведению. Это была его лебединая песня. Кружок его медленно угасал и через некоторое время вместе с Бесплатной школой окончил свое существование.

На смену им явился М. П. Беляев с его Русскими симфоническими концертами.

Я окончил в мае консерваторию и собирался в Тифлис. На одном уроке Николай Андреевич показал мне «Элегию на смерть героя», начинающего композитора, не называя его. Элегия мне очень понравилась, но я не поверил в «начинаемость» автора; в манере письма чувствовалась рука мастера. Тогда Н. А. назвал А. К. Глазунова, который для меня в то время был знакомым незнакомцем, и я окончательно убедился в его талантливости. Н. А. был просто влюблен в него и часто говорил мне: «Вот увидите, что из этого маленького Саши со временем выйдет «Александр Великий». Слова его оказались пророческими, ибо он рос, как Гвидон, «не по дням, а по часам». После увертюры на ново-греческие темы и его 1-й симфонии новинки сыпались как из рога изобилия, каждый сезон по крупному произведению. По легкости контрапунктического письма, по красоте и ясности гармонических сочетаний я не знаю равного ему. Исполнение 1-й симфонии Глазунова было нашим общим праздником. На смену Бо-

родина и Мусоргского появился богатырь, с которым можно было быть спокойным за русское искусство. Мне было особенно приятно сознание, что Глазунов вышел все-таки из недр Бесплатной школы и пошел от корня русского искусства, от Глинки. Симфония была исполнена 17 марта 1882 г. под управлением М. А. Балакирева.

Концерты, так называемые Беляевские, с программой из русских произведений, уже шли под управлением Римского-Корсакова и Г. О. Дютша.³⁸ Эта замена была, конечно, не к выгоде концертов, так как ни тот ни другой заменить Балакирева не могли, и концерты привлекали свою небольшую публику не исполнением, а исключительно интересом к новым произведениям, что и составляло главную приманку. По существу ни Корсаков, ни Дютш дирижерами по призванию не были. От дирижера, прежде всего требуется рука, как от певца голос, а от пианиста и другого инструментального виртуоза — пальцы. Без этих данных вы ничего не достигнете, как бы ни было велико композиторское дарование. Такие композиторы и вместе с тем дирижеры, как Берлиоз и Вагнер, — лишь счастливое исключение. При отсутствии специальных данных Римский-Корсаков и даже Рубинштейн были дирижерами весьма посредственными; для них верхом благополучия было, если оркестр не всегда у них расходился, следовательно о тонкостях художественного исполнения не могло быть и речи; здесь было и отсутствие той тесной связи, которая необходима между дирижером и оркестром, и отсутствие взаимного доверия. Да и технически это дело не так просто. И напрасно Николай Андреевич говорит, что «дирижерское дело — дело темное». Оно совсем не темное, если имеешь руку и способность подчинять своей воле оркестр, уметь передать свои намерения; но конечно, если этих необходимых условий нет, то лучше и не браться за дирижерство. Наглядным доказательством необходимости для дирижера этих качеств являются Бюлов, Никиш и Направник.

Два новых течения в музыкальной жизни нашего кружка, т. е. уже кружка Римского-Корсакова, в конце сезона 1881|82 г. ясно определялись. Балакиревский кружок вместе с Бесплатной школой окончательно распался, и концерт Бесплатной школы, посвященный памяти Ф. Листа, был последним. С появлением Беляева и Глазунова началась новая жизнь с другим уклоном. Если первый, т. е. балакиревский кружок, состоял из талантливых дилетантов, самостоятельно пробивших себе дорогу, то второй кружок, Римского-Корсакова, образовался из людей, уже вкусивших плоды учения и вошедших в него во всеоружии композиторской техники. Если в балакиревском кружке все шло под деспотическим контролем Милия Алексеевича, то во втором развитие молодежи проходило свободнее в выборе стиля и направления. Влияние Чайковского в это время делается доминирующим, и обаяние его личности захватывает молодежь все более и более: «снисходительное» к нему отношение переходит в обожание. Многие из музыкальной молодежи явно стали на его сторону, и первыми его сторонниками были Аренский и я.

Перед окончанием консерватории, я особенно сошелся с А. С. Арёнским, с которым мы шли вместе начиная с класса контрапункта до выпуска. Он всегда пленял меня своим открытым, беззаботным и даже, сказал бы, подчас легкомысленным характером и тем, что смотрел на жизнь, как на праздник. Не нуждаясь в средствах, он всегда был непрочь покутить в товарищеской компании, где был главным коноводом, и в такое время надолго исчезал из класса, но зато потом заваливал Юл. Ив. Иогансена невероятным количеством задач, заставляя бедного старца часами исправлять их, а другие товарищи ждали очереди. Правда, из множества представленных задач не малое количество было безжалостно перечеркнуто синим карандашом Ю. И., но, несмотря на это, я всегда восхищался легкостью письма Аренского. Эту способность он перенес на свое творчество, причем был очень неразборчив в выборе тем и часто рядом с вдохновенными моментами преподносил до крайности банальное или похожее на что-нибудь, уже очень известное, но это его не смущало. В этом отношении он следовал совету Римского-Корсакова, который часто говорил в классе, когда кто-нибудь указывал на сходство: «Если похоже на что-нибудь хорошее, то и славу богу,—хуже, если ни на что не похоже».

А. С. был горячим поклонником Мендельсона и таковым остался до конца жизни. Обладая до болезненности абсолютным слухом, он при малейшей фальши приходил в исступление. Помню как летом 1882 г. в Москве мы были с ним в саду Эрмитаж и слушали какую-то оперетку, сидя в первом ряду неподалеку от литавриста, который находил лишним перестраивать литавры в необходимые тональности и бил в D и A, не смущаясь, что тональности были в Es-dur, B-dur и др.; это приводило в бешенство Аренского. Он несколько раз покушался перелезть в оркестр и перестроить литавры; мне большого труда стоило удержать его от этого вмешательства не в свое дело. По существу, он был добрейшим существом, и товарищи его очень любили.

Кончили консерваторию мы с ним вместе весной 1882 г. Экзаменационной задачей для композиторов были кантата «Лесной царь» и симфоническое скерцо для большого оркестра. На акте исполняли кантату Аренского и мое скерцо. Все прошло очень хорошо, и К. Ю. Давидов был в восторге от выпуска. С нами кончала и В. М. Зарудная, превосходно исполнившая арию из оперы «Африканка». По окончании акта, президент Музыкального общества обратился ко мне с вопросом: «Что я думаю делать?» Я сообщил ему свое намерение проехать на Кавказ и побывать в Тифлисе. «Ну, вот и прекрасно, сказал он—предложи администрации Музыкальной школы в Тифлисе открыть отделение Музыкального общества. Они неоднократно просили, но у них нет людей, чтобы вести это дело». Хотя я и не предполагал остаться в Тифлисе, но, тем не менее, охотно принял это предложение и вскоре получил официальное поручение отправиться в Тифлис с предложением от Главной дирекции. Так судьба направила мой жизненный путь.

После консерваторского акта, измученный длительной работой, я по приглашению семьи Зарудных поехал к ним на летний отдых на Украину. Там я впервые попал в настоящую южную деревню, где вся обстановка—необъятная степь с ароматом степных трав, лунные южные ночи и какие-то особенно яркие звезды—все это явилось для меня поэтической прелюдией к Кавказу, о котором я так давно мечтал.

Глава IX.

Поездка в Тифлис с поручением главной дирекции Русского музыкального общества. Тифлис 80-х годов прошлого столетия. Э. О. Эпштейн, Х. И. Саванелли, К. М. Алиханов и Г. О. Корганов. Юбилей Э. О. Эпштейна и мое первое выступление в качестве самостоятельного дирижера симфонического концерта 5 ноября 1882 г. Организация отделения Русского музыкального общества и музыкального училища. Отъезд в Петербург для утверждения дел Тифлисского отделения.

В Тифлис я выехал в половине октября 1882 г. С большим волнением я ожидал появления на горизонте снежных гор главного Кавказского хребта, которые уже видны от станции Минеральные Воды. Сначала они производят впечатление отдельных облаков: но чем вы ближе к ним приближаетесь и начинаете различать их очертания, тем их притягательная сила становится все сильнее, и наконец вы не можете от них оторваться. Голова невольно поворачивается в их сторону, и вы, как толстовский герой в его повести «Казачья», повторяете: «Горы, горы, еще горы», и, чем бы вы ни отвлекались, в дороге перед вами все горы, горы, и еще горы; они неотразимо привлекают ваше внимание. Во Владикавказе я остановился на почтовой станции, так как заранее запасся билетом в почтовой карете, которая отходит в Тифлис рано утром. Утро было восхитительное—вся цепь гор была видна во всей красе, в особенности был необыкновенно величественен Казбек при восходе солнца в розовом венце. Это—картина забываемая, и редко кому ее удастся видеть, ибо путешники называют Владикавказ штаб-квартирой дождя, откуда он расходится по всему Кавказу и снова туда возвращается.

Место я получил в кабриолете кареты, таким образом вся дорога и ее панорама были для меня открыты. Я мог в полной мере насладиться дикой красотой Дарьяльского ущелья, вначале, а затем южным склоном после перевала, этим вечно зеленым, цветущим садом благодатной Грузии. Начиная от станции Млеты дорога идет среди роскошной природы юга, живописных развалин сторожевых башен и уютных по склонам гор аулов. Здесь я впервые воспринял первые впечатления Кавказа, которые впоследствии попробовал воплотить в звуки. Поэзия Военно-грузинской дороги кончается во Мхете, там, «где, сливаясь, текут обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры». Во Мхете Арагва впадает в Куру, и некоторое время обе реки текут рядом. При впадении Арагвы в Куру, напротив Мхета, находится старин-

ный монастырь, опозитизированный Лермонтовым в его поэме «Мцыри», вдохновлявшей многих музыкантов, в том числе и меня.

В Тифлис я приехал поздно вечером и остановился в гостинице «Кавказ» (на Эриванской площади), прекрасно оборудованной на европейский образец. На утро я отправился разыскивать друзей, и прежде всех Г. О. Корганова, с которым был в более близких дружеских отношениях, чем с К. М. Алихановым. Повидавшись с ним и выработавши план дальнейших действий, мы отправились с ним осматривать город, побывали в серных банях, на могиле Грибоедова на горе св. Давида, откуда открывается очаровательный вид на весь Тифлис, и затем в Музыкальной школе.

Тифлисская музыкальная жизнь в 80-х годах впервые соприкасается с русским искусством. Начиная со времен М. С. Воронцова, наместника Кавказа, т. е. с 40-х годов прошлого столетия, в Тифлисе, как и в наших столицах, процветала только итальянская опера, на которую правительство не жалело средств. Приглашались лучшие итальянские певцы, хор и оркестр также выписывались из Италии. Многие итальянцы, женившись на местных уроженках, прочно обосновались в Тифлисе, и таким образом там сложились музыкальные династии — Фиделио, Думы, Туорто, Лонго, Привитера, Торриани, Феррари и др., потомков которых можно встретить и сейчас по всему Кавказу. Музыкальная культура насаждалась очень медленно и без определенного плана. После наместника Воронцова и уже при быв. вел. кн. Михаиле Николаевиче было основано Кавказское музыкальное общество, возглавлявшееся небезызвестным музыкантом В. В. Кюнером, но за отсутствием артистического и педагогического персонала оно просуществовало очень недолго и скоро ликвидировалось.

Почти одновременно с Кавказским музыкальным обществом возникли в Тифлисе бесплатные хоровые курсы, основанные Х. И. Саванелли, окончившим Петербургскую консерваторию. С этого момента, можно считать, дело музыкального образования стало на рельсы и медленно, но верно двинулось вперед.

Мысль Саванелли — открыть бесплатные курсы — сразу привлекла, хотя и небольшой круг лиц, но преданных и любящих искусство, положивших начало систематическому музыкальному образованию. Отмечая этот момент в культурной жизни Тифлиса, мне хочется несколько остановиться на личности Х. И. Саванелли.

Харлампий Иванович Саванелли родился в Тифлисе в 1845 г. Отец его, желая приготовить сына к модной в то время военной карьере, отправил его в один из московских корпусов, окончить который ему не удалось, там как болезнь отца вскоре вызвала его в Тифлис, где его определили в школу «благородных юношей», учрежденную как параллель институту «благородных девиц». По окончании школы, стремление к высшему образованию, охватившее тогда молодежь, увлекло и Х. И.; он уехал в Петербург, где поступил в университет, но пробыл в нем очень недолго. За участие в нелегальных кружках и ношение красной рубашки он очень быстро был ликвидирован в университете и переведен в Петропавловскую крепость, где впрочем пробыл недолго. Пребы-

вание его в Петербурге совпало с пробуждением музыкальной жизни в России. Основалось Русское музыкальное общество и первая в России—Петербургская консерватория во главе с А. Г. Рубинштейном, процветали университетские концерты с участием студенческого хора и оркестра под управлением проф. К. Шуберта. Все это не могло не повлиять на впечатлительного и фанатически любящего музыку Х. И.; он, не задумываясь, променял науку на лиру и, обладая отличным голосом—баритоном, поступил в консерваторию, в числе первых ее учеников. Теоретические предметы он слушал у А. Г. Рубинштейна и Н. И. Зарембы. Консерваторию окончил одновременно с П. И. Чайковским.

Я не забуду встречи этих двух товарищей и друзей после двадцатилетней разлуки, свидетелем которой мне пришлось быть в первый приезд Чайковского в Тифлис в 1885 г. Один был уже всемирно признанным композитором, а другой скромным чиновником государственного банка. С каким волнением они бросились друг другу в объятия и долго не могли начать своей дружеской беседы. Затем полились воспоминания об интереснейшей эпохе начала самостоятельной русской музыкальной культуры, о жизни студенческой богемы, когда и Петру Ильичу приходилось ходить от Смольного в Коломну на рублевый урок. Во время пребывания в консерватории Х. И. жил где-то у устья Фонтанки, нанимая комнату в пятом этаже под крышей, в которой едва помещалось старинное фортепиано, служившее ему и комодом, и буфетом. В своей комнате он часто прятал от полицейских ищеек своих товарищей, предоставляя им свою кровать для ночлега, а сам на ночь уходил вночлежку на Сенной площади, где и ночевал за 5 коп., как современный Диоген, в огромной бочке из-под сахара. Вскоре по окончании им консерватории смерть отца вызвала его в Тифлис. Здесь он окончательно обосновался, получив место чиновника государственного банка, так как занятия музыкой давали незначительный заработок. Но влечение к любимому искусству не оставляло его; он немедленно приступил к организации хора любителей, с которым и выступил в концерте 24 апреля 1874 г. Эту дату можно считать днем основания первой музыкальной школы на Кавказе, ныне преобразованной в государственную консерваторию.

Музыкальная жизнь в Тифлисе в конце 50-х и в начале 60-х годов была в зачаточном состоянии. На весь город, по словам первого там фортепианного учителя того времени, Эдуарда Осиповича Эпштейна, ученика Венской консерватории, было всего два рояля, и уроки происходили коллективно: несколько семейств, по соглашению с владельцами роялей, сообща приглашали учителя, который и отправлялся куда-нибудь на окраину города на целый день, а иногда и на неделю, а затем в центр, где он имел постоянное пребывание.

Улицы были немощенные, кроме шоссированного Головинского проспекта, грязь была невылазная, а извозчики были недоступной роскошью; приходилось пешком совершать такие путешествия.

вия, для чего у Эпштейна были большие охотничьи сапоги, в которых он не боялся утонуть в грязи, и пара лакированных ботинок, которые он надевал в передней прежде, чем приступить к урокам. Вместе с тем Тифлис уже имел оперный, небольшой, но очень изящной архитектуры театр, сгоревший в 1874 г., и превосходную труппу итальянской оперы.

Курсы хорового пения Х. И. пользовались общим сочувствием, и многие учреждения, зная стесненные средства основателя их, охотно предлагали свои помещения для вечерних занятий и таким образом помогли курсам стать на ноги.

Вскоре к Х. И. примкнули его друзья К. М. Алиханов, ученик проф. Лешетицкого по Петербургской консерватории, и А. О. Мизандари, ученик Фильда; таким образом, к хору были прибавлены классы фортепиано, а затем скрипки, сольного пения и теоретические предметы, и скромные курсы превратились в хорошо организованную школу.

Школа постепенно приобрела вид настоящего учебного заведения; своей деятельностью она обратила внимание петербургской главной дирекции Музыкального общества и, пройдя все стадии развития, превратилась в учреждение большого государственного значения.

К основателям этой школы я и был командирован главной дирекцией в октябре 1882 г. После свидания с Коргановым мы в тот же день посетили К. М. Алиханова, как главного в то время руководителя школы, которому я официально и вручил предложение главной дирекции открыть в Тифлисе отделение Музыкального общества. Обсудив общее положение и приняв во внимание, что вокруг школы образовался кружок сочувствующих развитию школы лиц, которые собрали порядочную сумму денег путем добровольных пожертвований, обзавелись имуществом и таким путем органически слились со школой, мы признали необходимым созвать общее собрание всех жертвователей и обсудить предложение главной дирекции. Такое собрание было созвано и вынесло постановление признать открытие отделения музыкального общества желательным, о чем возбудить ходатайство перед главной дирекцией, избрать первый состав местной дирекции и просить об его утверждении, передав все имеющееся имущество и денежные суммы в ведение Музыкального общества.

В состав первой дирекции были избраны И. Е. Питоев, К. М. Алиханов, А. О. Мизандари, Х. И. Саванелли и А. С. Корганов.

Директором музыкальных классов и дирижером симфонических концертов был назначен я. Пока происходило осуществление всех необходимых формальностей, т. е. составление актов, протоколов, постановлений, описей имущества и денежных средств, я приступил к чтению лекций по истории и теории музыки, что явилось большой поддержкой к моим скудным средствам. Лекции прошли очень удачно, заинтересовали общество и привлекли новых членов для отделения и новых учащихся для школы. К концу декабря все формальности были выполнены, и я, снабженный

Глава X.

Мое выступление в Петербурге в качестве дирижера. Увертюра «Яр-Хмель». Женитьба и возвращение в Тифлис. Тифлисская опера. Приезд и чествование П. И. Чайковского.

В сезоне 1883 г. симфоническими концертами в Петербурге дирижировал А. Г. Рубинштейн, который в один из январских концертов включил мою увертюру «Яр-Хмель» на русские темы. Оказалось, эту мысль подал ему Н. А. Римский-Корсаков, очень любивший мою увертюру.

Таким сюрпризом я был бесконечно обрадован; Антон Григорьевич предложил мне самому дирижировать; я был на седьмом небе и с невыразимым волнением шел на первую репетицию. Услышать свою увертюру в исполнении великолепного оркестра—это ли не счастье для начинающего композитора и дирижера! С жутким чувством я поднял палочку перед началом увертюры, а поднявши, боялся опустить ее и поэтому несколько задержал начало; вдруг, слышу нетерпеливый голос Антона Григорьевича: «Ну, начинайте же», и я, как купающийся, стоящий перед холодной водой, закрыл глаза и бросился в оркестровые волны. Оркестр очень сочувственно отнесся ко мне и помогал в исправлении ошибок, что очень облегчало работу. Антон Григорьевич устанавливал штрихи для струнных, и в две репетиции увертюра была слажена и исполнена на славу. Меня вызвали три раза, что можно считать хорошим успехом. В артистическую комнату заходил М. А. Балакирев, очень хвалил звучность увертюры, был и Н. А. Римский-Корсаков, и я видел, что он вполне доволен своим учеником. Антон Григорьевич все отмалчивался; я наконец не выдержал и спросил, что он думает о моей увертюре; он в виде дружеской ласки так хватил меня своим богатырским кулаком по плечу, что я отлетел от него шага на два, причем он крикнул: «А все-таки это не то, не тому вас учат!»—очевидно, намекая на новое направление, которому он не сочувствовал.

Потом на ужине у К. Ю. Давидова он обошелся со мною ласковее, посадил меня около себя и вообще проявил ко мне особое внимание и симпатию, чем окончательно покорило мое сердце.

Если мы, молодежь нового направления, не признавали его как композитора презираемого нами мендельсоновского направления, то, преклоняясь перед гениальной его личностью, мы снисходительно отдавали должное многим из его действительно талантливых произведений и критиковали лишь за небрежное письмо и неряшливую инструментовку, точно он всю жизнь свою куда-то спешил и не успевал доделать свое произведение. Замыслы у него всегда были грандиозны, как напр. симфония «Океан», затем его духовные оперы—«Христос» или «Моисей»; но на выполнении у него не хватало терпения и техники, благодаря чему все эти замыслы оставались художественно незавершенными. Острые находили, что в «Океане» слишком много воды, а в духовной опере есть все, кроме святости. Все излишнее чувственно и

не глубоко. Время — лучший показатель ценности композиторского вклада. Есть произведения, которые сразу шумят на весь мир, но которые также скоро забываются, и есть произведения, которые медленно, но прочно завоевывают себе место в истории. Не все произведения у лучших авторов признаются классическими, и это потому, что сохраняются лишь те, которые во все времена являются необходимыми для умственной жизни народов и, следовательно, профильтрованы временем; однако мы очень скоро и охотно выдаем дипломы на гениев людям, произведения которых сначала ослепляют, а потом исчезают, как метеоры, бесследно, в пространстве времени.



Рис. 7 В. М. Зарудная (1883 г.).

Весна 1883 г. вся прошла в подготовительной работе по формированию педагогического персонала для Тифлиса. Устроив все дела по отделению, я по обыкновению провел лето 1883 г. у Зарудных, где 10 июля состоялась наша с В. М. свадьба, а в начале августа мы выехали в Тифлис на место нашего нового служения — я в училище, она в оперную труппу казенного театра, бывшего тогда под управлением Ив. Е. Питоева, фанатически преданного оперному делу.

В то время Тифлисский казенный театр сдавался частной антрепризе, которой предоставлялась субсидия в 30 тысяч рублей в год и поручалось ведение всего дела, т. е. набор труппы, составление репертуара и все хозяйство. От

правительства назначался директор театра, который наблюдал только за исполнением антрепренером всех принятых им на себя обязательств, и сам не вмешивался в художественную жизнь театра. Взявши в свои руки казенный театр, Питоев прежде всего обратил внимание властей на необходимость пропаганды русских опер, которых Тифлис совершенно не знал, за исключением «Русалки», оперы Ларгомыжского, поставленной антрепренером Пальмом, тогда как в это время уже существовали оперы Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи и других авторов.

«Высшее» Тифлисское общество, воспитанное на итальянской кантилене, встретило враждебно его попытки перевоспитать их вкусы. Но Иван Егорович был упрямым и поклялся, что он заставит тифлисцев полюбить Чайковского. Первая постановка «Онегина

была встречена полным равнодушием публики, тем не менее Питоев упорно решил ставить еженедельно по четвергам «Онегина», пока публика его не оценит по достоинству, и такое двухстороннее упорство продолжалось в течение всего сезона. Питоев ставит «Онегина», а публика игнорирует его, и театр пустует. Но шансы Чайковского начали значительно подниматься в последующий сезон, когда в труппу влились новые талантливые силы, в исполнении была уничтожена итальянская рутина, были обновлены хор и оркестр, публика почувствовала новое веяние, и ее равнодушие было побеждено. Ансамбль был превосходный. Татьяна — Зарудная, Ольга — Краснова, няня — Борецкая, Онегин — Аленников, Ленский — Лодий, Зарецкий — Михин, Трике — Павлов. Это был лучший онегинский ансамбль, который я когда-либо потом слышал. Дирижером был в начале сезона итальянец Труффи, а со второй половины 1884 г. эту должность занял я. Питоев в моем лице приобрел друга и помощника по пропаганде русской оперы. Вскоре к «Русалке» присоединились «Жизнь за царя» и «Руслан», после «Онегина» поставили «Майскую ночь», затем «Демона», «Фераморс» и «Маккавеев» Рубинштейна, «Мазепу», «Чародейку» и «Орлеанскую деву» Чайковского, «Рогнеду», «Вражью силу» Серова и даже не убоились поставить мою оперу «Руфь»; из иностранных опер, впервые в России, были поставлены «Кармен» Бизе, «Джюйонда» — Понкиелли и «Отелло» Верди, затем ряд легких французских опер вроде «Кади» Тома, «Шале» и «Если бы я был царем» Адама и др. Все это было поставлено в течение трех сезонов, т. е. до 1886 г. Когда в Тифлис приехал П. И. Чайковский, то публика встретила его горячей овацней.



Рис. 8 М. М. Ипполитов-Иванов (1882 г.).

Работать приходилось чрезвычайно напряженно. Я был один, имея помощником только хормейстера Кондрата Зарембу. День я начинал с 9 часов в училище, где находился до 11 часов, в 11 часов начинал репетиции в театре, которые кончал в 3 часа, и шел домой обедать, в 4½ начинал уроки в училище, в 7 час. шел в театр на спектакль, и так в течение шести лет, т. е. до 1889 г. когда опера, покончила свое самостоятельное существование и в обновленном виде перешла в ведение правительства. Оркестр и хор был пополнен новыми силами, и метод работы был изменен. Я, впервые принявший образцы правления, старался по всем под-

ражать Направнику, заводил порядки Мариинского театра, был очень требовательным, и это благотворно отразилось на деле. Переход к русским операм совершился безболезненно, публика приучилась слушать сложную фактуру русских опер, взамен «Лючий», «Травиат» и других любимых тифлисцами опер.

Декоративная и обстановочная часть так же была на высоте, имея во главе большого художника-декоратора А. Н. Беклемишева. Режиссером был вначале А. А. Яблочкин, затем С. Е. Павловский и И. П. Прянишников; такие постановки, как «Орлеанская дева» Чайковского или «Отелло» Верди, были большими событиями.

Необходимо отметить приезд в Тифлис П. И. Чайковского в 1885 г. и А. Г. Рубинштейна в 1891 г.

В то время в Тифлис переехал на службу брат П. И. Чайковского Анатолий Ильич, который состоял у нас членом дирекции Музыкального общества и с которым я очень подружился. Объединными усилиями мы уговорили Петра Ильича приехать в Тифлис, соблазняя красотами Кавказа и прелестью южной природы, что его особенно привлекало, и вот в апреле 1885 г. он прибыл в Тифлис. Из музыкального мира он был знаком только со мной после нашей случайной встречи у К. Ю. Давидова, вскоре после его возвращения из Рима, когда он задумал писать «Мазепу», на либретто, предложенное ему Давидовым. После этой встречи опера «Мазепа» была уже написана и прошла со средним успехом у нас, на год до приезда ее автора к нам в Тифлис. Желая отметить такое исключительное событие в тифлисской музыкальной жизни, как приезд Чайковского, дирекция Музыкального общества решила устроить экстренное симфоническое собрание из его произведений а в оперном театре возобновить его «Мазепу». И то и другое пришлось готовить мне. В программу симфонического собрания вошли: струнная серенада, мелкие фортепианные вещи в исполнении Корганова, серенада для скрипки (К. Горский); В. М. Зарудная пела арию из «Чародейки» и романсы; закончили увертюрой «Ромео и Джульетта».

В тот год весна была чудесная, цветов было невероятное количество, в особенности любимых Петром Ильичем ландышей. Театр, где состоялось его чествование, был убран зеленью и цветами, ложа, в которой помещался с семьей дорогой гость, вся утопала в ландышах, их мы выписали из Кутаиса целый вагон. Убранство театра создало какое-то необыкновенно праздничное приподнятое настроение, не только для нас, его друзей, но и для всей публики. Чайковский был как бы гостем всего Тифлиса. Дирекция подготовила адрес и банкет, преподаватели—серебряный венок в виде рамы к портрету П. И. и не мало венков от разных учреждений и лиц. 19 апреля 1885 г. Тифлисский театр представлял необычайное зрелище. Празднично нарядная публика с 7 часов стала наполнять театр в каком-то истерическом ожидании. На сцене расположились оркестр, хор, артисты и ряд депутатов от дирекции Музыкального общества, от преподавателей и учащихся Музыкального училища, от Арти-

стического общества, от Музыкального кружка, от музыкальных кружков Кутаиса, Баку и Владикавказа.

Ровно в 8 часов в ложу вошли П. И., его брат А. И. с женою и дочерью. Хор, оркестр и артисты грянули «славу» дорогому гостю, которую мы взяли из первого акта «Мазепы», переделав соответственно слова, вместо «нашему гетману» — «нашему гению славы во век». Публика встала и шумно приветствовала П. И., на что он, растроганный, отвечал короткими, нервными поклонами своей седеющей головы. После первого приветствия дирекция прочитала свой адрес, в котором были отмечены заслуги П. И. перед искусством и радость видеть его в Тифлисе. После всех приветствий начался концерт, в течение которого П. И. и артисты были предметом горячих оваций. Все прошло чрезвычайно гладко, и праздник удался на славу, закончившись блестящим банкетом.

25 апреля — день рождения Петра Ильича наш праздник продолжался. Оперная труппа возобновила «Мазепу», и овации по адресу автора приняли тот бурный характер, какой уместно проявлять только восторженная южная молодежь. В. М. Зарудная — Мария и П. А. Лодий — Андрей привели автора в умиление своим, действительно, идеальным исполнением, и он поблагодарил артистов за реабилитацию его оперы, которая так незаслуженно равнодушно была принята публикой столичных театров.

У нас эта опера в первый сезон ее постановки прошла 19 раз при полных сборах, что для Тифлиса является невероятным успехом. Постановка «Мазепы» в Тифлисе послужила началом моего сближения с Петром Ильичем, перешедшего затем в теплую дружбу.

Глава XI.

Мои беседы с П. И. Чайковским по поводу музыкально-педагогических дел.
Записи грузинских народных песен.

В ту весну Петр Ильич пробыл недолго в Тифлисе и в конце апреля уже выехал за границу. В этот его приезд — много и долго беседовал с ним на тему о музыкальном образовании у нас и за границей. Вопрос этот во многих отношениях был для меня новым, да и не только для меня, но и для многих опытных педагогов. Педагогикой Петр Ильич никогда не интересовался и не навидел свои консерваторские занятия, когда был вынужден их вести, но он много бывал за границей, ко многому там присматривался, многое наблюдал; поэтому беседы с ним были для меня настоящим откровением, ввиду принятой мной на себя большой ответственной задачи. Школы, как носительницы известного идеала в искусстве или известного направления в искусстве, у нас, да и на Западе, конечно, не было. Были учебные заведения, возглавлявшиеся авторитетами, которые сообразно своим вкусам давали направление и самой школе. Так называемая русская школа первого порядка появилась только после Глинки и

ярко отмежеввалась от Запада по духу и по принципу. Если там все шло по принятым канонам, то мы, выбитые из колеи резким поворотом, оказались без почвы, и нам приходилось искать новых пугей и средств для создания новых форм. Мы стали перед вопросом—на чем же остановиться и какой избрать путь? Критическое отношение ко всему иностранному начало принимать уродливые формы. Бах, Бетховен, Моцарт—это отживший мир, а между тем мы не знаем их крупнейших сочинений, или знаем очень мало. 9-я симфония Бетховена или H-moll'ная месса Баха исполняются только в столице, да и то в десять лет раз, провинция о них и мечтать не смеет. Таким образом, возникает вопрос: что же надо сделать, чтобы осуществить эту возможность—исполнять такие произведения? Естественно, что надо образовывать массы, чтобы таким путем подготовить необходимых и слушателей, и исполнителей, а чтобы достичь этого, необходимо музыкальное образование начать с азов. В этом отношении мысль А. Г. Рубинштейна была правильной: надо было создать консерваторию по образцу немецких школ с их узкой методической программой, напитать массы хотя бы элементарными знаниями. Исходя из этого, было ясно, что в основу класса композиции должно лечь изучение народной песни, а грамотность музыкальную надо взять от западных школ; изучение национальных мелодий должно быть положено в основание самого музыкального здания.

Народные темы и классические формы великих мастеров учат ясному мышлению, форма народной песни, выкованная рядом поколений в течение веков, является лучшим материалом для школьной работы в этом направлении; задача педагога—сделать форму и содержание единым; работа его необходима для того, чтобы направить мысль по новому творческому пути и, таким образом, получить новые формы и ряд совершенно неожиданных новых художественных впечатлений, сохранить, прежде всего, оригинальность и полную независимость творческого воображения, избегая при этом всего условного. Такая школа может и должна зародиться на родной почве и развиваться только силою своего национального гения. Такая школа поможет каждому идти своей дорогой, подчиняясь влечению своего таланта, личному вкусу, характеру и даже капризу. Школа, как таковая, научить всему не может, она должна дать направление, не накладывая на талант путы, которые будут его связывать по рукам и ногам.

Сухая академическая школа обезличивает талант, и только уж очень большое дарование может выйти из нее целым, взявши все, что считает для себя полезным.

Школы и консерватории, конечно, должны существовать, но цель их должна быть одна—дать полное теоретическое образование. Кроме музыкальной грамотности школа должна изыскать способы и средства для общего художественного развития—предоставлять учащимся возможность слушать лучшие концерты, лучших исполнителей; пусть они сами впитывают в себя эти лучшие образцы, не насилуя воли и воображения; время услов-

ностей уже миновало — наша «могучая кучка» лучший тому пример.

Глинка, овладев техникой, занял место среди мировых гениев; Римский-Корсаков, познав музыкальную науку, стал величайшим мастером формы; но оба они сохранили талант, и каждый сохранил свою физиономию. Эти два примера — Глинка и Римский-Корсаков — неоспоримо доказывают, какую колоссальную силу сообщает техника таланту, если в нем не угашен дух творчества.

Особняком стоит Мусоргский, который отвергал всякое учение, а призывал только «творить, творить», но что бы дал нам Мусоргский, если бы он овладел техникой выражать свои мысли! Следовательно делается ясным, что элементы техники — это одно, а элементы творчества — нечто другое, короче говоря, школа должна напитать ученика техникой, не угашая творческой самобытности.

Вот почему я, ставши во главе музыкального училища в Тифлисе, обратил особое внимание на исследование восточных народных мелодий, главным образом грузинских, что до того времени было в зачаточном состоянии, — существовал единственный сборник в дилетантском, примитивном переложении для фортепиано Р. Эристова, в который вошли мелодии грузинские, армянские и татарские, без обозначения национальностей.

Я старался заинтересовать учащихся теоретическим анализом их народных песен, научить их находить гармонические и мелодические особенности в той или иной песне и вообще приохотить их к записыванию и обработке. Многие из них, окончив музыкальное училище, отправились в Московскую консерваторию, окончивши которую, вернулись на родину для музыкальной просветительной работы среди своего народа: к таким славным деятелям я должен отнести З. П. Палиева и Г. Натрадзе. Первый одно время занимал должность директора Тифлисской консерватории, а второй состоял там преподавателем.

Положение этнографа в неисследованной области очень заманчиво и интересно. Кажется, мне первому из музыкантов по-счастливилось проникнуть вглубь Кахетии — в сердце Грузии — и записать из первоисточника эти культурные ценности. Записывая их, я испытывал чувство археолога, раскапывающего доисторический курган. Для меня также радостно было встретить какую-нибудь древнегреческую дорийскую или фригийскую каденцию, как ему откопать вазу доисторических времен. Невольно приходилось удивляться, каким образом относительно маленький по численности народ, как грузины, переживший ряд исторических катастроф, сохранил в своих недрах столько памятников самобытной культуры, несмотря на непрерывные вековые войны за свою независимость. Несомненно, что Кавказ, будучи великим путем для общения народов Европы и Азии, с давних времен впитывал в себя культуру Греции и других стран, причем каждый народ воспринимал эту культуру по-своему, т. е. брал от нее то, что более соответствовало его духу и характеру. Это влияние особенно отразилось на народных песнях Грузии и Армении.

Яркость настроения, красивость и красочность изложения, несмотря на сложность ритмического рисунка—все это можно найти в этих искренних безыскусственных мелодиях. Эти сохранившиеся особенности песен большинства кавказских народностей ясно показывают, что песни эти постепенно кристаллизировались, и, несмотря на неизбежность исторических наслоений (в виде мелизмов или увеличенной секунды, которые появились как продукт позднейшего влияния мусульманства), все-таки своего существа и ценности не утратили; все наносное резко бросается в глаза и так же легко отделяется, как все лишнее при шлифовке бриллиантов. В грузинских песнях меня всегда особенно поражало необыкновенное ритмическое разнообразие и необыкновенное изящество ритмического узора. Налет грусти, даже в веселых песнях Грузии, несомненно отражает многовековое рабство—как и в русских песнях отразилось сперва татарское иго, а впоследствии и крепостное право.*

Глава XII.

Рост художественной жизни Тифлиса. Приезды К. Ю. Давидова, В. И. Сафонова; концерт под управлением П. И. Чайковского

Установив, таким образом, программу своей музыкально-педагогической работы, я приступил к осуществлению своих намерений. Как я ранее заметил, педагогический персонал был подобран чрезвычайно удачно. Фортепианный отдел имел представителей и старой венской школы в лице опытного, прекрасного педагога Э. О. Эпштейна и А. О. Мизандари, ученика Фильда,—и представителей блестящей школы Ф. О. Лешетицкого в лице Л. И. Бетинга, К. М. Алиханова, Г. О. Корганова. В вокальное отделение к Х. И. Саванелли присоединилась В. М. Зарудная, совмещившая свою оперную деятельность с педагогической. Оркестровый отдел составляли—по классу скрипки К. К. Горский и Е. А. Колчин—прекрасные музыканты, окончившие оба Петербургскую консерваторию; по классу виолончели был И. Ф. Сараджев—ученик проф. Фитценгагена, блестяще окончивший Московскую консерваторию; классы духовых инструментов были поручены артистам оперного оркестра, а все теоретические предметы я взял на себя. Все заботы по ведению административно-финансовой части принял на себя К. М. Алиханов; таким образом я был избавлен от чисто хозяйственных забот, и это обстоятельство значительно облегчило мне выполнение моей задачи. Дружная работа всего педагогического персонала быстро завое-

* За последнее время правительством Грузии было послано несколько научных экспедиций для записи путем фонографирования кавказских народных мелодий, которые и изданы в печатных трудах Этнографического отдела Наркомпроса Грузии. В этой области много сделали Д. И. Аракчиев и З. П. Палиев, бывшие директорами Грузинской государственной консерватории, образованной в Музыкального училища.

вала нам полное доверие местного общества, и число учащихся быстро стало увеличиваться. Скоро возможно было организовать свой хор, небольшой ученический оркестр, и мы уже могли регулярно давать свои ученические концерты. Для музыкальных вечеров был сформирован постоянный струнный квартет, в состав которого вошли: К. К. Горский (первая скрипка), Е. А. Колчин (вторая скрипка), Е. А. Реслер (альт) и И. Ф. Сараджев (виолончель) — ансамбль оказался настолько удачным, что наши вечера стали модными для Тифлиса и привлекали большое количество слушателей.

При открытии отделения Музыкального общества в 1883 г. музыкальная школа была переименована в музыкальные классы, но уже через год, т. е. зимой 1884 г., дирекция отделения, ввиду ежегодного увеличения числа учащихся в музыкальных классах, обратилась с ходатайством в главную дирекцию о преобразовании бесправных музыкальных классов в музыкальное училище с уставом, утвержденным правительством, и одновременно возбудила ходатайство о необходимости денежного пособия, причем в главную дирекцию был представлен учебный план, очень подробно мною разработанный, послуживший впоследствии основой для всех музыкальных училищ. Оба ходатайства дирекции были удовлетворены, с назначением субсидии в 5 тысяч рублей, и будущее музыкального училища, единственного рассадника систематического музыкального образования на Кавказе, было таким образом материально обеспечено.

Настало время подумать и о настоящих симфонических концертах. Прежде всего необходимо было выяснить наличие оркестровых сил. Оперный оркестр в то время представлял группу в 35—40 человек, в общем довольно слабо технически подготовленных музыкантов. Он сформирован был главным образом для нужд итальянской оперы, где «Аида» являлась вершиной оркестровой техники; для него «Онегин», а тем более «Мазепа», были совершенно недоступны, и добиваться чистоты исполнения некоторых пассажей было напрасным трудом; пришлось постепенно вливать новые оркестровые силы, пока оркестр вполне не обновился, и исполнение труднейших опер, как «Чародейка», «Орлеанская дева» «Майская почь» и др., а также и симфонических произведений, стало на должную высоту. Я почувствовал большое моральное удовлетворение, когда в оперном оркестре стали появляться ученики нашего музыкального училища. Первыми такими ласточками были Болотнов — гобоист, Билибин — альтист, Грищенко — валторнист, Ганзе — тромбонист, а за ними потянулся целый ряд других наших питомцев, и директорскому глазу приятно было видеть на всех концертмейстерских местах преподавателей училища и за ними фалангу молодежи, рвущейся за своими вожаками; я испытывал большое удовлетворение, когда чувствовал, что они понимают каждое мое движение и намерение. Успеху в деле организации художественных сил я всецело был обязан двум моим дорогим учителям К. Ю. Давидову и Э. Ф. Направнику, от которых я получил много ценных, практических советов и указаний. Большое

практическое значение имело совмещение в моем лице директорства в училище и дирижерства в опере; такое объединение музыкальных сил давало мне возможность свободно распоряжаться временем для репетиций и подбором исполнителей — в этом отношении никто не вставлял мне палок в колеса, и дело быстро развивалось. За три года из жалкого провинциального полуграмотного оркестра образовался сплоченный, дружный, художественный ансамбль, который заслужил одобрение требовательного П. И. Чайковского, дирижировавшего своей первой сюитой, увертюрой «Ромео» и «1812 годом», серенадой для струнных инструментов; а затем оркестр исполнял уже со мной 1-ю и 2-ю симфонии Чайковского, симфонии Бородина, «Садко» Римского-Корсакова и ряд других произведений классической литературы — Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Вебера; — все это показывает, что была проведена большая работа, и с хорошим результатом. Создание постоянного оркестра послужило началом дальнейшего развития художественной жизни в Тифлисе. Тифлис уже не являлся заброшенным уголком, отрезанным от культурного мира, а стал притягательной силой для артистов первого ранга; туда все чаще и чаще стали заглядывать крупные артисты с мировыми именами, и публика научилась разбираться в ценности того или другого артиста. Появление таких пианистов, как Пауэр, Сафонов, Есипова, Рейзенауер, или знаменитого Давидова и А. Рубинштейна, составляло событие, и Тифлис принимал их с восторгом.

Первый из мировых виолончелистов, К. Ю. Давидов, был в Тифлисе в сезон 1887/88 г. с пианистом В. И. Сафоновым; исполнение ими виолончельных сонат Бетховена было изумительным и являлось подтверждением того, что все гениальное просто, понятно и доступно даже самому неподготовленному слушателю. Надо было видеть, с каким благоговейным вниманием слушатели отнеслись к этим гениальным творениям. Два таких камерных концерта были устроены дирекцией и прошли при переполненном зале. Для нас, музыкантов, это был величайший праздник. Помимо того, что мы наслаждались игрой величайшего виолончелиста нашего времени, мы принимали у себя нашего любимого директора и как бы сдавали отчет о своей работе; поэтому вся неделя, которую он провел с нами, была занята приемами в училище, ученическими вечерами и концертами, а также, конечно, банкетами, обедами и ужинами.

Карл Юрьевич повидимому остался очень доволен нашей работой и сердечным приемом. Приезд его был несколько омрачен для него событием в Витебске, где он перед Тифлисом концертировал также с В. И. Сафоновым. После концерта они ужинали в общем зале гостиницы, — там же кутила какая-то офицерская компания; один из офицеров, входя в зал, небрежно бросил по направлению к Давидову фразу: «Я, кажется, уронил чей-то ящик в передней, не ваша ли это виолончель?» С ужасом Давидов бросается в переднюю, вскрывает ящик — и видит свой знаменитый Страдивариус разбитым вдребезги; по словам Сафонова, Давидов зарыдал, как ребенок, — и было отчего: виолончель эта была редчайшим

экземпляром работы Страдивариуса; граф М. Биельгорский выменял ее у кого-то за тройку лошадей с экипажем и кучером в придачу и подарил К. Ю. Давидову. Привести разбитый инструмент в порядок так и не удалось, и дивный Страдивариус погиб безвозвратно, а вскоре, в феврале 1889 г., скончался и сам Карл Юльевич. Его пребывание в Тифлисе в октябре 1888 г. мы обставили полным комфортом, он занимал лучший номер в гостинице «Лондон», откуда мог любоваться видом на Казбек, который его особенно восхищал; погода все время стояла чудная и в особенности было чудное утро в день его отъезда. Мы с женой выехали провожать его по Военно-грузинской дороге в пятом часу утра, проведя в беседе с ним всю ночь. Казбек был особенно хорош и при восходе солнца, как розовый бриллиант, горел на горизонте ущелья. Карл Юльевич был очень веселым и оживленным, несмотря на бессонную ночь, уверяя всех, что Тифлис—синоним Нарзана—«где—все жизнь, все кипит», и требовал, чтобы я после выпитого с ним брудершафта говорил ему «ты», на что я никак не мог решиться. Мне было 24 года, и я был начинающий музыкант, а он—мировая величина и убеленный сединой старец. Правда, я любил его, как отца, но уж очень была между нами большая разница в положении, что я прекрасно сознавал, несмотря на свои молодые годы. Это было наше последнее свидание. Через много-много лет я посетил место его постоянного упокоения на Введенских горах в Москве, и вновь пронеслись в памяти чудные дни нашей последней встречи, и эта виолончель с порванными струнами на его могильном памятнике напомнила его жизненную трагедию, пережитую им в Витебске.

Следующим большим событием в музыкальной жизни Тифлиса был второй приезд к нам П. И. Чайковского—уже в качестве дирижера симфонического оркестра 20 октября 1890 г. Я, как и в первый его приезд, волновался страшно; в первом случае я волновался за себя, за публику и за весь ход событий нашего музыкального торжества, сейчас же предстоял экзамен оркестру, а следовательно и всей подготовительной работе. Необходимо было облегчить работу Петра Ильича—проделать всю черновую подготовку; программ он наметил из своих произведений довольно трудную и для оркестра ответственную, а именно: 1-ю сюиту, Серенаду для струнных инструментов и увертюру «1812 год», к этому были прибавлены соната для фортепиано в исполнении И. М. Матковского и романсы в исполнении И. Я. Соколова. Весь концерт прошел в бесконечных овациях любимому композитору и дирижеру; оркестром он остался очень доволен, и я торжествовал, так как все его комплименты в отношении оркестра косвенно относились и ко мне. Петр Ильич начал волноваться дня за два до концерта и в день концерта в особенности; мы старались его всячески развлечь: возили в Ботанический сад, где он любил гулять, затем показывали ему великана в одном из балаганов и в заключение даже катали на каруселях, что его очень развлекло, а затем завезли его перед концертом домой и уложили спать. Вечером он был бодр и весел, жаловался только, что совершенно забыл Сюиту

и не может вспомнить, как начинается вступление к фуге. Но это ему только казалось. Он превосходно наизусть провел фугу, ни разу не заглянув в партитуру. Военный оркестр блистательно выполнил свою задачу, чем доставил большое удовольствие командующему войсками С. А. Шереметеву, пожелавшему блеснуть своими военными оркестрами. Вечер закончился парадным ужином в артистическом обществе с рядом сердечных речей, тостов в приветствий.

В этот период Петр Ильич провел в Тифлисе больше месяца; мы были с ним в постоянном общении и дружески с ним сошлись, он часто запросто приходил к нам к обеду или завтраку и любил подолгу играть с моей маленькой дочерью Таней, которую называл шишечкой. Однажды он зашел к нам, когда Варвара Михайловна пела его «Канарейку» — романс из очень ранних его произведений. Он долго прислушивался и наконец спросил: «Что это вы поете?» она с удивлением на него посмотрела, а он продолжал «Что это? Очень милая вещь». Она смеясь ответила «Больше чем милая». Петр Ильич удивился и говорит: «Чему же вы смеетесь? Я серьезно говорю, что очень мне нравится». Потом долго и сам смеялся, узнав, что это его произведение.

Чайковский очень любил голос и исполнение Варвары Михайловны, часто подолгу заставлял ее петь. Играя с ним как-то в карты, я машинально напевал одну фразу из его оперы «Чародейка», он долго терпеливо слушал меня и наконец спросил: «Скажи, пожалуйста, я вот больше часа слушаю, что ты напеваешь, и решительно не могу вспомнить, откуда это, знаю, что что-то знакомое, но что, не могу вспомнить?» Оказалось, что он не мог вспомнить одну из главных тем «Чародейки». С Э. Ф. Направником также было, — что он, напевая рондо Фарлафа, три дня не мог вспомнить, откуда это. Такие заскоки памяти чаще всего встречаются у музыкантов, ввиду обилия в голове самых разнообразных тем.

Глава XIII.

Беседы и встречи с П. И. Чайковским в Тифлисе и Майданове. Моя поездка с В. М. Зарудной в Петербург.

В 1886 г. в Тифлисе Петр Ильич пробыл до конца октября. 20-го состоялся его концерт, а 22-го он выехал обратно в Москву — и далее в Петербург на постановку «Пиковой дамы». Как-то зайдя к нему в конце сентября, я застал его очень взволнованным; на мой вопрос, что с ним, он ответил: «Вот письмо, которое может перевернуть всю мою жизнь» — при этом вкратце передал мне содержание письма Н. Ф. фон-Мекк, в котором она сообщает о невозможности более субсидировать его ввиду грозящего ей разорения. Как известно, Петр Ильич ежегодно получал от нее пособие в размере 6 тысяч рублей, что давало ему возможность

спокойно отдаваться творческой работе. Потеря 6 тысяч рублей не могла, конечно, не взволновать Петра Ильича, так как это обстоятельство сильно сокращало его бюджет, но высказанное в письме Н. Ф. фон-Мекк обидное для него предположение, что с прекращением субсидии он может забыть ее, друга, который спас его в самую критическую минуту его жизни, оскорбило и обидело его до глубины души, он долго не мог успокоиться и только через неделю ответил ей искренним и все разъясняющим письмом.

Конечно, предполагаемые материальные лишения как для Петра Ильича, так и для фон-Мекк были несколько преувеличены; авторский гонорар Петра Ильича вполне обеспечивал ему безбедное существование, а для фон-Мекк ее дела, как оказалось, были совсем уже не так безнадежны, но это сразу нарушило их отношения, которые так и не восстановились до конца дней обоих. С постановкой «Пиковой дамы» денежные дела Петра Ильича приняли блестящий оборот, но, при его широкой натуре, были все-таки не вполне достаточными, и он постоянно нуждался в средствах. От заграничных поездок у него никогда ничего не оставалось, и как-то на мой вопрос, после его возвращения в Тифлис из Вены, осталось ли у него что-нибудь от его последнего турне, я получил в ответ. «Вот все, что на мне», указав при этом на костюм, который был им куплен в Вене. Его гостеприимство не знало предела: так например, когда его за границей приветствовали серенадой, он, не задумываясь о расходах, пригласил всех участников и угостил их на славу. Такие внезапные расходы всегда повергали в трепет его слугу Алексея Софронова своею неожиданностью. Угостить своих приятелей было для Петра Ильича большим наслаждением, и перед тратами он не останавливался. На вопрос Н. Н. Фигнера, где он помещает свои капиталы, со свойственным ему юмором он ответил: «В настоящее время в «Большой Московской», а иногда и в других подобных учреждениях». Таким он был всегда, и, конечно, при другом характере он легко мог бы сделать некоторые сбережения и не нуждаться в 8 тысячах рублей, когда он задумал приобрести для себя усадьбу, чтобы иметь свой угол, о чем постоянно мечтал.

В июле 1890 г. я получил от него письмо, в котором он, между прочим, писал: «Не найдешь ли ты возможным пригласить меня дирижировать одним или двумя концертами? Ты знаешь, что я теперь сильно обеднел, и поэтому очень непрочь, чтобы вы, т. е. дирекция Тифлисского отделения, предложили мне гонорар, конечно, не большой, но такой, чтобы хотя немного вознаградить издержки на путешествие. Возможна ли подобная комбинация? Есть ли основание надеяться, что за уплатою мне гонорара в размере трех или четырех радужных что-нибудь останется в вашу пользу? Разумеется, ты теперь положительного ответа дать не можешь, но имей это в виду и осенью можно будет порешить дело. А уж как бы я был рад побывать в Тифлисе! Жаль, что оперы больше там нет. В виду большого Казенного театра, можно ли надеяться, что со временем будет опять

процветать опера в Тифлисе? И вообще как теперь поставлено дело с постройкой театра?»

Тифлис восторженно любил Петра Ильича, и он платил ему такой же взаимностью. Тифлис, по его словам, напоминал ему его любимую Флоренцию, и нигде он так хорошо и независимо себя не чувствовал, как во время пребывания там. Его прогулки в одиночестве доставляли ему огромное удовольствие; во время них он особенно легко обдумывал и сочинял свои последние произведения. В Тифлисе зародились «Спящая красавица», «Юланта» и «Пиковая дама», и он часто со мной о них говорил. Какой невероятный, по его словам, рой мыслей и образов пронеслся в его голове и запечатлевался в памяти в тифлисе! Это он и заносил в свою маленькую продолговатую записную книжечку. Он ужасно не любил, когда кто-нибудь из знакомых присоединялся к нему во время таких прогулок, и негодовал, что ему помешали. В особенности в этом отношении отличался некто Менкес, член дирекции Одесского отделения музыкального общества, проживавший в то время по своим коммерческим делам в Тифлисе. Восторженный поклонник композитора, он подкарауливал его и преследовал неотступно. Петр Ильич приходил в отчаяние и умолял избавить его от этого «Мемфиса», как он переделал фамилию Менкеса.

Петр Ильич очень интересовался судьбою вновь строившегося тогда большого Казенного театра, постройка которого, за отсутствием средств, очень медленно двигалась.

В промежутки времени между двумя посещениями Петра Ильича Тифлиса я виделся с ним два раза. Это было в марте 1887 г. когда я с женой посетили его в Майданове, после встречи с ним в Петербурге, где ему так хотелось уговорить Варвару Михайловну дебютировать в Мариинском театре, для чего он устроил нам встречу с оперным начальством Погожевым у Эмилии Карловны Павловской,³⁹ где Варвара Михайловна пела и произвела прекрасное впечатление, но все-таки это не убедило ее в необходимости дебюта, на чем так настаивал Петр Ильич и И. А. Всеволожский. Зная, как Петр Ильич не любит, когда ему мешают друзья своими посещениями во время работы, я уступил только его настойчивому приглашению, и рано утром 14 марта мы были на вокзале в Клину, где переждали некоторое время, чтобы не очень рано будить Петра Ильича, и около 10 ч. подъехали к его усадьбе. Петр Ильич уже гулял и видимо поджидал нас.

Сначала он был как будто не в духе, и у меня мелькнула мысль, не повернуть ли нам обратно, не ожидая, чтобы он поступил с нами так, как поступил со своим племянником Н. В. Переселени, когда тот в разгар какой-то его спешной работы неожиданно приехал к нему с чемоданами, рассчитывая пробыть у него подольше, но Петр Ильич, не дав ему опомниться, нанял обратно извозчика, усадил на него племянника с его чемоданами и отправил на вокзал без всякого объяснения. Потом сам смеялся, вспоминая удивленную физиономию Н. В. Переселени, которому он устроил такую неожиданную встречу.

Но к нам он отнесся иначе; радушие хозяина рассеяло все мои опасения, и мы провели чудесный день. Варвара Михайловна, по его просьбе, цела много его последних романсов, что повидимому доставляло ему большое удовольствие. Мы много гуляли. Между прочим вспоминаю один маленький эпизод, вновь подчеркнувший его постоянную нелюбовь к музыке Листа.

Во время прогулки я по привычке начал напевать, все повторяя тему из первого фортепианного концерта Листа, на что он довольно раздраженно заметил: «Не напоминай мне, пожалуйста, этого комедианта, я не выношу его неискренности и кривляний!» Я попробовал было его защитить, но потерпел фиаско. Петр Ильич выразился еще энергичнее, и я замолчал, не желая портить ему настроения. Мы прошли до самого Клина, сопровождаемые толпой мальчишек и нищих, которые непрерывно хором выпрашивали у Петра Ильича подавание. Он, благодаря своей доброте и щедрости, пользовался невероятной популярностью и буквально не мог показаться из дома, чтобы его тотчас не окружила толпа, от которой он часто спасался бегством. Пробыли мы у него до вечера, и выехали в Москву, унося в памяти своей образ радужного и обаятельного хозяина.

В последний раз он приехал в Тифлис в 1890 г. по обыкновению осенью и пробыл до конца октября. Перед отъездом он дирижировал концертом Музыкального общества, о котором я писал выше и которым он простился с Тифлисом навсегда. С отъездом из Тифлиса его брата Анатолия Ильича на службу в Ревель порвалась та притягательная сила, что была одной из главных причин его необыкновенной симпатии к Кавказу.

Семью Анатолия Ильича, и в особенности свою маленькую племянницу Тату, он любил какой-то необычной, отеческой любовью, и забота о них волновала его бесконечно. В особенности он огорчался служебным непостоянством Анатолия, чуть ли не каждый год менявшего место службы, из Москвы в Нижний, из Нижнего в Тифлис, из Тифлиса в Ревель и т. д. В одном из писем ко мне Петр Ильич с горечью писал, что Анатолий систематически губит свою карьеру.

Поездка за границу, дела Московского отделения Музыкального общества, где Петр Ильич состоял директором, а затем и отъезд А. И. Чайковского с семьей из Тифлиса окончательно оторвали его от любимого Кавказа. С этого момента мои отношения с ним поддерживались только перепиской, так как до моего переезда в Москву, т. е. до 1893 г., я с ним уже не встречался. Поэтому для восстановления общего хронологического порядка всех событий я вновь должен вернуться к 1883 году.

Расставшись с Н. А. Римским-Корсаковым (и вообще с Петербургом) я вскоре по приезде в Тифлис получил от него следующее письмо, в котором он интересуется грузинскими песнями и держит меня еще в курсе петербургских дел:

«Дорогой Михаил Михайлович, во 1-х «с законным браком», поздравление немножко позднее, зато по душе. Передайте

это и благоверной супруге; 2-ое -- простите, голубчик, что до сих пор к вам не писал, верите-ли: «вот до сих пор!» (показываю ладонью на горло). Собирался, собирался, да так и прособирался. После такого вступления перехожу к Allegro Щ-moll. В Консерватории и Р. М. Об. творится все время какая-то ерунда, о которой вы вероятно слышали: мы до сих пор не знаем, кто у нас будет директором, а в Музыкальном Обществе место дирижера занял Ауэр, ⁴⁰ опять-таки вам известно. Так как в Консерватории все разделились на партии «за и против», а при выборе дирижера ходили слухи о том, что будут приглашены разные лица дирижировать по одному — по два концерта, то я решился держать себя подальше от всего этого и никаких давлений, влияний и т. п. на себя не брать. Я и Анатолий* даже в контору Консерватории стараемся не ходить, чтобы поменьше разговаривать. Я сильно занят в Капелле, где удалось устроить хорошие научные и музыкальные классы и целые дни там провожу. Писать, ничего не пишу, кроме нескольких гармонизаций обиходных мелодий и двух херувимских, но ведь это более гармонические задачи, чем сочинения. Радуюсь вашим действиям по части собирания грузинских церковных напевов; давай вам бог. Собственных сочинений не бросайте; в каком положении сюита? Пойдет ли «Майская ночь» у вас в Тифлисе? Что, кабы дирижировали ею вы, вместо какого-то там немца. Будьте здоровы, милейший человек, мой поклон Варваре Михайловне. Как-то она действует на сцене?

Ваш Н. Римский-Корсаков.

Р. С. Жена шлет поклоны.

12 ноября 1887 г.

Владимирская улица, д. 18, кв. 5.

Глава XIV.

Поездка в Кахетию для записи народных песен. Следы влияния Византии.

Окунувшись в свою административную, педагогическую и дирижерскую деятельность, я, по совету Римского-Корсакова, никогда не оставлял мысли о собирании народных грузинских песен и танцев и ждал только удобного случая, чтобы двинуться в недра Кахетии. в Алазанскую долину. Случай такой представился очень скоро. В октябре 1883 г. в Тифлис прибыл представитель министерства уделов Н. П. Архипов для осмотра имения Д. Чавчавадзе. села Цинондали; его собирались приобрести в казну, для чего была образована комиссия, в которую вошли, кроме Архипова, инженер-технолог А. П. Бахметев и представитель от земства К. И. Багратион-Мухранский. Зная мое страстное желание посетить Кахетию, А. П. Бахметев предложил мне поехать

* А. К. Лядов.

с ними. Время было самое подходящее, октябрь месяц, сбор винограда, — особенно обильное по количеству исполняемых песен, затем возможность посетить самые отдаленные уголки Кахетии, — все это было так соблазнительно, что я не задумывался ни минуты и немедленно присоединился к их компании. Путь наш направился через Гамборский перевал, прежде всего в г. Телав, где была наша штаб-квартира. Там мы остановились у кн. Челокаева, уездного начальника, и от него делали наезды в разные стороны. Прежде всего наш путь после небольшого отдыха был направлен в село Цинондали, к Д. Чавчавадзе. Имение это, расположенное на берегу реки Алазани, представляло сплошной виноградник в несколько сот десятин, в крайне запущенном состоянии. Благоприятный климат и необычайное плодородие почвы позволяло владельцам собирать обильный урожай. Усадьба в виде двухэтажного дома и хозяйственных построек была в полуразрушенном состоянии, повидимому еще со времен Шамиля, когда он с отрядом лезгин обрушился на Алазанскую долину и увез в горы в качестве заложников почти всю семью Д. Чавчавадзе, причем пятилетний его сын Нико во время бегства выпал из переметной сумки, был потерян, потом найден и возвращен в Цинондали и тем избег продолжительного плена. К нашему посещению вся семья была в сборе, так как была своевременно выкуплена у Шамиля за большую сумму, и безвыездно проживала в Цинондали. После обильного и разнообразного угощения мы отправились в марани* смотреть, как привозят и давят виноград в больших корытах, откуда сок по желобам направляется в громадные кувшины, зрытые в земле, где и происходит брожение вина до окончательного его устоя, после чего оно разливается в бурдюки и в бочки и затем вывозится для продажи. Обильные урожаи винограда не дают хозяевам возможности долго сохранять вино за неимением места, и более трех лет в те времена вино не сохранялось. Способ выделки вина был самый примитивный. Давили виноград не прессами, а ногами, что производило сначала довольно неприятное впечатление, но к нему очень скоро привыкаешь, и кажется, что иначе и быть не может. Все это происходит под довольно монотонное пение рабочих, прерываемое иногда яркими взрывами бойких оригинальных ритмов и неожиданных гармонических оборотов. Мне удалось записать несколько таких мелодий, послуживших материалом для моих дальнейших работ. В особенности меня пленила застольная песня «Мравал жамиер» в исполнении одних женщин, которые отвечают мужчинам на заздравный тост. Этой песней я воспользовался в своей опере «Измена» во 2-м акте.

Из Телава мы посетили г. Сигнах и пересекли всю Алазанскую долину почти до главного горного хребта в сел. Енесели, имении кн. Джорджадзе, где также мне удалось записать несколько мелодических перлов, в том числе и колыбельную «Иявна», которая послужила впоследствии П. И. Чайковскому для «Араб.

* Спай для хранения вина.

ского танца» в его балете «Щелкунчик» и которую я сообщил ему в числе других песен. Вернувшись в Тифлис после этой очаровательной поездки, я при помощи моего друга Х. П. Саванели продолжал дело собирания песен, и сборник мой постепенно обогащался все новыми и новыми материалами. Х. П. Саванели отыскивал где-то в недрах Тифлиса старых сазандари,* знатоков старинных мелодий, приглашал их к себе, и там мы упивались с ним прелестью и оригинальностью мелодического и гармонического строения их песен. Но был случай, когда один из молодых сазандари спел нам грузинскую песню на мотив арии Жермона из «Травиаты» — «Возвратись в Прованс родной» и долго не хотел согласиться, что в этой песне только слова грузинские, а не музыка. Поэтому этнографам следует быть очень осторожными, чтобы не впасть в ошибку, записав какую-нибудь популярную мелодию за чисто народную. Я сам слышал, как мальчик грузин напевал тему из 1-го бетховенского квартета также с грузинским текстом, потому что он часто слышал ее от своих соседей, театральных музыкантов. Такая тема проникает в деревню и там современем и укрепляется в народе. Некоторые песни поражают своей эпической красотой, спокойствием и законченностью мелодического склада, напр. песня царевны Кетеваны, в которой она оплакивает свою родину, или причудливо-капризный ритм песни «Чемотаво», полный изящества и необыкновенной грации, или обаятельная колыбельная песня «Иявна-Нина», которую поют женщины, когда дети больны корью.

Влияние Византии на грузинскую народную песню несомненно. Произошло ли это влияние до введения христианства в Грузию или на песню повлияли школы и религиозные обряды, заимствованные вместе с христианством, я решить не берусь, но следы греческих ладов чувствуются в грузинской народной песне и в их церковных песнопениях довольно ясно.

Глава XV.

Встреча с А. Н. Островским, его советы, указания и участие в либретто моей оперы «Руфь». Легенда о «Пережниках». Рассказ о Серове. Отношение Островского к Чайковскому и Римскому-Корсакову. Впечатление его от грузинской художественной культуры. Последнее мое свидание с драматургом.

К событиям этого времени следует отнести и посещение Тифлиса А. Н. Островским, нашим знаменитым драматургом, женатым на сестре моего друга А. П. Бахметева, проживавшего в то время в Тифлисе. У него Островский остановился, и у него-то я с ним познакомился. Первая встреча с величайшим драматургом не могла не взволновать меня, и я, идя к нему со страхом и трепетом, думал о том, как я буду говорить с ним, чтобы уже очень не проявить своего невежества перед этим великим серд-

* Народных певцов.

цеведом. Но страхи и опасения мои были напрасны, я сразу попал в атмосферу приветов и ласки; через несколько минут я уже говорил с ним, как со старым другом, с которым давно не видался и который участливо входит во все мои планы и намерения. Своей довольно грузной фигурой и серьезным, сосредоточенным выражением лица, со взглядом серых глаз, проникающим до самых сокровенных уголков души, он первое впечатление производил несколько суровое, но как только начинал говорить, то весь преображался, становился олицетворением доброты и участия, и вы без всякого с его стороны давления открывали ему все тайники души, заранее зная, как он к вам отнесется. Невольно чувствовался в нем дар сердцеведения и способность читать в человеческой душе, как в книге. В то время я только что приступил к сочинению оперы «Руфь» по черновикам либретто А. К. Толстого, набросанного им еще до поступления моего в консерваторию, т. е. летом 1875 г., и найденного в бумагах покойного летом 1881 г., о чем я говорил выше. В разработке этого либретто принимал участия и поэт Д. Н. Цертелев, гостивший летом в 1881 г. у Толстых и также приложивший к либретто свою талантливую руку. Таким образом, «с миру по нитке» создан был тот план оперы, по которому я и приступил к работе. Мне очень хотелось знать мнение Александра Николаевича относительно общего плана либретто, и я рассказал ему, что было сделано в этом направлении. Александр Николаевич очень заинтересовался: во-первых, в какую поэтическую форму вылилась чудная библейская идиллия в руках двух поэтов, а во-вторых, насколько эта работа удовлетворяет общим сценическим требованиям.

С большим волнением я принес ему либретто и все, что было мною написано, а сделано было почти два акта. Александр Николаевич очень милостиво отнесся к поэтической стороне работы, и жестоко раскритиковал сценическую. Пока дело шло о завязке событий в прологе и первом акте в чисто идиллическом настроении, все ему нравилось, и план и стихи, но дальнейшее развитие подверглось беспощадной критике.

Он начал с указания, что все идиллические картины прекрасны в маленьком масштабе, но как только они выходят из небольших рамок, то отсутствие резких контрастов и однообразие настроений утомляет слушателя, и произведение становится скучным, а зритель или слушатель, как известно, прощает все, кроме скуки; поэтому он посоветовал оживить сценарий, внося в либретто бытовые штрихи, введя сцену народного суда, в которой один из старейшин творит суд и расправу. В данном случае введение новой картины совсем преобразило оперу, и из однообразной идиллии создавалась интересная бытовая библейская картина, полная жизни и движения.

Я, конечно, был в восторге от этой идеи, но в то же время и смущен до крайности: кто же мне напишет текст, и вообще, отдают ли литературно отношения эту сцену, причем хотелось получить ее как можно скорей. Я высказал свои соображения Александру Николаевичу, не допуская даже мысли о возможности его участия.

Но Александр Николаевич никогда и ничего не делал наполовину, поэтому, не откладывая, сейчас же приступил к совместному со мной обсуждению деталей новой картины. Через два часа я ушел от него ликующий с совершенно законченной сценой в кармане. Расспрашивая о моих дальнейших предположениях, он с большим интересом отнесся также к плану задуманной мною второй оперы на сюжет одного предания, существующего в Тульской губернии в селе Ивановском, о так называемых пережниках. «Пережники» — это, по народному поверию, сестры лесовиков, которые во время страдной поры уборки хлеба пережинают у крестьян хлеб и, скручивая колосья, затрудняют уборку, чем вредят урожаю. Фабула поверья такова. В селе Ивановском, у вдовы крестьянки дочь Параша просватана за парня из того же села Алексея. Дело происходит летом, до уборки хлеба. Параша с подругами, во главе с солдаткой бобылхой Пахомовной, отправляются в лес по грибы. Заблудившись и отставши от молодежи, Пахомовна только к утру на рассвете выбралась на опушку леса, присела у околицы, села на пенек отдохнуть, и видит, что из леса выходит женщина в белой рубахе с распущенными волосами и тихо пробирается к полю. Пахомовна в страхе бежит на село и оповещает народ о грозящей беде в лице появившейся «пережники». Сход решает, что хотя «пережника» и наваждение, но пристрелить ее необходимо. Бросают жребий, кому идти на этот подвиг, и жребий падает на Алексея. На следующее утро, на заре, Алексей становится на указанное место, и, действительно, видит, что из леса выходит женщина с распущенными волосами в белой рубахе, как рассказывала Пахомовна; Алексей, прочитавши со страху: «Да воскреснет бог...», стреляет — и слышит крик, чего он не ожидал, так как «пережника», по народному поверию, не что иное, как дым и пар. Он бросается на крик, и в раненой узнает Парашу, которая, как оказалась, страдала лунатизмом, в припадке выходила по ночам из хаты, а никто этого не знал. На выстрел сбегается народ. Параша умирает. Алексей в отчаянии бросается в реку и погибает.

Сюжет очень понравился Александру Николаевичу своим народным колоритом и глубоко трагической развязкой. Он просил прислать ему в Щелково книжку журнала, кажется, «Знание», где был помещен рассказ на сюжет этого предания, и мой сценарий, обещая написать для меня либретто. Журнал и сценарий были вскоре ему высланы, но осуществить свое намерение ему не удалось. В заключение нашей беседы он рассказывал мне о своем сотрудничестве с Серовым, Чайковским и отчасти с Римским-Корсаковым. Свою последнюю третью оперу «Вражья сила», как известно, Серов написал на сюжет народной драмы Александра Николаевича «Не так живи, как хочется, а как бог велит». Сюжет захватил Серова яркой, бытовой окраской, резко очерченными типами и обилием контрастов. Необузданный Петр, плутоватый Еремка, богомольный Илья, трусоватый Вася, плаксивая Лада, бойкая Груня — словом, уголок темного царства и разгул постоянного двора все это было как нельзя больше по душе Серову, и он

неотступно торопил Александра Николаевича с написанием либретто. Но в скором времени между ними возникли принципиальные разногласия по многим вопросам, Александр Николаевич отказался от дальнейшей совместной работы, и Серов уже один закончил либретто, как ему хотелось. Дело в том, что Серов, избалованный успехом своих первых двух опер, «Юдифи» и «Рогнеды», совсем не считался с той планировкой сюжета, которая хотелась Александру Николаевичу, и настаивал на некоторых коренных изменениях в нем, на которые тот не соглашался. Александр Николаевич не хотел трагического конца оперы. Его мысль была—привести разгульного Петра, после всех его кошмарных переживаний, к проруби, у которой он приходит в себя; но Серов требовал крови и закончил оперу убийством Даши, что было противно Александру Николаевичу. Он протестовал, Серов настаивал. К этому основному разногласию присоединилось еще произвольное толкование Серовым типа Еремки и требование полной перделки сцены масленичного гуляния—словом, ряд требований, что в конце концов Александру Николаевичу надоело. Он не нашел возможным идти на уступки, предоставил Серову закончить оперу по его усмотрению, решив никогда больше с композиторами не связываться.

Но «сердце—не камень», как говорит заглавие одной из его комедий. В скором времени к нему обратился П. И. Чайковский с просьбой сделать либретто из его «Воеводы». Уступая просьбе Чайковского, к которому он давно питал самую нежную симпатию, Александр Николаевич быстро написал ему первый акт и первую картину второго акта, но Петр Ильич разочаровался в сюжете, и мысль об опере была оставлена. Позднее Петр Ильич для бенефиса певицы А. Г. Меншиковой, по ее просьбе, наскоро сам закончил либретто и дописал оперу, уже без помощи Александра Николаевича, что, конечно, было не к выгоде оперы. Но охлаждение к сюжету со стороны Петра Ильича несколько не охладило их отношений; это подтверждается тем обстоятельством, что когда Петр Ильич потерял написанный Александром Николаевичем первый акт либретто, то тот вторично и собственноручно все вновь переписал ему на память. В особенности их сблизило одновременное сочинение «Снегурочки». Пьеса эта была заказана Александру Николаевичу дирекцией для спектакля в Большом московском театре, а музыку к ней было поручено написать Петру Ильичу. Оба работали с большим увлечением, и это изумительное произведение, начатое в январе, было закончено и исполнено в первой половине мая 1873 г. Если не ошибаюсь, спектакль состоялся 11 мая, с участием трех соединенных трупп: драматической, оперной и балетной.

С какой-то особенной душевной теплотой Александр Николаевич говорил о музыке Чайковского к «Снегурочке», которая, очевидно, сильно мешала ему восхищаться «Снегурочкой» Римского-Корсакова.

С последним у Островского сотрудничеством в буквальном смысле не было, все ограничилось переговорами и просьбой

Н. А. Римского-Корсакова разрешить ему переделать «Снегурочку» для оперы, на что Островский охотно согласился. Этим разрешением Николай Андреевич воспользовался в полной мере, переделав местами даже стихи, что, вероятно, и вызвало охлаждение Островского к «Снегурочке» Римского-Корсакова, которая стала для него как бы чужой.

Несомненно, несложная, искренняя музыка Чайковского, без яркого контрапунктического наряда Римского-Корсакова, была ближе душе Островского, и он не скрывал, что она была ему роднее, как народнику. Он горячо любил народную песню и основательно изучил ее во время своей командировки в 1857 г. на Волгу, для наглядного ознакомления с этой частью России в этнографическом и бытовом отношении. Поездка была организована редакцией «Морского сборника», причем для записывания народных мелодий к нему был прикомандирован композитор К. Вильбоа,⁴¹ автор популярного в свое время дуэта «Моряки». Будучи человеком веселого нрава и любителем хорошей компании, Вильбоа предпочитал проводить время в попойках с волжскими купцами на баржах, предоставляя скучную работу Островскому. «И я,—со смехом рассказывал Александр Николаевич,—чтоб запомнить мелодии, целый день пел их до хрипоты, а потом уже вместе с Вильбоа мы их записывали». Народную песню А. Н. любил особенной любовью. Для него и его друга И. Ф. Горбунова это был культ, в котором они были верховными жрецами. Часть песен от И. Ф. Горбунова сохранилась в различных сборниках; песни же, записанные Александром Николаевичем, вероятно можно было бы найти в архиве редакции «Морского сборника», если только таковой сохранился. Особое значение Александр Николаевич придавал обрядовым песням, в которых находил драгоценные остатки старины, и с большим огорчением указывал на распространение фабричных «частушек», на которые смотрел, как на отраву народного разума. Песня, по его словам, выражает душу народа, убьют песню—загубят душу. Любовь Александра Николаевича к музыке и глубокое понимание ее психологического воздействия на душу человека яркой чертой проходит во многих его произведениях. Достаточно вспомнить «Бедность не порок» или «Доходное место», где третий акт заканчивается «Лучинушкой»; и эта простая, бесхитростная мелодия лучше всяких слов говорит о переживаемых Жадным душевных муках и невольно вызывает слезы, так вовремя и умело она использована.

Александр Николаевич пробыл в Тифлисе почти весь октябрь, и я встречался и беседовал с ним очень часто. Беседы наши касались больше всего вопросов искусства. Его очень интересовало положение грузинского театра, заря которого в то время только что загора-лась. Присутствуя на спектакле грузинской труппы, данном в его честь, где его восторженно приветствовало местное общество, он обратил внимание на талантливую артистку Габунню, которая ярко выделялась тогда из ряда молодых артисток грузинской сцены. Не понимая языка, ему конечно, трудно было разобраться в особенностях грузинской речи, но талантливость и искренность

исполнения произвели на него прекрасное впечатление. В антракте он долго беседовал с артистами, побуждая их к созданию постоянной организованной труппы на прочных основаниях, чтобы поскорей выйти из того полулюбительского состояния, в котором находился в то время грузинский театр. Драматическую грузинскую литературу он нашел в младенческом состоянии, но ее реалистическое направление очень одобрил и видел в этом залог ее будущего развития. При своем свидании с главноначальствующим на Кавказе, А. М. Дондуковым-Корсаковым, он определенно высказался за необходимость правительственной материальной поддержки грузинского театра, но это пожелание, конечно, так и осталось без последствий.

Часто при наших вечерних встречах он просил меня познакомить его с моими записями грузинских народных песен и частью церковного обихода, к переложению которого на ноты я только что приступил. Вслушиваясь в эти напевы, он, в связи с общим впечатлением от поездки по Кавказу и Грузии, высказывал свое удивление и восхищение культурой и изяществом грузинского художественного творчества как в литературе, так и в искусстве. Вообще вся поездка произвела на него, по его словам, прескрасное, освежающее своей новизной впечатление. Радужие, с которым встретило его грузинское общество, поездка в Кахетию, в чудное время сбора винограда, видимо доставило ему огромное удовольствие, и он все время был в необыкновенно бодром и веселом настроении. Впоследствии, много раз вспоминая те или другие подробности пребывания на Кавказе, он все мечтал в будущем еще раз посетить Кавказ, но судьба сулила другое. Призванный к управлению московскими театрами в 1885 г., он весь отдался делу приведения в порядок общего управления и улучшения всего театрального строя. Но выполнить эту гигантскую работу в тех размерах, как он ее задумал, у него нехватило здоровья, и 2 июня 1886 г. он скончался у себя в Щелыково.

Последний раз я виделся с ним весною 1886 г. Приехав в Москву по делам тифлисского театра, я прежде всего решил посетить Александра Николаевича, так как знал, что он на днях собирается выехать из Москвы в свое костромское имение Щелыково. Я застал его в хлопотах и большом волнении. Переезд на новую казенную квартиру, предоставленную ему по должности управляющего московскими театрами, отправка семьи на лето в Щелыково, служебные неприятности (там все шло не так, как бы ему хотелось) и собственное нездоровье — все это вместе взятое, повидимому, нарушило его душевное равновесие; и я увидел его уже не благодушным туристом, каким он был в Тифлисе, а человеком озабоченным делами, стоящим перед громадной задачей, выполнить которую он должен во что бы то ни стало, несмотря на препятствия, которые стояли на пути ее осуществления и на которые ему пришлось натолкнуться на первых же порах. Крайне напряженная работа по реформе театров, составление проектов, докладных записок, смет, что делалось всегда им лично, и бес-

зой из своей комедии «Волки и овцы»: «Ну уж, где уж, куда уж..., а вот либретто вам в Шелыко-е все-таки напишу». На лице его опять засияла добрая, ласковая улыбка и скрылась за закрывавшейся за мной дверью.

Хотя вид Александра Николаевича не произвел на меня успокаивающего впечатления, но я ушел под впечатлением его милой улыбки с радостной надеждой, что все это пройдет, в деревне он отдохнет и с новыми силами примется за любимое дело; словом, ничего угрожающего я не видел в его общем недомогании и тем сильнее почувствовал весь ужас его утраты, получив в деревне через месяц после нашего свидания телеграмму об его кончине.

Пройдут года, пройдут века, но типы, зафиксированные им, не исчезнут из памяти народной. Тит Титыч, Кабаниха и Катерина будут жить так же вечно, как живут герои Илиады в творениях Гомера. Все, что делалось им, делалось ради общего подъема духовных сил общества; в своих творениях он указывал пути к самоусовершенствованию и достижению известных идеалов, — в этом заключалась его колоссальная нравственная сила.

Глава XVI.

Постановка «Руфи», «Орлеанской девы». Дела тифлисского театра и музыкального училища. Переписка с Чайковским о моем переезде в Москву. «Азра», «Чародейка».

Вернувшись после своего последнего свидания с Островским в деревню, куда я выезжал на лето с семьей, я, под впечатлением наших бесед, энергично принялся за окончание оперы «Руфь», которую успел досочинить и доинструментировать раньше своего возвращения в конце августа 1886 г. в Тифлис, где немедленно было приступлено к ее постановке. Партии были распределены следующим образом: Руфь — В. М. Зарудная, Орфа-Цезарь — Инсарова, Ноэминь — Каменская, Рувим — Ряднов, Вооз — Яковлев, Семей — Волгин. Ансамбль был идеальный. Дирижировать я устроил моего друга И. В. Прибика, служившего тогда вместе со мной, талантливого и опытного дирижера, прекрасного чуткого музыканта, которому я спокойно доверил свое первое оперное детище, не будучи уверен в том, что я от волнения и недостаточной опытности не утоплю его при первом публичном исполнении.

Обстановка оперы с внешней стороны была превосходна. Новые костюмы и декорации были исполнены по рисункам А. Н. Реджио, — в высшей степени колоритно и стильно. Кое-что было заимствовано у Доре, но все это было скомпановано с большим художественным вкусом и в общем составило очаровательную, поэтическую библиейскую картину с участием даже живого верблюда, на котором въезжает Вооз и на которого так боялся влезать покойный Л. Г. Яковлев, известный баритон петербургской

оперной сцены, в то время начинавший у нас свою блестящую оперную карьеру.

Первая постановка «Руфи» состоялась 27 января 1887 г. при полном успехе с внешней стороны, что я больше относил к успеху местного автора, присутствию друзей и своему официальному положению, чем к признанию и пониманию музыки; но меня утешало то, что она нравилась музыкантам, в искренности которых я не мог сомневаться, — П. И. Чайковскому, М. А. Балакиреву и Н. А. Римскому-Корсакову; в особенности она пришлась по душе Петру Ильичу, что и подсказало мне просить его принять почтительное посвящение ему музыки «Руфи». Конечно, технически она была далека от совершенства, было большое преобладание *Des-dur'a*, чувствовались белые нитки при соединении отдельных номеров, но ведь это была первая моя опера, написанная без руководства и помощи друзей, вполне самостоятельно, где всю ответственность я брал на себя и на свои силы. Чувствуя более, чем кто другой, эти недостатки, я даже собирался немедленно приступить к ее переработке, но Петр Ильич энергично запротестовал, убедив меня бросить эту мысль, а приняться за другую оперу, оставив переработку на старость, когда творчество слабеет, а опыт и знание увеличиваются. Я внял этому мудрому совету и немедленно приступил к сочинению второй оперы на сюжет мавританского сказания об Азрах, у которых — «рядом смерть идет с любовью».

Ввиду того, что на весь сезон 1886/87 г. в тифлисский театр была приглашена на службу М. Д. Каменская, великолепное меццо-сопрано Мариинской сцены — первая исполнительница Орлеанской девы, я, согласно желанию Петра Ильича, уговорил дирекцию поставить «Орлеанскую деву» — что и было осуществлено в том же году. Партии разошлись удивительно удачно; Жанна Д'Арк — Каменская, Лионель — Яковлев, — в полном расцвете его чудесного голоса, Король — Ряднов, Агнесса — Марковская, Отец — Пузанов; пожалуй, это была самая удачная постановка за этот сезон. Два случайных эпизода едва не испортили настроение спектакля: первый — в сцене коронования, при появлении короля в великолепной мантии, которую поддерживали четыре мальчика-пажи. Они не могли справиться с тяжестью мантии и тянули ее вниз, что очень раздражало короля — Ряднова. В самый драматический момент, когда затихают восторженные крики народа — раздается на весь театр его довольно громкий шопот, адресованный пажам: «Да не тяните же вы, черти», что вызвало смех в первых рядах партера, быстро потушенный сильным драматическим вступлением отца, изумительно исполненным артистом А. М. Пузановым. Другой момент был в дуэте Жанны с Лионелем. Яковлев — Лионель кончал дуэт поцелуем. Краскою от усов он запачкал щеку Иоанны, — очень незначительно. Боясь, что Каменская перевернется запачканной ищейкой к публике, он предупредил ее об этом, но Каменская, желая поправить дело, попробовала стереть краску — и, конечно, еще более размазала, щека оказалась черной, что для любовного дуэта было не совсем удобно. Спас положение режиссер, кото-

рый, заметив это, притемнил свет на сцене настолько, что не было видно ни Иоанны, ни Лионеля, и дуэт был спасен.*

Кроме «Орлеанской девы» вскоре были поставлены «Фераморс» и «Маккавей» Рубинштейна и из иностранных опер—нашумевшая в то время опера Понкиелли «Джюоконда», затем «Отелло» Верди и «Кармен» Бизе, последняя в первый раз в России после ее знаменитого провала в Петербурге в конце 70-х годов, когда она не имела никакого успеха. Объясняется это крайне неудачным составом и опять-таки несчастным случаем с Хозе. В последнем дуэте с Кармен он забыл взять нож и принужден был пальцем заколоть Кармен, сделав вид, что у него в руке нож. Это не могло пройти незамеченным публикой, и спектакль был провален. «Кармен» у нас была обставлена идеально: Кармен—М. Д. Смирнова, превосходная певица и актриса исключительного дарования. Хозе был П. А. Лодий—великолепный певец и актер. Микаэла—Зарудная, Торреадор—Тартаков и Яковлев.

На следующий сезон в труппу вошел И. П. Прянишников, как певец-баритон и режиссер; с ним были поставлены «Маккавей» и «Чародейка» и возобновлена «Майская ночь». Затем в труппу вошел чрезвычайно даровитый М. Е. Медведев, превосходный Отелло и Княжич в «Чародейке». Словом, по составу труппы и ансамблю, это было лучшее время оперы в Тифлисе. Большинство молодых артистов того времени завоевали себе почетные места в истории русской оперы, как например Лодий, Медведев, Тартаков, Яковлев, Зарудная, Смирнова.** Тифлисская опера в то время шла во главе всех «провинциальных» опер, материальные ресурсы ее были богаче других, но расходы по постановкам оказались для нее все же чрезмерными. Такое положение дела неминуемо влекло к краху, который и наступил в сезон 1888/89 г., когда дефицит по театру достиг 105 тысяч рублей, и А. М. Дондуков-Корсаков признал необходимым временно отказаться от ведения дела правительством, а театр передать в частные руки. Театр был сдан Артистическому обществу, которое имело смешанную труппу: драматическую, опереточную и, отчасти, оперную, составленную из артистов и учащих, окончивших уже наше музыкальное училище; из этих последних я должен отметить Т. Г. Реулову, С. Н. Рудановскую, Г. Л. Штрейхер и Е. Н. Пет-

* Все это мелочи, но они могут иметь трагическое значение для спектакля и артиста. Я помню эпизод с артистом Молчановским. Великолепный бас, прекрасный певец, но артист никакой, и когда ему ставили в упрек, что он не играет, он говорил: «Стану я в опере дурака ломать, когда надо петь». И вот ему в 3-м акте оперы «Жизнь за царя», где он пел Сусанина, показалось, что у него отклеился правый ус, и чтобы выйти из неприятного положения, он, в дуэте с Ваней, сорвал, как ему показалось, незаметно для публики, второй, левый ус, — в результате оказался одноусым, что вызвало гомерический хохот в публике и погубило весь акт.

** Подобный состав давал нам возможность приступить к постановке таких опер, как «Лоэнгрин» и «Тангейзер». В «Чародейке» потребовались не только сокращения, но и переделки, что мы, воспользовавшись последним приездом Чайковского, сделали с его участием; все это обеспечило колоссальный успех «Чародейки» в Тифлисе.

рову. К этому времени старый итальянский репертуар отошел на второй план, уступив место русскому и последним заграничным новинкам, вроде «Сельской чести» Масканьи.

В этом 1888/89 г. правление Артистического общества пригласило французскую труппу под управлением Лассалья. Эта труппа была полуоперная, полупереточная. Оперный репертуар состоял из старофранцузских опер Адама—«Шале», «Хочу быть королем», «Кади» Тома и др., и я был очень рад познакомиться с такой старинной оперной литературой, которую вряд ли когда услышишь. Но после более современного репертуара—Вагнера, Чайковского, Римского-Корсакова публика не желала слушать эти, хотя и милые, но устаревшие вещицы, и театр пустовал, несмотря на то, что состав труппы был прекрасный. Из нее выделялись драматическое сопрано М. Флаша и чудесный драматический тенор Вандерик, приглашенный впоследствии на Мариинскую сцену в Петербурге; но там он не захотел остаться, несмотря на прекрасные условия, только потому, что в Петербурге нет ни солнца, ни салата, без чего он не мог существовать.

Работа моя по училищу шла своим чередом, устраивались камерные вечера, симфонические концерты и даже сделаны очень удачные попытки устройства ученических оперных упражнений в виде постановки отдельных оперных сцен и актов, а затем и полностью была поставлена опера Моцарта «Свадьба Фигаро» с участием солистов, хора, оркестра и балета, все из учащихся.

Число учащихся возросло до 335 человек. Оборот сумм по училищу достиг 31.817 рублей, что показывает как художественный, так и материальный рост учреждения, т. е. результат добросовестного отношения к делу как преподающих, так и учащихся. После двухсезонного перерыва 1887/88 и 1888/89 гг. опера была возобновлена и сформирована новая труппа. Директором был назначен В. П. Рогге, человек культурный, любящий и понимающий музыку. Я был приглашен в комиссию по формированию штатов и по разработке нового репертуарного плана, в основу которого вошли все русские оперы, уже шедшие на тифлисской сцене, с добавлением новых постановок, намеченных на ближайший сезон, в том числе и моей новой оперы на сюжет мавританского предания, за которую я принялся сейчас же после постановки «Руфи»; так как я мог сочинять только летом, то «Азра» была готова лишь к сезону 1890 г. Сюжет и текст ее был разработан П. А. Опочининым по поручению дирекции и по моему плану. Содержание, как я сказал, было заимствовано из мавританского предания об Азрах. Последний акт заимствован из песни об «Альпухаре» Мицкевича. Вначале сюжет меня очень захватил, и я с большим рвением принялся за сочинение, но по мере работы над материалом трафаретно-театральным и условным, мой пыл остывал, и когда дело подошло к концу, я совсем охладел к своим героям и был несказанно рад, когда окончил оперу и тем сдержал данное дирекции слово. Весь план оперы, скомпонованной по примеру мейерберовских опер, вроде «Африканки», с заседаниями советов воспитальников, с дуэтами концертов, с приемами

героев,—так мне опротивел, что хотя многое было и хорошего, что нравилось Чайковскому, но на первом же представлении я решил оперу уничтожить, сохранив лишь кое-что достойное внимания, как например, женский хор и танцы, романсеро Азры, его песня «Вставайте, вожди», и песнь Суламифь «Благословляю я того»; все это было впоследствии издано отдельно как романсы, под общим названием «В изгнании». Женский хор и танцы впоследствии были включены мной в оперу «Измена», как подходящие по своему восточному колориту.

Сезон 1890 г. прошел исключительно удачно для дирекции, что дало возможность при формировании будущего сезона подумать о приглашении супругов Фигнер, слава которых уже гремела в Италии и которые непрочь были принять ангажемент в России. Переговоры с ними привели к желанному соглашению, и дирекция считала их приглашение делом решенным. Весною я выехал в Петербург по делам театра и училища и по своим, имея тайное намерение похлопотать о постановке там своих опер; при первом свидании с Э. Ф. Направником узнал от него, что Фигнеры подписали контракт с петербургской дирекцией на условиях, о которых в то время артисты не смели и мечтать, т. е. 21 тысяч рублей за сезон. Такую сумму мы, конечно, им предложить не могли, и мы лишились крупной артистической силы.

Зимой 1889 г. я, в числе других двенадцати дирижеров, был приглашен дирижировать одним из симфонических концертов Московского отделения Музыкального общества, где Чайковский был хозяином положения. Мысль о приглашении двенадцати «варягов», призванных спасти положение после отъезда из Москвы Эрдмансдерфера,⁴² принадлежала Петру Ильичу, и он был очень озабочен, чтобы сезон прошел удачно. Вместе со мной получила приглашение в качестве солистки и Варвара Михайловна, которую Петр Ильич так мечтал показать Москве. Концерт прошел удачно, как для меня, так и для нее. Она имела огромный успех. Петр Ильич торжествовал и с особой настойчивостью стал требовать, чтобы Варвара Михайловна дебютировала в Петербурге, но это ему не удалось. Она осталась непреклонна, и все уговоры дирекции согласиться на дебют были ею отклонены и переговоры прекращены.

Проживши двенадцать лет в провинциальной добровольной ссылке, я почувствовал, как я отстал в художественном отношении, и меня неудержимо потянуло в Москву. Вернувшись в Тифлис, я уже не расставался с мыслью: «В Москву, в Москву, в Москву...» В Москве пронесся слух, что главный капельмейстер московского Большого театра И. К. Альтани оставляет службу и что меня намерены пригласить на его место; это окончательно нарушило мой покой,—я написал Петру Ильичу письмо с просьбой разузнать, верны ли эти слухи, и если есть хоть малейшая вероятность, то помочь мне ее осуществить. На это он ответил, как всегда, милым, сердечным письмом. Вот что он писал мне 4 июня 1890 г. из Фроловского: «Милый Миша. Меня уверяли, что

в Тифлисе оперы в предстоящем сезоне не будет, и я чуть не плакал по этому поводу. Теперь вижу, что не только опера будет, но что я буду присутствовать на представлении «Азры». Это меня невероятно обрадовало, ибо обстоятельство это удваивает интерес и удовольствие моего пребывания в Тифлисе. Только, ради бога, в октябре. Ответ от Пчельникова* наконец получил. Слухи об отставке Альтани ложны, и пущены, как он пишет, врагами Альтани. Кто эти враги — неизвестно. Тебе, может быть, будет печально узнать это, а я теперь, когда обстоятельства разъяснились, за тебя рад. В том письме я боялся разочаровывать тебя, ибо доверял слуху и думал, что если дело решенное, то зачем предсказывать тебе неприятности. Теперь же скажу прямо, что, несмотря на все хорошие стороны капельмейстерства в столице, — я с грустью думал, при каких ужасных обстоятельствах тебе придется действовать. Сколько бы тебе пришлось выносить огорчений и страдать — ты и представить себе не можешь. Гораздо более подходящее положение для тебя в Москве было бы профессорство в консерватории, о чем мечтал Танеев. Но Сафонов, повидимому, не делает никаких предложений. Напиши мне да или нет. Но обо всем этом мы будем много беседовать в Тифлисе».

Осенью мы виделись с Петром Ильичем и много говорили о моем переезде в Москву. Как ни заманчиво мое положение в Тифлисе, но музыкальное одиночество уже становилось для меня невыносимым. Отсутствие больших симфонических концертов, переживание старого репертуара, ни одной свежей, новой мысли, — все это приводило меня в отчаяние, и я стал серьезно подумывать о перемене Тифлиса на Москву. Последняя поездка в столицы меня окончательно укрепила в необходимости этого шага, и я стал готовить себе почетное отступление. Как я ни был привязан к Тифлису, к училищу, к учащимся и к друзьям, — но стремление к свету, к художественному центру было неудержимо, и после долгих разговоров с Чайковским решение было принято окончательно, и план действий выработан. Выступая в Москве 1887 и 1889 гг. как дирижер и композитор, я достаточно зарекомендовал себя перед московской публикой и таким образом до некоторой степени подготовил переезд, но в это время произошло небольшое недоразумение между Чайковским и Сафоновым, который тогда занял место директора консерватории, и дело несколько затянулось. Недоразумение между ними произошло по поводу выбора профессора по классу виолончели на место скончавшегося Фитценгагена. Петр Ильич — сторонник школы московских виолончелистов — выставлял кандидатуру А. А. Брандукова,⁴³ а В. И. Сафонов, сторонник давидовской школы — А. Э. Глена, любимого ученика Карла Юльевича. Победил, конечно, Сафонов, как директор, отвечающий за консерваторию, а Петр Ильич, хотя и очень негодовал на неуступчивость Сафонова, но в конце концов признал, что он прав и, высоко ценя его

* Управляющий московскими казенными театрами.

достоинства как директора, пошел на уступки; примирение состоялось, но Петр Ильич вышел из состава дирекции, работа в которой его очень тяготила.

Сафонов и Танеев, оба желали иметь меня и Варвару Михайловну профессорами Московской консерватории. Вскоре это дело приняло реальную форму, и мы понемногу начали готовиться к переезду в Москву. Дела Музыкального общества в Тифлисе, а с ним и училища, окончательно упрочились, и за дальнейшее их существование я был совершенно спокоен.

К началу 1891 г. небольшой кружок Артистического общества, начавши свое существование в частной квартире его основателя И. Е. Питоева, разросся в артистический клуб большого общественного значения. Артистическое общество объединяло в своих стенах все артистические силы Тифлиса и всех талантливых любителей как драмы, так и оперы. Семейство Маркс составляло центр, вокруг которого группировались все талантливые и любящие искусство. Три сестры — Ольга, Евгения, Александра Станиславовны и брат их Михаил Станиславович Маркс — являлись первоклассными дарованиями, восхищавшими и А. Н. Островского. К ним присоединились А. А. и М. Ф. Желябужские и П. А. Опочинин. Получилась труппа, по своему ансамблю не уступающая столичным. Артистическое общество было центром общественной жизни Тифлиса, реагирующим на все события местной жизни. Приезды Чайковского, Давидова, Островского, Савиной и, наконец, А. Г. Рубинштейна, всегда находили живейший отклик в жизни кружка и выражались самым теплым приемом и восторженным чествованием виновников торжества. Председатель артистического общества И. Е. Питоев, женатый на Ольге Станиславовне Маркс, был душой общества. Безгранично любя искусство и обладая большими средствами, он жил чрезвычайно скромно, и отдавал все, что имел, чтобы упрочить материальное благосостояние этого общества. Благодаря его заботам сооружено великолепное здание общества с чудным театром и большим концертным залом, в которые он вложил не мало своих средств. Это был меценат в лучшем значении этого слова. Состоя одновременно и представителем дирекции отделения музыкального общества, он всемерно поддерживал общество и училище материально, предоставлял для концертов общества театр, артистов и оркестр, что давало возможность нам спокойно работать.

Эти стороны его деятельности сильно привлекали к себе А. Г. Рубинштейна, который был искренно расположен к Питоеву, и когда Питоев узнал о желании Антона Григорьевича провести лето на Кавказе, он послал ему приглашение остановиться у него на даче в Каджорах, около Тифлиса; Рубинштейн с радостью принял приглашение и провел у него все лето 1890 г. В его распоряжение была предоставлена большая комната в два света, сделанная из сухого кедра, как столярная мастерская для Питоева, где он работал по предписанию врачей. Мастерская была приведена в порядок, обставлена необходимой мебелью, с беккеровским роялем, на котором ежедневно занимался Антон Григорьевич, собирая невероятное коли-

чество дачников, располагавшихся на траве слушать этюды, упражнения, а иногда и большую программу в исполнении великого артиста. Вечер всегда посвящался беседе и преферансу, до которого были большими охотниками Рубинштейн и Питоев.

Поделившись с Рубинштейном своей мечтой о сооружении здания для музыкального училища, Питоев посвятил его в свои планы, на что А. Г., как на все, что касалось искусства, горячо откликнулся и выразил желание дать концерт в пользу фонда сооружения, что и сделал 12 августа 1890 г., в Тифлисском театре. Несмотря на адскую жару театр был переполнен. Публика наполнила не только театр, но и прилегающий к нему сад. Овации были потрясающие. Я, к сожалению, в это время был далеко от Тифлиса — на Лозовой, но, желая поблагодарить Антона Григорьевича за его помощь нашему училищу, решил выехать ему навстречу в Севастополь, когда он будет проезжать из Батума в Одессу к своей матушке. На этом пароходе направлялся и наш знаменитый маринист И. К. Айвазовский. Я провел весь день не сходя с парохода, в интересной беседе с двумя великими старцами, с которыми давно не видался и с которыми было что вспомнить. Сбор с концерта Антона Григорьевича послужил краеугольным камнем для нового здания музыкального училища, которое благодаря заботам К. М. Алиханова, вложившего в него также немало собственных средств и энергии, было уже доведено до конца без меня. Вернувшись осенью 1890 г. в Тифлис, я стал поджидать Чайковского и готовиться к постановке «Азры». О приезде Петра Ильича и его последнем концерте я писал выше. Концерт под его управлением прошел блестяще, проводы были грандиозные и трогательные, как будто все чувствовали, что в Тифлисе Петр Ильич был последний раз. Большой поезд экипажей провожал его далеко за город, до так называемого «Белого духана» или «Духана слез», где мы и распростились, втайне сказав друг другу «до свидания — в Москве».

Несмотря на страстное желание поставить «Азру» при Петре Ильиче, это не удалось по техническим обстоятельствам. Очень поздно были сделаны макеты декораций и приступлено к их изготовлению. Разучивать оперу мы начали при нем, но все было так вчерне, что нельзя было ничего показать ему. Постановка «Азры» состоялась 16 ноября 1890 г. и прошла в общем очень хорошо. Мое авторское сердце исполнением было довольно, многие номера были повторены, но от общего впечатления от оперы, как сочинения, у меня осталось какая-то неудовлетворенность, какой-то осадок. Я с грустью заметил, что благодаря либретто мне не удалось отойти от обычного трафарета условности, и тогда же решил все основательно переделать или окончательно уничтожить. Партии исполнялись: Азра, певец невольник — Кошиц, Боабдил, последний калиф Гренады — Горди (Гордиевский), Зорайя, его дочь — Зарудная, Суламиф, ее прислужница — Попова и Альманзор — Соколов. Состав был удивительно голосистый, и внешне опера имела больший успех, чем «Руфь», но музыкальные ее достоинства были, конечно, менее ценны. После «Азры» мы занялись постановкой «Чародейки». Проработав ее с Петром Ильичем и

Прянишниковым, как режиссером в смысле сценического действия, мы сильно ее урезали, но иначе и быть не могло, так как часовые акты тифлисская публика не выдержала бы, и опере грозил бы провал, а в таком виде она получила сжатое изложение и чрезвычайно живое и сильное действие. В этом виде она была издана Юргенсоном и исполнялась в других театрах. В начале эти купюры Петра Ильича пугали, он в ужасе хватался за голову и говорил: «зачем я столько лишнего написал», но блестящие последствия этого сокращения его вознаградили, — опера стала приемлемой и обошла все театры с громадными успехом. Исполнители у нас были: Кума — Зарудная, Князь — Прянишников, Княжич — Медведев, Княгиня — Коковцева, Кузьма — Амфитеатов, Мамырзв — Молчановский, Паисий — Лодий. Состав был идеальный, ни одна опера нашего репертуара не шла в таком изумительном ансамбле, и как мы жалели, что Петру Ильичу так и не удалось послушать свою «Чародейку» в таком исключительном составе после ее столичных провалов. Это был последний блестящий сезон Тифлисской оперы, после чего дело пошло к упадку. Средства дирекции постепенно истощались, а к концу 1891—92 г. Артистическое общество окончательно отказалось от антрепризы. В сезон 1892/93 г. симфоническая музыка в Тифлисе несколько заглохла благодаря отсутствию постоянного оперного оркестра. Для симфонических концертов пришлось составлять сборный оркестр из преподавателей, учащихся и даже любителей, но благодаря тому, что к этому времени контингент любителей сильно возрос и окреп в художественном отношении, пускаться с ними в оркестровое плавание было не страшно. Хотя концерты прошли прекрасно, все-таки положение их было крайне неустойчивое. Кроме того, и в самой дирекции начались недоразумения между Алихановым и Питовым, и между Артистическим обществом и Музыкальным обществом создалась атмосфера недоброжелательства. Обстановка получилась не для работы, и я решил уже не откладывать более своего отъезда, чем поделился только с Питовым, которого предупредил, что из деревни в Тифлис я более не вернусь. Да и он, огорченный создавшейся обстановкой, тоже решил осенью сложить звание председателя Музыкального общества, что и сделал после моего отъезда.

Кроме Артистического общества, достигшего в это время полного расцвета, в Тифлисе образовался кружок любителей квартетного и хорового пения — председателем которого был А. М. Варганов, энергичный и талантливый любитель. Кружок имел свою небольшую школу для своих членов, обставленную очень хорошими преподавательскими силами — отчасти из нашего училища, часто и посторонними частными преподавателями; в числе последних находился и Д. А. Усатов — бывший артист московской оперы. На одном из музыкальных вечеров кружка, на котором присутствовал я с женой, среди других исполнителей выступил молодой человек, очень заморенного вида, худой и бледный, поэтому казавшийся необыкновенно длинным, с небольшим, но очень симпатичным голосом, поразивший нас своей музыкаль-

ностью и искренностью исполнения. Он пел арию Сусанина «Чуют правду», и сразу приковал к себе наше внимание — Варвара Михайловна тогда же отметила его дарование и высказала предположение, что из него выйдет большой артист. Этим талантливым молодым человеком оказался Ф. И. Шаляпин. Вскоре Д. А. Усатов устроил спектакль из оперных отрывков силами своего класса, в котором участвовал и Ф. И. Шаляпин в роли Базилио, во 2-м акте «Севильского цирюльника». Это исполнение окончательно нас убедило, что перед нами безусловно исключительное, не только певческое, но и сценическое дарование. Одновременно с ним выступали баритон Огнивцев (Фигаро), тенор Рчеулов (Альмавива) с недурными голосами, но оба они были несравненно ниже Шаляпина. Кроме «Севильского цирюльника» был исполнен дуэт из «Черевичек» Чайковского, Бес—Шаляпин и Солоха—В. И. Страхова. Летом 1893 г. мы переехали в Москву, и я встретился с этой тройкой уже на Никитском бульваре, когда они направлялись в Петербург, в поисках счастья.

Вся зима 1892 г. прошла в переговорах с В. И. Сафоновым об условиях моего переезда на службу в Москву. Его личные недоразумения с Петром Ильичем благополучно закончились, их дружеские отношения восстановились полностью, я был бесконечно рад, так как любил их обоих, и мне было бы бесконечно больно не видеть их вместе в нашей дружеской компании.

В конце мая 1893 г. состоялось постановление Художественного совета, приглашающее нас профессорами Московской консерватории, Варвару Михайловну — по классу сольного пения, а меня — по классу теории и оперному. Передав все дела И. Е. Питову и сообщив кое-кому из своих друзей о своем решении уже не возвращаться в Тифлис, чтобы избежать неизбежных проводов, мы решили сделать прощальный визит в сердце Грузии — Кахетию, а именно посетить Алазанскую долину, Телав и Сигнах, куда и направились всем семейством. По дороге мы остановились в с. Мухрани у А. П. Бахметева, затем перевалили Гамборский перевал среди очаровательной природы, и наконец попали в Телав — захудалый в то время провинциальный городишко, но с изумительным видом на весь главный Кавказский хребет. Гостиница, где мы остановились, имела весьма примитивный вид, лишенная не только продуктов питания, но и самых необходимых удобств: шели в перегородках комнат были настолько велики, что можно было видеть все, что происходило в соседней комнате, а потому перегородки собственно являлись лишними. К счастью, мы были единственными посетителями и пользовались гостиницей безраздельно. Из Телава мы поехали в Сигнах. Сигнах — живописно расположенный на склоне горы город, с видом на всю Алазанскую долину, покрытую виноградниками; нигде не видал я такого количества ослов, пригоняемых на рынок с овощами и фруктами, поднимающих невероятный крик, как в Сигнахе. К вечеру мы вернулись в Тифлис, побоявшись встречи с шайкой разбойников Керима, появившейся в Кахетии, но все обошлось благополучно. В начале июня мы выехали через Батум на Севастополь к себе на летнее пребывание на Лозовую.

Глава I.

Консерватория того времени. Последняя встреча с П. И. Чайковским и его кончина. Встреча с Л. Н. Толстым.

Москва и консерватория, эти слова для меня были такими же притягательными, как Мекка и Медина — для правоверного. Для меня Москва никогда не была чужой, а к этому времени в особенности.

В составе профессоров консерватории находились мои самые близкие друзья с юных лет; со многими из профессоров, как с Пабстом,¹ Гржимали,² Танеевым, Ладухиным,³ Морозовым⁴ и в особенности с Кашкиным, я близко, дружески сошелся во время моих наездов в Москву.

Со времени вступления В. И. Сафонова на пост директора консерватории, в конце 80-х годов, Москва заметно начинала отвоевывать от Петербургской консерватории руководящую роль, и центр концертной деятельности перемещается в Москву. Соревнование двух обществ — Музыкального и Филармонического, возглавляемого проф. Шостаковским,⁵ оживило музыкальную жизнь Москвы и привлекло к ней лучшие артистические силы Запада.

Московское отделение Музыкального общества, как известно — было открыто вскоре после утверждения устава Музыкального общества, а именно в 1860 г. Его главе московского отделения стал энергичный Н. Г. Рубинштейн, сумевший объединить вокруг себя преданных и любящих искусство людей.

Открытие отделения Музыкального общества было встречено общим сочувствием, число членов быстро увеличивалось, и первый симфонический концерт, как первый камень будущего грандиозного здания, был дан 22 ноября 1860 г. Кроме устройства симфонических концертов и нескольких камерных квартетных вечеров с программой преимущественно из классических произведений, были затем открыты и музыкальные классы, которые вначале не могли идти в сравнение с петербургскими, — во-первых, за отсутствием денежных средств, во-вторых, за неимением подготовленных педагогов и, наконец, потому, что Москва того времени была менее музыкальной, чем Петербург. Все эти обстоятельства вначале сильно тормозили работу общества — и дела шли, как говорится, «ни шатко ни валко» до 1866 г., когда возникла мысль о преобразовании музыкальных классов в консерваторию. К этому

времени, т. е. к сентябрю 1866 г., состав преподавателей музыкальных классов значительно обновился и украсился крупными именами: так, класс скрипки приобрел знаменитого Лауба, класс виолончели — Космана и класс композиции — П. И. Чайковского, только что окончившего Петербургскую консерваторию, класс фортепиано был представлен Н. Г. Рубинштейном и Иосифом Венявским, братом знаменитого скрипача. С этого момента Московская консерватория стала расти не по дням, а по часам. Вскоре начались ежегодные выпуски талантливейших учеников — в руки которых и перешла впоследствии дальнейшая судьба консерватории. В 1881 г. 11 марта скончался Н. Г. Рубинштейн, которому Москва обязана правильной постановкой с самого начала дела музыкального образования. Первым заместителем Н. Г. был избран Н. А. Губерт, недолго занимавший должность директора и внесший некоторое успокоение во взбаламученное море консерватории, но вскоре оставивший директорство вследствие недоразумения с дирижером Эрдмансдерфером. После ухода Губерта для управления консерваторией был избран временный директориальный комитет — в состав которого вошли профессора: Гальвани, И. В. Гржимали, С. И. Тансев и Н. Д. Кашкин. В этом составе комитет просуществовал до 1885 г., когда в управление консерваторией вступил вновь избранный директор С. И. Танеев; таким образом, достойный заместитель Николая Григорьевича как директора был найден, — но с заменой Рубинштейна как дирижера симфонических концертов дело обстояло значительно хуже. Среди русских дирижеров подходящего заместителя не нашлось, — пришлось и на этот раз обратиться за границу; выбор пал на Эрдмансдерфера — известного немецкого дирижера, сразу завоевавшего в Москве симпатии как публики, так и музыкантов.

Переходное время после смерти Н. Г. Рубинштейна до назначения С. И. Тансева не могло не отразиться на внутренней жизни консерватории, художественной и материальной; поэтому главной заботой С. И. Танеева было приведение в порядок как финансовой стороны дела, так и внутреннего распорядка, но для борьбы с дирекцией Музыкального общества, где господствовал принцип — «праву моему не препятствуй», — нужен был человек с более сильным характером. Любопытный инцидент произошел с директором консерватории Губертом, имевший место на заседании дирекции, где 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.

Такое унижающее положение директора консерватории, постоянно находившегося в зависимости от настроения дирекции

Музыкального общества, — не могло способствовать прочному положению материальной стороны дела и вынудило таких идейных директоров, какими являлись Губерт и Танеев, вскоре отказаться от управления консерваторией: борьба с дирекцией была им не под силу. Для защиты художественных интересов консерватории и для восстановления ее престижа нужен был практический ум, прямой, открытый характер и твердая воля В. И. Сафонова, который и занял место директора в 1889 г. Приняв в 1887 г. место преподавателя по классу фортепиано в Московской консерватории, В. И. Сафонов имел достаточно времени, чтобы присмотреться к положению дел в консерватории и учесть, что помехой и тормозом успешного процветания консерватории является дирекция, ее косность во взглядах на искусство и полная материальная зависимость консерватории от лиц, ничего общего с искусством не имеющих, — хотя иногда и готовых идти на жертвы, но не ради искусства, а для удовлетворения личного самолюбия. Признавая необходимость самостоятельного и независимого от дирекции положения консерватории, В. И. Сафонов составил план действий, направленных специально против дирекции, чтобы добиться лишения ее прав вершать судьбы искусства, и обратился за помощью к А. Г. Рубинштейну. Они совместно выработали новый устав общества с соответствующими изменениями; на частное обсуждение проекта устава был приглашен и я, как имеющий богатый материал из практики провинциальных отделений. Устав был обстоятельно продуман и частично одобрен в высших сферах, но благодаря бюрократической медлительности проведение его в жизнь несколько задержалось, чем воспользовались лица, которым оказалось выгодным отложить дело обновления общества. Но зародившаяся мысль не остановилась в своем развитии.

Сознание, что дело музыкального образования должно находиться в идеологическом отношении в руках музыкантов, проникло в среду педагогического персонала и учащихся. Вопрос об автономии консерватории принял острую форму, началось частичное обсуждение этого вопроса в прессе, в группах профессоров, учащихся, и остановить начавшегося движения дирекция уже не могла. В этот знаменательный момент зарождения новой жизни я и приехал с женой в августе 1893 г. в Москву, где нас на первых же порах ожидал тяжелый удар утраты нашего дорогого друга П. И. Чайковского.

Встретившись с ним в консерватории, мы были рады возможности чаще видаться и навещать друг друга. Он сообщил мне, что окончил 6-ю симфонию и что очень ею доволен, интересовался, как идет аранжировка ее в 4 руки, которую делал Л. Э. Конюс,⁶ собиравший слушать ее у С. И. Танеева, к мнению которого он очень прислушивался, хотя и не всегда исполнял его советы, и был очень озабочен предстоящим петербургским концертом.

Прослушание четырехручного переложения 6-й симфонии состоялось в один из ближайших вечеров у Сергея Ивановича. Играли Л. Э. Конюс и Сергей Иванович. Вследствие ли частых остановок для поправок некоторых деталей, или придирок Петра

Ильича, который как-то особенно нервничал в этот вечер, симфония не произвела на нас впечатления, и Петр Ильич был мрачнее тучи.

В этот вечер я впервые познакомился с С. В. Рахманиновым, окончившим Московскую консерваторию за год до моего приезда в Москву; его яркое дарование сразу заинтересовало и музыкантов и публику. Своей экзаменационной работой, одноактной оперой «Алеко», написанной на сюжет «Цыган» Пушкина, по либретто Владимира Ивановича Немировича-Данченко, он показал техническую зрелость и свежесть музыкальной мысли, что комиссия и отметила присуждением ему большой золотой медали. В конце вечера Рахманинов познакомил нас с только что написанной им симфонической поэмой «Утес», по стихотворению Лермонтова и под несомненным влиянием Н. А. Римского-Корсакова. Поэма всем очень понравилась и в особенности Петру Ильичу, восхищавшемуся ее колоритностью. Исполнение «Утеса» и беседа по поводу его несколько развлекли Петра Ильича, и к нему вернулось его прежнее добродушное настроение. Он совсем повеселел, когда Сергей Иванович, увидавши, что Петр Ильич собирается закурить, напомнил ему, что курить можно только в коридорчике в трубу, куда и советовал ему направиться, причем около трубы висело извлечение из статьи Л. Н. Толстого о вреде табака, на которое Сергей Иванович считал долгом указывать всем курильщикам. После продолжительного музыкального исполнения все 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 подчинился и шел со всеми курить в трубу.

Чайковский, преклонявшийся перед Л. Н. Толстым, как перед гениальным писателем, очень мало ценил его разговоры об искусстве вообще и о музыке в частности, находя его рассуждения любительски поверхностными. Мнение Толстого, что Бетховен бездарен, глубоко возмущало Петра Ильича, спорить же с Толстым и доказывать обратное при упрямстве и настойчивости Толстого считал бесполезным, поэтому всячески избегал беседовать с ним на эту тему, причем не раз, при встрече с Толстым на улице, пользовался проходными дворами, как он сам в этом признавался, чтобы избежать встречи и разговоров.

С Львом Николаевичем мне редко приходилось встречаться. Впервые я с ним познакомился на репетиции ученического концерта в бывшем дворянском собрании. Во время исполнения ко мне подходит наш старый консерваторский курьер Григорий и спрашивает, что ему делать: «Пришел какой-то человек, в полушубке и в валенках, и настаивает, чтобы его впустили»; я, конечно, сразу догадался, что это Лев Николаевич, а потому и поспешил к нему на выручку, оказавши у Григория ему необходимую протекцию. После этого инцидента, я с В. И. Сафоновым засадили к Льву Николаевичу вечером и застали у него большое общество молодежи, которая с гитарами живописно расположи-

лась по лестнице дома Толстых в Хамовниках, изображая хор пуган. Лев Николаевич был очень оживлен, но как будто несколько смущен необычной для него обстановкой и вскоре увел нас к себе в кабинет. Толстой в беседе производил обаятельное впечатление; присутствие и близость такого колоссального человека меня всегда подавляли, и я чувствовал себя ничтожеством. Мне казалось — все, что бы он ни сказал, все должно быть именно так, как он говорит, а не иначе, и я никак не мог согласовать Толстого как великого писателя с его взглядами на искусство.

Незадолго до отъезда в Петербург Петр Ильич завтракал у нас с С. И. Танеевым, который демонстрировал нам изобретенный кем-то прибор «*repretium mobile*» — вечное движение, которое достигалось при помощи нагревания теплом собственных рук маленьких лопастей винта (находящихся в безвоздушном пространстве небольшого стеклянного прибора), отчего эти лопасти приходили в движение. Петр Ильич добродушно подсмеивался над увлечением Сергея Ивановича такими изобретениями, не имеющими практического смысла, но Сергей Иванович, с упорством, достойным лучшего применения, отстаивал научную ценность таких опытов. Их добродушная пикировка создавала ту атмосферу дружеской беседы, воспоминания о которой сохраняются на всю жизнь. Перед отъездом Петра Ильича в Петербург я получил от него записочку, в которой он просил рекомендовать в Тифлисское музыкальное училище в качестве преподавателя ученика проф. Зверева, прекрасного пианиста Максимова — это был его последний привет. Записочку эту я подарил моей племяннице В. Ф. Свечиной-Кишинской, большой поклоннице Чайковского. В самый день отъезда он зашел к нам проститься; меня не было дома, на приглашение Варвары Михайловны зайти хоть на минутку он отговаривался недостатком времени, множеством перед отъездом дел и боязнью опоздать на поезд. Посидевши недолго, он ушел, и забыл у нас перчатки; в этом Варвара Михайловна усмотрела хороший знак, что он вернется, но судьба сулила иное.

С 20 октября Москва стала получать тревожные бюллетени, а 25-го пришло известие об его кончине.

Глава II.

Мои занятия в консерватории. Профессор Камилло Эверарди. Оперный класс: А. В. Нежданова, В. И. Петрова-Званицева и В. Р. Петров.

Как только несколько улеглось острое чувство утраты, я весь ушел в работу в консерватории. Новые люди, новая обстановка отвлекли и увлекли меня от мысли, что Петра Ильича уже нет с нами и мы никогда его больше не увидим.

Обязательные теоретические классы, довольно пестрые по составу учеников, не могли особенно увлечь меня, но было несколько талантливых учеников, несколько обративших на себя

внимание своим серьезным отношением к делу и стремлением постигнуть всю гармоническую премудрость, что давало некоторое моральное удовлетворение преподающему; учение о гармонии — такой предмет, что одним сухим изложением правил сочетания аккордов не научишь учащегося красиво гармонизовать, если он не обладает внутренним слухом, который должен ему подсказать, что художественно красиво, а что нет. Можно очень правильно, в смысле голосоведения и выбора аккордов, написать задачу, но это может быть не художественно и некрасиво; строгое соблюдение всех правил нужно для преподавателя только для того, чтобы держать учащегося в рамках школьной дисциплины и воспитать в нем чувство меры, законности и опрятности. Когда же ученик усвоит их, то ему можно позволить и некоторую свободу отступлений от правил; в этих случаях приходится считаться с талантливостью ученика. Я вспоминаю случай с одним из очень крупных музыкантов, имя которого я не хочу здесь называть. Теорию музыки этот X слушал у Н. И. Зарембы — известного теоретика, директора Петербургской консерватории и не менее известного и требовательного педагога, ничего ученику не прощавшего и безжалостно относившегося к задачам X; тот усмотрел в этом явное к себе пристрастие, и решил над ним подшутить. Пользуясь тем, что не все же хоралы Баха может помнить Заремба, X переписал один из них и принес в класс как свою работу. Заремба очень внимательно проверил работу своего ученика и добросовестно переделал все, причем от Баха, как говорится, камня на камне не осталось. Конечно, у X не было желания очень уже зло посмеяться над своим профессором; он хотел только узнать, так ли профессор отнесется к Баху, как к своим ученикам. Хотя потом X и признался Зарембе в своей проделке и тот довольно долго не разговаривал с ним, но в конце концов простил его, и они попрежнему остались друзьями.

Оперный класс, который был в моем заведывании, представлял уже более значительный интерес, как по своим заданиям, так и по составу учащихся. Цель его была подготовка певцов, кончающих свою специальность, к сценической работе; они попадали в оперный класс уже во всеоружии вокальной техники на последние два года своего пребывания в консерватории. Задача класса была научить учеников согласовать жест с музыкой, подчиняясь палочке дирижера и понимая его намерения, а также научить уменью слушать своего партнера. Занятия в классе распадались на два отдела — музыкальный и сценический. Для упражнений в сценической подготовке брались отрывки опер, а для зачетного спектакля, как показательной работы в целом, ставилась какая-нибудь полная опера из классического репертуара.

За сравнительно короткий срок нам удалось подготовить, исключительно силами учащихся, следующие оперы: «Волшебный стрелок» Вебера, «Фераморс» Рубинштейна, «Фиделио» Бетховена, «Виндзорские кумушки» Николаи. Спектакли давались в Большом театре, который дирекция любезно предоставляла с декорациями и костюмами в распоряжение консерватории. Состав профессор-

вокалистов был следующий: Джиральдони, Лавровская⁷ и Зарудная. После смерти Джиральдони в 1896 г. был приглашен знаменитый Камилло Эверарди. Декламацию и класс сценической подготовки вел И. А. Булдин, преподавание которого после И. В. Самарина казалось детским лепетом, и Петр Ильич в шутку называл его классы «булдинологией». Камилло Эверарди родился в 1825 г.; следовательно, в 1878 г., когда я познакомился с ним, как с профессором Петербургской консерватории, на одной из репетиций ученического спектакля оперы «Вильгельм Телль», ему было 53 года. В знаменитом трио III акта партию Вильгельма пел его ученик тенор Федор Соколов с прекрасным голосом, но невероятный трус, и были моменты, когда трусость совершенно парализовывала его чудесный голосовой материал и он срывался даже на средних нотах, не говоря уже о верхних, где он часто, выражаясь по-певчески, «пускал петухов»; так было и на этой репетиции. Эверарди ходил, как разъяренный лев в клетке, весь красный и задыхаясь от негодования.

В этом трио в конце есть знаменитое, так называемое тамберликовское «*ut diesis*», как говорят итальянцы, т. е. *do*♯, которое все ожидали со страхом и волнением, и вот Федор пускает, конечно, великолепного петуха. Эверарди, как мячик, вскакивает на эстраду (репетиция была в зале консерватории) и просит К. Ю. Давидова, дирижировавшего оркестром, повторить конец трио, берет это *do*♯, держит его около $1\frac{1}{2}$ минуты, что показалось нам вечностью, оркестр и все присутствующие разражаются невероятной овацией по адресу Эверарди, а он, торжествуя, обращается к Соколову со словами: «Я старик, ты мальчик, я — бас, ты тенор, я беру *do*♯, а ты нет! тыфу!...».

Эта горячая тирада так подействовала на Федора, так его раззадорила, что страх его как рукой сняло, и он стал давать такое «*do*♯», которое приводило всех в восторг и создало ему впоследствии славу на оперных сценах.

Эверарди в то время был гордостью консерватории; плеяда таких учеников его, как Павловская, Зарудная, Тартаков, Лодий, Усатов, Силина, Стравинский, Тиме и ряд других имен, создали ему славу выдающегося профессора старой итальянской школы, умевшего передать своим ученикам ее лучшие традиции. Сам великолепный певец, современник и соратник замечательных певцов итальянской школы Лаблаша, Тамбурины, Кальцоляри, Марио и ученик Порпора, Ламперти и Гарсиа, он, как исключительно даровитая натура, впитал в себя все основы вокального искусства и, что главное, умел без всяких ухищрений и хитроумных подходов передать ученикам свое искусство. Я сам много раз присутствовал на его уроках и поражался, как он, оперируя теми немногими русскими словами, которые он с трудом усвоил за свою долгую жизнь в России, умел передавать ученику то, что хотел ему сказать, тогда как многие профессора пишут бесконечные трактаты о постановке голоса, а толку от этого все-таки мало. Ученики его часто упрашивали написать учебник пения, но он упорно отказывался, говоря, что «написать

можно много, но учить можно, когда сам слышишь». Позже, когда жена моя, Варвара Михайловна, окончила консерваторию и поступила на сцену, она ежегодно приезжала к нему на проверку, и я, аккомпанируя им на уроках, мог убеждаться, каким изумительным художественным инстинктом обладал Эверарди.

Варвара Михайловна готовила в то время партию Марии в опере Чайковского «Мазепа», которую мы собирались ставить в Тифлисе. Зная в общем содержание «Мазепы», как и все крупное из русской литературы, по переводам на французский язык, Эверарди не всегда улавливал значение отдельных слов текста, но по настроению музыки безошибочно отгадывал смысл фразы в целом; так, в дуэте Мазепы и Марии (во II акте) он, слушая музыку, рассказал мне, о чем идет разговор между Марией и Мазепой, что говорит Мазепа и что отвечает Мария, настолько он чувствовал музыкальное построение сцены; для этого надо было обладать, конечно, исключительной музыкальностью. Он очень любил голос Варвары Михайловны и говорил, что она по редкой красоте тембра напоминает ему Бозио, одну из его любимых итальянских певиц.

В истории вокального искусства в России Эверарди занимает несомненно первое место среди педагогов. Его ученики остаются верными апологетами его советов и указаний. Многие из них, как Габель, Лодий, Усатов, Павловская, Зарудная, посвятившие себя после артистической деятельности педагогической работе, имеют уже выпуски своих учеников, за которыми по праву остается название эверардиевской школы; из таких эверардиевских внуков можно назвать Петрову-Званцеву, Аврелию Добровольскую и даже Ф. И. Шаляпина, как ученика Усатова и некоторое время пользовавшегося советами Эверарди, этого последнего могикана старой итальянской оперы.

В Московской консерватории Эверарди прослужил недолго и скончался в 1898 г., 73 лет. Как человек он был редкой доброты и сердечности, но необыкновенно вспыльчивый и быстро реагирующий на все, что находил неправильным и несправедливым. Петербургскую консерваторию он покинул вследствие несогласия с А. Г. Рубинштейном в вопросах вокального преподавания.

Из певцов учащихся этого периода следует отметить А. В. Нежданову, Лихову, Н. Н. Петрову-Званцеву и В. Р. Петрова.

Оркестр, хор и балет составлялся из учащихся консерватории.

Кроме оперных постановок консерваторией давались и ученические концерты, в которых участвовали в качестве солистов назначенные к выпуску учащиеся: в них исполнялись кантаты Баха и оратории Гайдна, Генделя, Мендельсона, Шумапа, на которых и воспитывалась вокальная молодежь.

С отъездом в Петербург А. С. Аренского на место заведующего придворной певческой капеллой, его классы свободного сочинения и специальной инструментовки перешли ко мне. Помню, с каким волнением я шел на первый урок, переживая то же чувство, что и Римский-Корсаков, в свое время принявший профес-

сорство не будучи для этого подготовленным. В особенности когда в классе находились такие музыкальные тузы, как К. Н. Игунов и А. Б. Гольденвейзер, которые были уже во всеоружии теоретических премудростей. За 12 лет работы в Тифлисе я, конечно, чувствовал себя отставшим от музыкальной жизни. Творчество ушло вперед, создались новые формы, появились новые требования к колориту оркестра, новые инструментальные тембры. На все запросы времени необходимо было иметь готовые ответы, молодежь любознательна, а я чувствовал, что ничего не знаю. Но смелость города берет. Зная, что в мой класс зачисляются учащиеся уже с полным теоретическим образованием, прошедшие суровую школу С. И. Тансева, я, не смущаясь, брал, как говорится, «быка за рога» и общался с ними подвергал критическому анализу какое-нибудь крупнейшее сочинение, причем, знакомясь с ним сам, делился с учащимися своим опытом, который все-таки у меня был. Я мог спокойно и безошибочно указать слабые и сильные стороны сочинения.

Таким образом был найден общий язык с учащимися, и дело пошло на лад. Я не претендовал на роль большого авторитета, но ставил себе задачей лишь направить учащегося на правильный путь и не погубить таланта, если он имелся, что бывает, когда прививают дурной вкус, когда укрепляют ложное понимание задач искусства, а этого, кажется, мне удалось избежать за время моего профессорства.

Наиболее видные предшественники моего класса Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, Ю. С. Сахновский, Л. В. Николаев и Ю. Д. Энгель своею дальнейшею деятельностью показали, что я им не повредил. Между нами установились дружественные отношения, и никакое мнение не насилдовалось, каждый смело высказывал свои взгляды, которые совместно и обсуждались. Изучение контрапункта в таком виде, как тогда требовалось, слишком сушило творческую фантазию учащихся. Контрапункт становился больше целью, чем средством. Все сводилось к тому, чтобы искуснее проявить себя в двойном контрапункте, или в соединении тем, или в других контрапунктических трюках, но не знали, как использовать контрапункт в смысле аккомпанемента, когда он является именно средством, т. е. нарядом к мелодической теме, с которой он органически сливался бы в художественное целое. Благодаря такому самодовлеющему влиянию контрапункта учащиеся, поступавшие в высший класс сочинения, часто не умели сочинить хорошо развитую мелодию, дающую им контрапунктический материал. Они ждали вдохновения, чтобы сочинить нужную мелодическую фразу, забывая, что и Бетховен в поисках за темой делал бесконечное число набросков, как например к первой фразе своего 7-го струнного квартета, пока не получал того, что его наконец удовлетворяло.

Глава III.

Сооружение нового здания консерватории. В. И. Сафонов как администратор. Русское хоровое общество. Московский университет и мои занятия с оркестром студентов.

Симфонические концерты в 1893 г. уже шли под управлением В. И. Сафонова, который, никогда раньше не бравший в руки дирижерской палочки, в течение двух сезонов превратился в заправского дирижера. Будучи превосходным музыкантом, имея великолепную дирижерскую руку и обладая властной железной волей и настойчивостью,—он начал свою дирижерскую практику с оркестрового класса, который после С. И. Танеева пришел в упадок. Благодаря прекрасному составу учащихся Сафонов привел в порядок оркестр настолько, что в течение сезона 1891/92 г. уже мог давать общедоступные концерты в помещении бывшего цирка на Воздвиженке. В одном из таких концертов с исключительным успехом выступала и Варвара Михайловна; это было ее первое знакомство с Москвой после ее выступления на выставке 1882 г. в концерте под управлением А. Г. Рубинштейна. Концерты эти имели громадный успех и создали Сафонову славу большого дирижера, и он уже с полным правом мог занять предложенное ему место постоянного дирижера симфонических концертов.

При быстром развитии концертного дела и расширении консерватории, вопрос о собственном здании, отвечающем потребностям дела, стал выдвигаться с каждым годом. Благодаря представлению и ходатайству В. И. Сафонова, вскоре последовало ассигнование 400 тысяч рублей на сооружение собственного здания. Кроме того в распоряжение В. И. Сафонова было предоставлено Г. Г. Солодовниковым 100 тысяч рублей, которые В. И. также внес в фонд на сооружение здания.

В ноябре 1893 г. состоялось заседание дирекции Московского отделения, которое было посвящено рассмотрению предложения о месте для предполагавшегося здания. Рассмотрев различные заявления, присутствующие пришли к заключению, что наиболее выгодным во всех отношениях следует признать постройку нового здания на месте существующей старой консерватории по Б. Никитской, согласно проекту, разработанному архитектором-академиком В. П. Загорским. Постановлением дирекции от 15 января 1894 г. была назначена для сооружения строительная комиссия, в состав которой вошли директора отделения: В. А. Абрикосов, А. В. Евреинов, В. И. Сафонов, С. П. Яковлев, почетный член отделения П. И. Юргенсон⁸ и действительный — П. Н. Ушаков. Строителем назначен был В. П. Загорский. Ввиду начавшихся уже работ по сломке существующего здания, консерватория была переведена во временное помещение в дом С. М. Голицына по Волхонке.* В 1898 г. были закончены учеб-

* В настоящее время в этом доме помещается Комкадемия.

ные помещения консерватории с Малым концертным залом, а весной 1901 г., был закончен Большой зал, куда и были переведены симфонические концерты Музыкального общества. Сооружение собственного здания открывало для консерватории обширное поле деятельности. С переходом в новое здание число учащихся стало быстро возрастать, а вместе с тем и выпуски оканчивающих сделались более многочисленными. Кадры провинциальных отделений стали пополняться новыми молодыми педагогическими силами.

Параллельно с жизнью консерватории и Музыкального общества, в Москве росло и крепло родственное ему по духу и задачам Русское хоровое общество, возникшее в 1877 г. по мысли профессора ~~К. К. Альбрехта~~ музыканта-профессионала, и Ив. П. Попова, просвещенного московского любителя. С первых же шагов Русское хоровое общество поставило себе серьезную задачу культивировать хоровое пение как самостоятельную отрасль музыкального искусства, отбросив всякие побочные цели, обыкновенно сопровождающие любительские хоровые кружки. Тесная многолетняя связь, установившаяся с консерваторией и Музыкальным обществом, постоянное участие Хорового общества в концертах Музыкального общества с классической программой сразу поставили общество в серьезные рамки. Исполнение ораторий и хоров со сложной фактурой подняло художественный уровень исполнителей, и хоровое общество завоевало видное положение среди других музыкальных учреждений Москвы. Дирижерами в нем состояли: К. К. Альбрехт с 1878 по 1888 г., А. С. Аренский—с 1888 по 1895 г., М. Ипполитов-Иванов с 1895 по 1901 г. и В. И. Сафонов с 1901 по 1905 г.

Серьезная работа Хорового общества и возможность послушать свои произведения в художественном исполнении заинтересовали композиторов, и хоровая литература обогатилась рядом прекрасных произведений—Гречанинова, Аренского, Сахновского, Направника, Кюи и др., что значительно подняло интерес к хоровой музыке не только в Москве, но и в провинции. Венцом работы Хорового общества было участие его в исполнении ответственного второго хора в «Пассионах по Матвею» Баха. Сложная по фактуре и ответственная по своему значению партия второго хора была выполнена Хоровым обществом со всей художественной добросовестностью и заслужила общую признательность и одобрение. Это выступление сразу поставило Хоровое общество на первоклассную высоту. Работая с ним после отъезда А. С. Аренского, я видел, с каким энтузиазмом все члены общества относились к репетициям, посвящая им свои досуги после утомительного служебного дня. Только любовь к искусству, в котором они находили отдых, могла заставить их быть аккуратными и так продуктивно работать. Кроме исполнительской работы Хоровое общество поставило себе целью подготовить кадры хоровых учителей и регентов, для чего основало трехлетние курсы, выпустившие значительное количество под-

готовленных учителей хорового пения. Делами курсов заведывали А. П. Чижев, К. И. Клуген и П. И. Васильев. С каждым годом увеличивающаяся работа по консерватории, а также и в частной опере, вынудила меня покинуть Хоровое общество, и место дирижера официально занял В. И. Сафонов, но связи с Хоровым обществом я не прерывал, продолжая до 1915 г. преподавать на курсах и иногда заменяя Василия Ильича как дирижера. Позднее, во время войны, занятия утратили свой регулярный характер, состав членов изменился, а затем и общество прекратило свою деятельность.

С 1895 г. я одновременно вел занятия и с оркестром студентов Московского университета. Учреждение хора и оркестра при Московском университете было вызвано желанием начальства доставить возможность студентам заниматься оркестровой и хоровой музыкой. Сверх того, оркестр и хор поставили себе задачей оказывать по возможности вспомоществование нуждающимся студентам через их землячества. Конечно, часть денег шла и на политические цели,—ввиду чего эта организация всегда была под подозрением у университетских властей, но удивительно для того времени то, что общему собранию хора и оркестра предоставлялась возможность распоряжаться своими доходами с концертов, причем между хором и оркестром всегда существовал антагонизм, вследствие того, что хор, будучи количественно больше оркестра (хор 240 и оркестр 70 человек) всегда проваливал все сметные предложения оркестра, и все общие собрания проходили очень бурно. Кроме того, с распределением почетных билетов неизбежно происходили недоразумения. Общее собрание всегда отклоняло посылку почетных билетов попечителю, ректору, градоначальнику и губернатору, предлагая им приобретать билеты в кассе, что вызывало постоянные конфликты с начальством и часто угрожало срывом концерта. Такие отношения продолжаться долго не могли, и обе организации были вскоре ликвидированы. Между тем концерты студентов имели громадный материальный успех, сбор доходил до 12—15 тысяч рублей и количество проданных билетов—до 9 тыс. Зал бывал переполнен самой разнообразной публикой, и землячества получали большую поддержку. В последнем концерте, которым я дирижировал, мы исполнили симфонию (D-dur) Гайдна и «Арлезианку» Бизе. Солистом был Л. В. Собинов—уже тогда общий любимец. После меня один сезон дирижировал проф. Г. Э. Конюс, и концерты были закрыты; надвигался 1905 год.

Глава IV.

Музыкальное и Филармоническое общества и их взаимоотношения. Концерты С. Кусевинского. «Кавказские эскизы» и другие мои сочинения.

Симфонические концерты Музыкального общества с 1892 г., т. е. со времени моего приезда в Москву, шли полным ходом

на Кавказе времени. В ней я только отчасти пользовался народными темами. В первой части, в начале я воспользовался темой кондуктора, сопровождавшего пассажиров по Военно-грузинской дороге и игравшего на трубе предупредительный сигнал, который как эхо отражался во всех уголках ущелья Терека, под непрерывный шум реки. Певучая средняя часть — моего собственного изобретения, в духе грузинских мелодий, рисует цветущую долину Пассанаура после мрачного Дарьяла. Вторая часть изображает картину вечера в ауле. На плоской кровле, девушке, поющей песню «Шентанаре гули», которая переходит в танец на тему песни «Убе дури», аккомпанирует на джинаури грузин. Эти обе песни подлинны, записанные мною в Кахетии, в Телаве. Тема третьей части «в мечети» записана мною в Батуме, от муэдзина. Первая тема последней части «Шествие Сардаря» есть тема зейтунского марша. Зейтуны — это племя армян, постоянно воевавших с турками. Тему эту мне сообщил мой ученик в Тифлисе, фамилии которого я, к сожалению, не помню.

Конечно, этот примитив пришлось развить введением придаточного предложения и повторением первых 8 тактов, чтобы придать ему законченную форму двухчастной песни. Вторая тема «шествия» (A-dur) сочинена мною в характере зейтунской песни для контраста с первой, маршеобразной и с легким налетом турецкого влияния. Красочность колорита, новизна тематики, гармонии и ритма — заинтересовали публику. Сюита имела большой успех и увлекла меня в сторону кавказской музыки. Вскоре я написал армянскую рапсодию, посвященную мной памяти моего скончавшегося друга Г. О. Карганова. Затем, под влиянием только что покинутого Кавказа, я, по настоянию С. И. Танеева, написал статью о грузинской народной песне и ее современном состоянии. Ввиду того, что, говоря о грузинской песне, я главным образом базировался на примерах одноголосных песен, грузины этнографы-музыканты обрушились на меня и нашли, что, если бы я познакомился и с хоровыми песнями, то сделал бы иные выводы о происхождении их песен и об ее самобытности.

Дело в том, что в своей статье я совсем не касался природы грузинской песни, а стремился только указать, что влияние греческой культуры на нее несомненно, это подтверждает присутствие греческих ладов как в их народных песнях, так и в церковных песнопениях. Что было до соприкосновения Грузии с Грецией, я думаю, никто не скажет, а доказывать, что грузинской песне свойственно только хоровое исполнение — не основательно.

Грузинская народная песня в художественной обработке заинтересовала решительно весь мир. С концертных программ Америки, Германии и Франции «Кавказские эскизы» не сходят, и вообще всюду наблюдается большой спрос на восточную этнографическую музыку в художественной обработке.

Вслед за «Кавказскими эскизами» — мной была написана вторая серия эскизов под общим названием «Иверия», в которую вошли только грузинские песни. В первую часть я взял старин-

ную песню, в мое время известную под названием «Плач царевны Кетеваны», в которой она, сосланная в Калугу за убийство генерала Лазарева, оплакивает свою разлуку с родиной в момент ареста ее с матерью. Старинный текст ее о походе Аримана совершенно забыт. Песню эту в ее настоящем виде сообщил мне кн. И. К. Багратион-Мухранский — почтенный старец, помнивший еще последние годы грузинской самостоятельности. Вторая часть этой сюиты состоит из популярной колыбельной песни «Иявна нина», записанной мной в Кахетии и очаровательной по своей мелодической наивной простоте. П. И. Чайковский воспользовался ею для Арабского танца в своем балете «Щелкунчик». Хотя в ней нет ничего специфически арабского, но, благодаря общевосточному колориту и какой-то особой восточной нежности, она очень близка арабским песням. Для третьей части я воспользовался самой популярной темой кахетинской лезгинки. В четвертую часть — «Грузинский марш» я взял две темы из времен войны Грузии с Персией. Главная тема представляет старинную воинственную песню Грузии; ее сообщил мне Х. И. Саванели только в количестве первых четырех тактов; вторую тему, персидского характера, также старинную и также в неполном виде, — я записал в Тифлисе от старика персиянина.

Первую сюиту «Кавказских эскизов» я посвятил своему другу Исаю Егоровичу Питоеву, первому председателю тифлисской дирекции Музыкального общества, а вторую сюиту — «Иверию» также председателю нашей дирекции, кн. Марии Вахтанговне Джембакурия-Орбелиани, оказавшей мне значительную помощь в деле преобразования классов в Музыкальное училище (ныне Грузинская государственная консерватория). Оба эти деятеля за свою культурную работу должны быть особо отмечены в истории музыкального образования на Кавказе.

После первых двух сюит, я отошел от восточной музыки и написал несколько отдельных хоров, как для женских, так и мужских голосов, а также и для смешанных хоров: хоровую сюиту и «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу». Последний я задумал под впечатлением картины художника Бронникова, причем текст по моей просьбе написан А. В. Амфитеатовым. Согласно картине, я инструментовал этот хор для 10 флейт и 2 арф, к которым прибавил тубу для подкрепления басовой партии хора; вышло довольно удачно по музыке и оригинально по звучности. В числе других хоров я написал, как дружескую шутку, хор «Тихая ночь», в котором, ввиду его посвящения А. П. Чижову — председателю Общества, в виде дружеского шара провёл в партии басов *cantus firmus* — детскую песенку «Чижик, чижики». В последующий период времени мною были написаны кантаты на столетие со дня рождения А. С. Пушкина, В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя, — для детских хоров городских школ. В особенности выделялись грандиозным исполнением кантаты Пушкину у его памятника и Н. В. Гоголю — при открытии ему памятника на Арбатской площади. В обоих случаях участвовал хор детей в количестве 2800 человек и специальные

военные оркестры из 600 человек. Исполнение было очень стройное, кантаты имели успех и повторялись по нескольку раз. Кантатой Пушкину дирижировал В. И. Сафонов, а затем по желанию публики дирижировал и автор; это был один из отрадных дней в моей жизни. Кантата памяти Жуковского исполнялась силами Московской консерватории на торжественном заседании в Московском университете. Вскоре после кантат я написал струнный квартет ор. 13, посвященный И. В. Гржимали.

После того, как я оставил дирижирование хором и оркестром студентов, я был приглашен в Синодальное училище преподавателем по классу сочинения. Из учеников этого периода я помню только П. Г. Чеснокова, достигшего известности в качестве хорового композитора, глубокого и исключительного знатока хоровой техники. Надо отметить, что постановка учебного дела в училище была на необычайной высоте. Такие преподаватели, каким являлись В. С. Орлов и А. Д. Кастальский,¹⁰ были колоссально ценны для художественной стороны дела, административная же часть была в руках С. В. Смоленского.¹¹ Синодальный хор всегда соперничал с придворной капеллой и во многом даже превосходил ее. Концертное заграничное турне его было триумфальным шествием. В училище я преподавал всего два года и в 1898 г. покинул его, принявши место дирижера в опере С. И. Мамонтова.

Глава V.

Савва Иванович Мамонтов и Московская частная опера. Постановка оперы «Садко».

С Саввой Ивановичем Мамонтовым я познакомился еще в Тифлисе, куда он часто приезжал по делам, и очень сошелся с ним. Будучи прирожденным меломаном, он был постоянным посетителем тифлисской оперы, очень мне симпатизировал и часто подолгу беседовал со мной о театральных делах. В Москве он был основателем первой частной оперы.

Еще в 1885 г. он делал попытки начать оперное дело на совершенно новых началах. Ему захотелось отойти от обычной театральной рутины и создать нового певца-актера, внести новые режиссерские принципы постановок и вообще оживить сценическое действие, принявшее в то время совершенно анекдотические формы. Чтобы облегчить себе работу и не переделывать старых артистов на новый лад, он решил пригласить талантливую молодежь и с нею работать в новом направлении, причем обратил особое внимание и на игру хора, что последним совершенно игнорировалось. К постановочной части были привлечены наши лучшие художники — братья Васнецовы, Поленов, Серов и др. Первый спектакль состоялся 9 января 1885 г. постановкой оп. «Русалка»; за ней были поставлены «Виндзорские кумушки» и «Фауст», но, несмотря на тщательную и даже роскошную постановку, все повествова Саввы Ивановича были при-

няты публикой весьма холодно, театр пустовал, и материальные дела его шли все хуже и хуже.

Чтобы спасти дело, Савва Иванович решил, как говорится, махнуть рукой на новаторство и пригласил лучших итальянских певцов, на что в то время был большой спрос, с тем однако, чтобы, давая итальянский репертуар, вкрапливать в него лучшие русские оперы, которые публика еще не оценила в достаточной мере. Таким образом в следующем 1886 г. появилась в частной опере «Снегурочка» Римского-Корсакова — с дивными декорациями и костюмами по рисункам В. М. Васнецова. Постановка Снегурочки указала Савве Ивановичу настоящий путь, и судьба частной оперы была решена. Он своим прозорливым и практическим умом понял и оценил значение произведений русских авторов — Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, и все средства направил на то, чтобы представить публике эти произведения в надлежащем виде. Были приглашены лучшие молодые силы того времени — Н. И. Забела, Е. Я. Цветкова, А. Е. Ростовцева, В. И. Страхова, А. В. Секар-Рожанский, Н. А. Шевелев, Мутин и др. Будучи по делам в Петербурге, Савва Иванович как-то случайно услышал Ф. И. Шаляпина, который числился на службе в Мариинском театре, пел очень мало, и преимущественно маленькие партии. Савва Иванович почувствовал в нем исключительное дарование и немедленно пригласил в свою труппу.

Воспитанный на итальянской музыке, Савва Иванович только чутьем отгадывал прелесть русских опер, но по существу он был итальянскоманом чистой воды, и весь наличный состав его главных сотрудников — дирижеры Эспозито и Труффи, хормейстер Бернарди и режиссер Дума — были итальянцы, недостаточно усвоившие чуждый им характер русской музыки. При таком составе и обстоятельствах был начат сезон 1896/97 г. в театре Солодовникова.

Репертуар попрежнему оставался смешанным, шли оперы русские и иностранные, но тяготение к Римскому-Корсакову стало определенным. 10 декабря 1896 г. состоялась постановка «Псковитянки» с Шаляпиным в партии Грозного. В этой партии он проявил свое громадное сценическое дарование, многие сцены производили потрясающее, незабываемое впечатление, как например въезд Грозного и большой дуэт с Ольгой. Через год, т. е. в декабре 1897 г. была поставлена опера «Садко», только что законченная Николаем Андреевичем. Опера шла в первый раз и вызывала большой к себе интерес, но постановка не оправдала ожиданий. Несмотря на прекрасный состав артистов, опера имела сомнительный успех; хоры и оркестр были совершенно неподготовлены, и надо было удивляться, как в таком виде Савва Иванович решился их выпустить. Все шло вразброд, а в оркестре от кружевной партитуры Корсакова не осталось и намека. Сезон 1898/99 г. прошел попрежнему под эгидой итальянцев и нового в жизнь частной оперы ничего не внес.

Убедившись в несостоятельности своих друзей-итальянцев для русских опер, Савва Иванович стал искать дирижеров среди молодежи и обратился к С. В. Рахманинову, но от дирижера-ру-

ководителя большого оперного дела требуется большой опыт, чем Рахманинов в то время не обладал, а потому после незначительных попыток он вынужден был временно отказаться от дирижерской оперной карьеры. Вскоре Савва Иванович обратился ко мне с предложением занять место дирижера и заняться «ре-ставрацией» русских опер, поставленных итальянцами, и главным образом «Садко». Переговоры наши были очень краткими. Находясь летом 1899 г. на отдыхе в деревне около ст. Лозовой, я получаю от Саввы Ивановича телеграмму: «Проезжаю в Ялту, хотел бы повидаться». Я выехал на вокзал и встретил его бодрым, веселым и коварно улыбающимся. Пригласив меня к себе в купе, он, как оказалось, поручил кондуктору взять мне билет до Севастополя, и не говоря ни слова увез меня с собой, несмотря на мой протест и волнение, что дома будут беспокоиться. Пришлось с дороги послать домой телеграмму о своем невольном путешествии в Крым. По дороге из Москвы на Лозовую он окончательно решил вопрос о моем приглашении и, как человек американской складки, не теряющий времени, немедленно вызвал меня и приступил к обсуждению общего положения дела. Всю дорогу от Лозовой до Севастополя, т. е. от 4 часов дня до 9 часов утра мы провели в обсуждении состава труппы и репертуара. Проговорили мы всю ночь напролет, и я убедился, какая колоссальная энергия и громадная практическая сметка таилась в этом человеке. Каждая мелочь была им предусмотрена и достоинства каждого сотрудника взвешены и разобраны по косточкам. После завтрака в гостинице Киста мы расстались с ним повидимому оба довольные друг другом; в особенности я был доволен перспективой новой и интересной деятельности.

В основу нашей работы мы приняли решение держаться русского репертуара. Из иностранных опер брать только интересные и заслуживающие внимания новинки, главным образом Пуччини, — который начинал тогда входить в моду и которому Савва Иванович особенно симпатизировал. Намечены были: «Богема» Пуччини, «Лакме» Делиба, «Самсон и Далила» Сен-Санса. Из русских в ближайшую очередь решено было «реабилитировать» «Садко», вновь поставить «Орлеанскую деву», еще не шедшую на частной сцене, и совершенно новую оперу Н. С. Кроткова «Ожерелье». Кроме того Савва Иванович заинтересовался «Громобоем» Верстовского и также включил его в репертуар, предполагая давать его с молодыми силами на утренних спектаклях, по праздникам. У меня до сих пор сохраняется его листочек от блокнота, на котором его рукой намечено 25 русских и 20 иностранных опер предполагаемого репертуара, но из этого числа поставлена была лишь половина, так как при новом составе солистов, хора и оркестра требовалось много репетиций, а кое-как, как это было раньше, ставить не хотелось; пришлось на первое время от наиболее сложных постановок отказаться и начать сезон с «Громобоя» и «Ожерелья».

«Громобой» при его простенькой мелодичной музыкальной фактуре и плавном сюжете быстро был налажен и имел некото-

рый успех, но вскоре был снят, так как время для таких архаических опер повидимому миновало. Следующая за «Громобоем» была опера Кроткова «Ожерелье», поставленная 27 декабря 1899 г.; опера эта принадлежала современному композитору, музыканту, вполне владевшему композиторской техникой, но бедному творческим дарованием и мелодической изобретательностью; поэтому он ничего и не мог сделать со скучным сюжетом из шотландских легенд и с неудачными либретто неумелого либреттиста—Саввы Ивановича. Опера успеха не имела, несмотря на очень старательное, добросовестное исполнение, а также изумительные декорации В. Д. Поленова. Третьей постановкой была «Орлеанская дева» Чайковского, на которую было обращено все внимание Саввы Ивановича. Будучи поклонником женской красоты, он захотел показать публике весь наличный состав красавиц в хоре и балете. Выдвигая их из общей группы, он перепутал в хоре сопрано и альты так, что нельзя было получить необходимую хорошую звучность, и мне пришлось протестовать против режиссерских новшеств и убеждать его, что в опере звуковая красота должна быть на первом плане, с чем он в конце концов согласился. В «Орлеанской деве» Савва Иванович проявил себя большим художником-режиссером, как в картинном расположении хоровых масс и общей планировке отдельных сцен, где все было продумано, а потому удачно и красиво выполнено, так и в проработке отдельных партий. Всю партию Иоанны он прошел до мелочей с исключительно даровитой Е. Я. Цветковой и проявил себя тонким психологом. Сцена с отцом перед собором, дуэт с Лионелем и сцена смерти производили глубокое впечатление. Я должен признаться, что без волнения не мог смотреть на лицо артистки, глаза мои невольно наполнялись слезами, и я вынужден был дирижировать наизусть, так как совершенно не видел партитуры. Музыка «Орлеанской девы» самая эклектическая из всех опер Чайковского; в ней вы вспомните и «Фауста», и «Гугеноты», и даже «Аиду», но между этими реминисценциями вы получаете моменты потрясающей силы, и надо было иметь действительно исключительное дарование Е. Я. Цветковой, чтобы на своих плечах вынести вокальную и драматическую трудность партии и в исполнении подняться на высоту первоклассной артистки. Опера имела большой успех и поддержала уже начавшие было колебаться ресурсы дирекции.

Выручила дирекцию опера Римского-Корсакова «Садко», которую мы реставрировали заново. Оркестр был доведен до полного состава необходимых инструментов, музыкантов подобрали из лучших, хор также был подновлен молодыми свежими голосами, что при разучивании заново сыграло громадную роль. Опера появилась в совершенно новом виде и имела огромный успех. К сожалению, на этом возобновленном «Садко» Николай Андреевич не мог быть и слушал его значительно позже, но на этом спектакле был дорогой для меня гость Артур Никиш, очень интересовавшийся оперой и оставшийся очень довольным как самой оперой, так и ее исполнением. Никиш заявил мне, что «бога-

че и ярче оркестровой палитры Р.-Корсакова он ни у кого из оперных композиторов не знает», и похвалил общий стиль исполнения, что мне было очень приятно слышать от такого большого художника. Возобновление «Садко» было подлинным праздником для Саввы Ивановича.

Глава VI.

Антреприза К. С. Винтер. Постановка опер «Царская невеста», «Кавказский пленник», пролога к опере «1812 год», «Царь Салтан», «Ася» и «Ратклифф».

В начале 1899 г. дела Мамонтова вообще сильно пошатнулись, он уже не мог так щедро помогать своему любимому де-тишу, как делал это раньше, а вскоре и совсем отошел от него.

Все оперные дела перешли в руки К. С. Винтер, его ближайшей помощницы, которая и довела сезон до конца, но взять на свою ответственность продолжение дела в дальнейшем она не решалась, предпочитая образовать товарищество; в него она вошла как пайщица театральным имуществом, которое ей передал Савва Иванович.

Труппа и театр остались те же, но создалась еще большая спайка между работающими, чем это было раньше, каждый считал себя ответственным за дело, и работа пошла дружным темпом. Римский-Корсаков пришел нам на помощь, предоставив нам свою «Царскую невесту», как новинку сезона, поставленную нами в первый раз 20 октября 1899 г. Весь сентябрь этого года прошел в гастролях Ф. И. Шаляпина, который «запевал» неустойку Савве Ивановичу за нарушение контракта с ним, ввиду своего перехода на сцену Большого театра. Это обстоятельство тоже нас очень поддержало, и мы были полны радостных надежд. Шаляпин спел у нас двенадцать своих лучших партий, конечно, при полных каждый раз сборах.

Много времени и внимания было отдано постановке «Царской невесты». Николай Андреевич приехал на неделю и присутствовал на всех последних репетициях. Все было предварительно слажено, и он особенно не придирался, внимание его было направлено главным образом на партию Марфы, от которой он требовал очень спокойного, выдержанного образа и очень медленных темпо, в особенности в обеих ариях, что у Н. И. Забелы выходило чудесно. В общем исполнение «Царской невесты» не только удовлетворило автора, но повидимому искренно ему нравилось. Постановкой оперы заведывал молодой тогда режиссер В. П. Шкафер и провел ее блестяще. Декорации писал М. А. Врубель; в особенности ему удалось второй и последний акты.

Я волновался, конечно, больше всех и буквально трепетал, как школьник перед строгим учителем, несмотря на то, что у меня с Николаем Андреевичем были самые теплые дружеские отношения; но все прошло удачно — опера имела колоссальный успех и материально дала нам значительную передышку. За се-

зон «Царская невеста» обошла все провинциальные сцены. Весной 1900 г. товарищество собралось показать ее Киеву — но я, к сожалению, по неотложным делам консерватории, где состоял профессором, не мог выехать из Москвы; это очень огорчило Николая Андреевича, что он и высказал мне в следующем письме от 4 февраля 1900 г.:

«До меня дошел слух, что вы колеблетесь ехать в Киев вместе с Частной оперой. Впрочем, в бытность мою в Москве, вы уже высказывали мне однажды свои сомнения по этому поводу. В настоящую же минуту, ввиду дошедших до меня случайно подтверждений о ваших колебаниях, я не могу не обратиться к вам со словами из Бориса — «на кого ты нас покидаешь, отец наш». Но шутки в сторону, неужели вы покинете мою Царскую невесту и моего Садко, и не покажете их в том надлежащем виде, которым они обязаны вам, Киеву-городу? Вот например, в Харькове Царская невеста далеко не пользуется тем успехом, как в Москве. Глубокомысленные критики пишут даже: «Это понятно, так как в этой опере Римский-Корсаков вернулся к закругленным формам, несвойственным его таланту». Подумаешь, какой Харьков передовой город по сравнению с Москвой, им поди-ка чуть ли не Тристана с Изольдой надо. А дело объяснить можно проще: просто неважно исполняют».

К моему великому огорчению, я не мог исполнить просьбы Николая Андреевича, и в Киеве дирижировал, кажется, мой помощник А. О. Палице.

После «Царской невесты» мы занялись прологом из оп. В. С. Калинникова,¹² которую он в то время писал, будучи совершенно больным. Пролог пожелал поставить Савва Иванович и, конечно, сделал большую ошибку. Показывать отрывки из незаконченной оперы, хотя и талантливого композитора, но неопытного оперного мастера, — это вводить публику в сомнение относительно целого. Сюжет оперы и либретто принадлежали Савве Ивановичу; либретто было написано в народно-фантастическом стиле вроде «Русалки»; оно оказалось продуктом ярого дилетантизма и не могло увлечь такого чуткого и хорошего музыканта, каким был Калинин; да и серьезная болезнь, от которой он вскоре скончался, мешала его работе; в результате, получилось что-то недоделанное, недосказанное, и у публики успеха «пролог», конечно, иметь не мог, хотя некоторые места в нем написаны красиво и искренно. Автор объяснял неуспех пролога медленностью взятых мною темпo, но он совершенно забыл, что при исполнении на фортепиано и на сцене разница впечатления получается громадная; я и артисты настолько все же чувствовали музыку Калинникова, что большой ошибки произойти в темпo не могло; все дело в том, что пролог отдельно ставить не следовало бы. Исполнители из глубокой любви и симпатии к автору сделали все, что было в их средствах; Цветкова — дочь рыбака, Секар-Рожанский — барин и Шкафер — старый рыбак — дали законченные сценические образы; пролог был поставлен 16 ноября 1899 г.

В. С. Калининков — автор чудесной симфонии, облетевшей все концертные эстрады мира и создавшей имя композитору, написал ее с полным знанием техники, чего нет в прологе, где он впервые столкнулся с новой для него сложной формой и, конечно, одолеть ее с первого раза не мог; получилось произведение незрелое и недоделанное.

В начале 1900 г. мы поставили «Кавказского пленника» Ц. А. Кюи. При выборе к постановке опер товарищество руководилось прежде всего художественною ценностью произведения. Считая, что оперы Кюи незаслуженно забыты театрами, мы решили реабилитировать их и в первую очередь наметили «Кавказского пленника» и «Ратклифа». Нетрудная в техническом отношении опера «Кавказский пленник» — заняла у нас для подготовки не много времени, и в начале февраля 1900 г. она была поставлена, с большим сверх ожидания успехом. Партии разошлись в голосовом отношении чрезвычайно удачно: Фатима — Цветкова, Марьям — Страхова, Пленник — Секар-Рожанский, Абубеккр — Шевелев, отец Фатимы — Мутин и мулла — Бедлевич — давали такую изумительную звучность и стройность, особенно в финале второго акта с хором, что вызывали всегда бурю аплодисментов и обязательно повторение этого финала на всех спектаклях «Пленника», шедшего при полных сборах.

Благодаря хорошим постановкам «Царской невесты» и «Кавказского пленника» товарищество удачно закончило сезон и весной уже без меня отправилось в Киев, где имело хороший успех, но сборы не оправдали ожиданий, и хотя товарищество благополучно свело концы с концами, но без материальной прибыли.

Лето 1900 г. все прошло в подготовке сезона 1900/01 г. Из новых постановок были намечены в первую очередь «Сказка о царе Салтане», которую Николай Андреевич, любя наше товарищество, предоставил нам для первого ее исполнения; затем моя, только что оконченная опера на тургеневский сюжет — «Ася», и — на декабрь — «Ратклиф» Ц. А. Кюи. Ввиду того, что материальные дела товарищества с поездкой в Киев несколько порасстроились, предположено было для поддержания средств дать «Салтана» в первую очередь в сентябре, а постановку «Аси» перенести на октябрь, поэтому мы все лето посвятили разучиванию «Салтана» и отлично его подготовили. Партии были розданы согласно желанию Николая Андреевича, который прекрасно знал силы нашей труппы: Салтан — Мутин, Гвидон — Секар-Рожанский, Милитриса — Цветкова, Лебедь — Забела, старый дед — Шкафер; маленькую партию гонца пел Шевелев, ткачиху — Веретенникова, повариху — Суровцева и Бабариху — Страхова.

Кроме финансовых соображений, заставивших наметить в первую очередь «Салтана», «Ася» естественно — как опера легкая, лирическая, могла быть поставлена в виде отдыха после постановки «Салтана», который требовал напряжения всех сил. Но совершенно неожиданно получаем известие от Николая Андреевича, что он возвращается из-за границы только в конце сентября, а потому не только на предварительных репетициях не

может быть, но даже не будет на первом представлении, если «Салтана» не отложат до октября. Его просьба была для нас приказанием, а «Салтан» без Николая Андреевича для нас был бы праздник не в праздник. Но так как в сентябре новинка для товарищества была необходима во что бы то ни стало, то решено было подготовить «Асю» на всех парах. Надо было форсировать репетиции и мне, автору и дирижеру, скрепя сердце игнорировать детальную отделку оперы, которая вся полна тонких штрихов и подробностей. Репетиции настолько пришлось скомкать, что в день первого представления я делал еще корректурную оркестровую репетицию сцены в кабачке. Хотя артисты и знали свои партии, но не было слаженности, и, конечно, опера не могла сразу произвести того впечатления, которое получилось впоследствии. Цветкова — Ася, Петрова-Званцева — Фрау Луиза были великолепны; Петрова повторила три раза песню Лорелей. Но мужской персонал был слабее, даже Секар, в партии студента-сенъора, был не тем, чем он мог быть, — словом, пришлось расплачиваться за хотя необходимую, но недопустимую с художественной точки зрения уступчивость. «Ася» была принесена в жертву 28 сентября 1900 г.

Я страдал ужасно, и дружески сочувственный прием любившей меня московской публики не мог меня утешить; только впоследствии, при новых возобновлениях оперы, я был удовлетворен как исполнением, так и тем, что все мои намерения удачно осуществились, и я собой остался доволен.

Отношение критики и критиков меня очень мало беспокоило. Стремление всегда во всякой новой опере найти сходство с чем-нибудь уже известным — один из любимых ими приемов. В том, что Ася, как и Татьяна, пишет своему герою письмо, они усмотрели сходство с «Онегиным», не смущаясь различным характером содержания их писем. Письмо Татьяны — документ глубокого чувства женской души, тогда как записочка Аси о перемене места свидания — соломинка, за которую хватается юная, взволнованная обстоятельствами девичья душа, ищущая выхода из неловкого положения. Общее с «Онегиным» у «Аси», пожалуй, есть только то, что обе оперы — бытовые, сюжеты их обеих отражают только картинку домашнего быта и житейской обстановки русского общества того времени и психологию действующих лиц, и потому правильно, что я, как и Чайковский, назвал свою оперу — лирическими сценами.

Что касается музыки «Аси», то если критики находят в ней налет Чайковского, то в этом виноват не я, а Чайковский, силой своего таланта оказавший влияние на целое поколение молодых композиторов, которые, как молодые побеги, берут начало от старых корней. Вряд ли найдутся сочинения у композиторов времени моей молодости, в которых бы не чувствовалось, конечно, не сознательное намерение подражать Чайковскому, и влияние его могучего таланта естественно сказывалось у меня, и у Аренинского, да и С. И. Танеев тоже не избег его в своей «Орестее». Конец арии Клитемнестры — ее мелодия — чистейший Чайковский,

как настроение и характер. Индивидуальность есть признак крупнейшего дарования и обнаруживается в момент его высшего развития. Мы же, маленькие эпигоны, зрели под лучами того солнца, которому симпатизировали.

Повесть Аси, как сказано выше, не дает материала для общепринятого типа оперного сюжета, и сама Ася, с ее странными выходками и невыдержанностью неустановившегося еще женского характера, не подходит для оперной героини, но меня заинтересовал момент в ее жизни, когда она впервые почувствовала в себе женщину и бессознательную потребность в любви; насколько мне удалось все это выразить, я уже судить не берусь, но чувства Аси меня глубоко волновали, и я писал свои лирические сцены, которые иначе никак не назовешь, с большой любовью, как ни одну другую из своих опер. Ставил ее известный режиссер М. В. Лентовский, большой знаток быта германских студентов—и сделал это превосходно, декорации писал М. А. Врубель со свойственным ему талантом. Увлеченный идейным служением искусству нашего товарищества, Врубель вошел в него и с любовью к делу примкнул к нашей работе, начиная с постановки «Царской невесты»; затем он написал «Асю» и наконец «Салтана».

Николай Андреевич приехал в Москву в половине октября, и к началу корректурных репетиций «Салтана», которые прошли быстро и очень успешно. Ошибок в оркестровых партиях было мало, и мы скоро приступили к общим репетициям под мастерским режиссерством М. Лентовского. Народные сцены были поставлены великолепно, вызвали бурю восторгов и бесконечные вызовы автора и Лентовского. Декорации и костюмы были по рисункам Врубеля, превзошедшего себя в оригинальности, красочности, сказочной фантастике и поразившего всех смелым смешением стиля византийского с древнерусским. Очень сильные по настроению были декорации I и II акта, давшие впечатление какой-то шемящей тоски, как бы предчувствия беды, и III и IV акты по своей ликующей, радостно-праздничной яркости. Появление града Леденца вызвало общий восторг и овацию всего театра. Николай Андреевич остался очень доволен исполнением и много раз горячо благодарил всех, прощая нам, по своей доброте, многие прегрешения. Спектакль был сплошным его торжеством, с бесконечным числом разных вещественных доказательств укрепившейся любви к нему москвичей.

Последнее время Николай Андреевич все свои оперы (за исключением первых трех) печатал у М. П. Беляева; поэтому, написавши «Салтана», он также не пожелал обойти его и предложил ему издать оперу, но неожиданно для себя получил от Беляева обидный отказ, причем в чисто купеческой форме: «Не могу, Николай Андреевич, уже очень вы много опер пишете, мне не под силу каждый год издавать их, да и другие сочинения нужно печатать».

Такой ответ Николаю Андреевичу показался обидным; он был не начинающим автором, нуждающимся в поощрении; издание

его произведений не было убыточным, а, наоборот, очень прибыльным для издателя, и он усмотрел в этом со стороны Беляева явное нежелание обременять свое издательство его операми; В. В. Бессель только этого и ждал и немедленно предложил Николаю Андреевичу напечатать «Салтана»; тогда Беляев в свою очередь обиделся на Николая Андреевича за то, что тот не пожелал подождать с изданием, забывая, что опера пишется не для того, чтобы лежать в портфеле автора или издателя; таким образом между друзьями пробежал маленький холодок. Впоследствии их дружеские отношения восстановились, и снова между ними водворился мир и лад. «Кашея» также издал затем Бессель, но Николай Андреевич не очень любил бесселевское издательство вследствие обилия опечаток, несмотря на самую тщательную авторскую корректуру, которую по небрежности и невнимательности гравиров не всегда исправляли; ввиду этого Мусоргский и называл бесселевскую нотопечатню—«нотопечатней».

За «Салтаном» последовал у нас «Ратклиф», музыкой которого все музыканты восхищались в кредит, так как знали из него только действительно очаровательный дуэт Марии с Вильямом. Написанный в ариозно-речитативном стиле, «Ратклиф» провалился при первом исполнении оперы в Петербурге и быстро сошел со сцены, но мы решили его реабилитировать, так как хорошей музыки в нем было много.

Ц. А. Кюи—старший член «могучей кучки», один из первых, вместе с Мусоргским, примкнувший к Балакиреву. Приехавши от Монюшко,¹³ с которым он занимался теорией музыки и отчасти сочинением ее, и зараженный западной тенденцией, он уже не мог воспринять влияние русской школы, поэтому так и остался особняком, хотя и представителем «могучей кучки», но с шумановски-французским уклоном изящно-мелодического стиля. Не чувствуя влечения к инструментальной музыке и не имея дара владеть палитрой оркестра, он избегал крупных оркестровых форм, и все его попытки в этой области ограничились сочинением нескольких скерцо, маленькой сюиты для оркестра, не считая вступлений и танцев в его операх и двух струнных квартетов. Но где он чувствовал себя в своей сфере—это в романсах; там он создал ряд удивительных по настроению вещей. Этот стиль он перенес и в свои оперы, для которых, между прочим, выбирал всегда самые кроваво-жесткие сюжеты, вроде «Ратклифа», «Анжело», «Сарацина», «Фифи»; в них музыка часто не соответствовала сценическому положению, и выходило так, как сказал Л. Н. Толстой про писателя Андреева: «он пугает, а мне не страшно». Но благодаря красивой и мелодической музыке, оперы имели успех, а некоторые из них, как например «Кавказский пленник», и очень большой. Прочному успеху его опер несомненно мешала инструментовка, лишенная колорита, которого он совершенно не чувствовал. Балакирев мне часто говорил, что для Кюи решительно «все равно», играет ли мелодию кларнет или гобой, а также—в каком тоне исполняется его произведение, в оригинале или в транспорте, что всегда должно особенно

чувствоваться композитором. Недостаток этот чисто слухового порядка, — ни знание, ни талант тут, конечно, ни при чем.

Очень большую роль в популяризации Кюи в Москве сыграли супруги Керзины, основавшие так называемый Керзинский кружок, на вечерах которого всегда исполнялись лучшими артистами Москвы романсы авторов русской школы. Вечера эти устраивались обыкновенно по средам и пользовались большой популярностью; впоследствии была сделана попытка придать им значение больших концертов, вследствие чего они утратили свою интимность и быстро покончили свое существование. Среди москвичей кружок оставил благодарную память об его основателях Н. А. и М. С. Керзиных, затративших не мало труда и средств на создание такого симпатичного учреждения, каким являлся в то время Керзинский кружок.

Оркестровка Кюи — это нечто серое, «беспросветное», как осенний дождик; своею однотонностью она наводит такое уныние на слушателя, что одно это способно погубить самую волшебную музыку. В «Ратклифе» прилично звучит только вступление к опере, и то только потому, что инструментовано Балакиревым. Но раз мы уже обещали, надо было свое обещание выполнить, и мы с большим рвением приступили к репетициям в присутствии автора. Не знаю, чем объяснить, неумением ли наших артистов носить старо-английские костюмы с трико и фижмами, или чуждыми их пониманию характерами героев, но только все они имели на сцене какой-то смущенный и неловкий вид, точно им что-то мешало в движениях. Это их нервное состояние отразилось и на музыкальном исполнении, которое было таким же нервным и не давало образов спокойных и выдержанных английских вельмож, какими должны быть сам Ратклиф и лорд Дуглас. Шевелев с его очаровательным голосом, по фигуре более напоминавший купца Калашникова, чем влюбленного лорда Ратклифа, конечно, портил впечатление в сцене с Марией, но зато был великолепен благодаря голосу в сцене у Черного камня. Прекрасной и поразительной была в эпизодической роли сумасшедшей старой Маргерит — В. Н. Петрова-Званцева. Ее монолог производил сильное, глубокое впечатление и по красоте голоса и по драматизму исполнения. В общем опера прошла прилично, и только; автор же из скромности просил извинения за свое первое оперное произведение и благодарил исполнителей. Публика приняла оперу холодно, но автора, которого Москва знала благодаря концертам, в которых исполнялись его популярные романсы, и любила — приняла горячо. В ближайшие дни мы повторили для него «Кавказского пленника», он был в восторге от исполнения и от приема публикой.

Глава VII.

Юбилей Н. А. Р.-Корсакова. Возобновление оперы «Садко» и постановка опер «Купец Калашников», «Черевички», «Саранин» и «Кащей». Переселение товарищества из театра Солодовникова в театр Эрмитаж. Постановка опер «Вертер» и «Фифи». Театр Аквариум. Опера С. И. Зимина в Интернациональном театре.

Вслед за «Ратклифом», который прошел у нас в начале декабря 1900 г., мы подготовили «Садко» для 35-летнего юбилея Николая Андреевича, который обещал нам на нем присутствовать. Дирекция Большого театра также собиралась его чествовать, но не сговорились с ним относительно дня и также, как и мы, назначила 19 декабря, предполагая, что он предпочтет быть у них из уважения к Большому театру; но Н. А. предпочел провести этот вечер в маленьком театре, которому отдал свое сердце и любовь. Он отлично чувствовал, что если мы и не всегда были на высоте строгих художественных требований, — но зато у нас не было того формального отношения к искусству, которое способно заморозить все талантливое; этим мы и подкупили его при исполнении опер. Кроме того Николая Андреевича очень обижало отношение к нему со стороны дирекции, которая ставила его оперы только тогда, когда они уже прошли в частных театрах — как это было с «Садко» и с «Салтаном». Он сторонился дирекции казенных театров и решил никогда не предлагать им ничего из вновь им написанных опер, поэтому естественно, что он отклонил их приглашение, и мы блестяще отпраздновали его юбилей 19 декабря 1900 г. На наш праздник собралась вся Москва. Ложа Николая Андреевича была убрана зеленью и цветами. При появлении его в ложе весь театр стоя приветствовал его. После первого акта при выходе его на вызовы публики началось чествование с подношением венков, адресов и подарков, которых было бесчисленное множество. Праздник закончился, как всегда, банкетом с речами и тостами.

В марте 1901 г. мы поставили еще оперу «Купец Калашников» Рубинштейна, прошедшую с хорошим успехом; удивительно хорош был Н. А. Шевелев в заглавной партии. В дальнейшем сезон прошел в обычном порядке. Материально дела товарищества несколько поправились, хотя и не надолго. Постановка «Салтана» несколько отсрочила агонию товарищества, но дело неизбежно клонилось к краху, который и наступил осенью следующего сезона 1901/02 г. Долги, связанные с делами Саввы Ивановича, отразились и на оперном предприятии. Кредиторы, начиная с владельца театра Солодовникова, начали предъявлять свои требования на уплату долгов, и вскоре на дверях театра появилась зловещая печать судебного пристава. 12 ноября 1901 г. спектакль уже не состоялся. Но частная опера, показавшая свету настоящие перлы оперного русского творчества и завоевавшая себе почетное место среди оперных предприятий, имевшая большой круг своих почитателей, не могла исчезнуть бесследно, поэтому артисты товарищества порешили продолжать дело на собственный риск. Таким образом заминка в деле оказалась

незначительной по времени, и в конце декабря театр вновь открыл свои двери. Взявшие в свои руки все дело артисты образовали правление, в которое вошли: я, как председатель, и членами правления В. Н. Петрова-Званцева, Е. Я. Цветкова, Н. И. Сперанский и секретарем А. М. Шубин. Предварительная продажа билетов в первые два дня показала, какой симпатией пользовалось товарищество среди московской публики. Касса ломилась от наплыва публики, и сбор превзошел все наши ожидания. Делу очень помогла объявленная в первый раз после провала в Большом театре опера Чайковского «Черевички». Спасая свое дело, товарищество напрягло все силы и обставило оперу первоклассными исполнителями. Н. Д. Всков в партии беса был бесподобен в вокальном и сценическом отношении, и в одном из ближайших спектаклей получил венок с надписью: «Божественному бесу». Он внес столько жизни и юмора в исполнение, что сразу создал веселое, приподнятое настроение у артистов, которое передавалось и публике. Очаровательны были Оксана—Е. Я. Цветкова и Солоха—В. Н. Петрова-Званцева, необыкновенно комичен без шаржа был дьяк В. П. Шкафер и величественно прекрасен Н. И. Сперанский в партии Светлейшего; хор и оркестр также подтянулись, — словом, исполнение было на славу, и успех оперы был громадный. Петр Ильич был бы очень доволен реабилитацией своей оперы, любимой им больше остальных опер и так безжалостно проваленной. Успех «Черевичек» укрепил наши надежды на будущее. Сезон закончили блестяще и организовали план работы на предстоящий сезон 1902/03 г.

В общем надо сознаться — товариществу очень повезло. Во-первых, мы получили от Николая Андреевича обещание на первую постановку его только что оконченного «Кащея», затем из новых опер наметили к постановке «Сарацина» Кюи, «Сказание о граде Китеже» Василенко, «Страшную месть» Кочетова, «Елку» Ребикова и давно не шедшего в Москве «Дон-Жуана» Моцарта. Состав труппы был увеличен до 50 человек, но, к сожалению, — на первую половину сезона из труппы выбыли Секар-Рожанский и Е. Я. Цветкова, соблазнившиеся провинциальными гастрольями. В репертуар у нас вошли «Снегурочка» в новой редакции, «Майская ночь», «Борис Годунов», «Кавказский пленник», «Иоланта» и другие уже шедшие у нас оперы. Вместо Е. Я. Цветковой в труппу вошла талантливая, с очаровательным голосом, М. Н. Полякова, ученица нашей консерватории, необыкновенная исполнительница партии Иоланты.

Театр Солодовникова по условию остался еще на год за нами, за 42 тысячи рублей аренды. Первой новинкой сезона был «Сарацин» Кюи. Технически Кюи в этой опере вперед не пошел; та же тусклая инструментовка, тот же однообразный мелодический стиль без малейшего драматического подъема, но среди мелодических мест есть перлы большой ценности, например ария графа Савуаси, полная трогательного настроения и мелодической благородной прелести.

Из исполнителей выделились—Н. Д. Веков—Сарацин и Н. Н. Сперанский—граф Савуаси. Вообще опера имела средний успех. После «Сарацина» мы энергично принялись за «Кашея». Николай Андреевич меня подробно инструктировал относительно его исполнения, и дело у нас загорелось. Трудность исполнения сказалась прежде всего благодаря сложности гармонического стиля, но гармонии, несмотря на их сложность, были настолько ясны по своей природе, что значительно помогли артистам разобраться в мелодических «интригах» автора, которыми уснащены все вокальные партии, в особенности Кашеевны, самого Кашея и царевны. Я как-то спросил Николая Андреевича, почему он так отклонился от своего прежнего мелодического стиля; он мне сказал так: «После постановки «Царской невесты» в Праге, все западные критики обрушились на меня с упреками, что я пошел назад,—вот, чтобы доказать им, что я могу писать и по-новому, со всеми вагнеровскими ухищрениями, но не всегда этого хочу, я и написал Кашея».

Великолепна была в партии Кашеевны В. Н. Петрова-Званцева, также и царевна—Н. И. Забела, для которой Николай Андреевич писал эту партию, Д. О. Ошустович в труднейшей партии Кашея показал себя прекрасным вокалистом. Декорации писал талантливый А. М. Васнецов, а режиссировал Н. Н. Званцев. В инструментовке Николай Андреевич применил некоторые новшества, в виде сурдин для гобоев, английского рожка и фагота, что он делал и раньше в «Сервилии»,—но я не скажу, чтобы это было особенно характерно по колориту и потому проходит мало заметным. При распределении партий мы долго не могли остановиться на исполнителе роли Бури-Богатыря; она написана для баса и требует голоса с великолепными низами и такими же великолепными, свободными верхами, но такого в труппе у нас не оказалось, и мы рискнули предложить Николаю Андреевичу передать эту роль низкому баритону, так как верхних нот в ней больше, и они нужнее, но он нашел, что ему нужнее для трио нижние басовые ноты, а потому и предпочел баса, хотя и с неблестящими верхами. Такой исполнитель был найден в лице талантливого В. В. Осипова, и Николай Андреевич был удовлетворен. Я не скажу, чтобы я особенно симпатизировал музыке «Кашея». Она на меня действовала как наркоз или раздражающий слишком сильный запах цветов. Кончая репетицию или спектакль «Кашея», я чувствовал себя несколько возбужденным, точно после приема наркотика.

Опера «Кашей» была лебединой песней товарищества и, хотя материально наши дела шли удовлетворительно, а с возвращением в труппу Цветковой, Секара, Шевелева, даже прекрасно, но на горизонте товарищества начали скопляться тучи, мешавшие нам жить. Успех нашего дела вызвал на соревнование и других предпринимателей. В театре «Аквариум» образовалось новое оперное товарищество, во главе с известным тенором М. Е. Медведевым, под покровительством С. И. Зимина. Трех оперных театров для Москвы оказалось много. Публика разбилась, и наши дела пошатнулись, но мы не унывали. Возобновление опер Чайковского

«Мазепа» и «Чародейка», обставленных лучшими силами товарищества, на время спасло положение. Провалившиеся в Большом театре обе оперы были реабилитированы и шли при полных сборах. Положение наше, как всеми признанной Частной оперы, было восстановлено.

«Страшная месть» Кочетова,¹⁴ 25 января 1902 г., и «Сказание о граде Китеже» С. И. Василенко, 22 марта 1902 г., были поставлены в виде поощрения начинающим молодым авторам; на материальный успех мы очень и не рассчитывали. По художественной и технической законченности опера С. И. Василенко была значительней оперы Кочетова. Окончив консерваторию по моему классу, С. Н. Василенко явился мастером во всеоружии композиторской техники. Сильный и самобытный талант его наилучшим образом подошел к сюжету, и вещь получилась сильная, хотя и не без спенических недостатков. Отсутствие действия в развитии сюжета сообщило сочинению кантатный характер, а краткость его не могла способствовать большому успеху; опера была принята очень тепло публикой, хотя долго удержать к себе интереса не могла.

Совсем иным представляется Н. Р. Кочетов, очень милый и симпатичный талант; он очень любил музыку, но учился контрапункту урывками у Лароша, а затем и в дальнейшем кое у кого и кое-как. «Страшная месть» написана очень искренно, но так бледно и бедно по мысли, что кто-то сострил, что опера эта есть страшная месть композитора рецензенту, каковым по профессии был Кочетов. Композитор пописывает, а рецензент поругивает; в данном случае рецензент был поставлен в необходимость или хвалить или ругать свое произведение. Опера, несмотря на свои многочисленные недостатки, произвела симпатичное впечатление и была тепло принята публикой, но прочного успеха не имела.

Сезон мы закончили благополучно и даже с прибылью. Наш материальный успех, кроме большой симпатии, которой мы пользовались у московской публики, можно объяснить еще и вместительностью Солодовниковского театра, полный сбор которого равнялся 6 тысячам в вечер при очень умеренных ценах. Принимая во внимание праздничные двойные спектакли, — а также рождественские, маслянные и пасхальные дни — получалась двойная выручка, которая покрывала недобор глухого, междупраздничного времени; потому Солодовниковский театр и был так соблазнительно-привлекателен и заманчив для всех антрепренеров.

Ввиду нескольких претендентов на театр, владелец театра П. Г. Солодовников, согласно купеческим традициям, увеличил арендную плату до 5 тысяч рублей в месяц, или 60 тысяч в год, что было не по силам товариществу, и мы перекочевали в театр Эрмитаж, что в Каретном ряду. Театр очень небольшой и плохо приспособленный к постановочным операм, но у нас выхода другого не было, и мы решили не сдаваться. Из симпатии к нам Общество народной трезвости пришло к нам на помощь, приобрело у нас все утренние праздничные спектакли, и таким образом оплатило жалованье служащим, хору, оркестру и балету. На марках оставались только одни артисты, несколько подработавшие

в предыдущем сезоне. Конечно, пришлось сократить наш постановочный размах и перейти на постановку более скромных опер интимного характера. Постановка «Вертера» Массне показала, что мы были правы. В небольшом, но чистенько, изящно отделанном театре, с небольшим хором, небольшим, но полным по составу оркестром, опера зазвучала по-иному, и интимный камерный стиль вернул нам многих поклонников нашего товарищества. Но все-таки бороться с обстоятельствами нам было трудно. Все интересные новинки нами уже были использованы. Постановка опер «Дети степей» и «Горюша» А. Г. Рубинштейна ничего нам не дала; ни та, ни другая успеха не имели, первая потому, что была одной из его ранних, и потому не зрелых опер, а вторая потому, что была последней оперой, написанной наспех к его юбилею (на сюжет Ваньки Ключника). Русские сюжеты никогда Рубинштейну не удавались, как и все, что он писал в русском стиле, даже его трепак и русские фантазии были условно русскими сочинениями. Недостаточно надеть длинный сюртук и смазные сапоги, писал про него Ц. А. Кюи, чтобы быть русским.

Очень понравилась одноактная опера Ц. А. Кюи — «Фифи» на сюжет рассказа Мопассана из времен франко-прусской войны. Написана она очень живо с интересной музыкальной характеристикой, и пожалуй, это — первая опера Кюи с выдержанным драматическим настроением. Опера была поставлена 4 ноября 1903 г. Из исполнителей особенно выделились Цветкова — Рахиль, Петрова-Званцева — Аманда, Сперанский — настор и Олсин — майор.

Небольшой по размерам театр и отдаленность его от центра города несомненно мешали успеху нашего дела, сборы не могли окупить предприятия, и товарищество постановило ликвидировать дело, которому служило с такой любовью. С. И. Зимин, который решил расширить свою антрепризу, симпатизируя товариществу, предложил всему персоналу перейти к нему, и таким образом вся наша артистическая семья не распалась, а продолжала свое дело под управлением С. И. Зимина. Сезон 1903/04 г. начали в театре «Аквариум», тоже очень мало приспособленном для серьезного оперного дела. Кроме меня дирижером был приглашен еще В. О. Зеленый. Из новинок поставили «Мюет», «Ураган» — Брюно и «Луизу» — Шарпантье. Очень интересно было познакомиться с новинками французской школы, но они большого впечатления не произвели. Более других понравилась «Мюет» своей искренней и изящной музыкой. Затем были поставлены «Царь и плотник» Лорцинга и «Багдадский цирюльник» Корнелиуса, но также без успеха. Из русских опер возобновили «Вражью силу» Серова. Очень хорош был Олсин в партии Петра и Петрова-Званцева в партии Груни, великолепен также был в партии Еремки А. М. Пузанов. В театре «Аквариум» опера продолжалась только один сезон и на сезон 1904/05 г. перешла в Интернациональный театр на Большой Никитской улице, в том же составе, с небольшим пополнением в лице прекрасного артиста и певца Н. Г. Райского, впоследствии профессора и проректора Московской консерватории.

Несмотря на небольшие размеры театра, он был хорошо оборудован, и можно было давать такие оперы, как «Снегурочка», «Орлеанская дева», «Борис» и др., что привлекало публику, и дела шли хорошо. Из сравнительно неиспользованных опер возобновили мою «Асю» и на этот раз очень тщательно и старательно ее подготовили. Исполнители были все прежние за исключением Н. Н., партию которого вместо невозможного Круглова исполнял талантливый Н. И. Сперанский, а Гагина — Н. Г. Райский. Я был доволен и очень благодарен С. И. Зимину, публика повидимому также была довольна. После «Аси» с большим успехом поставили «Заза» Леонкавалло, очень слабую по музыке оперу, но ловкую по фактуре; — в ней захватывающие хороши были Заза — Петрова-Званцева и Дюфрен — Н. Г. Райский.

Неудачи японской войны, студенческие волнения и революционные выступления нарушили обычный ход общественной и театральной жизни. Сезон закончился постановкой оперы Лало «Король города Иса» — очаровательной, оригинальной, свежей по музыке и трогательной по сюжету. П. И. Чайковский слышал эту оперу в Париже, пришел от нее в восторг и привез мне клавир.

Опера имела большой успех, но, к сожалению, прошла всего несколько раз, по случаю закрытия сезона. Ввиду начавшегося революционного движения, дела Солодовниковского товарищества под управлением М. М. Кожевникова шли не блестяще; вскоре после постановке «Сервилии» Н. А. Римского-Корсакова товарищество покончило свое существование, и театр был передан С. И. Зимину. Сезон 1905/06 гг. был последним в моей работе как дирижера оперы. Консерваторские дела все более и более отвлекали меня от театра, и когда я был избран первым автономным директором консерватории, мне пришлось окончательно отказаться от оперного дирижерства. О своем избрании я узнал от депутации профессоров, явившихся ко мне в театр на репетицию оперы «Рогнеда» в марте 1906 г.; никогда не отказываясь от общественной работы, я согласился, несмотря на всю трудность и ответственность предлагаемого поста.

Глава VIII.

Учреждение Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов. Первый Всероссийский съезд сценических деятелей.

Пробуждение общественного сознания, стремление вырваться из-под гнета предпринимателей, эксплуатирующих труд музыкантов, стало все настойчивее и настойчивее проявляться среди московских оркестрантов. Страх, что они останутся без места, если пойдут против предпринимателей, совершенно парализовал их самостоятельные попытки что-нибудь предпринять. По инициативе энергичного И. В. Липасва было организовано собрание оркестрантов, на котором он внес на их обсуждение проект устава Общества взаимопомощи московских музыкантов. Это первое в жизни

оркестрантов общее собрание состоялось в театре Эрмитаж под моим председательством и вынесло решение об учреждении такого общества. Было выбрано правление, в состав которого вошли И. В. Липаев как председатель общества, Е. А. Колчин как товарищ председателя и три члена правления. Устав в скором времени был выработан, утвержден общим собранием, прошел все правительственные инстанции и вступил в жизнь. Правление, в лице преданных делу И. В. Липаева и Е. А. Колчина, с большой энергией повело дело, и в скором времени число членов быстро стало увеличиваться.

Это была первая струя свежего воздуха в душной атмосфере оркестрового быта. Музыкант уже знал, где ему в случае нужды искать помощи и защиты от хищных антрепренерских покушений. Вскоре возникла мысль об образовании Союза оркестровых музыкантов с целью объединения всех оркестровых деятелей на почве их профессиональных интересов, для упорядочения условий их взаимных отношений, улучшения их общественного положения и всякого рода моральной и материальной помощи. Союз основывался на началах самоуправления и взаимопомощи. Первое время союз существовал при Русском театральном обществе, а затем выделился в самостоятельное учреждение. Многие стороны устава вызывали сомнение, но музыканты так рады были почину, что с этим не считались и приняли его без оговорок. Конечно, впоследствии жизнь все изменила по-своему и придала союзу ту форму, которая отвечала нуждам музыкантов. Из него впоследствии образовался Всероссийский союз работников искусства.

Начавшееся пробуждение к новой жизни сказалось и на съезде сценических деятелей, организованном Театральным обществом в марте 1901 г. в Москве. Съезд собрал всю артистическую семью со всей России, со всеми нуждами, по всем специальностям. Торжественное открытие состоялось в переполненном Новом театре. После официальных речей — последовало избрание президиума по секциям. Председателем съезда был избран А. Е. Молчанов, тов. председателя Н. Н. Боголюбов. Я был избран председателем оперной секции, моим товарищем И. О. Палице, секретарем секции А. М. Шубин. Очень много разговаривать нам нельзя было, времени было дано мало, — все работы съезда мы должны были закончить в четыре заседания, а докладов набралось невероятное количество: пришлось останавливаться только на наиболее существенных, остальные же проводились под видом «парламентской вермишели». Были и доклады с защитой издательских интересов, как доклад В. В. Бесселя. Не имея возможности перечислить все доклады, рассмотренные оперной секцией, я остановился только на тех, которые имели существенное значение.

1. По докладу Тычинского «Консерваторские и частные преподаватели пения» постановили: не касаясь критики постановки преподавания пения в музыкальных учреждениях и выражая полное доверие художественным советам этих учреждений, съезд выражает желание учредить при театральном обществе премию за лучшее сочинение по вопросам о рациональной постановке вокального образования и методах преподавания.

2. По докладу Дунаевского и Резунова съезд признал желательным учреждение музыкальных курсов сценической практики, рекомендуемых докладами, а также устройство учебных сцен для практической подготовки оперных артистов и режиссеров и просил Театральное общество войти с ходатайством перед городскими управлениями об устройстве пригородных театров, постоянных хоров и оркестров.

3. По докладу Боголюбова: признавая желательным отчисление известного процента с благотворительных концертов за участие в них членов Театрального общества на воспитание детей артистов, съезд просит совет общества выработать меры для практического осуществления этого проекта.

Я привел несколько резолюций, как указание на различные доклады. Съезд показал, как разнообразны нужды нашего быта, и наметил ряд конкретных мер к их устранению. Одним из основных докладов оперной секции следует признать доклад А. Григорьева о «крепостной» зависимости оркестровых музыкантов и об эксплуатации их подрядчиками, комиссионерами и агентами. Вот что, по мнению А. Григорьева, может улучшить положение музыканта: 1) Необходимо просить Театральное общество, чтобы оно через подлежащие власти не допускало найма оркестров людьми, ему неизвестными. 2) Самому обществу как в столицах, так и в других больших городах следовало бы учредить собственные рскомендательные конторы для оркестрантов и 3) частные предприятия должны быть переданы под контроль общества. Словом,—необходимо принятие целого ряда быстрых и неотложных мер, чтобы освободить от «крепостного» ярма бедного музыканта. Решение съезда было первым побудительным толчком к основанию Союза оркестровых музыкантов, к которому и незамедлило приступить Театральное общество.

Одним из интересных докладов был также доклад дирижера П. А. Щуровского, вскрывшего трагическое положение оперного дела в провинции и показавшего, до какого цинизма доходит отношение предпринимателя к искусству. В своем докладе докладчик коснулся также положения музыки не только в провинциальных, но и в столичных театрах, и главным образом в Большом московском театре. По своему влиянию на искусство Большой театр имеет громадное воспитательное значение, и он по праву должен называться академическим, в смысле своего в искусстве положения. Он обладает большим исполнительским штатом, ему доступно исполнение всех сложных форм музыкального искусства: опер, балетов, кантат, ораторий, симфонических и других музыкальных произведений; но, находясь в руках людей ничего общего с искусством не имеющих, он утратил, или, лучше сказать, упустил из рук руководящее начало, которое было в его руках и которое незаметно перешло к Музыкальному обществу. Призванный воспитывать широкие народные массы исполнением первоклассных классических опер как иностранных, так и русских авторов, он и с этой стороны не выполнил своей задачи. На сцену казенных театров стали проникать и низкопробные произведе-

Ввиду того, что на съезде собрались сотни представителей всех видов искусства со всей России с самыми разнообразными нуждами—и каждый спешил заявить—«у кого что болит», я при закрытии съезда внес последнее предложение, принятое очень сочувственно, а именно о необходимости учреждения при московском бюро Театрального общества постоянной музыкальной комиссии, в ведение которой поступали бы все музыкальные вопросы как еще не разрешенные окончательно на съезде, так и могущие возникнуть в практике будущего.

Вскоре была учреждена под моим председательством комиссия по выработке нормального контракта, и мы стали энергично пробивать брешь к лучшему будущему.

Съезд коснулся не только вопросов театрального порядка, но и учебно-воспитательного; всплыли вопросы ненормального положения консерваторий, их внутренних дел,—словом, и здесь как бы подготавливались события 1905 года, которые не замедлили разразиться; в остальном, за этот период, музыкальная жизнь Москвы шла обычным порядком, причем на ее горизонте сияли полным блеском две звезды первой величины—С. В. Рахманинов и А. Н. Скрябин, оба питомцы Московской консерватории. Рахманинов при помощи блестящего пианизма быстро выдвинулся и как композитор; концерты с его участием всегда проходили блестяще, карьера же Скрябина была иная.

Глава IX.

А. Н. Скрябин.

А. Н. Скрябин—явление исключительное и совершенно особого порядка. Поступив в консерваторию по фортепианному классу, он вначале надеялся стать пианистом, но вскоре оказалось, что природа его рук не для пианистической карьеры. Небольшая и не сильная рука, хотя и с чудесным туше, закрывала ему дорогу для современного виртуоза, от которого требуется прежде всего сила и выносливость. Он незаметно стал отходить от пианизма к творчеству, куда и влекло его настоящее призвание. Проходя в консерватории обязательные теоретические предметы, он добрался и до высших классов теории С. И. Танеева и А. С. Аренского, но настолько расходился с их взглядами на музыку и на некоторых авторов, подвергая их воззрения беспощадной критике, что принужден был расстаться с ними, окончив консерваторию только по фортепианному классу В. И. Сафонова, который всегда говорил про него: «Это гениальный мальчик». И действительно, аромат его первых произведений ярко свидетельствовал о том. Часто по вечерам, или, лучше сказать, по ночам, мне приходилось присутствовать, когда он в первый раз проигрывал свои только что написанные произведения Сафонову, с мнением которого он считался и к указаниям которого всегда прислушивался.

Все произведения Скрябина проникнуты пафосом; да и сам он с его беспокойным стремлением вперед был олицетворением пафоса. Проект его «Мистерии» показывает уже уклонение от нормального развития его таланта, что особенно заметно в «Экстазе», «Прометее» и в его сонатах, в особенности начиная с пятой. Может быть, эти произведения и находят отклик в чьих-либо сердцах, но не в моем; я откровенно сознаюсь, что я их не понимаю, и не могу понять, как можно одновременно наслаждаться сочинениями Бетховена, Вагнера, Шумана и таким, как последняя соната Скрябина. Мания величия, которая постепенно захватывала его, являясь несомненно результатом его особой нервозности, нарушила равновесие его психики. Его самомнение не было горделивым или заносчивым, а только глубоким сознанием веры в свой талант, веры в то, что он призван совершить что-то великое. Несмотря на его несомненную самовлюбленность, он был добрый и удивительно деликатный в отношении с людьми человек, и равнодушие или враждебное отношение к своей музыке он принимал совершенно спокойно, и взаимоотношения его ни с кем из-за этого никогда не нарушились. В период его первой женитьбы материальное положение его было очень печальное, сочинения почти ничего ему не давали. Профессорское жалование было ничтожно, оставались только частные уроки, которые его и поддерживали. Чтобы упрочить его материальное положение, В. И. Сафонов, принимавший в его судьбе совсем отцовское участие, уговорил М. П. Беляева помочь ему и дать возможность спокойно поработать, не думая о необходимости бегать по урокам. Беляев, вняв уговорам Сафонова, назначил ему определенное годовое содержание, которое погашалось, как долг композитора издателю, написанными сочинениями. С этого момента творчество Александра Николаевича потекло спокойно и продуктивно. Скоро Беляев убедился, что он не ошибся в расчете, и их полуофициальные отношения перешли в дружеские; таким образом, В. И. Сафонов и М. П. Беляев в жизни Скрябина сыграли громадную роль. В смысле пропаганды его больших оркестровых произведений много сделало для него и Московское музыкальное общество.

В. И. Сафонов, а затем и Э. А. Купер были первыми сторонниками его творчества, которое постепенно завоевывало симпатии большой публики, несмотря на протесты противников. Неизвестно, чем бы завершилось его творчество, если бы трагическая кончина не прервала молодой жизни. Возвращаясь из Петербурга, он в вагоне неосторожно сорвал на лице маленький фурункул, куда, очевидно, попала инфекция, началось заражение крови, которое не могли остановить призванные лучшие врачи и хирурги, и 16 апреля 1915 г. Скрябина не стало. Со смертью Скрябина, его имя стало знаменем молодежи для движения вперед, «вперед во что бы то ни стало, лишь бы вперед!».

Такие лозунги являются не двигателем, а тормозом искусства, искусство движется вперед на основании несокруши-

мых законов преемственности; поэтому оно и понятно всем; но раз оно делается непонятным, то и конец его владычеству, все упирается лбом в стену. Поэтому произведения таких новаторов интересуют всех только до известных пределов, до предела их понимания; поэтому решение вопроса насколько это жизненно, лучше всего предоставить времени, которое и сортирует дела и людей.

Во всяком случае, Скрябин—явление в высшей степени интересное. Первый его период—чарующий, второй же—только любопытный. Интерес к Скрябину распространился по всему миру, и в особенности у нас он оказал громадное влияние на молодежь.

Римский-Корсаков сочувствовал Скрябину только первого периода и совершенно отвергал второй. Музыкальная грязь, как называл он все новые гармонии, только раздражала его. Он совершенно не верил в искренность такого творчества и определял его словом «грязь».

Увлечение таким декадансом можно объяснить только стадным чувством и желанием не казаться глупее других; я в одном только не сомневаюсь, что такие явления имеют временный характер.

У меня в классе гармонии был ученик, который приносил задачи с невозможной гармонизацией, и когда я ему показывал ту же задачу с хорошей гармонией, он равнодушно уверял, что и та и другая гармонизация ему нравится! Ну что такому ученику скажешь? Остается только спросить его: «Зачем же вы тогда ко мне пришли? Идите к преподавателю, которому верите!» Вот и возникает вопрос, как направить нашу молодежь, как научить ее разбираться, что хорошо и что плохо.

С такими вопросами в душе я вступил на пост директора консерватории в 1905 г.

Глава X.

Консерваторская неурядица. Борьба за автономное управление.

Ненормальные отношения между директором консерватории и дирекцией, дирекцией и профессорами, создавшиеся вследствие несовершенства устава Музыкального общества и консерватории, подготовили то настроение, которое я нашел в консерватории, принявши должность директора. Борьба за автономию была лозунгом, объединяющим профессуру и учащихся.

В марте 1905 г. еще при директорстве В. И. Сафонова, учащиеся потребовали себе право обсуждения своих академических дел, вопросов об ученической кассе, о столовой и о других мероприятиях, касающихся ученической жизни, на что директор ответил отказом; в ответ на это учащиеся учредили забастовочный комитет и выработали план противодействия дирекции, но учебный год кое-как довели до конца.

В это же время разыгралась история проф. Г. Э. Конюса, основательно потребовавшего от дирекции, чтобы классы «обязательных» предметов не переполнялись в видах экономии сверх меры учащимися и чтобы преподающим доплачивали дополнительно за такую сверхплановую работу, для чего он предлагал установить на будущее время точное число учащихся на час времени по всем «обязательным» предметам. Дирекция и на это ответила отказом. Все это не могло способствовать успокоению умов. В. И. Сафонов, все более и более увлекаясь дирижерством, стремился по ту сторону океана, куда он зимой 1904 г. и подписал условие на сезон 1905 г. Весной 1905 г. он вернулся в Москву для устройства своих личных дел и получения годового отпуска. Возник вопрос о его заместителе. Дирекция на основании того, что вопрос идет о временном, а не постоянном директоре, который избирался советом, предложила мою кандидатуру, на что согласилась и главная дирекция, но С. И. Танеев и часть совета протестовали, не против моего назначения, а против метода назначения, как сказал мне С. И. Танеев. Конечно, это недоразумение можно было бы как-нибудь уладить, и дирекция в этом отношении не настаивала на своем праве назначения, хотя бы и временного, но на заседании художественного совета разыгрался печальный инцидент, увеличивший волнение и без того уже достаточно взбаломученного моря. Когда В. И. Сафонов объявил постановление дирекции о моем назначении, С. И. Танеев заявил, что дирекция не имеет права назначать директора, так как таковой должен быть избран советом, на что Сафонов со всей своей прямоотой и резкостью обрушился на Сергея Ивановича, перенеся все на личную почву. Он обвинял Сергея Ивановича в лицемерии, в том, что, прикрываясь личною дружбы, он систематически вредит ему, что ни одно предложение его, Сафонова, со времени его директорства не проходило в художественном совете без резкой критики Сергея Ивановича; во всем этом он видит зависть Сергея Ивановича к успеху его деятельности, тогда как он не справился в свое время с такой же задачей и, сознавая свое бессилие что-нибудь сделать, сам просил его, Сафонова, взять на себя директорство. Танеев возражал, но страсти все более и более разгорались. Это было так неожиданно для нас, членов совета, что мы потерялись и не знали что предпринять, выслушивая их обоюдно горячие тирады, пока старейший член совета И. В. Гржимали не обратился к ним с просьбой прекратить их личные счеты и избавить нас от необходимости присутствовать при такой, неожиданной и тяжелой для нас, сцене. Заседание было прервано, и мы разошлись с неприятным чувством неправоты и того, и другого. Сафонов, получив отпуск, уехал в Америку, а Танеев, неизвестно на кого обиженный, вышел из консерватории; таким образом, все опять осталось попрежнему, и вся тяжесть положения упала на мои плечи.

1905/06 учебный год начался бурно. Собрания учащихся шли непрерывно, обсуждение академических нужд было только предлогом, главным интересом было общее политическое положение,

в связи с забастовками на фабриках. Обсуждались вопросы, принимать ли учащимся участие в общей забастовке; заседания велись сумбурно, выносились постановления, которые докладывались художественному совету и дирекции, но ни одна резолюция о прекращении занятий не была приведена в исполнение; занятия шли кое-как до момента, когда события развернулись с такой силой, что о занятиях не приходилось и думать. На фабриках и в учебных заведениях митинги шли непрерывной чередой до поздней ночи, в особенности энергично действовали печатники, распространяя ленточки и воззвания. Так продолжалось до начала декабря, когда я однажды утром узнал из газет, что «на сегодня в 12 часов в Большом зале консерватории назначен митинг, на который приглашаются рабочие Московского района». Совет консерватории, обсуждая создавшееся положение, не знал, на что решиться, а потому решили предоставить событиям идти естественным путем, а путь был такого порядка: с одной стороны по Никитской с пением революционных песен шли студенты, а с другой двигалась черносотенная «патриотическая» манифестация с пением царского гимна; все это смешалось у ворот консерватории и угрожало неминуемой схваткой, но учащиеся консерватории оттеснили манифестантов и заняли зал. С этой минуты Большой зал оказался в руках рабочих, и митинги пошли беспрерывно круглые сутки. В конце декабря начались военные действия, город был объявлен на военном положении, занятия были временно прекращены, тем не менее учащиеся, несмотря на бдительность полиции, устроили в классах перевязочный пункт. Не желая нести единолично ответственность в такое трудное и ответственное для судьбы консерватории время, я просил дирекцию предложить художественному совету избрать комиссию для временного управления консерваторией. Комиссия была избрана советом, в нее вошли я, как председатель, и членами профессора: Кашкин, Гржимали и Глен. Результатом всех волнений во внутренней жизни консерватории было завоевание автономного управления, при дружном содействии Петербургской консерватории, как ее учащихся, так и профессоров, главным образом А. К. Глазунова и секретаря главной дирекции В. М. Беляева.

Средства консерватории и дирекции были разделены, концертная деятельность дирекции была отделена от учебной, руководство возложено на совет, учебный план был расширен, художественные задания были также увеличены, все это значительно двинуло вперед дело музыкального образования. На основании временных автономных правил в марте 1906 г. художественным советом было приступлено к избранию автономного директора. В. И. Сафонов вышел в отставку и отказался от баллотировки в директора и от профессуры, заключив на три года контракт с Филармоническим обществом в Нью-Йорке постоянным дирижером. Из предложенных кандидатов наибольшее число голосов получил я, и таким образом избраным директором автономной Московской консерватории. Хотя и страшно было брать на себя

ответственность, но мне не хотелось отступать перед опасностью, перед которой я никогда не отступал, поэтому решил не отступать и на этот раз. Моей заботой на первое время было обновление состава профессоров и возвращение в консерваторию С. И. Танеева. Главная причина его ухода была устранена, Сафонов уехал, лично против меня он ничего не имел, как и заявлял мне неоднократно, и тем не менее на все наши коллективные просьбы он ответил решительным отказом, ссылаясь на желание посвятить себя композиции и категорически заявив нам, что сейчас, вкусив свободы труда и времени, которыми теперь самолично располагает, он не променяет ее ни на какие блага мира; таким образом, наша попытка вернуть его окончилась неудачно, пришлось обратиться к профессору филармонического училища, прекрасному музыканту и контрапунктисту А. А. Ильинскому,¹⁵ единственно достойному занять место Сергея Ивановича; Ильинский и был избран художественным советом. На место В. И. Сафонова по фортепианному классу был приглашен Н. К. Метнер, пользовавшийся уже тогда большой известностью и любовью москвичей; но он недолго оставался профессором.

Класс практического сочинения, который был у меня, я за недостатком времени передал С. Н. Василенко, оставив за собой только коллективные классы—оперный, хоровой и оркестровый.

Моим ближайшим сотрудником по хозяйственной части был председатель дирекции Московского отделения А. П. Чижов, большой хозяин и преданный делу человек, а по учебной части консерватории в должности инспектора А. И. Губерт, о которой Петр Ильич писал Сафонову: «Скажи Вареньке голубке, что у нас инспектор в юбке»... По своей талантливости и работоспособности Александра Ивановна превзошла всех инспекторов, бывших до нее, в мужских костюмах. Точность исполнения, заботливость об учащихся и их материальном положении сделали из нее легендарного инспектора, о котором с такой любовью было говорено на 50-летнем юбилее ее службы. Со мной она прослужала 17 лет моего ректорства и более 35 лет совместной деятельности в консерватории, причем старалась отстранить от меня всякие мелочные заботы и дразги.

Из профессоров консерватории наиболее других принимали участие в жизни консерватории И. В. Гржимали, А. Э. Глен, Н. С. Морозов и Г. П. Прокофьев.

Иван Войцехович Гржимали—один из столпов Московской консерватории, верный хранитель ее традиций времен Н. Г. Рубинштейна и Лауба. Превосходный артист и педагог иоахимовской школы, он выпустил ряд блестящих скрипачей, из которых можно указать Барцевича, Печникова, Пресса, Крейна и др., и пользовался безграничной любовью своих учеников и товарищей профессоров.

Струнный квартет Московской консерватории, им возглавляемый, в составе Гржимали (1-я скрипка), Г. Н. Дулова (2-я скрипка), Н. Н. Соколовского (альт) и А. Э. Глена (виолончель),

всегда был лучшим украшением камерных вечеров Музыкального общества.

Как человек И. В. Гржимали был кристально чистой души; в знак своего сердечного к нему расположения я написал и посвятил ему мой струнный квартет ор. 13. В тяжелые минуты жизни Московской консерватории, в особенности после смерти Н. Г. Рубинштейна, Гржимали очень способствовал ее умиротворению, неизменно входя в разные временные комиссии по управлению консерваторией и вместе с Н. Д. Кашкиным являясь непоколебимыми авторитетами в решении всех художественных вопросов.

Другим соратником по квартету у Гржимали был профессор по классу виолончели Альфред Эдмундович Глен, мой старый друг и товарищ по Петербургской консерватории, из-за которого произошла размолвка у В. И. Сафонова с П. И. Чайковским, о чем было сказано выше. Не обладая ярким виртуозным дарованием, он представлял совершенно исключительное явление как педагог, усвоивший от своего гениального учителя К. Ю. Давидова все особенности его школы и редкий дар передачи своих художественных достижений ученикам. Его ученики—Белоусов, Пресс, Дубинский, и в особенности первый из них,—составили себе на Западе крупные имена. Слушая учеников Альфреда Эдмундовича, чувствуешь всю особенность и превосходство давидовской школы перед другими: какое-то особенное благородство фразировки и законченная музыкальность исполнения,—словом, ярко выраженная давидовская школа, из-за которой тогда и загорелся весь сырбор.

Глава XI.

Исторические концерты С. Н. Василенко. Приезд Артура Никиша. Концерты Никиша с оркестром Берлинского филармонического общества. Учреждение Дома-музея имени П. И. Чайковского и Общества друзей этого музея. Музей консерватории им. Н. Г. Рубинштейна.

В 1905/06 уч. году, симфонические собрания были начаты только в конце января 1906 г. Всех собраний состоялось только семь, из них первыми двумя дирижировал финляндский дирижер Каянус, тремя следующими я, шестым Сигизмунд Носковский, талантливый польский композитор, музыкальный ветеран времен Монюшко, и седьмым А. С. Ауэр—впервые выступавший в Москве, и с большим успехом, как самостоятельный дирижер.

Экстренными концертами—в пользу фонда в память Рубинштейна—а также общедоступными концертами дирижировал я. В этом году у С. Н. Василенко возникла мысль дать цикл исторических концертов, в которых можно было бы показать в исторической последовательности развитие симфонической музыки от ее начала до наших времен. За эту интересную и увлекательную идею ухватился и его товарищ по моему классу Ю. С. Сахновский, с которым он и разработал мою программу, причем они впервые решили применить лекторскую систему для объяснения

содержания программы пубlike. Лектором пригласили также окончившего по моему классу Ю. Д. Энгеля, как композитора мало даровитого, но несомненно талантливово журналиста.

Концерты по своей идее имели большой успех и заняли прочное положение в жизни московского общества. Чтобы разгрузить себя от концертной работы по обществу, сохранив за собой только руководство концертами консерватории, я отказался дирижировать весь предстоящий сезон 1907/08 г., ввиду чего был приглашен ряд иностранных дирижеров, и только тремя из десяти концертов дирижировали Глазунов, я и Василенко. Из иностранцев были приглашены Колонн, Марти, Сибелиус, Фрид и Штейнбах. Из них наиболее других произвел на меня впечатление Марти, исполнивший 3-ю симфонию Бетховена так, как я давно после Бюлова и Сафонова не слыхал. Колонна я не любил за его чрезмерную аффектацию, «не скажет и словечка в простоте, а все с ужимкой да гримасой». Сибелиус интересен, конечно, не как дирижер, а только как композитор, где он, как его родина, мрачен и неприветлив. Его гармоническую неопрятность принимают за оригинальность, а она-то и мешает впечатлению, которого было бы больше в его пользу, если б он поменьше оригинальничал. Там, где этого нет, его музыка вполне приемлема, как музыка композитора среднего дарования, но не более. Из финляндских композиторов мне больше по душе Мелартин, в котором я чувствую природу севера и быт его народа. Меня пленяет ясность и теплота стиля Мелартина, его искренность и местами наивность чистого и нетронутого северянина. Его несомненная талантливость делает все его сочинения понятными, несмотря на их национальную специфичность, чего я не нахожу у Сибелиуса. Появление впервые в Москве финляндцев вызвало к ним большой интерес.

Из всех иностранных дирижеров, которых мне пришлось слышать, следует отметить Артура Никиша, как исключительное явление в этой области. Исключительность его определяется не только техникой дирижирования, которой он владел в совершенстве, но той способностью проникаться содержанием произведения, как будто он сам его сочинил, при этом ни малейшего отступления от партитуры и намерений автора. Раньше я много о нем слышал от П. И. Чайковского, который познакомился с Никишем за границей и востороженно о нем отзывался, потому я с превеликим интересом и ожидал его появления в Москве в концертах Музыкального общества в марте 1895 и в феврале 1896 г. В первый свой приезд он между прочими произведениями исполнил увертюру к опере «Тангейзер», а во второй—5-ю симфонию Чайковского. Симфонию я слышал много раз, и несколько раз под управлением Петра Ильича, и признаюсь, она мне мало нравилась. Я оставался всегда равнодушным к этому произведению, и на этот раз шел в концерт с некоторым предубеждением, но с первых же нот я почувствовал, что будет нечто другое, чего я раньше не слыхал, и с каждой фразой, с каждым предложением и периодом я видел, как на глазах у меня создавалось новое зда-

ние совершенно новой для меня симфонии. Тому, что у Петра Ильича получалось чем-то меланхолическим, размякшим, Никиш бодрым определенным темпо придал упругость и ригмическую энергичность, бодрость по настроению, несмотря на минор; вся первая часть была передана, прямо говоря, гениально! Особенностью приемов Никиша было то, что между ним и оркестрантами устанавливался какой-то «беспроволочный телеграф», по которому он передавал им свои настроения; движения его руки и палочки иллюстрировали настолько образно и понятно фразировку мелодии, что музыканты без труда и напряжения выполняли его желания. Умеренность его динамических оттенков была поразительная—ни одного кричащего момента или едва слышного шептания оркестра, когда не улавливается даже музыкальное содержание; все это указывает на его громадное художественное чутье и чувство художественной меры.

С одним я только не мог согласиться, это с исполнением увертюры «Тангейзера». В самом конце увертюры, когда тема хорала получает наибольшее развитие и должна доминировать как господствующая тема, он заставил всех валторнистов поднять свои инструменты раструбами вверх и со всей силой выделить какой-то незаметный по своему значению гармонический голос аккорда с очень интересным и эффектным ходом на септиму; это было так некстати, но вместе с тем так ошеломляюще неожиданно и красиво, что музыканты ахнули, а я разозлился! Мне это показалось хулиганством! Как будто во время серьезной беседы кто-то высунул язык и закричал неожиданно для всех ни к кому и ни к чему не относящиеся слова, без всякой связи и смысла... ну, словом, схулиганил... Это было так не похоже на Никиша, вдохновенного художника, так не вязалось с его тонкой, художественной натурой, что я до сих пор не могу решить, из каких побуждений это было сделано. Все-таки Никиш—великий художник! Позднее, когда я с ним познакомился ближе в его следующих посещениях Москвы, я спросил его, почему он допускает такое отступление от партитуры. Он засмеялся и сказал, что он сам не одобряет такого нелогического выпячивания валторн, но что, когда он был помоложе и служил скрипачом в небольшом оркестре маленького германского городка, то их капельмейстер всегда так исполнял, и это так ему нравилось, что сейчас он даже не понимает, как можно исполнять увертюру без этого фортея.

Последнее выступление Никиша в Москве было с оркестром Берлинского филармонического общества, с которым он показывал чудеса техники оркестрового исполнения. Концерты все были посвящены памяти П. И. Чайковского и состояли из его произведений. Сбор с концертов пошел на увековечение памяти композитора и сооружение ему памятника. Организатором и инициатором этих концертов был брат покойного композитора - Модест Чайковский.

Дом-музей им. П. И. Чайковского в Клину возник по мысли М. И. Чайковского. Дом, в котором жил в Клину покойный ком-

позитор, после его смерти по завещанию перешел к его слуге Алексею Софронову, у которого его и приобрел Модест Ильич, желая сохранить в том виде, как его оставил Петр Ильич.

По завещанию Модеста Ильича, дом был передан Московскому отделению Музыкального общества с пожеланием, чтобы в нем был образован Дом-музей по примеру заграничных музеев, вроде дома Моцарта в Зальцбурге или Бетховена в Бонне. Приступив к осуществлению мысли Модеста Ильича, дирекция Музыкального общества прежде всего назначила хранителя музея и управляющего делами Музыкального общества Н. Т. Жегина, фанатического поклонника усопшего композитора и большого знатока музейного дела. Был составлен подробный инвентарь дома и приступлено к собранию материалов, относящихся к жизни и творчеству Петра Ильича.

После 1917 г. Дом-музей перешел в ведение Народного комиссариата просвещения, хранителем его попрежнему оставался Н. Т. Жегин—по инициативе которого, а также и И. М. Диамидова было учреждено общество друзей Дома-музея имени П. И. Чайковского, с целью привлечь общественные силы к охране памятника жизни и деятельности великого русского композитора. Многие общественные деятели откликнулись на их призыв. Устав был выработан и при содействии А. В. Луначарского проведен в жизнь. Председателем общества избрали меня, как старейшего из оставшихся в живых друзей Петра Ильича. Открытие Дома-музея и общества друзей—факт огромного культурного значения в жизни русского музыкального искусства. Цель общества—не только собрать все, что относится к личности композитора, но и то, что характеризует его эпоху.

В этом отношении Дом-музей является первым культурным памятником в истории русской музыки, в котором собраны редчайшие и ценнейшие по своему значению подлинные автографы композитора и его обширнейшая переписка с друзьями. Весь имеющийся материал приведен в порядок, систематизирован и представляет научную сводку всех данных, относящихся к жизни композитора и друзей-соратников его времени. Дом-музей расположен на окраине города Клина и имеет вид хозяйственной усадьбы со всеми необходимыми службами. Здесь Петр Ильич отдыхал от заграничных поездок, и здесь писались его последние произведения. В комнатах все осталось так, как было в последний день его отъезда. Дощечка на входной двери с надписью «дома нет»—производит щемящее сердце впечатление, не тем, что «дома нет», а тем сознанием, что он никогда сюда более не вернется. Ежегодно увеличивающееся число экскурсий в Дом-музей учащихся, отдельных лиц и разных организаций показывает, как велика популярность Петра Ильича. Объяснения экскурсантам дает хранитель музея Н. Т. Жегин или его заместитель. Для местного населения Клина и окружающих город фабрик общество ежегодно устраивает ряд популярных лекций и концертов, которые привлекают массу слушателей. Постоянными исполнителями на этих концертах являются артисты Большого театра, всегда

охотно откликающиеся на призыв Н. Т. Жегина, который является главным организатором и которому музей обязан своим образцовым порядком, непрерывным ростом и процветанием. В 1928 г. я по болезни оставил председательство в обществе, передав его А. Н. Юровскому, оставаясь почетным председателем.

При сооружении нового здания консерватории у В. И. Сафонова была мысль о музее консерватории, имени ее основателя, Н. Г. Рубинштейна, и даже было приготовлено помещение в виде большой, светлой комнаты при библиотеке, но оборудовать его за неимением средств в то время не удалось, и уже значительно позже, а именно в 1915 г. мой друг Д. Ф. Беляев, один из членов Музыкального общества, по моей просьбе пришел нам на помощь и предоставил на то необходимые средства.*

При разборе консерваторского библиотечного архива было найдено много ценных автографов различных авторов и часть вещей домашнего обихода Н. Г. Рубинштейна, что дало возможность устроить отдельный уголок основателя консерватории.

К оборудованию музея я привлек моего старого друга Е. А. Колчина, занимавшего тогда должность старшего библиотекаря консерватории, и И. П. Петрова — смотрителя консерватории. По рисункам и чертежам первого были устроены и расположены витрины, а также декорирован музейный зал, что было сделано с большим художественным вкусом. Под его наблюдением был собран и размещен весь музейный материал, состоящий из ценнейших автографов Бетховена, Глипки, Чайковского, А. Рубинштейна, Римского-Корсакова и др., а также коллекций скрипок работы Страдивариуса, Гварнери, Амати и народных инструментов различных национальностей.

На долю забот моего второго сотрудника И. П. Петрова выпало осуществление всех художественных намерений Е. А. Колчина, что он и выполнил с редкой любовью и добросовестностью.

Мне особенно хотелось бы отметить работу этих двух моих сотрудников, значительно облегчивших мне управление консерваторией, — первого, как заведующего библиотекой и музеем, впоследствии, после ухода А. И. Губерт, — и инспектора консерватории, а второго — как смотрителя здания, сумевшего сохранить для современной консерватории все ее имущество, как говорится, до последнего гвоздика, несмотря на трудное время, пережитое консерваторией.

Позднее музей обогатился ценным даром от бывшего ученика консерватории кларнетиста Николаев — тетрадкой черновых набросков Бетховена последнего периода, в которой имеются наброски его последних квартетов, а также и партитурой В-дур'ного фортепианного концерта Моцарта с его подлинной подписью. Николаев нашел их, разбирая частную библиотеку при продаже ее букинисту.

* Придавая глубоководообразительное значение такого музея для учащихся в консерватории молодежи, я особенно благодарен Д. Ф. Беляеву, помогшему осуществить нашу давнишнюю мечту.

В числе редких автографов имеется портрет Л. Н. Толстого с его подписью, присланный им консерватории в ответ на поздравление с днем его восьмидесятилетия; Б. П. Юргенсон передал в музей подлинную рукопись 6-й симфонии Чайковского и посмертную гипсовую маску Петра Ильича, что представляет собой исключительную музейную редкость. В настоящее время музей представляет собой учреждение большого общественного значения.

Глава XII.

Реформа консерваторий и музыкальных училищ. Исполнение «Страстей» И. С. Баха.

Вопросы музыкального образования все более и более волновали советы Петербургской и Московской консерваторий. Съезды директоров музыкальных училищ по объединению программ никакого осязательного результата не дали. Попрежнему музыкальные классы в своих программах тянулись за музыкальными училищами, за консерваториями. Не было объединяющего начала, которое бы контролировало выполнение учебного плана. Нужна была коренная реформа, которая бы поставила все учебные заведения в точные рамки учебного плана и не давала бы им разбрасываться и идти вразброд, как кому хочется. Все дело в том, что сами консерватории не имели законченного плана и шли к ждающей по-своему, хотя и считались высшими художественными учреждениями. Было предложено несколько проектов, но все они оказывались неосуществимыми за отсутствием средств, а правительство с материальной помощью не спешило. Судьбы служащих и профессоров попрежнему не были обеспечены. Назначение и разряды пенсий находились в руках дирекции, которая повышала профессорскую или педагогическую категории по своему усмотрению, несмотря на то что количество лет службы по каждой категории было точно указано правилами о пенсиях. Таким образом, к моему вступлению в должность директора многие из профессоров и преподавателей оказывались обойденными, т. е. хотя они выслужили все положенные сроки, но в высшее звание не были возведены, несмотря на их художественную ценность, а вследствие этого должны были получать пенсию по низшему окладу сравнительно с тем, на что они имели право; это было явной несправедливостью. Одной из многих забот было восстановление всех обиженных в правах. На первом же докладе президенту общества бывш. в. кн. К. Романову я изложил ненормальность такого положения. Вначале он был против назначения пенсий за выслугу лет, и мне пришлось выдержать порядочный бой с ним, пока я убедил его, что нельзя лишать людей ими по закону заслуженного. После некоторого колебания он все-таки утвердил полностью представленный мной список, и таким образом право на получение пенсии было прочно и справедливо установлено для всех профессоров и преподавателей.

Я не буду касаться целого ряда проектов преобразования консерватории, рассмотренных главной дирекцией и съездом директоров консерваторий, но должен отметить, что в них красной линией проводилась мысль о необходимости поднять научное образование учащихся. Принимая во внимание, что главный контингент учащихся составляют поступающие с очень незначительной научной подготовкой, в инструментальные классы, а в вокальные классы совсем уже взрослые и также почти без всякой научно-образовательной подготовки, совету консерватории надо было подумать об особой группировке разнообразного по составу элемент. Общеобразовательная школа существовавшая при консерватории, впоследствии уравнивала их научные занятия, по программе ее, не вмещавшая высших наук университетского курса, не давала окончившим эту школу необходимых сведений и не расширяла их умственного горизонта; поэтому пришлось подумать о преобразовании школы в школу особого типа, дополненную рядом курсов университетского характера, заключающих полный круг научных знаний, необходимых для музыканта, получающего высшее законченное музыкальное образование, которое давало бы учащимся возможность не только быть виртуозом-музыкантом, но и широко образованным человеком.

Введение высших курсов уничтожало значение научных классов в том виде, как они были, а вместе с тем создавало новый тип высшего специального учебного заведения, который автоматически уравнивал консерваторию с другими высшими учебными заведениями. Курсы высших наук вливались в общий широкий план консерватории, обнимающий не только музыкально-теоретические, но и научно-учебные предметы.

Весь учебный план разбивался на 4 года и заключал в себе все то, что было необходимо для высшего учебного заведения, как с художественной, так и с научной стороны. По этому плану для поступления в консерваторию требовалось как художественная, — в пределах указанных требований по специальностям, так и научная подготовка в пределах программ гимназий; для лиц же неподготовленных, но особо одаренных и нуждающихся в особо заботливом к ним отношении, по мере надобности открывались подготовительные курсы, куда они, будучи приняты в консерваторию, временно зачислялись по тем предметам, в коих были недостаточно подготовлены. В случае, если учащийся в течение известного времени не сдавал назначенных для подготовки к слушанию высших курсов предметов, он автоматически из консерватории выбывал. Для наиболее одаренных из окончивших консерваторию, желающих дальнейшего усовершенствования по избранной им специальности, предоставлено было право оставаться при консерватории, но не более, как на два года. Предложенный учебный план не являлся чем-нибудь абсолютно новым, но представлял собой конечный результат работы многих лет, вылившийся в определенную форму, вполне оправдывающую положение консерватории в ряду прочих высших учебных заведений.

дений. Представив этот проект на усмотрение главной дирекции, мы постепенно начали проводить его в жизнь, но отсутствие материальных средств сильно тормозило нашу работу.

В период с 1905 г. по 1910 г. Музыкальное общество имело 38 отделений, при которых состояло 2 консерватории, 17 музыкальных училищ и 14 музыкальных классов с 15 тыс. учащихся. Все эти учреждения получали субсидию в размере 125 тыс. рублей, что в среднем составляло по 3 тыс. в год на учреждение, и, конечно, надо было много любви к делу со стороны руководителей и педагогического персонала, чтобы поддерживать и развивать его на такие скудные средства.

После бурного времени 1905/06 гг. консерватории постепенно успокоились, академическая жизнь вошла в обычное русло. Симфонические концерты шли под управлением моим, Э. А. Купера и Глазунова по программам обычного типа. Из новинок исполнялись произведения Скрябина, Глазунова, Рахманинова, мои и моих учеников Глиэра и Василенко, начинавших завоевывать себе имена; это вносило большой интерес в наши концерты, и число абонентов с каждым годом увеличивалось. Ученическими силами мы за это время поставили несколько кантат Баха, чтобы подготовить учащихся к предстоящей задаче исполнения «Страстей» Баха, что я задумал как экзамен для консерваторских возможностей. Затем исполняли оратории Гайдна «Четыре времени года», Мендельсона «Павел» и «Илья». Исполнение ораторий и в особенности кантат Баха прекрасно дисциплинирует массовые классы, хоровой и оркестровый и воспитывает вокалистов в смысле ритмической отчетливости, ясности фразировки и чистоты стиля, освобождая исполнение от театрального пафоса. В оперном классе силами вокального отдела были поставлены оперы: «Каменный гость» Даргомыжского, «Флибустьер» Кюи и «Свадьба Фигаро» Моцарта. «Каменного гостя» я выбрал как классический образчик ариозно-декламационного стиля, «Флибустьера» — как образец ариозно-мелодического стиля и как новинку, еще не шедшую на русском языке, и «Свадьбу Фигаро» — как пример классической оперы со всеми традициями исполнения.*

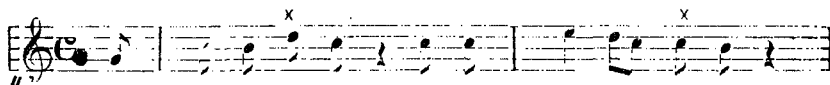
Исполнение всех опер было очень старательным и показало проделанную большую академическую работу. Но все мои помыслы были направлены на осуществление моей мечты, исполнения величайшего музыкального произведения — «Страстей» С. Баха, для чего мне понадобилось мобилизовать не только все силы консерватории, но и других музыкально-хоровых учреждений Москвы, а именно хорового общества, синодального училища и даже немецких хоровых кружков (вроде Ли-

* Надо сознаться, что наши вокалисты, за очень небольшим исключением, совершенно не знакомы, и не понимают необходимости исполнения аподжиатур у Моцарта и у старых итальянских мастеров. Исполнение аподжиатур, т. е. исполнение первой из двух одинаковых нот при окончании музыкальной фразы, и ниде верхней вспомогательной ноты, было настолько обязательным для певцов, что композиторы не находили нужным их выписывать, предоставляя испол-

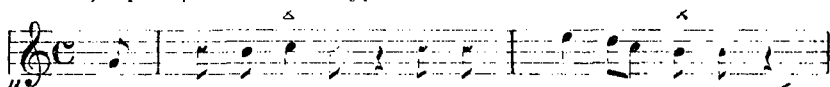
дertaфеля); ввиду же малочисленности последних и невозможности их членам по своим служебным обязанностям аккуратно посещать репетиции, мне пришлось впоследствии отказаться от их участия; но зато к нам примкнули любители из церковных певчих, и хор образовался очень внушительных размеров, более 300 человек. Два самостоятельных оркестра, необходимых для ораторий, составили оркестры консерватории и симфонических собраний. Партии солистов были распределены между артистами и учащимися, которым были поручены менее значительные по содержанию партии. Партию Евангелиста, высокую по тесситуре, самую большую по объему, — требующую настоящего драматического тенора, прекрасно, с большим настроением, исполнил артист Большого театра В. К. Липецкий. Партию Христа — проникновенно исполнил артист В. Р. Петров. Груднейшая партия сопрано — нашла себе прекрасную исполнительницу в лице М. В. Бард — концертной певицы, с настоящим драматическим сопрано вагнеровского типа. Партию меццо-сопрано исполняла профессор консерватории П. Д. Доберт, концертная певица великолепной школы, с чудесным ярким меццо-сопрано, специализировавшаяся на ораториях, а потому стиль исполнения ее партии был безукоризненным. Исполнители маленьких партий все были на должной высоте, а главное, все отнеслись с редким вниманием и любовью к работе, понимая всю серьезность принятой на себя задачи, ответственности перед консерваторией. К разучиванию хоров, каждого в отдельности, я с моими помощниками — Н. С. Головановым, в то время еще учеником консерватории и, И. И. Слатиным, преподавателем оперного класса — приступил с октября 1912 г., а в марте 1913 г. состоялось исполнение ораторий; следовательно на разучивание мы посвятили 6 месяцев и выполнили задачу вполне прилично. Первый хор был поручен консерваторскому хору, второй — русскому хоровому обществу и третий — синодальному училищу. Хоры звучали с поразительной компактностью, чистотой и силой, в особенности в первом двойном хоре, в котором хорал в исполнении детских голосов синодального училища звучал необыкновенно трогательно и кристаллически чисто.

нам руководствоваться собственным художественным чутьем и требованиями логического акцента, сильного слога, что способствует плавности ритма мелодического узора.

а) Пример с аподжиатурой



б) Пример без аподжиатур



Конечно, в первом случае (с аподжиатурой) для фразировки мелодия является более плавной, чем во втором, и логическое ударение более подчеркиваемым и ярким.

Хоралы исполнялись соединенными силами всех трех хоров, что выходило очень внушительно. Весь план исполнения я проработал совместно с С. И. Танеевым; в основу мы взяли редакцию Геварта и отчасти Никиша, с их купюрами, к которым прибавили и несколько своих, в особенности в заключительной части, что значительно усилило впечатление всей трагедии. Определение метронема мы взяли тоже Геварта, причем все исполнение с антрактом заняло около 3 часов. Публики было невероятное количество и слушали с большим вниманием. Ввиду интереса к произведению, проявленного со стороны публики, и принимая во внимание количество затраченного на постановку труда и энергии, мы исполнили это произведение три раза, с одинаковым материальным успехом; что же касается исполнения в целом, то я, не претендуя на высокохудожественность, все-таки должен отметить исключительную добросовестность, корректность и талантливость отдельных исполнителей, что дало возможность показать москвичам одно из величайших произведений человеческого гения, за что они, конечно, должны были быть признательны Музыкальному обществу.

В следующем 1914 г. мы повторили «Страсти» с тем же составом исполнителей и с таким же успехом. Это был кульминационный пункт концертной деятельности Музыкального общества. В июле 1914 г. разразилась война, и все было поглощено этим бедствием.

Глава XIII.

Кончина Н. А. Римского-Корсакова. А. К. Глазунов.

На летнем отдыхе 1908 г. в июле я получил известие о смерти Н. А. Римского-Корсакова, и вся творческая жизнь моего дорогого друга и учителя пронеслась передо мною с начала до конца. Я не был только на первой постановке «Псковитянки», а затем, начиная с 1875 г., я уже сознательно следил за его художественным ростом, восхищался и учился, а затем и сотрудничал, участвуя с ним в постановках многих его опер. Для нас, молодежи, имя Римского-Корсакова с постановки «Псковитянки» было окружено ореолом новатора, и мы мало задумывались, насколько он учен; нас пленяло его новое слово, новые приемы и тот сказочный мир, который он впервые открыл перед нами. Я вспоминаю, как П. И. Чайковский говорил: «Я умру, и след мой исчезнет, а Николай Андреевич оставит за собой целую плеяду учеников, которые создадут школу, настоящую Корсаковскую школу». Он был отчасти прав. Если Петр Ильич и не оставил своей школы, т. е. последователей известных технических приемов, ему лишь свойственных, то он увлек молодежь своим элегическим настроением, своим душевным уклоном и заставил ее мыслить так, как он мыслил, влиявшие же Николая Андреевича отразились больше на внешних приемах; он никогда не насиловал творчество учащихся и позволял подражать любому композитору, но лишь бы

это было не пошло, а благородно по мелодическому узору и гармонии,—словом, «вкусно», как он любил выражаться в то время. Он часто говорил, что творческая мысль может зародиться от случайного сочетания двух понравившихся аккордов, от мелодического обрывка и даже от какой-нибудь ритмической фигурации аккомпанемента, и не надо смущаться, если она на что-нибудь похожа: «слава богу, если она похожа на что-нибудь хорошее, и хуже, если она ни на что не похожа», часто говорил он в классе. Он не придавал значения мимолетному сходству и часто подтрунивал над моим товарищем Антиповым—про которого говорил: «он сочинит три такта, а затем три месяца думает, на что они похожи». Так работать нельзя, Чайковский никогда не ждал вдохновения и работал, не дожидаясь его. Римский-Корсаков требовал, чтобы была чистота стиля, чистота голосоведения и чистота и ясность гармонии. Вы могли применить какие угодно гармонические сочетания, но обязательно было объяснить ему природу этих гармоний и их место в последовательности других гармоний. Он был врагом пошлости и излишней экстравагантности. Он любил музыкальный перец, как он говорил, но в меру, и помню, как в одно из моих посещений он хватался за голову и говорил, что «надо вернуться к простейшим ритмам и гармониям, надо вновь учиться сочинять польки, иначе бог знает, до чего можно дойти!» Своего «Кашея» он написал только потому, что критика задела его самолюбие, но совсем не потому, что стиль и характер его увлекал и чтобы эти гармонии были его природой. Он требовал от нас, чтобы мы знали наизусть темы всех симфоний Бетховена, Шумана, листовских поэм и вообще всех крупных произведений; это вызывало в нас некоторое соревнование, заставляло изучать музыкальную литературу. Кроме того, он в классе заставлял нас записывать по слуху сложные гармонии и небольшие пьески вроде скерцо и менуэтов. Впоследствии он этот прием, кажется, оставил, так как число учащихся в классе значительно возросло и не хватало для этого времени; при мне в классе было всего 5 человек: Аренский, я, Казаченко, Антипов и Н. Соколов. При сочинении крупных задач—увертюры или одной из частей симфонии или квартета—Николай Андреевич требовал, чтобы гармонический план был выяснен и продуман с начала до конца, со всеми модуляционными отклонениями. Во время просмотра он, как ловкий хирург, отсекал ненужные части, и два-три указания совершенно преобразовывали вещь. При старании мы в два-три урока заканчивали первую или последнюю часть симфонии. Его неизменно дружеское отношение не менялось ни при каких классных недоразумениях, и он всегда спешил прийти на помощь мало успевающему, занимаясь с ним сверх консерваторских занятий, и часто спасал учащихся от провала, доводя их до окончания консерватории, хотя и с грехом пополам—т. е. с баллом «душевного спокойствия» в виде тройки. Но зато он был беспристрастен к ученическим подлогам, которые выражались в товарищеской помощи при писании экзаменационных задач, и не допускал до экзамена тех, кого в этом подозревал.

Таким приемом он совершенно искоренил эти дружеские, но зловредные услуги.

При его появлении в классе мы все чувствовали некоторое волнение и как бы страх, чего, конечно, на самом деле не было; но сознание его авторитета и превосходства над нами заставляло нас относиться к нему с особым вниманием и уважением. Удивительно, что это чувство какого-то трепета осталось у меня на всю жизнь; даже позже, когда я встречался с ним на репетициях при постановках его опер и когда нас уже сблизило чувство дружбы, это чувство не покидало меня. Наоборот, сознание, что каждым новым своим произведением он пробивает нам окно в Европу и завоевывает нам первое место среди музыкальной культуры, сделало то, что чувство уважения перешло в чувство преклонения. По своему значению он по праву занимает вторую страницу в истории русской музыки после Глинки. П. И. Чайковский, при всем моем тяготении к нему и преклонении перед ним, все-таки является для меня более эклектиком и западником, чем сторонником глинкаинской школы, продолжателем которой является только Николай Андреевич и за учениками которого ныне уже окончательно упрочилось название корсаковской школы. Во время пребывания моего в классе, Николай Андреевич считал меня обещающим композитором, но после «Кавказских эскизов» он признал меня уже сдержавшим обещание, о чем вместе с А. К. Глазуновым прислал мне очень трогательную телеграмму после исполнения «Эскизов» в 1-й раз — в Петербурге в одном из Беляевских концертов.

С А. К. Глазуновым мы хотя редко видались, но духовная связь, установившаяся между нами еще с юношеских лет, с годами все более и более укреплялась. В особенности я постиг его сущность истинного художника, когда он занял пост директора Петербургской консерватории и вместе с нами, москвичами, отвоевывал автономию консерватории. Несмотря на его мягкую природу — я бы сказал, несколько пассивную к окружающему — он своими твердыми и решительными действиями при поддержке Н. А. Римского-Корсакова заставил петербургскую дирекцию пойти на уступки и тем положить начало новому консерваторскому укладу. Петербургская консерватория, опираясь на его могучие плечи, после 1905 г. прочно стала на путь укрепления расшатавшейся консерваторской жизни, которую он благодаря своему художественному авторитету быстро восстановил. Глазунов, несомненно, один из величайших мировых композиторов, среди которых я не вижу равного ему по технике, силе выражения, глубине гармонического содержания, яркости и богатству оркестрового наряда. Все, что росло и развивалось после Глинки, Римского-Корсакова и Чайковского, что достигло зенита и поставило русскую школу во главе музыкального мирового движения, все как в фокусе сконцентрировалось в творчестве Глазунова, и мне особенно отраднo удостовериться, что пророчество Николая Андреевича в отношении Глазунова исполнилось полностью: «из маленького Саши, действительно, вышел Александр Великий».

Глава XIV.

25-летний юбилей моей деятельности. Исполнение моей 1-й симфонии ор. 46, и постановка моей оперы «Измена». Оперное дело С. И. Зимины и постановка оперы «Измена» на сцене петербургского Марининского театра. В студии скульптора Беклемишева.

В январе 1908 г. состоялся юбилей моей 25-летней деятельности, тронувший меня выражением многочисленных симпатий по моему адресу. Я в первый раз за свою жизнь был объектом общественного чествования и был до крайности смущен перечислением всех заслуг, записанных мне на приход, и взволнован выражением чувств признательности в адресах и других приветствиях. На юбилейном концерте была исполнена в 1-й раз моя симфония E-moll ор. 46. Симфония была задумана мною под впечатлением стихотворения Д. Н. Цертелева «Мы долго шли рядом одною дорогой», нравившегося мне своим элегическим настроением с бодрым ликующим концом. Не будучи сторонником сложных контрапунктических хитросплетений, я написал ее в стиле симфоний Шуберта, в которых преобладает гомофоническое сложение с контрапунктом в виде наряда, соответствующего характеру темы. Вышла она довольно удачной и даже получила одобрение С. И. Танеева, который нашел мою попытку написать финал в параллельном мажоре, вместо одноименного мажора, оригинальной и очень удачной, чем я был очень доволен.

В 1908 г. я приступил к сочинению своей восточной оперы на сюжет драмы «Измена» из грузинской истории, соч. А. И. Сумбатова-Южина. Я давно искал сюжета из грузинской жизни и, случайно попав в Малый театр, нашел то, что мне было нужно, пьесу, яркую в бытовом отношении, полную сценического движения и интересную по драматическому развитию сюжета. Но в ней оказалось такое сплетение интриг, запутывающих действие, что провести их в опере и не запутать в них слушателя оказалось невозможно; поэтому, посоветовавшись с Сумбатовым, я решил отбросить все любовные интриги и оставить только основную мысль политической интриги, измены Зейнаб ради родины и сына, измены памяти мужа для восстановления династии Теймураза и измены Сулейману для спасения родины и возвращения к власти своего сына, убитого затем в бою. Свою измену она искупает добровольной смертью, закалываясь около трупа сына, погибшего вследствие ее политических замыслов. Сюжет оказался сжатым, очень сценичным, Сумбатов быстро подготовил мне либретто, и я в одно лето вчерне написал всю музыку, используя весь имеющийся у меня материал восточных, главным образом грузинских, песен.

Композиторы всех времен и школ всегда пользовались народными темами для своих произведений. Народная песня, прошедшая фильтр веков, дает композитору материал высокой пробы, в котором он может проявить всю разносторонность своего дарования. В средние века на Западе на народные темы писались целые мессы, где темы эти иногда были основным *cantus firmus*. Этот

прием впоследствии перешел и на другие формы сочинений, как камерной, так и симфонической музыки. Бетховен блестящий тому пример на Западе, и у нас гениальный Глинка. С развитием оперы пользование народными песнями нашло широкое применение. С легкой руки Глинки русская народная песня послужила краеугольным камнем для основания русской школы, яркими последователями которой были Балакирев, Бородин, Даргомыжский, Р.-Корсаков и отчасти Чайковский, который по своему уклону был больше западником, чем сторонником русского направления. Пользование народными темами для композиторов после-глинкинского периода стало как бы обязательным.

П. И. Чайковский сказал, что в «Камаринской» Глинки вся русская симфоническая музыка находится, как дуб в жолуде, т. е. отголоски «Камаринской» вы найдете в любом симфоническом произведении русского композитора. То же самое мы видим и в опере; пользование народными темами идет по глинкинскому пути, так как он первый стал пользоваться ими для сохранения колорита, или для яркого изображения эпохи, или для характеристики отдельных лиц и исторических событий.

Летом 1909 г. я закончил инструментовку «Измены» и передал партитуру для разучивания в оперу С. И. Зимина; ему она была обещана для первой постановки, после постановки моей первой оперы «Руфь», которую Зимин не побоялся поставить несмотря на скучный библейский сюжет, и я не могу не быть ему за это особенно признательным.

Оперное дело С. И. Зимина, под режиссерством талантливого П. С. Оленина, в это время достигло полного расцвета. Любя искусство, Зимин, как и его предшественник С. И. Мамонтов, не жалел средств, чтобы обставить оперу лучшими силами. Оклады артистам были значительно повышены, хору, оркестру и служащим также. Декорации писались по эскизам лучших художников — словом, все было поставлено на широкую ногу. Все вопросы по постановке решались художественным коллективом, на заседания которого приглашались лучшие художественные силы Москвы, как артисты, так и критики. Лирикерами были Э. А. Купер и Е. Е. Плогников, а позднее А. И. Орлов. Из крупных постановок были даны: «Млада» Р.-Корсакова, «Орестея» Танеева, «Капитанская дочка» Кюи, «Нерон» Рубинштейна, «Чио-Чио-Сан» Пуччини и ряд других опер с прекрасным вокальным ансамблем. В то время из певцов особенно выделился самородок В. П. Дамаев, крестьянин по происхождению, обладатель великолепного тенора. Зимин обратил на него внимание, помог ему получить вокальное образование, а природное сценическое дарование, природный ум и сметливость доделали остальное; из Дамаева образовался прекрасный артист. Одной из блестящих постановок была и моя «Измена» — в декабре 1910 г. Из исполнителей я должен отметить в роли Зейнаб — Петрову-Званцеву, Отара — Швелева, Эрвеле — Пиккока, Сулеймана — Сперанского, Рукайи — Друзякину, Иссахара — Ростовцева. Ансамбль был исключительный по голосам и сценическому исполнению, чему я и обязан успехом оперы.

Петрова дала незабываемый образ Зейнаб, а Шевелев пленил всех красотой своего голоса. Скоро «Измена» обошла все провинциальные сцены и, как всегда после всех театров, была поставлена в Петербурге на Мариинской сцене—29 января 1914 г. Так как петербургская пресса всегда была враждебно настроена против москвичей, то и на этот раз она осталась верной себе и встретила «Измену» очень сдержанно, хотя некоторые газеты дали довольно благоприятные отзывы. Среди сочувственных отзывов я был чрезвычайно рад получить письмо Ц. А. Кюи, в котором он пишет после одного из спектаклей в Солодовниковском театре:

«Дорогой М. М.! Слушал вчера вашу «Измену» и остался чрезвычайно доволен. Всюду музыка, все красиво, изящно, благородно, привлекательно; инструментовано и звучит чудесно. После чаших модернистов это был истинный рай. Да и без них, абсолютно, вы написали хорошую вещь. Доволен остался и Сук, который сидел передо мной. Исполнение было хорошее, театр полон, успех блестящий. Радуюсь и поздравляю. Крепко целую. Ваш Ц. Кюи».

Труппа Мариинского театра встретила меня чрезвычайно радушно и тронула меня своим вниманием к «Измене» и ко мне. С большим волнением я занял дирижерское место, место, на котором сидел мой бог—Направник, и о котором я когда-то мечтал; но то ведь были мечты, а не реальная действительность.

Постановке «Измены» на Мариинской сцене много способствовали Н. Н. Боголюбов и И. В. Тартаков, бывшие в то время режиссерами Мариинского театра. Н. Н. Боголюбов хлопотал за нее по симпатии к моей опере, которую он прекрасно знал, так как ставил ее в Харькове, а Тартаков по старой дружбе ко мне явился настойчивым ходатаем за меня перед театральной дирекцией. Этим двум друзьям я обязан тем, что мог показать свою оперу Петербургу. Тартаков, вступивший в должность режиссера, все внимание обратил на репертуар и широко открыл двери театра для новых постановок, чем очень оживил сезон 1916 г. Прекрасный, идеальный певец, с небольшим по силе, но чарующим по тембру голосом и ярким сценическим дарованием, он производил глубокое впечатление на слушателей. Исполнение романсов создало ему славу первоклассного певца, и ни один концерт не обходился без его участия, в особенности благотворительные, на что он всегда охотно отзывался своим добрым отзывчивым сердцем. Это дало повод Ц. А. Кюи обратиться к нему также с подобной просьбой. Зная, что Тартаков во всех концертах поет модный в то время романс Чайковского «Благодаря вам, леса», он ему пишет: «Дорогой Иоаким Викторович! Я узнал, что около Любани есть небольшой лесок, который вы еще не благословили, поэтому не согласитесь ли сделать это в концерте 4 декабря в пользу женских курсов, чем крайне обяжете и т. д. Ваш Ц. Кюи». Конечно, Тартаков не мог отказать ему в просьбе и поехал «благославлять» и этот лес.

Трагическая кончина Тартакова под автомобилем в январе 1923 г. потрясла всех своей неожиданностью. Весь Петербург собрался проводить до могилы своего любимца.

Во время моего кратковременного пребывания в Петербурге я часто навещал моего друга, скульптора Владимира Александровича Беклемишева — ректора Академии художеств. Он пожелал сделать мою портретную статуэтку, которую и вылепил чрезвычайно удачно в три сеанса. Там же у него в мастерской я видел статую П. И. Чайковского его работы для Петербургской консерватории; в ней он удивительно жизненно схватил весь облик фигуры Чайковского с характерным для него положением правой руки, как бы пробующей что-то на рояле; это часто делал Петр Ильич, сидя за столом. Эту статую я считая одним из самых удачных скульптурных изображений Петра Ильича, так как ни в одном из них нет того духовного облика — родственного его произведениям, который чувствуется в этой статуе; и самое удивительное в этой работе то, что Беклемишев никогда не видал в жизни Петра Ильича, а пользовался только фотографиями. Статуя в настоящее время украшает фойе Ленинградской консерватории.

Глава XV.

Кончина С. И. Танеева. Директора первых провинциальных консерваторий, в Харькове — И. И. Слатин и в Киеве — В. В. Пухальский.

Вскоре после кончины А. Н. Скрябина смерть унесла другого крупного художника и мастера — С. И. Танеева. Блестящий пианист, рано оставивший виртуозную карьеру, увлекшись композиторством — музыкант с громадной эрудицией, посвятивший большую часть своей жизни кабинетной работе; воспитавший целую плеяду музыкантов, которые прошли суровую контрапунктическую «танеевскую» школу. Все побывавшие в классе Танеева получили определенный штамп знатока контрапункта, так как побывать в руках Танеева и ничего не знать не допускалось. Сергей Иванович посвятил более десяти лет упорного кабинетного труда сочинению о контрапункте, в которое вложил весь кодекс правил о строгом стиле, с древнейших до наших времен, с приложением своих таблиц, облегчающих пользование контрапунктом и как бы механизировавших его. Труд чрезвычайно ценный и интересный, но, к сожалению, в настоящее время имеющий только исторический интерес. Учение о контрапункте, основанное на благозвучии, разбивается современными гармониями, для которых закон не писан, но все-таки надо преклоняться перед настойчивостью и упорством Сергея Ивановича, доведшего до конца свой капитальный труд и убежденно служившего своим идеалам, не примиряясь ни с какими уклонами. В своих композиторских работах Танеев увлекался прежде всего технической стороной и затем уже звуковой красотой, отчего некоторые его произведения страдают академической сухостью.

Исключения составляют его кантата «Иоанн Дамаскин»,—что объясняется использованием в ней церковно-обиходных тем и еще более—глубокой скорбью об утрате друга и учителя Н. Г. Рубинштейна, памяти которого и посвящена кантата. В кантате «По прочтении псалма», он достиг громадного мастерства. Каждому своему сочинению Танеев предпосылал целый ряд предварительных эскизов на разные контрапунктические ухищрения и из них уже выбирал наиболее соответствующий характеру задуманного произведения. Ловкость и легкость, с какими он делал эти опыты—изумительны и, конечно, ставят его в ряды крупнейших мастеров в этой области; чтобы в этом убедиться, стоит только внимательно рассмотреть его крупнейшие произведения, как кантата «По прочтении псалма» или его опера «Орестейя», с которой я особенно близко познакомился во время ее сочинения, когда я часто бывал у Сергея Ивановича и мы проигрывали на двух роялях все вновь им написанное, он оркестровую часть, а я партии солистов и хора. В истории Московской консерватории Сергей Иванович сыграл очень значительную роль.

После кипучей деятельности Н. Г. Рубинштейна и упадочного периода после его смерти, нужен был именно такой директор, каким являлся Танеев, спокойный, уравновешенный, высокоавторитетный музыкант и любимый как профессорами, так и учениками. Он уверенной рукой сразу установил нарушенное равновесие школьной дисциплины и постепенно создал деловую атмосферу, которая и послужила базой дальнейшего развития консерватории. Его выступления как пианиста 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. Благодаря этому влечению он в бытность директором всегда чуждался всяких парадных общественных выступлений, что особенно требовалось в то время от директора. Эта показная сторона дела его крайне тяготила и в конце концов заставила его обратиться к В. И. Сафонову с просьбой по-приятельски выручить его, приняв место директора, чтобы дать ему возможность всецело отдаться научной и творческой работе.

Авторитет Танеева всегда привлекал к себе молодых музыкантов, жаждущих практических, деловых указаний, которыми так охотно делился Сергей Иванович и которые так жадно ловили его ученики. Прямая, откровенная и искренняя критика учащихся у Танеева всегда была облечена в такую деликатную форму, что не вызывала и тени неудовольствия у критикуемого, и надо было уже очень огорчить Сергея Ивановича чтобы он сказал: «Да это никуда не годится», как это иногда бывало с его учениками и их подчас неудачными работами.

По своей природе Сергей Иванович был человек мягкий, уступчивый и часто подчинявшийся влиянию друзей, но он мог быть твердым и настойчивым в вопросах, которые, по его мне-

нию, должны быть решены так, а не иначе. У меня с ним было несколько расхождений по некоторым вопросам, но все они мирно разрешались за воскресной кулебякой, которую так артистически готовила его нянюшка Пелагея Васильевна и на которую приглашались только избранные. Последнюю кулебяку мы ели у него вместе с нашим общим старинным приятелем И. И. Слатиным, первым директором Харьковской консерватории, преобразованной из музыкального училища. Он всегда приезжал к Танееву делиться своими горестями и всегда встречал в нем дружеское участливое отношение. Танеев часто своим бесплатным выступлением в Харькове материально помогал харьковскому отделению Музыкального общества и вообще очень интересовался музыкальным образованием на Украине, первыми пионерами которого были в Харькове И. И. Слатин, а в Киеве В. В. Пухальский. И. И. Слатин окончил петербургскую консерваторию в один год с П. И. Чайковским, а В. В. Пухальский там же в 1875 г. по классу фортепиано у проф. Ф. О. Лешетицкого. Слатин, вернувшись в Харьков, тотчас же открыл отделение Музыкального общества, а Пухальский приехал в Киев, когда там отделение уже было, но велось по-любительски и халатно. Слатину было нечего вновь заводить дело, — а Пухальскому пришлось вступить в борьбу с дилетантизмом, свинившим себе гнездо в местной дирекции, и с превеликим трудом в конце концов наладить дело. Оба пионера блестяще отпраздновали пятидесятилетие своей плодотворной деятельности, поднявшей уровень музыкального развития местного общества. Мне неоднократно приходилось выступать в концертах и того и другого отделения, и я должен отметить, что в обоих случаях я имел дело с прекрасными оркестрами из местных сил, и в Киеве и в Харькове уже существовали консерватории и оперные театры с прекрасным составом преподавателей и исполнителей. В Харьков я слушал свои оперы «Асю» и «Измену» в исполнении, не уступающем столичным театрам, кроме разве только постановочной части, но никак не по составу артистов. Харьков и Киев послужили заразительным примером для других городов, и сеть музыкальных учреждений постепенно охватила всю Украину. В 1908 г. я дирижировал концертом в Ростове-на-Дону с большим симфоническим оркестром, уже пополненным учащимися местного училища, среди которых были исключительные виртуозы, например трубач Вениамин Степанов и др.

Глава XVI.

Моя опера «Оле из Нордланда» и постановка ее на сцене московского Большого театра. 1917 год и образование Народного комиссариата просвещения. Музыкальный отдел. Высший театальный совет. Общество имени А. Н. Островского. Общество драматических писателей и композиторов. Сооружение памятника А. Н. Островскому. Мой 40-летний юбилей и оставление поста ректора. Моя симфоническая поэма «Мцыри».

После постановки «Измены» в Москве в 1910 г. в театре Зимина я решил осуществить свою давнишнюю мечту и написать оперу на скандинавский сюжет, давно мной намеченный.

Автор повести, которая послужила мне для либретто моей новой оперы, М. Иерсен, в 60-х годах прошлого столетия состоял секретарем шведско-норвежского консульства в Петербурге и был очень дружен с моим отцом, которому и оставил свою повесть в рукописи. Повесть была переведена на русский язык моей сестрой для почтения в одном из журналов того времени, но, по неизвестной для меня причине, напечатана не была. Этим переводом я и воспользовался для либретто с очень незначительными отклонениями от плана повести. Повесть эта является ярким изображением быта норвежцев и увлекала меня своим сюжетом. В повести есть некоторые недочеты, есть несколько выражений, необычных для простых крестьян, но вся она полна жизни и трогательна своей фабулой. Не знаю, были ли у Иерсена еще литературные труды, но помню, что у нас в семье всегда говорили о нем, как о талантливом начинающем писателе, так рано погибшем от чахотки.

В музыке оперы я стремился сохранить народный норвежский колорит, введя темы народных песен, что сроднило ее с Григом. Но если что и напоминает в ней Грига, то именно эти народные темы, которыми так часто пользовался Григ, что главным образом и создало физиономию Григу. Таким образом, мы как бы пили из одного источника. Конечно у него, как у истого норвежца и гениального музыканта, все национальное выражено ярче, чем у меня; каждый делает что может, но я с большой любовью отнесся к своей работе и быстро написал ее. Опера была поставлена 8 ноября 1916 г. в бенефис оркестра Большого московского театра и прошла с большим успехом, что и отмечено московской прессой. Обставлена опера была лучшими силами Большого театра, заглавную партию исполнял артист варшавской оперы А. Дыгас, великолепный тенор и талантливый артист. Герду пела украшение Большого театра, да и всех театров мира, где бы ей ни пришлось выступать, А. В. Нежданова, хотя партия Герды написана для лирико-драматического сопрано и только вставная ария Пакта написана с колоратурой специально для Неждановой, но при ее искусстве и очаровательном голосе вся партия у нее прозвучала чудесно, и она дала трогательный сценический образ Герды. Иоганна пел с обычным мастерством Л. Ф. Савранский. Дирижировал по просьбе оркестра автор, оставшийся очень довольным исполнением и приемом оперы.

Наступившая война 1914 г. отвлекла публику от искусства. Все концерты утратили свой серьезный, специальный характер и приняли характер «патриотических» манифестаций. Работа консерватории шла обычным порядком. Общая мобилизация сильно расштатала состав профессоров. Многие были призваны в ряды войск, и нам пришлось удвоить, выражаясь по-военному, свои ряды и таким путем уплотнить классы, но это не помешало работать, и занятия шли полным ходом.

Настал 1917 год, когда надо было перестроиться на новые рельсы, и работа закипела. Музыкальное общество в целом перешло в ведение народного комиссариата просвещения,—был образован Музыкальный отдел, объединивший в себе все музыкальные учреждения. При профсоюзе Рабис был образован Высший театральный совет, в который я вошел, как избранный представитель от музыкантов г. Москвы.

В консерватории также начались заседания по ее преобразованию. Самый трудный, конечно, вопрос был о материальном положении служащих. Музотдел не мог принять на свои плечи содержание разросшегося за последнее время штата служащих, а потому предложил его сократить. Но, принимая во внимание, что выработанный советом консерватории план преподавания не мог быть проведен полностью в жизнь, а план выдвигаемого Музотделом нового типа высшего музыкального учреждения в виде Единого музыкального университета даже не был еще и намечен, консерватории пришлось принять новый план типизации, выработанный особой комиссией, при котором возможно было бы продолжение правильной жизни консерватории, как художественно педагогической, так и хозяйственной, а также и безболезненное сокращение бюджета. На этой полумере мы прожили до 1922 г., когда Отдел художественного образования вновь потребовал сокращения штатов и возложил проведение этой меры на комиссию из профессоров. Так как я видел, что мне не справиться с предстоящей вновь громадной работой, — физические силы мои на 40-м году моей деятельности начали сдавать, и я часто стал болеть, — мне волей неволей, пришлось проситься на покой, и я, отпраздновав свой 40-летний юбилей, 22 ноября 1922 г., оставил ректорство, сохранив за собой только профессию по оперному классу. Ректорство принял проф. А. Б. Гольденвейзер. За свою деятельность я получил от правительства почетное звание народного артиста и в пожизненное бесплатное пользование занимаемую мной при консерватории квартиру, что для меня было большой наградой и большим моральным удовлетворением, в особенности постановление повесить мой портрет в актовом зале.

Моя административная и педагогическая деятельность за последнее время сильно отвлекала меня от композиции. Кроме консерватории я состоял председателем общества драматических писателей и композиторов имени А. Н. Островского. Охрана авторских прав давно волнует композиторскую семью. Условия труда композиторов и разнообразие музыкальных форм недоста-

точно учтены потребителями, которые продолжают пользоваться трудом композитора не желая его оплачивать, в особенности за исполнение сочинений мелких форм, например романсов, песен и всех видов танцевальных форм. Трудность учета исполнений несомненно отражается на сборе гонорара, и общество напрягает все усилия на устранение этого пробела. Назначение в городах агентов для сбора авторского гонорара составляет одно из больных мест общества. В большинстве случаев агентами состоят лица, служащие в других учреждениях и мало заинтересованные материально в сборе гонорара, получая за это ничтожный процент. Хотелось бы поставить их в лучшие условия, что несомненно отразилось бы и на повышении сбора, но пока только большие города в состоянии оплатить их труд в достаточной мере.

Затем, содержание штата служащих при обществе со всеми вычетами на культурные нужды общества также поглощают часть авторских средств, и на долю композитора остается очень не много, но во всяком случае интересы авторов в настоящее время более ограждены, чем например это было хотя бы 10 лет тому назад. Было время, и не так давно, когда антрепренеры больших театров и не думали платить авторам, даже за большие оперы, — по этому ненормальному положению был положен конец А. Н. Островским, основавшим общество и первым выступившим на защиту авторских прав не только писателей, но и композиторов. В настоящее время ограждены права не только авторов, но и их наследников. Два конкурирующих между собой общества: Московское общество драматических писателей и оперных композиторов и Ленинградское общество в настоящее время соединены в одно, что значительно сокращает расход по содержанию аппарата и, конечно, облегчает существование автора.

Это объединенное общество получило название Всероссийского общества писателей и композиторов.

Учрежденное после смерти А. Н. Островского общество его имени было основано с целью распространения и популяризации его произведений среди народных масс — путем устройства лекций, спектаклей и сооружений в Москве народного театра его имени. Общество широко раскинуло сеть своих филиалов, в Ленинграде, Твери, Костроме и других городах и собрало более 100 тысяч рублей на сооружение театра, как памятника великому драматургу, но война, помешала в свое время осуществить эту идею. В 1922 г., в связи с наступлением в 1923 г. столетия со дня рождения А. Н. Островского, возник вопрос о сооружении ему памятника перед Малым театром, и обществом была выделена инициативная группа по проведению юбилейных торжеств, которая и послужила основанием для юбилейного комитета. Председателем комитета был избран А. И. Сумбатов-Южин. Секретарем Н. П. Леонов. Первое заседание комитета, в который вошел и я, состоялось 14 мая 1922 г. На этом заседании первым постановлением было возбудить ходатайство перед Советом народных комиссаров о разрешении комитету по-

ставить памятник Островскому на Театральной площади и об ассигновании на это государственной субсидии. Ходатайство комитета было рассмотрено Совнаркомом, предложение признано своевременным и приемлемым, и необходимые суммы на сооружение ассигнованы. Юбилейный комитет был переименован в Комитет по сооружению памятника А. Н. Островскому, с привлечением представителей различных учреждений, а также высококвалифицированных и компетентных лиц. Была образована конкурсная комиссия под председательством Ф. О. Шехтеля, которая выработала условия конкурса и назначила несколько премий от 1000 до 250 рублей. На конкурс поступило 50 проектов. 10 ноября 1923 г. состоялось заседание жюри, посвященное вопросу о присуждении премии. По вскрытии конвертов с именами авторов премированных проектов, оказалось, что первую премию под девизом «Прошлое» получил скульптор Н. А. Андреев. Полное оборудование памятника, стоимость которого выразилась в сумме 61 тысячи рублей, было закончено к весне 1929 г., и открытие его состоялось 27 мая 1929 г. Накануне в Большом зале консерватории состоялось торжественное заседание с концертным отделением из музыкальных произведений, написанных на текст А. Н. Островского, исполненных артистами Большого театра, а 27 мая состоялось в присутствии членов правительства открытие и передача памятника Малому театру. Таким образом завершился акт громадного культурного значения.

Глава XVII.

Командировка в Тифлис для реорганизации Грузинской консерватории. Первые оперы на грузинском языке. Композиторы Д. И. Аракчиев и З. П. Палиев. Тифлисская консерватория.

В 1924 г., в декабре, я по просьбе Наркомпроса Грузии был командирован в Тифлис для реформы учебного плана Грузинской государственной консерватории согласно новым условиям и требованиям. В момент моего приезда в Тифлис, музыкальное образование в Грузии находилось в тяжелом положении. Материальные условия последних лет, отсутствие точных и определенных директив, также и необходимого контроля над работой учащихся и учащихся—расшатали школьную дисциплину, необходимую для всякого учебного дела, благодаря чему учащиеся перестали смотреть на консерваторию, как на государственное учреждение и относились к ней, как к бывшей ранее частной школе.

Начались бесконечные заседания, на которых было признано, что, конечно, такая школа не может подготовить для Грузии необходимых работников, а между тем одна из важнейших задач консерватории заключается именно в подготовке необходимого кадра работников музыкального просвещения — инструкторов школьного хорового пения, певцов, инструменталистов — и в раз-

витии свободного творчества у тех, в ком теплится этот драгоценный дар. Ввиду такого сложного и разнообразного подхода к требованиям художественного образования в консерваториях по всем специальностям комиссия признала необходимым принять метод индивидуального преподавания, т. е. чтобы занятия велись с каждым учащимся отдельно, соображаясь с особенностями его дарования. Что же касается необходимых для общего музыкального образования предметов, то таковое было предложено разделить на: а) обязательное для всех специальностей и б) обязательное для каждой специальности в отдельности, как это принято в других консерваториях. Этот план был принят и для Тифлисской консерватории, но и на этот раз добрые намерения столкнулись с невозможностью осуществления в силу крайне тяжелого материального положения, ввиду чего учебный план Тифлисской консерватории пришлось сократить до последней возможности. А между тем успехи музыкального вообще и национального в частности искусства двинулись значительно вперед, требования к нему росли с каждым днем, и Тифлисская консерватория была поставлена в тяжелое положение: с одной стороны, настойчивые запросы и требования на исполнителей и на музыкальное творчество неудержимо повышаются, а с другой — явная невозможность их удовлетворить, так как денежные средства консерватории дошли до минимума. Хотя Грузия несомненно более нуждалась в сельскохозяйственных школах, чем в консерватории, но все-таки и художественная культура, нуждалась в необходимой поддержке и поощрении, тем более, что национальное искусство, в виде опер и симфонической музыки, прочно стало на ноги и уже начало завоевывать к себе внимание и на Западе. В Тифлисе я слышал две настоящие грузинские оперы, написанные двумя грузинами, получившими музыкальное образование в Москве, оперы, написанные на грузинском языке и на грузинские сюжеты. Эти авторы — Д. И. Аракчиев, окончивший филармоническое училище, и З. П. Палиев, окончивший Московскую консерваторию. Первый написал оперу на сюжет из жизни Шота Руставели, впервые поставленную на тифлисской сцене в феврале 1921 г. Опера в трех актах, написана очень искренно, но либретто сделано удивительно несценично, что очень мешает впечатлению. Я понимаю восторг грузин, впервые на сцене видящих и слышащих все, что так близко и дорого их сердцу: родные типы, родную речь и родные мотивы; но для европейского уха примитивные формы изложения являются бледными и порой даже скучными, несмотря на очаровательную и колоритную местами музыку. Я представляю себе, с каким умилением слушал и восхищался бы оперой покойный основатель Тифлисской консерватории Х. И. Саванелли, так мечтавший о создании национальной грузинской оперы. Опера З. П. Палиева «Абессалом и Этери» является уже шагом вперед в смысле формы. Сюжет заимствован из народного эпоса. Либретто, хотя тоже лишено сценического действия и необходимого психологического развития, но полно характерных бытовых сцен,

ярко иллюстрированных народными темами и с сохранением наиболее типичных гармонических и мелодических оборотов, что создает удивительно правдивую бытовую картинку. И в этой опере также чувствуется примитивность, т. е. та художественная незрелость, которая является следствием первого опыта, в такой сложной форме, как опера. Во всяком случае, в истории грузинской музыки эти оперы послужат краеугольным камнем для будущей грузинской национальной оперы.

За этими первыми ласточками последовали и другие. Так, опера Долидзе «Леила» более слабая по технике, проникнутая дилетантизмом, без серьезной школы и направления, и затем опера «Тамара» М. Баланчavadзе, ученика Ленинградской консерватории, имеющего вкус и владеющего техникой, хотя и не очень сильной. «Тамара» пока единственная опера, которая написана на либретто настоящего поэта и литератора Величко. Либретто прекрасно скомпановано, в смысле сценического действия и написано яркими стихами.

Опера в Тифлисе содержится на государственные средства и обставлена превосходно. Оперная труппа пополняется питомцами консерватории, среди которых есть исключительные голоса. В настоящее время на нее обращено особое внимание, и она с честью поддерживает славу тифлисского театра.

В Тифлисе я пробыл весь 1924 год и до июля 1925 г. на положении ректора и профессора класса практического сочинения. Из окончивших у меня учеников я должен отметить А. Кундукова, А. Баланчavadзе и К. Шотниева, от которых в будущем можно ожидать прекрасных результатов. Я надеюсь, что новое поколение воспитанников Грузинской консерватории дорастет до первоклассной техники. Сейчас Грузинская консерватория стоит на правильном пути и обеспечена прекрасным преподавательским составом.

Искренно любя Грузию и грузин, я минутами готов был переселиться в Тифлис и остаток своих дней прожить под южным солнцем, но оторваться от Москвы оказалось выше моих сил, и я вернулся в Москву в июле 1925 г. Прощаясь с Тифлисом, я продирижировал двумя симфоническими концертами, в первом из них участвовал К. Н. Игумнов, давнишний любимец Тифлиса, превосходно исполнивший, с обычным громадным успехом, второй концерт Рахманинова, а во втором—М. М. Мирзоева—исключительно одаренная пианистка, окончившая с золотой медалью Московскую консерваторию по классу проф. Э. Фрея, блестяще исполнила концерт Чайковского. Из своих произведений я исполнил впервые для Тифлиса симфоническую поэму «Мцыри», написанную по стихотворению Лермонтова, «Мцыри», которую я и посвятил памяти моих друзей того времени (И. Чавчавадзе, А. Церетели, Ваню Мочабелли и Нико Цветадзе), с которыми так часто и подолгу мы беседовали о грузинском искусстве.

Концерты прошли очень удачно, и я тепло простился с Тифлисом и тифлисскими друзьями.

Глава XVIII.

Приглашение меня дирижером в Большой театр. Учреждение художественного комитета. Студия при Большом театре. Репертуар Большого театра. Возобновление оп. «Борис Годунов» со сценой у собора Василия Блаженного.

Вернувшись в Москву в июле 1925 г., я получил приглашение от директора Большого театра Г. А. Колоскова занять место дирижера оперы на место скончавшегося Н. А. Федорова, предложение для меня лестное, о чем я мечтал с юношеских лет.

Одним из добрых намерений дирекции Большого театра в то время было желание упорядочить художественную сторону дела. Но, принимая во внимание переживаемую нами эпоху, громадность и серьезность новых требований и необходимость обновления и переделки всего уклада жизни Большого театра, было признано, что произвести эту реформу для одного лица — дело совершенно невозможное, как бы одарен, талантлив и работоспособен человек этот ни был, поэтому и возникла мысль об учреждении художественного комитета, в помощь директору из наиболее видных представителей музыкального, театрального и художественного мира, связанных не только с театром, но и с общественностью и обладающих энергией и инициативой, достаточными для дела обновления и упорядочения художественной работы в Большом театре. Такой комитет должен был быть построен на двух принципах: на принципе оформляющем и на принципе научно корректирующем. Ему должны быть присвоены права художественно-производственного руководства театром, как бы органу законодательному, при котором роль директора может определиться, как роль администратора-производственника, способного держать все части организма театра в прочной и необходимой связи. Наличие такого руководящего комитета избавляет театр от непрерывной смены директоров, из которых каждый считает необходимым внести свой проект реформ, но он сменяется раньше, чем успеет приступить к его осуществлению: так было и на этот раз, — с назначением нового директора, этот проект, как и многие другие, канул в Лету. К таким же добрым намерениям, которыми умошен наш Большой театр, следует отнести и проект учреждения при нем вокальной студии, в которую поступали бы вокалисты, закончившие свое вокальное образование в музыкальных учреждениях или у частных преподавателей — для подготовки к оперной карьере. Учреждение такой студии я искренно приветствовал. По моему мнению, только Большой театр с его колоссальными ресурсами мог бы предоставить студии все средства для успешной работы: помещение, костюмы, хор и оркестр и даже руководителей, которые сумели бы воспитать молодежь, знакомя учащихся с требованиями нового искусства, сохраняя лучшие традиции старого; таким путем воспитался бы новый певец, который бы знал и новое, и старое искусство.

В первый же год открытия студии поступила в нее молодежь с прекрасным материалом и уже готовой техникой;

назову певца: Штейн, Пенкину, Алисову, Корнилову, Тургаеву, Добровольскую и др., из которых подготовилась бы прекрасная смена для наших певцов-ветеранов, но и это начинание не было доведено до конца. Все это указывает на то, что учреждение художественного руководящего совета при директоре является делом крайне необходимым. В настоящее время все наши оперные театры питаются репертуаром, который накапливался в течение почти ста лет, и настало время серьезно подумать об его обновлении. Инициативу этого обновления должен взять на себя именно этот художественно-репертуарный совет. Начало русской оперы мы считаем с постановок опер Глинки, за ним идут оперы Даргомыжского, Серова, Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Рубинштейна, Чайковского и других композиторов, внесших свою лепту в сокровищницу русского искусства.

Репертуар Большого театра—это история русского искусства, в нем кроются зачатки новых произведений с новой идеологией, может быть, с новой формой, но с той же основой для новой пряжи, т. е. основой служения истинной красоте, в какой бы форме она ни проявлялась. Искусство требует красивого выражения и не терпит ничего уродливого, «служение муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво» — сказал поэт. Идею красоты мы носим в своих мечтах, осуществить которые дано только большим художникам, а так как новое искусство упасть с неба не может, а по законам преемственности должно зародиться от старого, то и надо ждать появления такого художника, который бы и проделал эту эволюцию. Попытки в этом направлении уже делаются и несомненно в конце концов приведут к желанной цели. Надо пережить и перечувствовать пережитое, и тогда только чувство найдет для себя подходящую форму выражения. В этой эволюции громадную роль должна сыграть подготовка слушателя к восприятию нового искусства.

Чтобы понять новое, надо знать старое, поэтому все новое должно постепенно вводиться в старый репертуар, а из этого слушатель уже сам выберет для себя то, что считает лучшим. Композиторам опер следует помнить прежде всего, что с публикой надо говорить понятным языком. Все новое должно преподноситься только подготовленному слушателю, иначе это будет разговор на разных языках. Искренне любя все новое, я в свое время смело пробивал дорогу операм Римского-Корсакова, Кюи и Чайковского, но не всегда фальшивые ноты и безграмотность составляют новизну. К счастью, среди молодежи замечается уже некоторое оздоровление, многие повидимому находят себе дорогу, понимая, что если люди для сношения между собой прокладывают удобные пути, то и в вопросах науки и искусства нельзя ходить по конкам и оврагам; надо улучшить пути, а не загромождать их ненужным хламом, который постепенно отбрасывается историей.

Искусство преемственно, и ничто не изменит этого закона: невозможные реформы в нем совершаются на основе прошлого

(Глюк—Вебер—Вагнер). Это необходимо помнить нашей молодежи и не бросаться с закрытыми глазами в неведомую пропасть в поисках за истиной. Искусство и все прошлое в нем нам необходимо, как воздух, чтобы набраться новых сил для повседневной работы—«тмы горьких истин нам дороже нас возвышающий обман», сказал Пушкин, но нам нужна музыка бодрящая, возвышающая и возбуждающая, а не расхлябанный декаданс.

Из опер, намеченных к возобновлению в сезон 1925/26 г., дирекция остановилась в первую очередь на «Борисе Годунове» Мусоргского, причем режиссер В. А. Лосский внес предложение включить в него пропущенную раньше, по цензурным условиям, сцену у собора Василия Блаженного. Ввиду этого была собрана комиссия, в которую вошли, кроме дирижеров, режиссеров, представителей прессы, также и проф. П. А. Ламм, который восстановил «Бориса Годунова» по рукописям Мусоргского, и в этой редакции Музсектор издал его клавир. Комиссии надлежало решить, в какой редакции исполнять: в подлинной ли Мусоргского, или в редакции и инструментовке Римского-Корсакова. Решено было исполнять в редакции Римского-Корсакова, но с обязательным включением сцены у Василия Блаженного, некоторых сцен Бориса с Шуйским и сцены с попугаем. Сцена у собора Римским-Корсаковым не инструментована, и исполнение ее в инструментовке Мусоргского было бы несомненно пятном на общем фоне «Бориса» в пышном и ярком наряде Римского-Корсакова; поэтому решили просить А. К. Глазунова принять на себя этот труд; но он категорически отказался. По предложению дирижера А. М. Пазовского, дирекция обратилась ко мне с тою же просьбой, которую я согласился выполнить по предоставлении мне дирекцией подлинной редакции Мусоргского в том виде, как это сделал проф. П. А. Ламм. Придерживаясь редакционных приемов Николая Андреевича, которые я в достаточной степени изучил, дирижуя «Бориса» бесконечное число раз, мне удалось в этой сцене у собора сохранить общий колорит в инструментовке с остальными актами, и таким образом публика в «Борисе Годунове» получила неисполнявшуюся раньше сцену, которая не может не производить глубокого впечатления. Такая переинструментовка целой сцены, выдержанной в одном стиле, дает опере необходимую законченность и спасает от забвения художественное произведение громадной ценности, в этом случае она имеет полное оправдание. Н. А. Римский-Корсаков имел намерение переинструментировать даже всю «Русалку» и жалел, что у него нет на это свободного времени. Он уговаривал меня это сделать, прибавивши к «Русалке» и «Демона»—Рубинштейна. Но я нахожу, что, во-первых, они не так уже плохо инструментованы, а во-вторых, в них скорей надо почистить гармоническую неопрятность и заполнить пустопорожние места, в особенности в «Демоне», где уменьшенный септаккорд часто заполняет целые страницы партитуры и клавира. А. Г. Рубинштейн находил, что такие бессодержательные места необходимы для слушателя, они

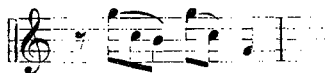
дают ему возможность отдохнуть от сложных гармоний, а затем вновь воспринимать все с удвоенным интересом.*

Глава XIX.

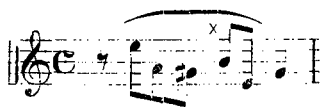
Музыка в массах. Конкурсы гармонистов. Оркестры балаласчников и домристов.

Вопрос о поднятии музыкального развития среди широких масс населения—стал вопросом ближайшей очереди. Консерватории, техникумы, кружки и радио развернули свою деятельность в этом направлении в самом широком масштабе. Оркестры балаласчников и гармонистов с самой серьезной программой классических произведений¹ становятся обычным явлением. Для проверки наличных сил гармонистов были объявлены конкурсы сначала по местам, затем областные и наконец столичные: таким образом на столичный конкурс попадали, после просева на двух

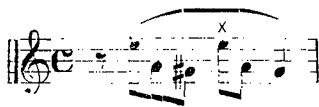
* Интересная корректурная деталь, о которой необходимо упомянуть, как о примере очевидной корректорской ошибки, принимаемой за новаторство у Даргомыжского. В «Русалке» в сцене прощания князя с Наташей в I акте после фразы князя «На тебя его надеть» есть фраза у скрипок:



которая затем повторяется у Даргомыжского в миноре так:



тогда как несомненно надо:



ясно, что это секвентное повторение первого мотива в миноре. Но в наших театрах такая вера в «печатное слово», что никто не решается исправить эту явную опечатку, и со времени Даргомыжского продолжают исполнять, как напечатано в клавише и в первом рукописном экземпляре партитуры, принимая эту гармоническую несуразность за новое слово, пока рука Направника, этого ловца ошибок, не исправила, как и несколько других ошибок и не восстановила истину, что я советую сделать и остальным дирижерам. Даргомыжский вообще слабо реагировал на музыкальные ошибки. Слушая свои произведения и увлекаясь общим исполнением, он мало обращал на них внимания. Рассказывают, что однажды рекомендованная Даргомыжским певица, дебютируя в «Русалке» немилосердно фальшивила, и когда ему об этом сказали, он пресерьезно ответил: «Что вы, это не может быть, она такая хорошенькая». Это похоже на анекдот, но очень характерно для Даргомыжского. На одном из представлений «Русалки» в Москве он после первого акта обратился к Чайковскому со словами: «Вот как у меня все просто, ясно и правдиво, а Верди развеел бы тут такой финалище, что небу стало бы жарко». Никто так не похищается собой, как дилланты в искусстве, прибавил Чайковский.

предварительных конкурсах, только наиболее талантливые и подготовленные гармонисты. Конкурс 1926 г. ясно показал, насколько потребность в музыке проникла в народные массы; на конкурс явились любители из самых глухих деревенских углов, явились также и люди от станка, у которого проводят большую часть своего трудового времени; явились люди без всякой подготовки и тем не менее сумели проявить несомненную талантливость и жажду музыкальных знаний.

Всех участников конкурса можно разделить, как материал, на три группы: 1) совершенно незнающих нот и играющих по слуху, 2) незнающих нот, но играющих уже много лет и достигших некоторого совершенства и 3) получивших некоторое музыкальное образование и стоящих на более правильном пути музыкального развития. Репертуар первой группы ограничивается ритмически нетрудными песнями куплетной формы, легкими танцами в виде полек, вальсов и русских народных песен и плясок, но и в этих простейших музыкальных формах усматривается желание проявить свое творчество, внести какой-нибудь собственный корректив в виде новой вариации, который несколько оживил бы и разнообразил простой мотив, обычно повторяемый бесконечное число раз. Эти попытки указывают на несомненный творческий дар, скрывающийся в природе каждого гармониста и растущий в нем по мере развития его техники. Вторая группа, практикующаяся уже много лет, проявляет некоторую музыкальную зрелость, как в выборе более сложного репертуара, так и в приемах исполнения. Здесь уже заметно желание шегольнуть техникой, каким-нибудь замысловатым пассажем, подбором сложного аккорда, который нередко оказывается неподходящим к данной мелодии, но почему-то нравится исполнителю; тут уже замечен недостаток музыкальной культуры, вследствие чего получается несколько хаотическое впечатление от общего исполнения; с одной стороны, сложность общей фактуры, а с другой — музыкальная гармоническая неопрятность. Совсем иное впечатление производит третья группа исполнителей, которых уже коснулся свет музыкального просвещения. Эти группы с необыкновенной убедительностью доказали, что современной гармонике доступны все тонкости музыкального исполнения — эластичность фразы, сложная гармония и все виды динамических оттенков. Слушая в их исполнении сочинения больших композиторов, требующие осмысленной фразировки с выявлением тонкостей контрапунктического голосоведения, при сложной гармонической основе, получаешь впечатление вполне художественного исполнения. Из таких исполнителей должен образоваться кадр инструкторов руководителей кружков гармонистов, чтобы таким путем внести свет в эту новую область музыкального искусства, которая до сих пор находилась в потемках. Результатом первого конкурса было учреждение техникума гармонистов, образование кружков-школ, что сразу пробудило в массе сознание необходимости правильного и систематического образования.

Нельзя не обратить внимания на интерес к гармонике со стороны малолетних, выступавших вне конкурса. У большинства выступавших детей непременно кто-нибудь из родных был любитель-гармонист, что указывает на какое-то заражающее начало любви к музыке. Я без волнения не мог смотреть на пятилетнего мальчугана, который с необыкновенно серьезным видом и с удивительным чувством ритма старательно выделял своими крохотными рученками какую-то затейливую мелодию, внимательно следя за аккомпанементом отца. Очевидно, огцовская гармоника заронила искру священного огня в душу этого будущего гражданина; кто может знать, как разгорится эта искра, и помочь ей разгореться надо! Конкурс ясно показал, что армия гармонистов представляет серьезную музыкальную силу, которую необходимо умело направить в широкое русло. Я уверен, что руководители найдутся, была бы только любовь к делу и вера в него.

Если первый конкурс 1925 г. был лишь учетом наличных сил и выявлением талантливости гармонистов, то второй конкурс 1926 г. был уже проверкой того, что было сделано за этот небольшой промежуток времени. Первый конкурс выявил, что армия гармонистов несомненно велика числом и богата талантами, но порядка в ней нет; нет тех рельс, по которым она катилась бы к намеченной цели, хотя пути эти были намечены в виде учреждения школ и подготовки инструкторов, но все-таки после года опыта у исполнителей, побывавших в школе, появилось стремление к серьезной музыке, появилась музыкальная фразировка и красочность динамических оттенков—словом, все те элементы, из которых складывается художественное исполнение.

В настоящее время репертуар гармонистов в значительной степени расширился и освободился от банальных частушек и танцев; простая гармоника-двухрядка уже не удовлетворяет запросов гармонистов, это уже достижение, которое необходимо отметить и которое надо приветствовать. Все это подтверждает, что путь, по которому двигались гармонисты, взят правильно, что скоро гармоника явится сильным орудием для насаждения музыкальной культуры среди масс и что ироническое название «гармоника» будет вконец изжито. Нет ничего удивительного, что гармоника, благодаря своей портативности, богатству динамических оттенков и обширному звуковому диапазону, получила совершенно исключительное распространение и завоевала себе полное право гражданства. Конечно, тормозом для быстрого и значительного улучшения как самой гармоники, так и гармонистов является большая стоимость инструмента и недостаточность учебных пособий, но это дело поправимое, и многое в этом направлении уже сделано. Для удешевления инструмента учреждена государственная фабрика, для улучшения репертуара предпринято издание сборников народных песен, проредактированных для гармонистов, а также и сборника из произведений классических авторов, подобранных по степени трудности в прогрессивном порядке, и я уверен, что со временем все частушки навсегда исчезнут из репертуара гармонистов, и гармонисты будут

для всех желанными гостями. Когда идешь по дороге к лучшему, то каждый шаг, который приближает нас к нему, есть уже лучшее сравнительно с точкой отправления. Уже в настоящее время есть удивительные виртуозы, исполняющие в оригинале произведения Скрябина, Шопена, Шумана и Чайковского — это доказывает, что и гармоника имеет свое большое будущее.

Глава XX.

Мои оркестровые сочинения: «Песни Оссиана», «Тюркские фрагменты», «Тюркский марш», «Японские стихотворения». 4 романса на слова В. С. Соловьева и И. С. Тургенева для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано, Фантазия на две русские темы «На посиделках» для балалайки и симфонического оркестра. Музыкальная школа моего имени для рабочих.

Вернувшись из Тифлиса в июле 1925 г., я привез с собой законченные там три музыкальные картинки, навеянные на меня поэмами Оссиана: 1) Озеро Лало, 2) Плач Кольмы и 3) монолог Оссиана на смерть его геросв. Среди кавказской южной природы меня увлекли картины шотландской природы с ее грустным меланхолическим оттенком. Эти сюжеты также очень давно, еще с юношеских лет, привлекали меня своей суровой поэзией, и я был рад осуществить давнишнюю мечту. В процессе своего творчества я часто наблюдал, что мне необходимо долго вынашивать свои замыслы, пока они не созреют и не примут окончательной формы; чтобы записать их, не требуется много времени, и я кончил сочинение в несколько дней. Недаром Л. Н. Толстой писал и советовал садиться писать только тогда, когда есть что записать. «Песни Оссиана» были исполнены в первый раз в концертах консерватории под управлением Н. С. Голованова и приняты публикой очень хорошо. Талантливый дирижер проникся их настроением и захватил публику своим красочным исполнением. Одновременно с песнями Оссиана я закончил «Тюркский марш» на турецкие темы, для большого оркестра. Марш вышел эффектным, а поэтому и стал излюбленным у дирижеров. Я посвятил его своему другу Вячеславу Ивановичу Суку, в знак сердечной симпатии к нему лично и как к большому музыканту, оказавшему неоценимые услуги музыкальному искусству. Он, как и Направник, должны быть особо отмечены на страницах истории русской музыки, как воспитавшие плеяду русских дирижеров своим примером, авторитетом и громадным опытом. Я особенно дружески сошелся с ним и оценил его как человека и артиста во время нашей совместной работы в Большом театре.

После марша я получил просьбу от Наркомпроса Азербайджанской республики гармонизировать тридцать тюркских песен для издания отдельного сборника. Темы оказались настолько очаровательными, что я увлекся и написал на них третью серию «Кавказских эскизов» под названием «Тюркские фрагменты», которую исполнили в первый раз в Баку под управлением В. И. Сука.

За это же время я успел написать серию романсов на слова старинных поэтов в переводе Гусьмовой, посвященные талантливой артистке Е. В. Баранкиной, и четыре романа на стихотворения В. С. Соловьева, сохранившиеся у меня еще от времени пребывания у Толстых в Красном Роге и дорогих мне по воспоминаниям. Романсы эти написаны для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели, как опыт вокально-инструментального ансамбля, и могут пополнить до некоторой степени бедный в этой области репертуар камерных концертов. Они посвящены преподавательнице пения в школе моего имени К. И. Алисовой-Васьковой.

Вслед за этими романами я написал фантазии на русские темы, под названием «На посиделках», для балалайки в качестве самостоятельного виртуозного инструмента, с сопровождением полного симфонического оркестра. Для этой фантазии я воспользовался двумя песнями—свадебной-величальной «Как по реченьке реке плывет по Изюму, разливается» из сборника В. Ф. Кишинской-Свечиной и плясовой «Во пиру была» из сборника Римского-Корсакова. В виде опыта я решил не считаться с силой звучности балалайки, предоставляя ей бороться с симфоническим оркестром, принимая лишь во внимание красочность ее участия в различных оркестровых комбинациях. Написал я это сочинение: по просьбе и настоянию исключительного виртуоза на балалайке Н. П. Осипова, которому и посвящаю ее в знак своего изумления перед его искусством. Своим исключительным виртуозным дарованием он, как и Б. С. Трояновский, выдвинул балалайку в ряды виртуозных инструментов наравне со скрипкой, роялем и виолончелью. Конечно, вы не получаете от балалайки большой звуковой силы, это уж вина инструмента и его ограниченных средств, но виртуозность и новизна художественных впечатлений от различных комбинаций с разными оркестровыми группами вне сомнений. Это достижение балалайки надо приветствовать, как и медленное, правда, но верное продвижение балалайки в ряды оркестровых инструментов. Балалайки, балалаечные и домровые оркестры с легкой руки В. В. Андреева получили право гражданства и достигли в наши дни, полного развития, громадного совершенства и общего признания. Их исполнению доступны все формы музыкальных произведений. Беглость и отчетливость пассажей может соперничать с техникой струнных инструментов; но отсутствие духовых и вообще однообразие тембров отодвигает этот оркестр по своему значению на второй план. Попытка введения духовых инструментов в виде гудков, жалеек и т. п., хотя и внесет некоторое разнообразие тембров, но природа этих инструментов очень бедна, и потому они не могут идти в сравнение с духовыми симфонического оркестра. Во всяком случае оригинальная звучность такого оркестра может доставить большое удовольствие.

Оркестр на радиопередаче под управлением Б. И. Алексеева, а также в оркестр в Сельсоюзе под управлением Сергеева и домровый оркестр Г. П. Любимова являются лучшими нашими

оркестрами народных инструментов. Я должен еще отметить оркестр завода им. Марти в Николаеве под управлением Г. Ф. Мануйлова, избравший меня почетным членом оркестра. Являясь образцовым оркестром на Украине, он блестяще поддерживает честь этого положения и ежегодно знакомит Украину со своей работой, давая ряд концертов в различных городах и, судя по единодушным отзывам прессы, поражает стройностью и художественностью исполнения. Такие оркестры имеют широкое распространение в рабочих районах, и рабочие охотно посвящают им свои досуги. Рабфак консерватории, техникумы и кружки ежегодно выпускают вполне подготовленных своих питомцев, и ряды оркестрантов постоянно пополняются притоком новых сил. Обилие таких музыкальных организаций ярче всего показывает, как растет, развивается и зреет музыкальная молодежь нашего Союза. Сети музыкальных школ настойчиво ведут свою просветительную работу, и я глубоко был польщен, когда узнал, что в связи с моим юбилеем состоялось постановление Московского отдела народного образования (МОНО) о наименовании одной из музыкальных школ Москвы на Таганке, в рабочем районе, школой имени народного артиста М. М. Ипполитова-Иванова. Посвятив всю свою жизнь делу музыкального просвещения, я получил полное удовлетворение, узнав, что мое имя неразрывно связано со школой, призванной служить развитию музыкального образования рабочих.

Школа поставлена образцово. Состав преподавателей высококвалифицированный. Результаты работы прекрасны. Посещая ученические вечера и экзамены, я имел возможность проверять и следить за успехами учащихся и все больше убеждался в серьезности и полезности их работы и в ее заметной и постоянно возрастающей успешности, чем школа очень много обязана заведующему школой Д. В. Кузьмину. В развитии учебного плана школа предполагает образование оркестрового класса и класса игры на народных инструментах, что можно только приветствовать. Для школьных и общественных выступлений мною был написан «Гимн труду» — для детского и смешанного хора и для двух оркестров, военного и симфонического. Вся моя жизнь была непрерывным гимном труду, и мне хотелось бы, чтобы жизнь нашей музыкальной молодежи была также сплошным гимном труду. Старик Верди говорил, что гений — это «труд, труд и труд», но я скажу, что одного труда мало, надо для труда иметь определенную цель и к ней стремиться, напрягая все свои способности и силы. Каждый делает что может, но делать должен каждый, и следовательно можно и не быть гением, но трудиться надо.

Глава XXI.

Современное состояние музыки и заключение.

Наше современное музыкальное состояние выясняется все более и более. Музыка, как она представляется некоторым современным «новаторам», совсем не та, которая сложилась в нашем представлении, как чередование консонансов и диссонансов, сильных и слабых акцентов, простых и сложных ритмов, от такой музыки современность ушла так далеко, что ее даже не видеть, а то, что принимают иногда за современную музыку, есть просто нотированный шум. Такой нотированный шум в моем представлении имеет только одно измерение в виде горизонтального движения; в нем все движется вперед, и мелодия и гармония часто как бы независимы друг от друга, как будто гармония отстала от мелодии или мелодия ушла от гармонии. Так представляется мне характер современных сочетаний у некоторых композиторов, сочетаний, которые никак нельзя назвать музыкой; для них необходимо придумать какое-нибудь новое слово. К такому искусству не может быть приложен критерий, с которым мы относимся к музыке классиков; к нему должна быть иная мерка, иное понимание и к восприятию его надо иметь иную подготовку. Я не могу например понять 10-й сонаты Скрябина, но умираю, как благоухающим цветком, его 3-й фортепианной прелюдией, в которой я не могу достаточно насладиться прелестью гармоний и ясностью ее мелодического рисунка. Несомненно, что в его последних произведениях участвовала большая голова, чем сердце. Музыка без сердца я не понимаю. Слушая «Руслана» или 9-ю симфонию, поражаешься силой, могуществом и величием искусства.

Я не навязываю своего мнения и думаю, что в суждениях о музыке всегда преобладает субъективный элемент. Витая в сфере общих идей и настроений, музыка дает несравненно менее пищи логическому анализу, нежели искусство слова и красок; поэтому в ней нет точных законов, на основании которых можно было бы сказать о целом произведении: это хорошо, а это дурно. В суждениях о всяком художественном произведении большую роль играют вкус, свойства, склонности и степень художественного развития критика.

Искусству нельзя ставить узких границ: пусть художник передаст все, что ему угодно, но лишь бы в его произведениях была жизнь, чувствовалась правда. Оно будет тогда понятно и получит право на существование и уважение. Несомненно, мы предпочитаем произведения, в которых есть глубокая, ясная мысль и определенная форма; и для нас наличность этой мысли делает вещь особенно ценной; но мы думаем, что там, где есть жизнь и правда, там есть и идея. Каждый критик считает своею непререкаемой обязанностью высказать свое знание технических терминов, которое, нужно сказать, приобретает

очень легко, но зато употребляется в деле без всякой пользы как для читающей публики, так и для самих композиторов. Первая и не всегда разберет их значение, последние от своих собратьев по искусству в двадцать раз лучше узнают все свои технические недостатки и выслушают все упреки, которые возможно только сделать за слишком длинное вступление, ничтожное развитие тем или слишком короткий финал. Гораздо более интересует композитора, да и публику то общее впечатление, которое оставляет произведение в целом, потому что одна или другая часть его может страдать известным недостатком, но это не мешает ему быть интересным и хорошим в общем. Каждый автор думает, что все высказываемое о его произведении он и сам знает, но он написал так, как и хотел написать; и Римский-Корсаков и Чайковский несмотря на многочисленные недружелюбные о них отзывы критиков не теряли веры в себя и создавали свои силы.

Заканчивая свои воспоминания, мне хотелось бы отметить еще один знаменательный момент в истории русской музыки последних лет—создание самостоятельного Союза советских композиторов в 1932 г. После многолетнего беспризорного существования наша композиторская семья наконец-то получила право на самостоятельное существование. Со времени основания А. Н. Островским Общества драматических писателей и композиторов, которое впервые приняло на себя охрану авторских прав композиторов, прошло не мало времени, пока убеждение в необходимости самостоятельного существования, властно не потребовало отделения композиторов от драматургов, что и состоялось в 1932 г. Первым председателем союза был заведующий Главискусством НКП М. П. Аркадьев, направлявший первые шаги организации союза, а затем в должность председателя вступил проф. Н. И. Челяпов.

В настоящее время союз широко развернул свою деятельность при заведующем финансовой частью Г. М. Танине и при ответственном секретаре Л. Д. Атовмьяне. Союз разделяется на секторы: творческий, самодеятельный, оборонный и финансово-правой, что несомненно упорядочит его деятельность и внесет оздоровляющую струю в общую музыкальную жизнь страны.

Наступает общее пробуждение, и жизнь композиторов принимает организованный вид. Открывается широкая перспектива нотного издательства. Выдвинут ряд талантливых композиторов, на которых строятся надежды будущего.

Из своих работ за последние годы отмечу три оркестровых сюиты: 1) «Тюркские фрагменты», 2) «В стенах Туркменистана» и 3) «Музыкальные картинки Узбекистана». Кроме того, струнный квартет на армянские народные темы, затем несколько вокальных вещей, песен, дуэтов и квартетов на тексты Я. И. Родионова и Торжественный Юбилейный марш, посвященный 16-й годовщине Красной армии и К. Е. Ворошилову.

По просьбе заведующего художественной частью при Радиоуправлении С. А. Лопашева, я закончил начитую Мусоргским

«Женитьбу» на тему Гоголя—присочинивши к его первому акту еще три акта; таким образом получилась полная для спектакля опера в четырех актах. Вопрос об окончании опыта переложения на музыку прозы комедии «Женитьба» Н. В. Гоголя, начатого М. П. Мусоргским, среди музыкантов поднимался не раз, но не хватало мужества взяться за него, ввиду трудности стиля, намеченного Мусоргским. Для художественного впечатления необходима форма, которая облегчила бы слушателю, даже со средней музыкальной подготовкой, восприятие произведения. Мусоргский же, во всех своих вокальных сочинениях всегда руководствовался эмоциональным началом, строго подчиняя музыку модуляциям разговорной речи, со всеми ее понижениями и повышениями, поэтому он для «Женитьбы» и остановился на речитативно-декламационном стиле, как на наиболее для него подходящем. Но, будучи по природе мелодистом, Мусоргский не мог сочувствовать такому сухому и неподвижному стилю и потому больше из озорства, чем из сочувствия, взялся за этот сюжет и из осторожности назвал его опытом, зная что опыты бывают удачными и неудачными и что они никого и ни к чему не обязывают, а озорства, как в шутку называли опыт Мусоргского в то время, хватило только на один первый акт, к новому стилю он охладел и «Женитьбу» не окончил.

Рабски подчиняясь тексту, Мусоргский в «Женитьбе» совершенно отошел от мелодии в сторону речитатива, местами очень находчивого и остроумного, но в целом скучного, и вот, набравшись храбрости, я решил продлить этот опыт, но в несколько смягченном виде, с применением мелодического речитатива, как более приемлемого для неподготовленного слушателя. К тому же во второй половине «Женитьбы» в тексте имеются уклонения, дающие пищу лирическому построению, которыми я и воспользовался.

Таким образом, мое продолжение опыта Мусоргского, хотя и уклоняется от его декламационно-речитативного стиля, но преследует ту же цель—музыкальной иллюстрации прозаического текста, причем я сохранил мотивы музыкальных характеристик, намеченных Мусоргским. Клавир «Женитьбы» издан Музгизом с переводом на немецкий язык Д. С. Усова, очень тщательно и почти без опечаток, чего нельзя сказать про третье издание нотопечатни Бесселя, которую Мусоргский в шутку называл нотоопечатней.

Летом 1933 г., будучи в Сочи, в течение августа написал свою последнюю оперу «Последняя баррикада» на сюжет из эпохи Парижской коммуны 1871 г., эпохи величайшей трагедии, зарождения Коммуны в момент героической борьбы и в момент тяжелых потрясений. В основу сюжета, разработанного драматургом Н. А. Крашенинниковым, вложена идея бессмертия Коммуны и проведена мысль, что ни тирания, ни неудачи и поражения не уничтожат Коммуны и не помешают людям идти бесстрашно на смерть во имя конечного торжества этой идеи. Помимо важности исторического момента, сюжет затрагивает и личные переживания.

вания героев трагедии, семьи рабочего Флорана. Эта волнующая драма, гибель героя, отдающего жизнь во имя идеи, дает богатый тематический материал для музыкального оформления. Основным лейтмотивом оперы служит лозунг Коммуны «Победа или смерть», который в виде трубной фанфары проводится через всю оперу.

В I акте, перед появлением рабочих батальонов, я вскользь воспользовался темой «Марсельезы», как намеком на уже потерявший престиж гимн правительственных войск, стремящихся подавить восстание рабочих. Для характеристики Парижского викария Лагарда во II акте я взял католическую тему «Dies irae», дабы подчеркнуть бесплодность его надежды, что угрозой гнева божьего он бессилен обуздать и укрепить энтузиазм восставших коммунаров. Танцы 2-го акта в Версале написаны в духе эпохи 1871 года. В третьем акте для хора солдат я взял только в первых тактах одну из народных французских песен, а для финала оперы послужила началом революционная песня времен Коммуны. Обе песни сообщены мне одним из французских рабочих, приезжавших в Москву в 1897 г. для установки органа в Московской консерватории.

В плане моих дальнейших работ мне хотелось бы продлить мои воспоминания в освещении переживаемых моментов музыкальной жизни и некоторых подробностей из прошлого — что должно составить второй том моих воспоминаний, к которому я и приступаю.

Записывая свои воспоминания за 50 лет сознательной музыкальной жизни, я буду счастлив, если мой житейский опыт поможет нашей музыкальной молодежи хоть отчасти разобраться в явлениях нашей современной музыкальной жизни. Французы говорят: «скажи, с кем ты знаком, я скажу, кто ты», но мне вспомнился другой афоризм; когда одного китайского мудреца спросили, «почему он все знает», он ответил: «потому что я никогда не стыжусь спрашивать о том, чего я не знаю, и для дружбы всегда выбираю людей умнее себя», и это, пожалуй, правильнее: опыт жизни — это лучший источник знаний. Любимым афоризмом А. Рубинштейна был «век живи, век учись», и он более всех других подходит для музыкантов. Музыка открывает безграничный горизонт для мысли и чувства, и для композитора осуществление его идей есть величайшее наслаждение. Фазисы художественного развития идут незаметно, не знаешь, когда постигнешь красоту какого-либо произведения. иногда понимаешь его с первого раза, но иногда, долго и много раз слушая, все-таки не усваиваешь еще его красоты и значения.

Со мной был такой случай. В юности я очень увлекался живописью и хорошо знал ее. Посещая часто Эрмитаж, я очень интересовался картиной А. А. Иванова — «Явление Христа Марии Магдалине», на которую рекомендовали мне обратить внимание мои друзья художники. Много и подолгу стоял я перед картиной, и ничего она мне не говорила. В один прекрасный для меня день, проходя мимо этой картины в комнату «Медного змия» Бруни, и

невольно бросил на нее рассеянный взгляд, и, о радость! я сразу постиг дивную технику и громадность таланта художника. Все это совершилось в одно мгновение, ясно, что мое художественное развитие было уже настолько подготовлено, что достаточно было ничтожного толчка, чтобы этот фазис завершился. Так и в музыке. Рассказывали, что известный композитор Шпор, прослушав несколько раз оперу Бетховена «Фиделио», сказал: «Бетховен настоящий осел, что взялся за оперу, когда его сфера симфония», но прослушав ее еще несколько раз, с грустью сознался, что он поспешил своим заключением, что осел-то он, а не Бетховен. Между тем сколько такими поспешными заключениями причиняется огорчений композиторам, и надо много мужества, чтобы стоически перенести их и, не смущаясь, смело идти к цели. Из этого еще не следует, что все непризнанные произведения — великие. В этом случае решающим судьей является время, ибо только те произведения считаются классическими, которые прошли фильтр веков, и это справедливо. И у великих авторов лишь некоторые произведения остаются вечными, а остальные также исчезают в потоке времени, как и у невеликих.

Описывая встречи с людьми, я старался отметить и их характерные черты, отбрасывая все мелочи жизни, которые неизбежно окружают каждого общественного работника и часто создают вокруг его имени атмосферу недоброжелательности и превратное о нем мнение. Мои отношения к людям можно формулировать, как уважение к достоинствам человека и снисхождение к его недостаткам. Ввиду интересной эпохи, которую обнимает моя жизнь, и важности тех событий, в которых пришлось мне участвовать, я не везде мог удержать хронологическую последовательность, но все события описаны с документальной точностью в их исторических подробностях. Предполагая описать только эпоху с 1875 г. по 1925 г., я охватил период несколько больший, но события последних лет так тесно связаны между собой, так переплелись и так быстро следовали одно за другим, что отделить их мне не представлялось возможным.

Свои воспоминания я посвящаю моей жене, Варваре Михайловне Зарудной-Ивановой с которой все это было пережито и пересчитовано.

1-я часть

- ¹ *Львовский*, Григорий Федорович (1830 — 1894), регент и композитор культовой музыки.
- ² *Азанчевский*, Михаил Павлович (1839 — 1881), композитор и пианист, 1871—1876 директор Петербургской консерватории, которой оставил свою обширную музыкальную библиотеку.
- ³ *Лядов*, Константин Николаевич (1820 — 1868), оперный дирижер, отец А. К. Лядова.
- ⁴ *Венявский*, Генрих (1835 — 1880), выдающийся скрипач и композитор для своего инструмента.
- ⁵ *Давидов*, Карл Юльевич (1838 — 1889), знаменитый виолончелист и композитор камерной музыки, романсов и произведений для виолончели.
- ⁶ *Цабель*, Альберт Генрихович (1835 — 1910), знаменитый арфист.
- ⁷ *Сантис* Михаил (1826—1879), композитор (оп. Ермак).
- ⁸ *Фаминцын*, Александр Сергеевич (1841—1896), музыкальный писатель («Скоморохи», «Гусли, домра», «Индокитайская гамма»), критик, переводчик немецких музыкально-теоретических учебников и композитор.
- ⁹ *Иогансен*, Юлий Иванович (1826 — 1904), музыкальный теоретик, датчанин родом, воспитанник Лейпцигской консерватории.
- ¹⁰ *Рубец*, Александр Иванович (р. 1837), композитор для хора, музыкальный теоретик.
- ¹¹ *Глен*, Альфред Эдмундович (1858 — 1931) известный виолончелист.
- ¹² *Соловьев*, Николай Феопемптович (1846 — 1916), композитор опер «Кузнец Вакула» (1875), «Корделия» (1885), «Домик в Коломне» и др. произведений, музыкальный критик и профессор композиции в Петербургской консерватории.
- ¹³ *Соколов*, Николай Александрович (1859 — 1922) композитор квартетов, романсов, пьес для фортепиано, музыкальный теоретик.
- ¹⁴ *Казаченко*, Григорий Алексеевич (р. 1859), композитор опер «Князь Серебряный», «Пан сотник», симф. музыки и романсов.
- ¹⁵ *Блуменфельд*, Феликс Михайлович (1863 — 1931) пианист, композитор и дирижер.
- ¹⁶ *Лешетицкий*, Теодор (1831 — 1915), знаменитый пианист и педагог, до 1878 г. профессор Петербургской консерватории.
- ¹⁷ *Венявский*, Иосиф (1837 — 1912), знаменитый пианист, бывший в 1869 г. профессором Московской консерватории.
- ¹⁸ *Заремба*, Николай Иванович (1821 — 1889), выдающийся музыкальный критик, профессор и директор (1867 — 1872) Петербургской консерватории.

- ¹⁹ *Ниссен-Саломан* Генриэтта (1819 — 1879), певица сопрано, ученица Гарсиа, последние годы жизни была профессором Петербургской консерватории.
- ²⁰ *Клиндворт*, Карл (1830 — 1916), пианист, ученик Листа, с 1868 по 1884 г. профессор Московской консерватории.
- ²¹ *Лауб*, Фердинанд (1832 — 1875), выдающийся скрипач, до 1874 г. десять лет бывший профессором Московской консерватории.
- ²² *Фитценгаген*, Вильгельм (1848 — 1890) знаменитый виолончелист, последние двадцать лет жизни бывший профессором Московской консерватории.
- ²³ *Губерт*, Николай Альбертович (1840 — 1888), теоретик, профессор Московской консерватории и с 1881 по 1883 ее директор.
- ²⁴ *Кашкин*, Николай Дмитриевич (1839 — 1920) долгое время преподавал в Московской консерватории теорию музыки и ф-п., автор известного учебника; музыкальный рецензент в ряде московских газет и журналов.
- ²⁵ *Слатин*, Илья Ильич (р. 1845) пианист и дирижер.
- ²⁶ *Виллуан*. Александр Иванович (1808 — 1878) фортепианный педагог учитель братьев Рубинштейнов.
- ²⁷ *Пухальский*, Владимир Вячеславович (1848 — 1933) пианист, ученик Лешетицкого.
- ²⁸ *Ломакин*, Гавриил Иоакимович (1812 — 1885), хоровой деятель, композитор и аранжировщик культовой музыки.
- ²⁹ *Лядов*, Анатолий Константинович (1855 — 1914), композитор фортепианной и симфонической музыки, профессор Петербургской консерватории.
- ³⁰ *Антипов* Константин Афанасьевич (р. 1859), композитор романсов и пьес для ф-п.,
- ³¹ *Сетов*, настоящая фамилия Сетгоф известный провинциальный оперный антрепрнер.
- ³² *Корганов*, Геннарий Осипович (1858 — 1890), пианист и композитор.
- ³³ *Иванов*, Михаил Михайлович (1849 — 1927), музыкальный рецензент реакционной газеты «Новое время», композитор.
- ³⁴ *Стасов*, Дмитрий Васильевич (1828 — 1918) юрист, брат В. В. Стасова.
- ³⁵ *Ларош*, Герман Августович (1845 — 1904), выдающийся музыкальный критик.
- ³⁶ *Кругликов*, Семен Николаевич (1851 — 1909), музыкальный рецензент ряда московских газет.
- ³⁷ *Лазарев*, «маэстро абиссинский», «друг Россини», несомненно психически расстроенный человек, организовывал концерты из своих сумбурных композиций.
- ³⁸ *Дютш*, Отто Иванович (1825 — 1863), дирижер и композитор (опера «Кроатка» 1860); сын его Георгий Оттович (1857 — 1891) дирижер.
- ³⁹ *Павловская*, Эмилия Карловна. (р. 1854)
- ⁴⁰ *Ауэр*, Леопольд Семенович (1845 — 1923) выдающийся скрипач, профессор Петербургской консерватории, дирижер.
- ⁴¹ *Вильбоа*, Константин Петрович (1817 — 1882), композитор нескольких опер и составитель сборников русских песен.
- ⁴² *Эрдмансдерфер*, Макс (1848 — 1905), знаменитый немецкий дирижер.
- ⁴³ *Брандуков*, Анатолий Андреевич (1858 — 1930), известный виолончелист, к концу жизни профессор Московской консерватории.

- ¹ *Пабст*, Павел Августович (1854—1897), известный пианист, с 1878 г. до конца жизни профессор Московской консерватории.
- ² *Гржимали*, Иван Войцехович (1844—1915), известный скрипач, с 1869 до смерти профессор Московской консерватории.
- ³ *Ладухин*, Николай Михайлович (р. 1880), преподаватель музыкально-теоретических предметов в Московской консерватории.
- ⁴ *Морозов*, Никита Семенович, (1864—1925) преподаватель музыкально-теоретических предметов в Московской консерватории.
- ⁵ *Шостаковский*, Петр Адамович (р. 1853) пианист, разошедшийся с Н. Г. Рубинштейном и основавший параллельно музыкальному обществу—филармоническое общество с симфоническими концертами и консерваторией.
- ⁶ *Конюс*, Лев Эдуардович, выдающийся фортепианный педагог, с 1921 г. в Париже.
- ⁷ *Лавровская*, Елизавета Андреевна (р. 1849), оперная певица контральто, с 1888 была профессором Московской консерватории.
- ⁸ *Юргенсон*, Петр Иванович (1836—1903), крупнейший музыкальный издатель дореволюционной России.
- ⁹ *Альбрехт*, Константин Карлович (1836—1893), инспектор (1866—1889) Московской консерватории, преподаватель сольфеджио и автор руководств по этому предмету.
- ¹⁰ *Кастальский*, Александр Дмитриевич (1856—1926), композитор, хоровой деятель, музыкальный этнограф.
- ¹¹ *Смоленский*, Степан Васильевич (1848—1909), музыковед, специализировавшийся по исследованию русского культового пения, хоровой деятель.
- ¹² *Калинников*, Василий Сергеевич (1866—1900), подававший большие надежды композитор.
- ¹³ *Монюшко*, Станислав (1819—1872), значительнейший польский композитор, автор известной оперы «Галька».
- ¹⁴ *Кочетов*, Николай Разумникович (1864—1925), композитор, дирижер, рецензент и автор учебника истории музыки.
- ¹⁵ *Ильинский*, Александр Александрович (1859—1919), композитор и выдающийся контрапунктист.
- ¹⁶ *Губерт*, Александра Ивановна (р. 1850) преподавательница ф-п. и инспектор Московской консерватории.

Редактор Л. Калтат

Тех. ред. Е. Уварова

Сдано в производство 13/I 1934 г.
Подписано к печати 13/V 1934 г.
Уполномоченный Главлита № Б-34645.
Инд. Мз 69 ГИ. Гиз 3345.

Формат бумаги 62×94, 1/16.
10 печ. лист. 47200 б. в печ. листе.
Тираж 3000.
Заказ 0128.