

Русские и советские композиторы

*Сергей Иванович
Танеев
1856—1915*

С.И.Савенко

Сергей Иванович
ТАНЕЕВ

Издательство «Музыка» Москва
1984

78С2
С12

Художник Д. Бязров

С $\frac{4905000000-061}{026(01)-84}$ 73—84

© Издательство «Музыка», 1984 г.

К читателю

Эта книга — о Сергее Ивановиче Танееве, большом русском музыканте и замечательном человеке. Его имя известно и уважаемо, его произведения можно встретить в концертных программах, но его жизнь и творчество до сих пор менее известны, чем они того заслуживают. Серьезные и самоуглубленные произведения Танеева не всегда раскрываются сразу, они требуют особого внимания и душевной сосредоточенности. Ученик и друг Петра Ильича Чайковского, наследник и продолжатель его дела, Танеев нашел собственный путь, сплавив в своем творчестве романтический лиризм, идущий от Глинки, и классицистскую строгость, усвоенные им от Баха и Моцарта. В современной ему русской музыке Танеев стоял несколько особняком; многим казалось архаическим его тяготение к старым мастерам, к полифонии, приверженность классическим жанрам. Но время подтвердило правоту его исканий. Сергей Иванович Танеев был не только значительным композитором, но и выдающимся пианистом, и первым в России крупным ученым-музыковедом. Его интерпретации Бетховена, Чайковского, Баха, Шопена, как и исполнение собственных произведений, восхищали даже самую взыскательную публику. Фундаментальный труд «Подвижной контрапункт строгого письма» возвысил полифонические исследования до уровня подлинной науки.

Танеев много сделал для развития отечественной культуры и своей неустанной педагогической деятельностью, которая около сорока лет протекала в Москве, в стенах консерватории и вне ее. «Мировой учитель», как назвал его один из современников, воспитал несколько поколений музыкантов, среди которых — Скрябин, Рахманинов, Метнер, Глиэр, Яворский... Широко образованный, независимый в

своих взглядах и мнениях, Танеев был признанным авторитетом среди музыкальной общественности Москвы. Он безоговорочно поддерживал все прогрессивное в общественной жизни России, будь то участие в деятельности Народной консерватории или поддержка личными средствами рабочих, бастовавших в 1905 году. Путь Танеева — пример неустанного нравственного служения высокому и прекрасному, образец принципиальности и величайшей этической чистоты. Жизнь и творчество Сергея Ивановича Танеева достойны пристального, любовного внимания потомков.

Детство.— Ученик консерватории

«Древний город, окруженный селами, монастырями, стоит на самом высоком месте узкого горного хребта. Обилие церквей и садов придает ему величественный вид. Над крутым обрывом высится кремль с бойницами и башнями, извилистая река, чистая, прозрачная, омывает обрыв...»

Так спустя много лет описывал родной Владимир В. И. Танеев, старший брат композитора. Его память сохранила картины патриархальной жизни в старинном губернском городе. Цветение садов весной, наполнявшее улицы тонким сладостным ароматом, затопленные в половодье луга, далеко видные с кремлевского обрыва, оживление почтового тракта перед началом знаменитых нижегородских ярмарок — путь на них пролегал через Владимир, разноголосие базара, куда «являлась продавать и покупать Древняя Русь, нетронутая, неизменившаяся, с громким говором, оглушительными криками, непечатною бранью и рукопашными схватками...»

Патриархальной была и неспешная жизнь родителей композитора — Ивана Ильича и Варвары Павловны Танеевых. Дом их стоял на отшибе главной Дворянской улицы, на небольшой площади, близ церкви Сергия Радонежского. Место тихое, ни на улице, ни на площади движения обыкновенно не бывало.

Семейство Танеевых принадлежало к старинному дворянскому роду и историю свою исчисляло от рубежа XVI—XVII веков. Некоторые из Танеевых достигли видного положения в обществе, сделали солидную карьеру. Так, дядя Ивана Ильича, Сергей Михайлович Танеев служил в гвардии при Екатерине II генерал-майором. Он и устроил карьеру племянника, Ивана Ильича: место советника палаты государственных имуществ во Владимире было получено при его содействии. Сын Сергея Михайлови-

ча, Александр Сергеевич Танеев превзошел отца, сделавшись гофмейстером и управляющим собственной канцелярией императорского двора, близким доверенным лицом императора Николая I. К тому же он обладал композиторским дарованием.

Страсть к музыке была у Танеевых наследственной, любительское музицирование занимало досуг многих старших представителей рода. И совершенно необычайные масштабы приняло это увлечение у отца композитора.

Иван Ильич Танеев был человеком интересным и незаурядным. Он окончил Московский университет по трем факультетам: медицинскому, математическому и словесных наук, и на всю жизнь сохранил любовь к учению, к не всегда, может быть, систематическому, но зато неустанному пополнению своего образования. Очевидно, в молодые годы сильнейшей страстью Ивана Ильича была литература, на поприще которой он подвизался и как практик, и как теоретик. Особенно высоко он ставил театральные жанры: наряду с трагедиями «Осуждение Сократа» и «Олег, князь Рязанский» из-под его пера вышло «Рассуждение о трагедии вообще, о ее начале, происхождении, качествах и усовершенствовании у новейших народов» (издано в Москве в 1827 году). Его старший сын Владимир Иванович, весьма критически оценивая писания отца и считая его чуть ли не графоманом, был не совсем прав. Конечно, на вкус молодого человека 60-х годов стихи Ивана Ильича, выдержанные в духе известного драматурга Озерова, звучали довольно архаично, но отнюдь не безжизненно и по-своему сильно и выразительно:

О участь горестна и бед соединенье!
Доколе дней моих продлит судьба течение? —
Единый мне удел печальный, тяжкий стон.
Ни в день спокойствие, ни в ночь приятный сон
Не посетят меня: они мне стали чужды,
Как бы пустынною те наслажденья дружбы,
Без коих в жизни нет отрады никакой
И самой юности печален век златой.
Обуреваемый страстями ежечасно,
Куда я устремлюсь, что предприму, несчастной?

Это отрывок из монолога главного героя трагедии «Олег, князь Рязанский». Чисто классицистский

конфликт ее воплощается в мучительной борьбе долга, повелевающего Олегу идти на Куликово поле под знаменами Дмитрия Донского, и любви к Селиме, прекрасной дочери хана Мамайя. Не выдержав этой жестокой раздвоенности, в финале трагедии Олег закаляется.

Интересно, что сыновья, и Владимир, и Павел, и Сергей, унаследовали, каждый по-своему, стихотворные склонности отца. Владимир Иванович писал (правда, «для себя», не печатая) гражданственно-обличительные стихи — в духе времени, как и отец, — и они кажутся сейчас не менее архаичными, чем трагедии Ивана Ильича. Павел Иванович писал прозу. Сергей Иванович оставил большое количество шуточных стихотворений «на случай», которыми он развлекал друзей и знакомых. Кроме того, симпатии Ивана Ильича к трагедийному жанру, углубленное изучение античных образцов (оставившее след и в курьезных бытовых деталях, вроде переименования дворовых — Карпа в Идомена, а Прохора в Аякса) в немалой степени повлияли на формирование вкусов будущего автора «Орестей».

Иван Ильич был добрый и честный человек. Зла он не помнил, чувство мести было ему вовсе чуждо. Зато о мельчайшей услуге, оказанной ему когда-либо, он вспоминал долго и с благодарностью. Среди владимирских чиновников он слыл «белой вороной»: не брал взяток, хоть это и было делом самым обыкновенным, и по службе всегда считался человеком чистым, незапятнанным, безукоризненным. В нем была и душевная сила, несчастья он переносил стойчески, утешая и успокаивая других. Потеряв в один год двоих детей, Иван Ильич постарел, поседел, но не опустился, не упал духом, а всячески поддерживал Варвару Павловну, которая была в полном отчаянии.

К музыке Иван Ильич всерьез обратился уже в зрелом возрасте, когда ему было за тридцать. Музыцирование превратилось в каждодневную настоятельную потребность его природы, музыке посвящались целые дни. Любил Иван Ильич, как вспоминает Владимир Иванович, пускаться и в теоретические рассуждения «о значении, пользе и наслажде-

нии, приносимом музыкой. Он говорил с настоящим красноречием XVIII века.— Что такое природа? Царство музыки. Взгляните на гармонию миров, на равномерное движение светил. Все подчинено ее законам: журчание ручья, шелест листьев, пение птиц. Другие искусства, литература, науки— для немногих. Музыка— для всех... Без музыки человек ничто. Людям надо все бросить и предаться одной музыке». На это Варвара Павловна рассудительно замечала, что тогда людям нечего будет есть,— Иван же Ильич оставлял ее возражение, как несущественное, без ответа.

Варвара Павловна Танеева была человеком совершенно иного склада. Но, несмотря на разницу характеров и возрастов (она была моложе мужа на 25 лет), брак их с Иваном Ильичом оказался счастливым. Варвара Павловна происходила из духовных и получила обыкновенное образование провинциальной барышни: французский язык, вышивание, фортепиано. Особенности способности она выказала в рисовании. Правда, за долгие годы замужества она почти полностью забыла все это, не утратив, однако, природной ясности ума. «Склад ума ее был юридический. Она могла бы быть хорошим судейским адвокатом»,— вспоминал впоследствии ее старший сын Владимир Иванович, избравший юридическое поприще. Юристом стал и средний сын, Павел Иванович Танеев. У Сергея Ивановича тоже были явные склонности к праву. Трезвый ум Варвары Павловны не терпел отвлеченных предметов, вздыхая, она повторяла, глядя на огромную библиотеку старшего сына: «Ни к вечному, ни к временному...» Так вспоминал впоследствии сам Владимир Иванович. Но память младшего сына сохранила иное. По свидетельству Модеста Ильича Чайковского, «стихотворение Хомякова „По прочтении псалма“ [впоследствии положенное Танеевым в основу его поздней кантаты.— С. С.] было из любимейших Варвары Павловны и одним из первых, которым она научила Сереженьку. Так сам он говорил мне».

Дом Варвара Павловна вела прекрасно, и невзирая на довольно скромный достаток, семья не знала

денежных затруднений и не имела долгов. К тому же жизнь во Владимире была дешевой, дом свой, продукты деревенские.

Выйдя замуж, Варвара Павловна стала первой жертвой страсти своего мужа к музыке. Иван Ильич, которого она безмерно уважала и называла всю жизнь по имени-отчеству (а он ее — Варенькой), больше всего любил играть дуэты, в основном для скрипки и фортепиано (вообще он учился играть на фортепиано, на скрипке, на флейте и на гитаре). Варвара Павловна должна была ему аккомпанировать. Задача была чрезвычайно трудной, так как Иван Ильич очень вольно обращался с ритмом, и та же длительность в новом такте могла стать в три раза короче или длиннее. Это делало ансамбль совершенно невозможным: партнеры тут же сбивались и начинали сызнова. И так часами. Немудрено, что Варвара Павловна скоро теряла терпение и силы: под каким-нибудь предлогом она убегала плакать и, отдышавшись, возвращалась для продолжения пытки. Когда подросток Володя, следующей жертвой отца стал он. В результате у старшего сына развилось стойкое отвращение к музыке: позднее он не только совсем ее забросил, но и не мог выносить никакой музыки дольше двадцати минут.

Второй сын, Павел с малых лет обнаружил трезвый практицизм. Он соглашался играть с Иваном Ильичом только за денежную мзду, назначив 25 копеек серебром в час. И Иван Ильич вынужден был, крепя сердце, согласиться: старший Володя находился в это время в Петербурге, в Училище правоведения, младший Сережа был еще слишком мал. Зато как вознаградил он отца, когда подросток!

Сергей Иванович Танеев родился во Владимире 12 (25) ноября 1856 года. Отцу его было тогда шестьдесят лет, матери — тридцать пять. Выдающаяся музыкальная одаренность мальчика, обнаружившаяся уже в ранние годы, несказанно обрадовала Ивана Ильича. Ведь он когда-то сам мечтал стать настоящим музыкантом-виртуозом.

В мемуарах Владимира Ивановича, живо рисующих владимирскую жизнь Танеевых, к сожалению, ничего не говорится о детстве Сережи. Разница в

годах между братьями была велика — шестнадцать лет, да и обучение в Петербурге рано оторвало Владимира Ивановича от родительского дома. Позднее, уже взрослыми, братья сошлись ближе. Сергей Иванович в дневнике постоянно упоминает В. И. Танеева и его семью, и не подлежит сомнению сильное воздействие, оказанное старшим братом на младшего.

Владимир Иванович Танеев, видный московский адвокат, был передовым и радикально настроенным деятелем, приверженцем утопического социализма Сен-Симона и Фурье. Унаследовав отцовскую страсть к самообразованию, Владимир Иванович по окончании Училища правоведения несколько лет посвятил занятиям историей, в особенности — Великой французской революции. Деятельность В. И. Танеева заслужила высокую оценку К. Маркса, который назвал его в одном из писем «преданным другом освобождения народа», и В. И. Ленина. Сергей Иванович Танеев часто прибегал к советам и помощи брата в различных юридических вопросах, а также в своей литературной деятельности.

Хотя мы мало знаем о детстве композитора, косвенные данные позволяют предположить, что влияние родителей и всего домашнего уклада было в жизни Сергея Ивановича очень существенным.

«У нас был прекрасный дом, старинный, уютный, с большим садом. В саду была беседка с декорациями. В этой беседке раза два или три давались театральные представления, до которых брат Владимир большой охотник. В саду были яблоки, смородина, малина... Не могу сказать, чтобы мои детские воспоминания были особенно живы. Но и до сих пор я себя иногда представляю находящимся в нашем владимирском саду. Я часто забирался в кусты и ел смородину. Мне теперь стоит взять в рот красной смородины, чтобы начать вспоминать ощущения, очень похожие на те, которые я испытывал ребенком в нашем саду. Дом наш, проданный нами при отъезде в Москву, несколько лет назад сгорел, на его месте теперь стоит другой, каменный» (Танеев — Аренскому).

Характером Сергей Иванович вышел в отца — та же доброта, незлобивость, неспособность помнить дурное. Особенно усилилось это сходство в зрелые годы. Н. Д. Кашкин, товарищ Сергея Ивановича по Московской консерватории, впоследствии вспоминал: «Он мог совершенно искренно негодовать на те или другие действия и поступки, но не мог долго хранить злого чувства по отношению к виновникам таких действий. Всего менее он негодовал на враждебные отношения лично к нему, хотя иногда такие отношения глубоко его огорчали... Сергей Иванович был истинным носителем евангельского завета о любви и снисходительности».

Но темперамент сына был иным — не сангвинически-подвижный, как у отца, а скорее флегматический. Сережа с детства поражал окружающих спокойствием и рассудительностью, странными в столь юном человеке — не менее странными, чем его нелюбовь к подвижным играм и шумным проказам. Сосредоточенность и самоуглубленность были природно присущи этому плотному, упитанному мальчугану с чуть раскосыми внимательными глазами. Правда, позднее, в молодости, он стал очень эмоциональным. Кое-что от юного Сережи сохранилось и во взрослом Сергее Ивановиче. Например, пленявшая всех доброжелательная ровность в обращении, одинаковость интонаций и жестов в разговоре с любым собеседником, будь то крестьянин, генерал, ученик или мировая знаменитость. «Так одинаково говорят со всеми только дети», — замечает ученик Танеева Ю. Энгель. Но многое в простом и сдержанном поведении Сергея Ивановича шло и от семейного воспитания, от старинной традиции поведения в обществе, которая наследовалась от дедовских времен. Выправка, выдержка, изящные и непринужденные манеры Ивана Ильича были заметны и в его внешне неуклюжем младшем сыне. Сергей Иванович «всегда звал своих близких учеников уменьшительно: Померанцев был — „Юшенька“, Н. Жиляев — „Коленька“, Метцль — „Володенька“ и т. д. В этом было что-то от старого помещичьего быта, ему близкого и родного. Но он всем, взрослым и детям, говорил „Вы“ — в этом была какая-то

особая деликатность — и прислуге, и своей Пелагее Васильевне, и любому простолюдину на улице» (Л. Сабанеев).

С раннего детства Серезу Танеева, как и его старших братьев, обихаживала няня, Пелагея Васильевна Чижова. К тому времени она стала почти членом семьи Танеевых. Ее первое появление ярко запечатлелось в памяти Владимира Ивановича:

«Это было в девичьей. Нянюшка вошла, солидная, красивая, нестарая еще женщина, невысокого роста, в белом чепце, в узком платье и в узком салопе времен империи. Она остановилась в дверях».

И с тех пор, до самой своей смерти 6 декабря 1910 года, Пелагея Васильевна жила в семье Танеевых, воспитывала детей, ведала хозяйством. Почти шестьдесят лет. В доме Сергея Ивановича, куда она перешла после смерти его родителей, няня была не просто домоправительницей, но и секретарем, «правой рукой» хозяина, умела вовремя прийти на помощь забывчивому композитору и даже — хотя была неграмотна — отыскать запропастившуюся партитуру или рукопись. Каждый раз это походило на фокус. Сергей Иванович отличался выдающейся «профессорской» рассеянностью, преимущественно в мелочах, и Пелагея Васильевна строго контролировала, завязал ли он галстук перед уходом, не забыл ли очки, платок или другую нужную вещь. Нянюшка создавала ту особую атмосферу старорусского уюта, которую с симпатией и улыбкой вспоминают многие посетители дома Танеева.

Когда Серезе пошел девятый год — отец к тому времени вышел в отставку, — семья переехала в Москву. Небольшой каменный дом, купленный Танеевыми в Обуховском переулке, сохранился до наших дней (Чистый переулок, дом 7). Этот район Москвы, тогдашняя Пречистенская часть, станет со временем привычным и любимым для Сергея Ивановича.

Систематические музыкальные занятия были начаты еще во Владимире, у В. И. Возницыной-Полянской, которую позднее композитор вспоминал тепло и с благодарностью. В Москве мальчик пере-

шел в руки Марии Александровны Миропольской, ученицы Н. Г. Рубинштейна, к которому она и привела однажды своего ученика.

Н. Г. Рубинштейн сразу посоветовал определить мальчика в консерваторию, которая должна была скоро открыться в Москве, хотя «возрастной ценз» нового учебного заведения был определен в четырнадцать лет, а Сереже не исполнилось и десяти. «Когда он сыграл *Gondellied fis-moll* из второй тетради „*Lieder ohne Worte*“ Мендельсона, то сомневаться в его талантливости было уже невозможно, ибо в ребенке чувствовался будущий артист»,— вспоминал Н. Д. Кашкин.

Первого сентября 1866 года состоялось торжественное открытие Московской консерватории. Отчет об этом событии поместили все городские газеты. Там можно было прочесть, как молодой профессор нового учебного заведения, недавний выпускник открытой четырьмя годами ранее Петербургской консерватории Петр Ильич Чайковский произнес приветственную речь, завершив ее пожеланием: «Пусть первой музыкой, которая прозвучит в новом храме искусства, будет музыка Глинки». И сев за рояль, он с блеском сыграл увертюру к «Руслану и Людмиле».

До открытия консерватории музыкальное образование в России носило в общем любительский характер. Правда, дилетантское музицирование распространилось очень широко—оно было необходимым компонентом домашнего «благородного» воспитания, ему отдавали дань ученики гимназий, училищ, студенты университетов. Атмосферу такого повального увлечения музыкой можно ощутить, например, в воспоминаниях В. В. Стасова о годах, проведенных в Петербургском училище правоведения. Но все же, по справедливому замечанию Н. Д. Кашкина, даже в 50-е годы «музыка в ее высших формах совсем еще не привилась к нашему обществу». Регулярных концертов не было, в программах преобладали виртуозные малые формы или инструментальные концерты. Публика ходила «на имя». Положение резко изменилось с основанием в 1859 году Русского музыкального общества (РМО),

возглавляемого в Москве Н. Г. Рубинштейном. Серьезная симфоническая музыка, которую до того в Москве не знали, да и не интересовались ею, быстро сделалась необходимой принадлежностью культурной жизни. Консерватории должны были стать естественной базой нового для России профессионализма. Но открыть их оказалось не так просто. Прежде всего, по финансовым причинам: на правительственную субсидию не рассчитывали (впоследствии она была получена, покрыв некоторую часть расходов), средства были собраны по подписке, а также за счет доходов от концертов РМО. Другой род причин — сложнее, здесь затрагивалась самая суть вопроса. Нужны ли вообще консерватории в России? Не следует ли поискать каких-либо новых форм, «более пригодных для нашей почвы и национальности»? Так спрашивал в 1861 году Владимир Васильевич Стасов в статье «Консерватории в России», направленной против деятельности А. Г. Рубинштейна, за год до открытия Петербургской консерватории. Стасов был твердо убежден в том, что «расположение посредством известной приманки количества музыкантов не есть еще движение искусства вперед. Искусство идет своим шагом, имеет свои законы развития и не слушается внешних побуждений». И у Стасова имелись весьма убедительные аргументы: творчество «дилетантов» Глинки и Даргомыжского и композиторов балакиревского кружка, им поддерживаемых. Вопрос был отнюдь не простым и касался он не только судеб музыкального образования в России, но и выбора истинного направления для развития национального искусства. Мы увидим позднее, насколько принципиально важными стали эти проблемы для Сергея Ивановича Танеева.

Итак, в сентябре 1866 года Танеев впервые переступил порог Московской консерватории с тем, чтобы не расставаться с ней без малого сорок лет — учеником, профессором, директором, снова профессором... Первые четыре года он занимался в классе Эдуарда Леопольдовича Лангера, адъюнта (то есть ассистента) Н. Г. Рубинштейна. По правилам консерватории, ученики попадали в класс про-

фессора только после предварительного обучения у его адъюнта.

Лангер был потомственным музыкантом: его отец в молодости учился в Вене, где видел еще Бетховена и встречался с Шубертом. Сын его Эдуард привез в Москву горячее увлечение музыкой Шумана и Вагнера, тогда в России совсем неизвестной: его даже прозвали «Лангер-Шуман» (в отличие от отца, «Лангера-Бетховена»). Эдуард Леопольдович живо интересовался и новой русской музыкой, Чайковский поручал ему фортепианные переложения многих своих произведений. Естественно, Лангер не мог оставить без внимания выдающиеся способности своего юного ученика, которому он преподавал фортепиано и элементарную теорию музыки вкупе с сольфеджио. На одном из первых уроков мальчик поразил его своим умением безошибочно определять на слух не только отдельные звуки и интервалы, но и аккорды любого состава и сложности. Столь же блестящи были успехи Сережи в пианистическом классе — уже следующей осенью он выступает на ученическом вечере с исполнением первой части ля-минорной сонаты Моцарта. По окончании восхищенные слушатели наградили юного пианиста не предусмотренными экзаменационным регламентом аплодисментами, которые, ко всеобщему удивлению, вызвали у десятилетнего Сережи поток горьких слез — он воспринял их как знак крайнего неодобрения...

Вначале Танеев посещал консерваторию как вольнослушатель. Статус вольнослушателя предполагал изучение отдельных предметов по выбору, не предусматривая прохождения полного курса. Дело в том, что Иван Ильич, заботясь об общем образовании сына, определил его в Московскую первую классическую гимназию, занятия в которой Сережа совмещал с консерваторскими. Но после второго класса возникла необходимость выбора: гимназические и консерваторские уроки совпадали. Отцу очень не хотелось оставлять Сергея без гимназического курса, в этом его поддерживал и взрослый старший сын Владимир. Лишь долгая беседа с Н. Г. Рубинштейном, убедившим Танеева-старшего,

что общеобразовательные классы консерватории соответствуют гимназии, сломила сопротивление Ивана Ильича.

С 1869 года С. Танеев становится действительным учеником консерватории. Здесь он получает, кроме специального, и общее образование — в открытых к тому времени «научных классах», программа которых, не совпадая с гимназической, давала все же основательные гуманитарные знания. Не было латыни, греческого, химии, сокращенно проходила математика, зато упор делался на историю, литературу, эстетику, историю искусств, немецкий и французский языки. Преподавали лучшие педагоги и профессора Москвы, в том числе и университетские. Занятия укрепили в Танееве природное стремление к знанию, унаследованное от отца, сопутствовавшее композитору всю жизнь. Особенный интерес выказывал Сергей Иванович к проблемам философии, естествознания, социального переустройства, математики, истории: эти предметы, особенно первый и последний, занимали его не как простого любителя, а последовательно и упорно с молодых лет. Образованность, постоянная тяга к расширению интеллектуального кругозора выделяли Танеева среди музыкантов — возможно, здесь была и осознанная реакция на распространенное в этом кругу, как говорил один из современников, «небрежение к вопросам общей культуры». Недаром Л. Н. Толстой говорил о Танееве, что он из тех редких людей, с которыми о чем ни заговори — все знают. В библиотеке Танеева имелись книги практически по всем отраслям знаний — кроме астрономии.

Но главными в консерватории были, конечно, музыкальные занятия. Программа предусматривала разнообразные формы общения с музыкой, практические и теоретические. Каждый ученик, кроме занятий специальностью, был обязан петь в консерваторском хоре или играть в оркестре.

Представления об историческом развитии давали курсы музыкальных форм, истории церковного пения в России (предмет по тем временам совершенно новый) и истории музыки (этот последний, правда, был совсем еще не разработан).

Именно в консерваторские годы начинают формироваться оригинальные взгляды Танеева на сущность эволюционных процессов в русской и европейской музыке, позднее сформулированные им отчетливо и полно. Об этом речь впереди, пока же отметим, что изучение старинных образцов русского культового пения, знакомство с прошлым и настоящим отечественной и зарубежной музыки уже в начале пути определило будущие танеевские интересы.

Среди профессоров консерватории одно время находился Г. А. Ларош, очень сильно повлиявший на Танеева, но не лекциями (Сергей Иванович у него не учился), а статьями.

Ларош, отстаивавший идеалы классического искусства, убежденный сторонник глубокого изучения прошлого музыкальной культуры, впоследствии стал для Танеева одним из самых близких по духу музыкантов-мыслителей.

Гармонию Танеев проходил в классе П. И. Чайковского, у него же он позднее изучал курс инструментовки и свободного сочинения. В это время начинается их профессиональное общение, перешедшее затем в глубокую и внимательную дружбу. Несмотря на несходство, и творческое, и человеческое, их натур, именно Танееву суждено было стать наследником и продолжателем традиции Чайковского, традиции московской композиторской школы.

В 1871 году Сергей Танеев (он на пороге пятнадцатилетия) поступает в фортепианный класс Н. Г. Рубинштейна. Наряду с Чайковским это самый влиятельный педагог его консерваторских лет.

Николай Григорьевич Рубинштейн, как и его брат Антон Григорьевич, был одним из крупнейших европейских пианистов и, возможно, мог бы стать и композитором не менее значительным, чем брат. В юности его способность к сочинительству проявлялась очень ярко. Своих учеников Николай Григорьевич обучал отнюдь не только фортепианной игре: он требовал полного понимания музыкального текста, учил разбираться в форме, гармоническом плане, в мелодических и фактурных особенностях — то есть никак не допускал, чтобы ученик ограничи-

вался чисто интуитивным, эмоциональным постижением произведения. Все особенности исполнения — фразировка, педализация, динамика — должны были выводиться из строгого анализа текста, «аргументироваться». При этом Николай Григорьевич не прибегал, как это делали многие, в том числе и его брат, к словесным образам для пояснения своих мыслей, а требовал понимания музыкальных образов как таковых. Стилистические представления Н. Г. Рубинштейна отличались редкой для своего времени строгостью. Так, он требовал исполнения сочинений Баха только по авторскому тексту, а не по отредактированным изданиям и, тем более, переложениям и транскрипциям, столь распространенным в XIX веке. Четырехлетнее пребывание Сергея Танеева в классе Рубинштейна необычайно развило его в художественном отношении. И позднее, вплоть до последних лет жизни, он, по свидетельству Н. Д. Кашкина, говаривал: «Николай Григорьевич в подобных случаях требовал того-то и того-то», и это было для него истиной, не подлежащей оспариванию.

Рубинштейн высоко ценил дарование своего юного ученика. И не только более очевидные его стороны — великолепный слух, виртуозность, артистический темперамент. Для Николая Григорьевича не подлежало сомнению, что Танеев станет не только блестящим пианистом, но и прекрасным композитором, — даже в те ранние годы, когда творческий дар юноши еще только намечался. Еще учеником консерватории, единственным из всех, Танеев сделался участником музыкальных собраний в доме Н. Г. Рубинштейна, что было немалой честью. Туда приходили Чайковский, Кашкин, еще два-три человека из числа близких друзей хозяина. Обсуждали консерваторские дела, знакомились с новинками. Рубинштейн обычно играл по партитуре, остальные слушали, потом высказывались, спорили, сидя за скромным ужином.

В ученические годы Танеев начинает выступать на концертной эстраде. Его первое появление перед публикой состоялось в ноябре 1874 года, в доме князя Голицына на Волхонке. Восемнадцатилетний

пианист исполнил пьесы Шопена и Листа. В письме своим близким друзьям Масловым он живо описывает концертные хлопоты, поиски фрака, беспокойства о неисправном рояле: «Я сначала очень боялся, но когда вышел играть, успокоился. Все остались очень довольны. Николай Григорьевич сказал, что я сыграл лучше, чем он ожидал...»

Еще более значительное выступление Танеева состоялось за полгода до окончания консерватории, в январском концерте симфонического собрания РМО. Это была премьера: Сергей Танеев впервые в России исполнил ре-минорный фортепианный концерт Брамса, под управлением Н. Г. Рубинштейна.

«...Перед концертом я лег спать, в $1/2$ 9-го был в собрании. Пока играли 1-ю пьесу [«Неоконченную симфонию» Шуберта.— С.С.], я был в комнате, где собираются музыканты. После 1-й пьесы за мной пришел Николай Григорьевич. Он меня почему-то перекрестил, потом взял за голову, поцеловал три раза и сказал: ну, душа моя, идите. Успех был огромный. Меня вызывали множество раз, и Николая Григорьевича вместе со мной...» (Танеев— Масловым).

Были отклики и в прессе. «Отчетливость, поэзия и грация в игре этого молодого виртуоза подействовали плодотворно на слушателя, а зрелая, осмысленная фразировка ясно показала, что мы имеем дело с талантом далеко не дюжинным» (Ц. Кюи.— «Музыкальный свет», газета музыки и театра).

«Г. Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории и слухи, уже давно ходившие в музыкальных кружках, об его необыкновенном таланте. Кроме чистоты и силы техники, кроме элегантности в тоне и изящной легкости в исполнении пассажей, г. Танеев удивил всех той зрелостью понимания, самообладанием, спокойной объективностью в передаче идеи исполняемого, которые просто немислимы в таком юном артисте. Перенявши от своего учителя превосходные приемы фортепианной виртуозности, г. Танеев явился, однако же, вовсе не копировщиком своего образца, а самобытную артистическую индивидуаль-

ностью, сразу сказавшемуся и занявшему определенное место в ряду наших пианистов. Если г. Танеев будет всегда находить ту нравственную поддержку, которая потребна для дальнейшего развития его крупного дарования, то ему можно предсказать самую блестящую будущность» (П. Чайковский.— «Русские ведомости»).

Облик молодого Танеева, запечатлевшийся в памяти некоторых его товарищей, не обладал ни малейшим сходством с портретом романтического виртуоза, который имел соблазн возникнуть из разговоров о его артистических успехах. Один из соучеников вспоминает «юношу с неправильными чертами лица, с подслеповатыми глазами, в очках, с добродушной застенчивой улыбкой, с каким-то странным, крякающим голосом, с неловкими, угловатыми манерами, с тяжелой поступью, непритязательного в туалете, чуждого всякого поползновения к изяществу и артистическому декоруму...» Более близкие отношения открывали иное: «настоящее и полное понятие о серьезном, железном, неустанном и неутомимом труде».

«Я увидел юношу некрасивого, но с милым русско-татарским лицом... Ни в выражении глаз, ни в чертах лица, ни в мягком, по-московски нараспев голосе не отражалось ничего не только гениального, но даже просто даровитого. Передо мной был только хорошо выкормленный симпатичный барчук. Таким предстал передо мной впервые мудрейший и лучший из смертных, каких мне привелось видеть за 65 лет моей жизни» (М. И. Чайковский).

Однако и в консерваторские годы, и позднее Сергей Иванович—отнюдь не анахорет, чуждающийся общества и избегающий естественных увлечений молодости. В его письмах Масловым можно встретить имена учениц, которых он с удовольствием провожает до дому после занятий. Особенный восторг вызывает у него юная пианистка Софья Москвина— «одна в свете, 16 лет от роду, красоты ее не можно описать». Танеевым в консерватории не только гордятся как знаменитостью—его искренно любят за простоту и дружелюбие, за незлобивость и доброту.

Многого ждет от своего ученика Петр Ильич Чайковский — как и Рубинштейн, не только в исполнительстве, но и в композиторском деле. Однако композиторское развитие Танеева по темпам и по характеру сильно отстает от пианистического. Ошеломляющих успехов здесь нет, все пока протекает в академической тиши классных занятий. Примечательны, пожалуй, только рано определившиеся жанровые симпатии молодого композитора, которые сохранились у него и позднее, в зрелые годы. Он сочиняет крупные инструментальные произведения — увертюры, симфонию, а также романсы, струнный квартет и хоровую музыку. Квартет ре минор остался незаконченным.

«Первая часть d-moll'ного квартета, написанная в 1874 году в классе Петра Ильича... носит скорбный характер, наполнена выразительными гармониями, и голосоведение хорошо, но заканчивается крайне бледной по содержанию кодой. — Очень странное впечатление — смотреть вновь свое сочинение, написанное более 30-ти лет назад», — писал Сергей Иванович в дневнике 23 марта 1907 года.

Самое крупное создание Танеева в консерваторские годы — симфония ми минор, законченная в том же 1874 году как очередная экзаменационная работа (посвящена Елене Сергеевне Танеевой, жене старшего брата). Знакомство с этим сочинением, которое Сергей Иванович несомненно играл на рояле друзьям и коллегам, вызвало сочувственный отзыв Г. А. Лароша: «Рукопись эта... гораздо более, чем пьянистские успехи г. Танеева, внушает мне мысль, что в этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки и что мы вправе ожидать от него блестящей музыкальной карьеры». Изучивший симфонию сорок лет спустя критик В. Г. Каратыгин, сдержанно оценивая ее как целое (на фоне более поздних сочинений Танеева), отметил «очень непосредственное, искреннее, наивно-простодушное *Andantino* и многие моменты блестящего финала». Стилистически симфония примыкает к ранним опусам Чайковского в этом жанре, большую роль в ней играет народно-песенный материал, взятый как цитата, что позднее было не свойственно ни Чайков-

скому, ни Танееву. В финале Танеев сделал пометку: «Style Peterbourgeois» («петербургский стиль»). Интересно, что народная песня, положенная в основу финала, много лет спустя зазвучала в масленичных сценах «Петрушки» Стравинского. При жизни Танеева симфония осталась неисполненной и неизданной и прозвучала только в 1948 году, тогда же вышла и партитура.

Одно свое крупное сочинение Сергею Танееву довелось услышать сразу. Это «Слава» Н. Г. Рубинштейну, для четырех солистов, смешанного хора и оркестра, на тему русской народной песни «Слава богу на небе, слава» (величальной). Кантата прозвучала как сюрприз Рубинштейну 6 декабря 1874 года, в день его именин. Традиция отмечать эту дату пошла с 1872 года, когда ученики консерватории исполнили комедию Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Ф. Мендельсона. Для такого же случая Чайковский сочинил серенаду для небольшого оркестра, сыгранную под окнами именинника в шесть часов утра. С тех пор 6 декабря обязательно устраивалось или оперное представление, или концерт. Так делалось при жизни Николая Григорьевича, так стали делать и после его смерти, в память о нем. «Слава» С. Танеева на стихи И. В. Самарина, профессора сценического искусства Московской консерватории, была написана весьма искусно: «со всякими премудростями: с разработкой, с варьированиями, с контра- и органичными пунктами», как сообщает Танеев Масловым. Текст он аттестует как «преглупейший»:

Честь и слава директору нашему, слава,
Нашему Николаю Григорьевичу, слава!
Честь и слава основателю, слава,
Нашей честной консерватории, слава!
Сохрани же его бог надолго, слава,
На успех и процветание, слава,
Дела доброго, полезного, слава!
Нашему Николаю Григорьевичу, слава!*

* Черт знает что такое.— *Примечание Танеева.*

«Ник[олай] Григорьевич остался очень доволен моей музыкой: слова, говорит, лишние. Надо было еще прибавить после „директору нашей кон-

серватории“ — на Никитской в доме князя Воронцова» (Танеев — Масловым).

«Слава», конечно, не более, чем сочинение «на случай», но от этой скромной именной шутки путь ведет к другому, гораздо более значительному опусу Танеева — кантате «Памятник» на пушкинский текст.

В мае 1875 года Сергей Иванович Танеев окончил курс по двум специальностям: по фортепиано у Н. Г. Рубинштейна и по композиции у П. И. Чайковского. Он первым в истории Московской консерватории был отмечен высшей наградой — большой золотой медалью. Его имя и сейчас можно видеть на почетной доске возле Малого зала консерватории.

*Начало.—Танеев-пианист.—Париж.—
«Хочу быть пианистом, композитором
и образованным человеком».—
Селищенские забавы*

Летом 1875 года новоиспеченный свободный художник Сергей Иванович Танеев совершил свое первое заграничное путешествие. Цель его была образовательной, инициатива исходила от Н. Г. Рубинштейна, который предложил вчерашнему ученику, а ныне полноправному коллеге вместе посетить Афины и города Италии. Побывав в Неаполе, Риме, Флоренции, Генуе и Ницце, путешественники закончили свою поездку в Женеве. С дороги Танеев наверняка посылал письма домой, но они не сохранились, и мы не знаем его впечатлений. Однако юноша несомненно путешествовал не как праздный турист — он устремился к глубокому изучению художественной культуры, и интерес к изобразительным искусствам и архитектуре сопутствовал ему всю жизнь. Об Италии и ее памятниках он вспоминал на склоне лет, жалея, что не может вновь увидеть Флоренцию. В свою вторую заграничную поездку Танеев специально задерживается в Париже, чтобы посмотреть луврские картины. «Я очень полюбил живопись», — поясняет он П. И. Чайковскому.

Осенью начинается интенсивная концертная деятельность молодого артиста. В сезоне 1875/76 года он выступает в Москве, Петербурге, гастролирует в провинциальных российских городах. Судя по всему, профессия концертирующего пианиста в это время сильно привлекает Сергея Ивановича. Даже внешней своей стороной. «Мне эта езда по разным городам очень нравится, и я превосходно себя чувствую», — сообщает он Чайковскому из гастрольной поездки. Исполнительская карьера Танеева сразу складывается очень благоприятно. Уже в первом своем сезоне он участвует в заметных событиях — впервые в Москве представляет публике Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского (в сентябре 1875 года, перед этой премьерой, Петр

Ильич пишет брату Модесту: «Часто вижу с Танеевым. Если б ты знал, как он великолепно играет мой концерт!»), исполняет в Петербурге фортепианный концерт ми минор Антона Рубинштейна. Выступает в Нижнем Новгороде, Харькове, кроме того, дирижирует консерваторским спектаклем — отрывками из «Волшебного стрелка» К. М. Вебера. В феврале-марте 1875 года Танеев совершает гастрольную поездку по городам Южной и Центральной России в лестном для начинающего артиста обществе знаменитого скрипача Леопольда Ауэра. Любопытно, что в афишах этого турне Сергей Танеев именуется не только «дипломированным учеником Московской консерватории», но и «известным композитором». Тогда он не только не был известен как композитор, но, возможно, даже несколько колебался в определении основного дела своей жизни. Во всяком случае, нет сведений, сочинял ли вообще Танеев в этот первый сезон.

В октябре 1876 года Танеев во второй раз отправляется за границу, в Париж, где живет до июня следующего года. Цель его поездки на сей раз иная, чем в первый раз: не просто познавательная (хотя это, само собой, не исключается), а прежде всего профессиональная. По совету Н. Г. Рубинштейна Танеев направляет свои усилия на устройство сольного концерта.

«Велел он [Н. Г. Рубинштейн.— С.С.] мне играть во всех концертах, дать свой собственный концерт, а я ничего этого не сделал»,— писал Танеев П. И. Чайковскому.

Все складывается непросто. Устройству концерта мешают многие причины, и организационные, и финансовые, и творческие. Живя в Париже и упорно занимаясь, Танеев приходит к мысли о недостаточности своей репертуарной основы, о необходимости длительной и систематической работы над собой.

«Для меня главное — выучить как можно больше пьес, составить большой репертуар, чтобы иметь несколько больших программ для концертов. После этого ехать за границу и тогда начать вести настоящую жизнь музыканта: давать концерты,

участвовать в концертах, переезжать на житье из города в город; после двух или трех таких лет приехать в Париж дать концерт. Для этого всего надо весьма усердно заниматься, что я делал всю эту зиму и что впредь надеюсь делать» (Танеев — родителям).

«Я приучился аккуратно заниматься, а это вещь весьма важная... Учю много нового, хочу себе составить большой репертуар и тогда поехать второй раз за границу, уже настоящим музыкантом, так, чтобы приехав, быть в состоянии сейчас же дать концерт, а не приниматься за учение пьес» (Танеев — Чайковскому).

Здесь слышится та неумолимая требовательность к себе, которая всю жизнь отличала Сергея Ивановича, вне зависимости от того, чем он занимался. Может быть, тогда ему недоставало и исполнительского апломба, в чем его горячо упрекают и Чайковский, и Рубинштейн, однажды обмолвившийся, что его бывший ученик лишен артистического самолюбия.

«Я хочу Вам сделать выговор. Мне очень не нравится, что Вы до сих пор еще не приобрели той доли самоуверенности, на которую Вам дает право Ваш талант и вся Ваша очень хорошо одаренная натура. Мне кажется, что Вы слишком долго остаетесь учеником, нуждающимся в указаниях Рубинштейна... Мне не нравится, что уже сыгравши удачно сонату Бетховена публично, Вы мне пишете: „Я надеюсь, что через месяц эта соната пойдет у меня хорошо: я буду продолжать ее учить“. Это звучит по-ученически! Сколько ж Вам нужно времени, чтоб наконец вызубрить эту сонату? Вообще для виртуоза, да, кажется, и для всякого художника, нужна самоуверенность, разумеется, до известной степени. Вы уж слишком скромны» (Чайковский — Танееву).

Настоящего «артистического самолюбия» Танеев так и не приобрел. Более того, с годами он стал подходить к своим концертным выступлениям еще требовательнее — вне зависимости от их масштабов и сложности. Нередко это досаждало ему самому, поскольку отвлекало от композиторской работы, по-

степенно превратившейся в основное дело жизни. «Играю аккуратно пять часов в день. Играю часто с некоторой досадою; думаешь: я бы в это время писал тройные или четверные контрапункты, а вместо этого приходится по двадцати раз повторять какой-нибудь пассаж из листовской пьесы, чтобы сообщить ему элегантность и легкость, требуемые от фортепианного виртуоза» (Танеев — Чайковскому).

«Я нахожу, Сергей Иванович, что Вы слишком много играете. Зачем шесть часов!!! Два было бы совершенно достаточно. При Вашей превосходной памяти, для репертуара более двух часов не нужно...» (Чайковский — Танееву).

Но Танеев не утратил педантической тщательности до конца своей жизни. Очень показателен в этом отношении такой эпизод. 21 декабря 1912 года он единственный раз выступил на заседании общества «Музыкально-теоретическая библиотека» вместе со своим учеником Е. В. Богословским, исполнив шесть органных фуг И. С. Баха в фортепианном переложении. Строго говоря, это нельзя называть концертом: цели заседания были в основном научные. Однако, как вспоминал Богословский, «Сергей Иванович готовился к этому выступлению совершенно исключительно. Он упражнялся по несколько часов ежедневно, тщательно расставил пальцы на нотах; потребовал шесть-семь двух- (иногда трех-) часовых репетиций со мной, исполнявшим на втором фортепиано третий голос. Малейшие нюансы были условлены. Даже для переворачивания страниц потребовалось несколько репетиций... Сергей Иванович сыграл тогда шесть органных фуг Баха и, по просьбе присутствовавших, повторил их все. Он был очень доволен этим выступлением и обещал исполнить в другой раз еще несколько фуг». К сожалению, «другой раз» не состоялся...

Столь скрупулезно готовившиеся выступления, конечно, не могли быть частыми из-за огромной занятости Танеева творческими и общественными делами. В зрелые годы он постепенно сосредоточился на ансамблевой деятельности, исполнял фортепианную партию в камерных сочинениях, в основном

собственных. Чужую музыку Сергей Иванович со временем почти перестал играть, делая исключение лишь для произведений П. И. Чайковского, иногда А. С. Аренского и А. Г. Рубинштейна. Он был первым и многократным исполнителем фортепианной партии в трио Чайковского «Памяти великого художника», впервые исполнил его же Второй фортепианный концерт, а также Третий фортепианный концерт (доработанный Танеевым после смерти великого композитора).

Танеевские выступления были для Москвы праздником. Многие, подобно профессору консерватории М. М. Ипполитову-Иванову, недоумевали, что заставляло Танеева отказываться от концертной деятельности во имя «тяжелой и неблагоприятной кабинетной работы». Ведь ее плоды далеко не всем и не сразу стали явными.

Как пианист Танеев многое унаследовал от своего учителя Н. Г. Рубинштейна.

Монументальность, оркестровый размах, богатство эмоциональных оттенков — и властность, захватывающая убедительность интерпретации сближали игру Танеева с романтическим стилем фортепианного исполнительства, который, вслед за Листом, так ярко развивали Николай и в особенности Антон Рубинштейны. Игра Антона Рубинштейна производила на Танеева глубокое впечатление.

«... Поехал к Антону Григорьевичу. Застал его играющим и несколько минут простоял в передней, не желая прерывать его игру... На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие. Я испытываю нечто такое, чего при других обстоятельствах мне никогда не приходится испытывать: какое-то жгучее чувство красоты, если так можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание...» (Танеев — Аренскому).

Феноменальная виртуозность Танеева также отвечала этому направлению. Его тонкие, нервные и сухие руки, так не гармонировавшие с рыхлой и

тучной фигурой, способны были творить чудеса, позволяя доводить исполнение до крайней беглости, как в простом движении, двойных нотах и октавах, так и в быстрых аккордовых пассажах. «Если кто-нибудь выражал по этому поводу удивление, то Танеев наивно говорил: „Неужели? Но ведь можно еще быстрее“, и повторял быстрее. Те, кто помнит его игру, могут удостовериться, как он загонял партнеров в ансамблях».

Этому свидетельству Б. Л. Яворского (и другим подобным) как будто противоречит мнение авторитетного мемуариста Н. Д. Кашкина: «Спортивно-технические способности у него были гораздо менее значительны... Даже в позднейшее время в его игре слышалась известная тяжесть, напряженность». Видимо, здесь речь идет о другом: углубленно-серьезная, «перегруженная смыслом» манера исполнения, свойственная Танееву, могла создать впечатление недостаточной виртуозной легкости.

Но в целом ярко темпераментный танеевский стиль исполнения был, судя по всему, не романтическим. Сдержанная серьезность, возвышенность мысли, несклонность к эмоциональным крайностям — все это вносило в его интерпретации классическую ясность и уравновешенность.

«Это был убежденный активный мыслитель, осознавший каждый миг в процессе своего исполнительского мышления» (Б. Л. Яворский).

Пробовал себя Танеев и в другой сфере музыкального исполнительства — дирижировании. Здесь его дарование не было столь ярким и безусловным, и сохранившиеся отзывы довольно разноречивы. Как дирижер он выступал редко: только с собственными сочинениями или в консерваторских постановках.

«В концертах Сергей Иванович как-то весь уходил в лежащую перед ним партитуру и, вследствие сильной близорукости, так близко наклонялся к ней, что даже движения рук были очень стеснены и во взмахе дирижерской палочки не было достаточной определенности и ясности... В оперных спектаклях Сергей Иванович был совсем иным: зная наизусть партитуру до мельчайших подробностей, он

почти не обращал на нее внимания, следя постоянно за сценой и оркестром. Тогда и взмах его получал гораздо большую уверенность и точность, и вообще он умел овладевать исполнителями и ансамблем исполнения» (Н. Д. Кашкин).

Смысл танеевской дирижерской деятельности заключался не только в выступлениях, но и в высочайшего класса подготовительной и репетиционной работе, которая определяла успех постановок опер и ораторий, осуществленных учениками консерватории во времена руководства Танеевым оркестровым и хоровым классами. Значение этих постановок далеко вышло за пределы учебных, они стали, наряду с концертами РМО, необходимой принадлежностью музыкальной жизни Москвы. Но об этом позднее.

Париж, куда Танеев попал впервые, сильно подействовал на воображение молодого художника. «Я такого хорошего города еще не видывал», — писал он родителям.

Париж в это время продолжает сохранять славу столицы искусств, и Танеев захвачен художественной атмосферой города. «Мне здесь очень хорошо, точно я проснулся после долгого сна... В Москве я спал, здесь я живу» (из письма к Масловым).

Жизнь Сергей Иванович ведет строгую и упорядоченную. Обзаведясь хорошим инструментом, он ежедневно занимается по несколько часов, а в свободное время посещает музеи, ходит в концерты и театры, делает визиты интересным ему людям — музыкантам и нем музыкантам. Недалеко от его дома — театр Одеон, где часто дают Мольера; занимают его и репетиции симфонических концертов, которые бывают по утрам в субботу. Дни загружены до предела, и спасает только организация времени, свойственная Сергею Ивановичу. Он завязывает много новых знакомств.

«Мне странно встречать людей, имена которых я прочитывал на Володиных книгах... Я привык при слове „Тэн“ представлять себе книгу; мне никогда не приходило в голову, что сказав „вот Тэн“, мне покажут не книгу, а человека...»



Древний город, окруженный селами, монастырями,
стоит на самом высоком месте узкого хребта.
Обилие церквей и садов придает ему
великолепный вид.

Над крутым обрывом высится
кремль с бойницами и башнями, извилистая река,
чистая, прозрачная, омывает обрыв...»

(из воспоминаний В. И. Танеева,
старшего брата композитора)



Иван Ильич Танеев



Варвара Павловна Танеева



Сереза Танеев перед поступлением
в консерваторию



В этом доме на Воздвиженке
(сейчас проспект Калинина)
первоначально размещались классы Московской
консерватории. Дом не сохранился,
на его месте — кинотеатр «Художественный»



Сергей Танеев — ученик консерватории



Петр Ильич Чайковский в бытность профессором
Московской консерватории. 1869 год





Николай Григорьевич Рубинштейн,
основатель Московской консерватории,
ее директор и профессор.
Танеев занимался у Рубинштейна
в классе специального фортепиано

Герман Августович Ларош,
литературный и музыкальный критик,
профессор Московской консерватории



Здание Московской консерватории
на Большой Никитской (ныне улица Герцена).
Таким оно было до перестройки

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ ЖЕЗМЕНАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.
МОСКОВСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

Пятница, 17-го Января,
1874—75 г.

7-Е СОВРАЩЕНІЕ.

ПРОГРАММА:

1. 2 части несовершенной симфоніи (H-moll) Шуберта.
 - a) Allegro moderato.
 - b) Andante con moto.
2. Концертъ для ф. п. *) (D-moll, Op. 15) Л. Брамса.
 - a) Moderato.
 - b) Adagio.
 - в) Rondo. All. non troppo.исполнитъ **С. И. Танѣвъ**, ученикъ Московской Консерваторіи
класса Н. Г. Рубинштейна.
(антрактъ—10 минутъ).
3. «1000 лѣтъ» — музыкальная картина
для оркестра, на темы 3-хъ рус-
скихъ пѣсенъ. **Милія Балакирева.**
4.

a) Покторичъ (Fis-dur)	} для ф. п. Шопена.
b) Венгерская рандоля		
(Cis-moll)		

исполнитъ **С. И. Танѣвъ**.
Листа.
5. Отрывки изъ легенды Фаустъ op. 24.
(La damnation de Faust) для соло,
 хора и оркестра. **Берліоза.**
 - a) Хоръ и пляска поселенца.
 - b) Застольный хоръ.
 - в) Сонъ Фауста.
 - a) Арія Мефистофеля.
 - b) Хоръ гномовъ и сильфовъ.
 - в) Пляска сильфовъ
 - г) Пляска блуждающихъ огоньковъ.
 - д) Венгерскій маршъ.соло будетъ пѣть **С. В. Денидовъ**.

*) Фольдъ фабрика Безингейна, изъ магазина Г. Николая.

Дирекція покорнѣйше проситъ во время исполненія музы-
кальныхъ нумеровъ не входить и не выходить изъ залы.

Программа концерта РМО от 17 января
1875 года, в котором состоялось
первое выступление Танеева

Заключение экзаменной комиссии состоявшей
из профессоров гг. Н. Рубинштейна, К. Клиндворта,
А. Чайковского, М. Губерта, М. Кашкина, Э. Лангера

Экзаменная комиссия присутствовавшая при
выпускном экзамене зрелости профессора М. Рубин-
штейна, Сергея Танеева, во внимание его отличных
талантов и преданного усердия в изучении во всякое время
искусств само в концертах Российского Императорского,
Русского, Академического Общества,
на основании § 35, ст. 3. Инструкции об экзаменах
позволяет ходатайствовать о приеме в одну из
Консерваторий, с присуждением при выпуске медали,
Сергею Танееву.

Секрет. экзаменная
Комиссия

H. Rubinstein
Carl Klindworth
M. Kachkin
M. Gubert
A. Chaikovsky
E. Langere

Мая, 20 дня
1875 г.

Заклучение комиссии о выпускном экзамене
Сергея Танеева. Подписи: Рубинштейн, Клиндворт,
Кашкин, Губерт, Чайковский, Лангер



Танеев в год окончания консерватории



«Дипломированный ученик консерватории»
Сергей Танеев начинает вести жизнь
концертирующего пианиста...



Дом Масловых в Селище Орловской губернии.
В 70—80-е годы Танеев часто проводит
здесь лето; под именем Эхидона Невыносимова
выступает в шуточном журнале «Захолустье».
Из музыкальных «безделиц», написанных
для «Захолустья», впоследствии выросли некоторые
серьезные сочинения



Танеев (второй справа) в кругу Масловых и их знакомых. Слева от Танеева — Ф. И. Маслов, крайний слева — Н. И. Маслов



Велосипед — любимое развлечение
Танеева на отдыхе

Третья
журнала
Завлечение. 1876. 1^o

Лена на нощ голубки

Рицков.

с. в. 2-а

Музыка 1^o III.

Получена 22.11.1876

Andante.

лу-на на нощ го-лу-би



Владимир Иванович и Сергей Иванович Танеевы.
Май 1889 года

«Луна на небе голубом» — «захолустынский»
романс Танеева. Автограф



С. И. Танеев. Надпись: «Петру Ильичу Чайковскому
от искренне любящего его ученика. С. Танеев.
Москва, 12 марта 1886 года»



Сцена из оперы «Евгений Онегин» Чайковского.
В подготовке премьеры, осуществленной
силами учеников Московской консерватории,
Танеев принимал деятельное участие



Участники путешествия по Кавказу.
Слева направо: С. И. Танеев, М. М. Ковалевский,
князь Измаил Урусбиев, полковник Аглинцев,
Н. К. Михайловский, И. И. Иванюков

Пускаю - Батыр-марфа

Литовь

Равкал.

Вся ^(или...) эти песни у Кадордишских параванов (Нардлинских), у горцев она парав. Нард-Кю.

Такая параванная старая песни (у Кад. Урадишских у горцев Кадордишских) сочинены 300 или 400 лет назад. Содержание историческое (война, герои), в смысле ее формы, сочинены по чуждым-образам. Мы знаем одна только медвежья песня-соболиный-дуринь у Кадордишских почти старинной медвежьей песни.

Новороссийские песни (маленького содержания) у горцев в Федраштуринь у Кад. Урадишских. Как содержание преимущественно медвежь, а также война с русскими.

Но старинные песни на отношении Урадишских своей песни, но одна только, в то время почти только две авто-Урадишских.

При похоронах почти федраштуринь песни (пока

Описания горских песен. Танеев впервые сделал их историческую классификацию

Посвящается памяти Николая Григорьевича Рубина

Кантата

для

Хора и оркестра

Слова А. Толстого

из повести, Иоанн Дамаскин⁴

Музыка

Сергей Иванович

1884.

Партитура

ор. 1.

Кантата «Иоанн Дамаскин». Титульный лист.
Автограф



Кантата в издании 1956 года



С. И. Танеев — директор Московской консерватории



*Сергею Ивановичу Танееву
Лев Толстой, 2 мая 1901.*

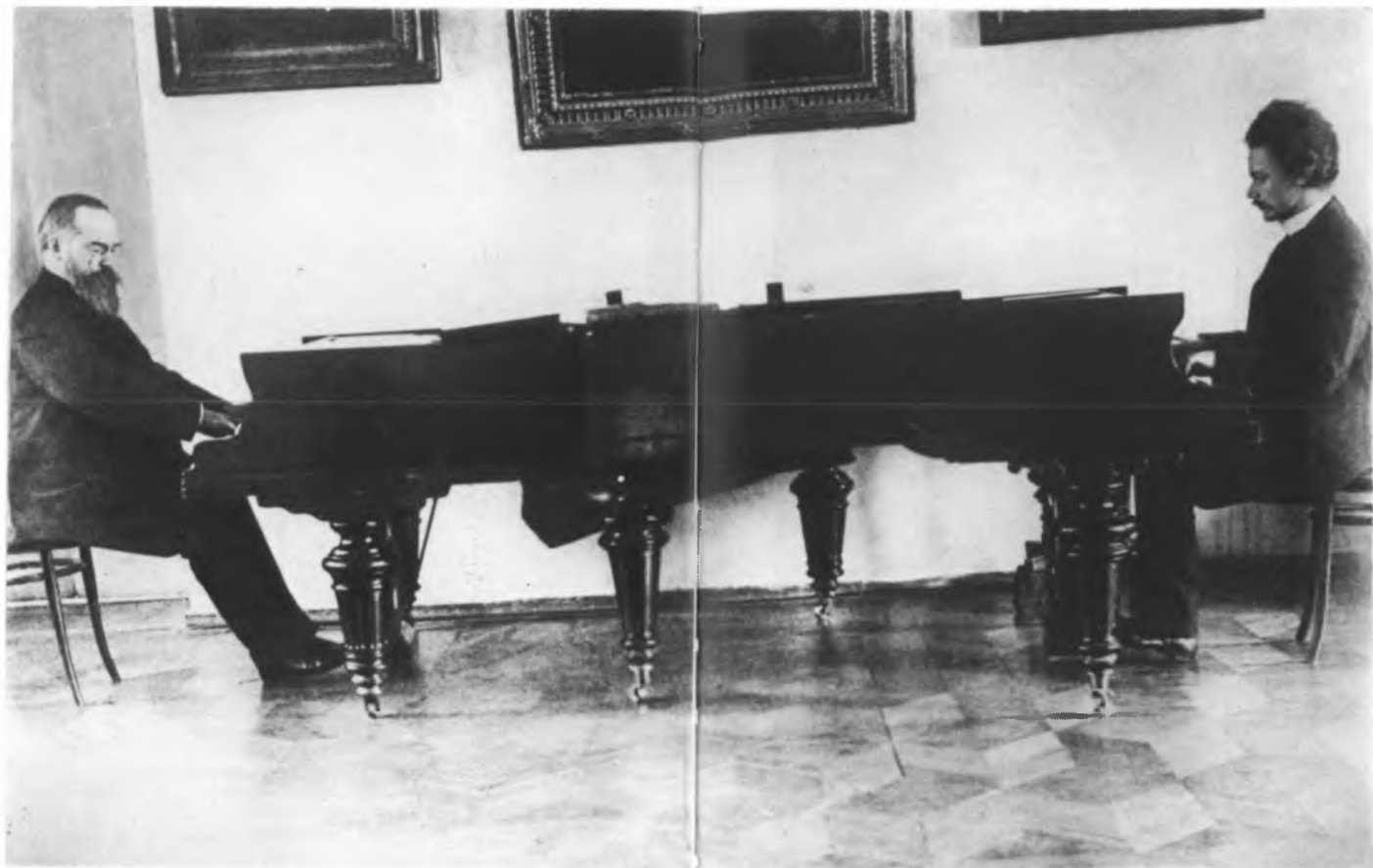
Лев Николаевич Толстой. Фотография,
подаренная Танееву в мае 1901 года



Жизнь в Ясной Поляне протекала по обычному для усадьбы распорядку — застольное общение, серьезные занятия, дальние прогулки, купанье, шахматные сражения...



Софья Андреевна Толстая



Танеев и А. Б. Гольденвейзер в Ясной Поляне



С. И. Танеев, 80-е годы

Очень сильное впечатление на Танеева произвел И. С. Тургенев, живший тогда в Париже. «Он большого роста, выше меня головой, плотный, весь седой: большая борода седая и волосы седые. Мне еще никогда никто не нравился, как он: умный, добрый, простой, откровенный; а говорит так хорошо, что кажется, никогда бы слушать не перестал». Композитор становится близким знакомым знаменитого писателя, часто его посещает. От Тургенева он узнает любопытные подробности о творческой истории «Нови». Роман этот был тогда новинкой, и его жгучая современная проблематика сильно занимает и Танеева, и его друзей-корреспондентов Масловых.

С Тургеневым молодой музыкант видится и в салоне Полины Виардо — ей Танеева представили еще раньше. Семейство Виардо — «очень простые и милые люди», дети, как и мать, музыканты. Вместе с Полем Виардо — скрипачом Танеев участвует в литературно-музыкальном утре, организуемом Тургеневым в пользу бедных русских, живущих в Париже. Там же великий писатель читает отрывки из своих сочинений. «Он прелестно читает», — замечает Сергей Иванович. Дружеские отношения не прекратились и в России: в июне 1881 года Танеев сообщает в письме, что заезжал в Спасское к Тургеневу и провел у него целый день. А через два года Танеев как депутат Московского отделения РМО присутствует в Петербурге на похоронах великого писателя...

Музыкальные знакомства Танеева не ограничиваются семьей Виардо. В этот период он завязывает дружеские отношения с лучшими французскими композиторами того времени — К. Сен-Сансом, С. Франком, В. д'Энди, Г. Форе, А. Дюпарком, с видным дирижером Э. Колонном. Франк дарит ему свои партитуры, почти каждую неделю Танеев посещает музыкальные собрания у Дюпарка. Д'Энди среди завсегдатаев этих вечеров вспоминает «Сергея Танеева, ученика Чайковского». Обычно там много играли, особенно Баха; отдавали дань и музыкальным забавам, шуточной «гротесковой музыке». Очевидно, это были полумимпровизации.

«Дюпарк играл на гобое, Сен-Санс на фисгармонии, Форе на фортепиано, я на корнет-а-пистоне; кто-то играл на стеклянном колпаке для сыра, то есть бил в него щипцами... Для нашего маленького своеобразного оркестра Танеев сочинил очень красивую пьесу на русские темы» (д'Энди).

Все музыканты были значительно старше Сергея Ивановича, которому тогда минуло лишь двадцать лет, и только Венсан Д'Энди был его ровесником. С ним Танеев и подружился. Зрелое мастерство и свежая талантливость новых друзей приводят его в искреннее восхищение. Вот как он описывает П. И. Чайковскому скрипичную сонату Габриеля Форе: «На каждом шагу в этой сонате вы встретите самые оригинальные и новые гармонии, самые смелые модуляции, но при этом ничего резкого, ничего раздражающего ухо... Часто приходится встречать в новых сочинениях новые гармонии, реже новые мелодии, весьма редко новые формы. Это скерцо [из сонаты Форе.— С. С.] имеет форму совершенно новую».

Июнь 1877 года. Сергей Иванович Танеев — на пути в Россию. В дороге он размышляет...

«Я еду из Парижа.

Это мое второе заграничное путешествие.

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

a) пианистом

b) композитором

c) образованным человеком.

Это, в то же время, цель моей жизни, хотя слово „цель“ тут совсем не у места. Действительно, слово „цель“ предполагает нечто такое, на чем можно остановиться, какой-то предел, тогда как искусство и наука этого предела не имеют...

Итак, я хочу быть a, b и c. Что для этого нужно?

Работать, и при этом *аккуратно*. Капля воды, падающая на камень, с течением времени просверлит его.

Работая немного, но каждый день, и притом a, b и c, можно достигнуть многого...

Дорога, которой я хочу идти, конца не имеет, но я и могу назначить для себя *станции*, на которых я

буду останавливаться ненадолго... Для этого нужна программа, понятно, что для каждого отдела особенная. Начну с а.

Что мне необходимо?

1-я станция. Пройти до нее:

- 1) Несколько программ для маленьких концертов.
- 2) Несколько ф.-п. концертов.
- 3) Несколько программ или
- 4) Для больших концертов
- 5) Musique d'ensemble.

II-я станция

Вот она:

- а) весь Шуман
- б) весь Шопен
- γ) весь Бетховен
- σ) Бах.

Следует б.

Общие соображения.

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

Ближайшая станция:

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

Какая следующая станция?

Изучение Вагнера: выучить *наизусть* одну из его „Нибелунгов“ и поехать в Германию слушать.

Остается с.

Я хочу изучить историю, знать историю, в строгом смысле это значит знать *все*...

Итак:

Я начну изучать историю. Все другие знания, которые случайно приобрету, я буду группировать около этого центра; все сводить к истории.

Ближайшая станция:

История Франции и в то же время изучение Греции.

Следующая станция:

Выучить историю каждого отдельного государства, особенно начав с Франции. В то же время заниматься Грецией и потом Римом.

Я не назначаю срока, к которому мне надо приготовить ту или другую часть программы. Это будет зависеть от моего желания. Я предполагаю, что буду добросовестен. Удовольствие видеть исполненным предначертанный план так велико, что я надеюсь не лениться...»

Эта запись — духовный портрет двадцатилетнего Танеева, портрет, черты которого легко узнаются и в зрелые годы. Как во всяком хорошем портрете, в нем есть главное — облик героя, есть фон, есть детали. И есть в нем психологическая глубина — то, о чем Танеев прямо не говорит, но что легко можно уловить между строк, в самом тоне высказывания.

Натура молодого музыканта серьезна и основательна, не без некоторой доли солидного педантизма. Но при этом в Сергее Ивановиче нет ни тени формализма: назначая себе точные «станции», он хорошо понимает, что путь духовного совершенствования конца не имеет, ибо искусство и наука беспредельны.

Человеческое существование способно вместить лишь малую часть необозримого океана: жизнь кратка, искусство вечно. Завершив академическое образование, Танеев отнюдь не считает себя сложившимся профессионалом, он хорошо знает, чего ему конкретно недостает, и знает пути к преодолению своих недостатков. Для концертной деятельности у него нет необходимого наработанного репертуара, как композитор он еще не овладел некоторыми секретами мастерства.

Трезвое отношение к собственным силам и возможностям, не слишком частое в столь молодом возрасте, выступает здесь как органическая черта начинающего художника. Все эти мысли во многом — результат суровой переоценки собственных возможностей, возникшей в итоге парижской жизни. Новые впечатления естественным образом изменили представления Танеева, и московско-консерваторский масштаб уступил место европейскому. Сознает музыкант и недостаточность своего общего образования, несравнимого с университетским, эталонным для своего времени. Интерес к истории, конечно,

отражает воззрения эпохи, традиционно видевшей в этой науке фундамент гуманитарного знания. Но не только. Этот интерес отвечает склонностям самого Танеева, для которого главное в мировоззрении — представление о сцеплении событий и фактов, причинно-следственной зависимости и взаимосвязи. Широкий кругозор, отличавший композитора в зрелые годы, был результатом не просто накопления знаний, но и *систематичности* в их усвоении.

Есть в записи Танеева и необычная нота. Стать настоящим композитором можно «работая, и при этом *аккуратно*». Создать настоящую оперу — проштудировав «Дон-Жуана» и оперы Глюка. То есть — хорошую музыку можно *научиться* писать (разумеется, имея дарование). Танеев идет наперекор не только расхожим представлениям о композиторском труде, но и авторитетнейшим мнениям самих художников, согласно которым творчество — спонтанно протекающий процесс, подчиненный лишь закону природы созидателя. Эта романтическая точка зрения нашла распространение и на русской почве: она провозглашалась деятелями Новой русской школы, в особенности М. А. Балакиревым и В. В. Стасовым, с их радикальным в 60-е и 70-е годы отрицанием композиторской техники и «выучки». По их мнению, художественная задача сама вызовет к жизни технику, потребную для ее разрешения, а поскольку художественная задача каждый раз иная, то в каждом новом случае будет и иная техника. Творчество — слишком тонкий процесс, требующий непредвзятого подхода, и любая академическая подготовка может стать помехой.

«Балакирев, сам не прошедший какой-либо подготовительной школы, не признавал надобности в таковой и для других. Не надо подготовки; надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве» (Н. А. Римский-Корсаков).

И даже П. И. Чайковский, не отрицавший ни техники, ни академического композиторского образования, отстаивавший необходимость систематического каждодневного труда, не дожидаясь вдохновения, — даже Чайковский на вопрос Танеева о способах сочинения оперы однажды ответил знаме-

нитой фразой: «Оперы следует писать (впрочем, точно так же, как все остальное) так, как бог на душу положит...»

Кто же прав в этом споре?

Лирический гений Чайковского диктует законы непосредственного, неререфлективного творчества, а Танееву важно осознанное, осмысленное отношение к сочинению музыки. Он понимает, что «индивидуальные свойства таланта от художника не переймешь, если они не даны самой природою». Но ему важна «рассудочная сторона дела», которая, по его мнению, имеет характер всеобщий. В стремлении открыть объективные законы композиторского мастерства, в трезвом, почти прозаическом интеллектуализме Танеев далеко уходит от своего времени, предвосхищая многое в XX веке.

... Кто не строил в двадцать лет планы на будущее, кто не намечал важных духовных рубежей? Но далеко не у всех жизнь складывается потом в согласии с надеждами молодости. Мало кто, оглядываясь на пройденный путь, может сказать удовлетворенно: «Да, я сделал то, что намечал». Что же Танеев? Вот, много лет спустя он совершает свою обычную прогулку по арбатским переулкам. Его сопровождает А. Б. Гольденвейзер. Возле храма Христа-Спасителя Сергей Иванович произносит: «Когда я был очень молод, я составил себе расписание того, что я должен сделать до 50-ти лет,— и все, что я наметил себе, я сделал. Так как я рассчитываю прожить сто лет, то я занят теперь тем, что составляю себе расписание на вторые пятьдесят». После этого разговора Танеев прожил всего шесть с половиной лет...

Возвратившись из Парижа, Сергей Иванович без задержки следует в Селище, имение своих близких друзей Масловых, расположенное в Карачевском уезде Орловской губернии. Это любимое место летнего отдыха и творческой работы, почти родной дом для Танеева. Жизнь в Селище, весь тамошний быт очень близки ему, напоминая детство во Владимире, патриархальный домашний уклад. Семья Масловых славилась гостеприимством (что, впрочем, было

обыкновенно в тогдашнем усадебном житье), летом за обеденный стол садилось не менее двенадцати — пятнадцати человек. Масловых было пятеро, два брата и три сестры, все они любили музыку, интересовались живописью и литературой. Старший брат, Федор Иванович, соученик П. И. Чайковского по Училищу правоведения (Чайковский, само собой, тоже хорошо знал эту семью), — лысый, сухощавый и страшно близорукий, исполнял обязанности председателя Московской судебной палаты. Он был широко образованным человеком, интересовавшимся всем на свете, вплоть до метеорологии и астрономии, для занятий которой приобрел большой телескоп. В Москве у Федора Ивановича была огромная и ценная библиотека. Маслов отличался остроумием, не без язвительности, любимой его мишенью бывали условности мещанского «этикета». Федор Иванович, по-видимому, наиболее близок Танееву, сходясь с ним в жажде знаний, независимости взглядов и склонности к юмору. Следующая по возрасту — Варвара Ивановна, полная представительная дама с открытым добродушным лицом, любительница живописи, бравшая уроки у В. Е. Маковского, друга дома и тоже частого селищенского гостя. Затем — две младшие сестры, Софья Ивановна и Анна Ивановна, обе небольшого роста, худощавые и живые; они занимались хозяйством, оказывали помощь крестьянам, лечили их, для чего держали дома целую аптеку. Заботливость Анны Ивановны распространялась и на Танеева, для которого она переписывала ноты, покупала нужное из вещей и выполняла разнообразные поручения. Самый младший Маслов, Николай Иванович, рослый, наиболее благообразный лицом по сравнению с другими членами семьи, служил мировым судьей.

Жизнь в Селище протекала согласно давнему распорядку, позволявшему хозяевам и гостям много общаться, отдавая должное и серьезным занятиям. Вставали рано, после завтрака расходились по своим делам, перед обедом купались, между обедом и ужином занимались, затем сходились, в развлечениях и разговорах коротая вечер. Зинаиде Филипповне Савеловой, чьи воспоминания мы здесь приво-

дим, Танеев в то время запомнился молодым человеком, довольно тучным для своих лет, безбородым и безусым — очень жизнерадостным, веселым, всегда готовым принять участие в какой-нибудь шутке и «весьма острым на язычок».

Щедры были на проказы и хозяева Селища. В этой атмосфере, еще в 1876 году, возник рукописный журнал «Захолустье», выходявший до 1889 года, по преимуществу летом. В «Захолустье» помещались всевозможные статьи, стихи, шутки, описания летних происшествий, характеристики обитателей и гостей Селища, рисунки и т. п. Все участники журнала выступали под псевдонимами, прозвища давались и гостям, появлявшимся в доме. Так, С. И. Танеев носил имя Эхидона Ивановича Невыносимова (или Ядовитова), Ф. И. Маслов — Крючоктвора или Эвклида, Н. И. Маслов назывался полковником Горлопановым, В. И. Маслова — графиней Рисуевой, художник В. Е. Маковский был Немврод Плодовитов, соседка помещица А. И. Алексеева — маркиза де Фиджи, гость студент Н. И. Бонч-Бруевич — виконт Строекур де Сан-Суси (любил ухаживать за дамами, «строить куры»), родственница Масловых Ю. А. Юрасова — баронесса фон Консилиум (очень любила обращаться к врачам)... Танеев выступал в «Захолустье» как автор шуточных стихов, на которые он был большой мастер. Захолустьинский стиль проникает порой и в его переписку:

Письмо от Эхидона к Крючоктвору

Далекий друг! В восторге я,
Сейчас прочел твоё творенье.
Какая живости струя!
Какая сила вдохновенья!
И как удачен слов набор!
Все рифмы так легки, богаты,
О, несравненный Крючоктвор!
О, член Судебных палаты!

Домашний юмор масловской усадьбы, при всей своей непритязательности, произрос на той же культурной почве, что и, за четверть века до того, сочинения Козьмы Пруткова или, почти одновременно, проказы молодежи на даче Чеховых в Бабкине (иные селищенские прозвища кажутся пря-

мыми цитатами из рассказов Антоши Чехонте). Журнал «Захолустье» был одним из великого множества существовавших развлечений в «каникулярной» жизни тогдашней интеллигенции, и в нем — обаяние неповторимой атмосферы времени... В летних развлечениях формировался своеобразный, несколько тяжеловесный юмор Танеева, уже при жизни композитора вызвавший множество подражаний; отдельные его образцы еще недавно бытовали как фольклор в музыкантской среде. В манере шутить очень ярко отражался склад ума Сергея Ивановича — аналитический, способный усматривать неожиданные связи и аналогии. Особенно он любил каламбуры.

«На имение нужно наиболее денег»; «овес может быть сеян несколько раз, человек же может быть только раз сеян. Впрочем, и человек может быть несколько рассеян». «Ох, какое это бесконечное *Adagio!* — Как, неужели Вы хотели бы к нему еще приписать конец?» «Один у него недостаток — излишество в употреблении вина, если только излишество может быть недостатком». «В первый раз вижу композитора, который вместо обозначения темпов пишет похвалы своей композиции. Смотрите: „*Divin*“, „*Grandiose*“, „*Sublime*“ [«Божественно», «Грандиозно», «Возвышенно». — С. С.]. — О Третьей симфонии Скрябина.

Стиль танеевских шуток хорошо знали и его постоянные собеседники: «Вы просите писать Вам *подлиннее*. Но я, кажется, никогда не посылал Вам копий, а настоящие, *подлинные* письма. Вот Вам каламбур в Вашем жанре» (П. И. Чайковский).

Танеевское чувство юмора распространяло свое действие и на самого Сергея Ивановича. Он не раз подшучивал над своей тучностью и связанными с ней приключениями при езде на велосипеде или верхом. С. В. Рахманинов вспоминал, как он возвращался с Танеевым после концерта, где тот впервые исполнил «*Andante e Finale*» Чайковского. Сочинение успеха не имело. Вдруг Сергей Иванович остановился у какого-то фонаря и стал неистово хохотать. Когда он наконец пришел в себя, Рахма-

нинов обратился к нему с вопросом: «Что с Вами, Сергей Иванович?» Танеев сквозь хохот произнес: «А я ведь три биса приготовил!»

Но вернемся к «Захолустью». В качестве приложений и премий к журналу давались музыкальные произведения Танеева — романсы, вокальные ансамбли, хоры. Таких сочинений набралось около полусотни, лишь несколько из них Танеев впоследствии опубликовал в новой редакции. Написанные в час досуга, для развлечения друзей, захолустьинские романсы — отнюдь не преходящие безделушки. Лирическая интонация бытовой и салонной музыки внедрялась в стиль Танеева, обогащавшийся непосредственной песенной стихией. Об этом можно судить хотя бы по романсу «Не ветер вея с высоты» на слова А. К. Толстого (в редакции «Захолустья» он назывался «Серенада на отъезд маркизы де Фиджи»), с его гибкой, пластичной мелодией и изящным вальсовым ритмом. Он успешно соперничает с популярным романсом Римского-Корсакова на тот же текст. И позднее романс оставался для Танеева жанром очень важным: здесь находила выход склонность к лирической импровизации, отнюдь ему не чуждая, сближающая с учителем — П. И. Чайковским.

Не чуждался Танеев и монументальных жанров. Когда одного из селищенских гостей, Е. Н. Савелова, за активное участие в «Захолустье» решили торжественно чествовать, Сергей Иванович написал кантату «Апофеоз художника», исполненную под его руководством и в его фортепианном сопровождении. Кантата, уложенная в папку с голубой ленточкой, была вручена виновнику торжества, при этом на него надели громадный венок из сухих лавровых листьев, свалившийся ему на плечи...

Серьезные сочинения, созданные за два селищенских лета (1876 и 1877 годов) — это фортепианный концерт и Вторая симфония. Оба произведения остались незаконченными, несмотря на настояния Чайковского, который подробно разобрал фрагменты будущих сочинений. В фортепианном концерте он подметил, что оркестр играет почти непрерывно, а для жанра концерта это недопустимо. Первую часть

симфонии учитель оценил довольно высоко, в особенности ее тематический материал:

«... Это одна из тех вещей, которые очень много выигрывают от ближайшего знакомства. На первый взгляд она не производит особенно благоприятного впечатления, быть может оттого, что обе темы аллегро сами по себе не заключают большой прелести... Впрочем, спешу оговориться. В обеих этих темах нет той обаятельности, которая прельщает с первого раза. Это нисколько не значит, однако ж, чтобы они были пошлы, негодны. К ним можно присмотреться и полюбить их».

Больше всего замечаний Чайковский делает по поводу инструментовки, ее он считает слабым местом своего ученика, Впрочем, и здесь достигшего успехов.

«Вообще Ваша инструментовка недостаточно блестяща и характерна. Но ничего ученически неправильного в ней нет. Это скорее недостаток натуры Вашей, чем умелости. У Вас есть богатая почва для творчества, но семена еще несколько незрелы. Это придет само собой. А покамест достаточно и того, что есть».

В конце 1877 года первая часть симфонии была сыграна на репетиции к концерту РМО, под управлением Н. Г. Рубинштейна. «Вышло очень нехорошо: никому не понравилось, и мне самому не понравилось». Видимо, это впечатление, вынесенное Танеевым, возможно, не вполне справедливое, сказано на судьбе произведения, которое он так и не завершил.

Высокая профессиональная требовательность молодого художника порой могла показаться помехой в становлении его индивидуальности. Танеев-композитор формировался долго и трудно, особенно в эти ранние годы...

Сезон 1877/78 года посвящен в основном концертной деятельности. Весной Танеев предпринимает поездку по городам Остзейского края, играет в Риге, Митаве и Дерпте.

«Мой концерт состоялся в воскресенье... публики было человек сорок, чистого убытку десять рублей. Рецензии были помещены в трех рижских газетах.

Очень сочувственно отозвались о моей игре» (Танеев — Чайковскому).

Сохранившиеся программы двух концертов, составленные из сочинений Баха, Бетховена, Шопена, Шумана и Листа, а также Чайковского, приводят к выводу, что Танеев, следуя своему плану, активно расширяет репертуар. Кроме двух-трех пьес, играных в прошлых сезонах, все сочинения освоены им впервые.

Профессор консерватории.—Танеев и Чайковский.—Пушкинские торжества.
— «Что делать русским композиторам?»
— «Иоанн Дамаскин»

Осенью 1878 года С. И. Танеев начинает педагогическую деятельность в стенах Московской консерватории. Он становится преемником П. И. Чайковского — берет на себя классы гармонии и инструментовки. Чайковский последние годы тяготился своими профессорскими обязанностями, отвлекавшими его от творчества, — но именно благодаря его урокам уровень теоретических знаний даже у исполнителей был очень высок. Известный русский композитор А. С. Аренский, сам блестящий теоретик, вспоминал: «Когда я только что приехал из Петербургской консерватории в Москву, то был поражен тою разницею, какую я заметил в прохождении курса теории: в Петербургской консерватории к занятиям теорией музыки в классах неспециальных все относилось шутя: никто этим предметом не интересовался, и поэтому никто его и не знал; в Московской консерватории — напротив: любой из плохих учеников мог за пояс заткнуть такого, который считался в ряду успевающих в Петербургской консерватории. Такому положению дел консерватория обязана тем, что неспециальные классы находились у П. И. Чайковского».

Танеев должен был продолжить эту традицию. Но, кончая консерваторию, он вовсе не помышлял о преподавании, которое его очевидно не привлекало; вспомним, что более всего он тянулся к концертной деятельности. Ведь Танееву не исполнилось и двадцати двух лет, а потребность учить, передавать свои знания и опыт обычно приходит позже...

Однако Сергей Иванович активно и ответственно взялся за дело. Его натуре было свойственно относиться к принятому обязательству с высочайшим чувством долга, каждодневно и упорно отдавая все свои силы и время. В этом смысле Танеев немало выделялся среди современников, в силу

своей способности не только к благим нравственным порывам, но и к методической скрупулезности в их осуществлении. Чувство долга не было связано у него с насилием над собственной личностью. Тщательность и добросовестность в выполнении задачи рождали чувство глубокого удовлетворения и даже эстетического удовольствия. Танеев сам прекрасно сознавал это, когда писал позднее Аренскому, отнюдь не отличавшемуся упорядоченностью: «Печально то положение, при котором человек обращается в какого-то автомата, механически проделывающего сегодня то, что он делал вчера, и переставшего в своих занятиях умственно работать. Но раз что он внесет в свою работу самостоятельность мысли, то работа, доставлявшая прежде ему скуку, может сделаться источником самых чистых наслаждений...»

Через три года Танеев наследует класс и другого своего учителя — Н. Г. Рубинштейна, внезапно скончавшегося в Париже 11 марта 1881 года. Профессором специального фортепиано он будет семь лет, после чего сосредоточит свои силы на наиболее близких ему дисциплинах — контрапункте и введенном им осенью 1897 года специальном курсе музыкальных форм. Не прекратит он педагогической деятельности и после ухода из консерватории, в последнее десятилетие своей жизни. Воистину преподавание было для Танеева «источником самых чистых наслаждений», а сам он стал со временем одним из крупнейших авторитетов в этой области, по словам А. К. Глазунова, «мировым учителем».

С самого начала работа Танеева в консерватории не ограничивается узкими академическими рамками. Так, весной 1879 года он принимает деятельное участие в подготовке вошедшей в историю консерваторской премьеры — оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Автор не захотел отдавать эту оперу в императорский театр, боясь сценической рутины и неизбежного несоответствия певцов облику юных пушкинских героев. Консерваторская молодежь, не утратившая еще вокальной и артистической свежести, подходила для «Онегина» значительно больше, а возможного несовершенства исполне-

ния Чайковский мог не опасаться: консерваторские постановки готовились очень тщательно и пользовались значительным успехом — публика воспринимала их как необходимое дополнение сезона Русского музыкального общества.

Танеев был очень увлечен работой над «Онегиным». «Я аккомпанирую и поучаю», — сообщает он Петру Ильичу. «Как только прислали Вы первый акт „Онегина“, мы его разыграли у Николая Григорьевича... Музыка прелестна — ясная, простая, мелодичная. Партия Татьяны превосходна, особенно сцена с письмом...» Но в либретто кое-что вызывает у Танеева возражения: он считает недостаточным действие первой картины — «к Лариным приехали гости, и больше ничего». По всей видимости, Танеев подходит к оперному спектаклю традиционно, понимая под действием внешнюю событийность. Чайковский отвечает ему знаменитым посланием, где говорит об опере как об «интимной, но сильной драме», суть которой — события не столько внешние, сколько внутренние. Именно Танееву, своему вечерашнему ученику, Чайковский формулирует, в сущности, самое главное в своей оперной эстетике.

Позднее Сергей Иванович, судя по всему, примирился с «несценичностью» «Онегина», и поставленная опера произвела на него глубочайшее впечатление.

«Танеев после первого акта хотел мне выразить свое сочувствие, но вместо того разрыдался» (П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк).

Музыка Чайковского была для Танеева источником того же «жгучего наслаждения», острого и почти мучительного чувства красоты, о котором он говорил по поводу игры Антона Рубинштейна.

Восхищение творчеством Чайковского, преклонение перед его музыкой и личностью сопутствовало Танееву всю жизнь. Со стороны это может показаться немного странным: уж очень не похожи учитель и ученик. Очень впечатлительный, импульсивный Петр Ильич Чайковский, сочинявший быстро и стремительно, в порыве вдохновения, один из самых тонких и проникновенных лириков в истории искусства, для которого сочинение музыки есть глу-

бочайшая потребность души... И Сережа, потом Сергей Иванович Танеев — уравновешенный, спокойный оптимист, твердо знающий, чего он хочет достичь в жизни и в искусстве, отнюдь не склонный к артистическому непостоянству настроений, работающий систематически, по заранее продуманному плану... «Будущего твоего биографа будет необыкновенно приятно поражать всегдашнее отражение бодрого, здорового, оптимистического отношения к задачам жизни. Ты не только художник, но и мудрец», — констатирует Петр Ильич в 1891 году, как бы окидывая мысленным взором весь двадцатипятилетний период их дружеских отношений. Но несходство темперамента и творческого облика, разногласия по многим важным вопросам эстетического порядка не только не мешали их духовному контакту, но, казалось, сообщали ему дополнительный интерес и остроту. И в самом деле, плодотворна ли дружба людей во всем согласных, дружба-идиллия? Напротив, не зря говорят, что противоположности сходятся. Непременно только должна присутствовать некая общая почва, основа, на которой возводится здание человеческих отношений. Такую основу у Чайковского и Танеева составляло очень существенное: глубочайшая духовная активность в творческих вопросах, неподдельная, непоказная заинтересованность работой друг друга, человеческое тепло и душевная нежность. Обычно молчаливый Танеев в присутствии Чайковского преображался, делался особенно оживлен и остроумен.

Бесценное свидетельство этой дружбы великих людей — их переписка, интенсивная и подробная, подчас оставляющая впечатление дневниковых записей. В ней мало уделено места повседневному, преходящему, зато часто обсуждаются фундаментальные эстетические проблемы, события художественной жизни. Чайковский считал необходимым высказать Танееву свой взгляд на сущность творчества, на задачи искусства — вышеприведенные слова об «интимной, но сильной драме» не исключение. Позднее в одном из писем он сформулирует свои главные требования к оперному либретто и к опере вообще: «Согреть меня могут только такие сюжеты,

в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как я... Такой сюжет, как твой, с чудовищными злодеяниями, с Евменидами и фатумом в качестве действующего лица, я бы не выбрал...» Эти слова друга, конечно, не отвратили Танеева от замысла «Орестей», так же как раньше Чайковский спокойно возразил на замечание Танеева о «балетности» музыки Четвертой симфонии. Оба знали свои пути и знали их различия. Но в вопросах композиторского мастерства, технического выполнения чутко прислушивались друг к другу и младший к старшему, и старший к младшему. Мы уже имели случай познакомиться со строгими отзывами Чайковского о ранних, оставшихся незаконченными сочинениях Танеева. Но и ученик иной раз оказывался суров: по его приговору Чайковский уничтожил партитуру симфонической картины «Воевода», восстановленную после смерти Петра Ильича по сохранившимся оркестровым голосам, не без участия Танеева, сожалевшего впоследствии о категоричности высказанного им мнения. Но случай с «Воеводой» — исключение; обычно Сергей Иванович принимал сочинения своего учителя с восторгом и благоговением. Слезы на первом представлении «Онегина» — одна из таких реакций, которые с возрастом стали более сдержанными, но сущности не меняли. Восторг не ослеплял Танеева, и порой он мог подать дельный практический совет. Так, играя фортепианную партию в трио «Памяти великого художника», предложил Чайковскому усилить фортепианный голос в одной из вариаций, фуге, и автор принял это предложение. Заботился Сергей Иванович и о настроении Чайковского, и о его творческом состоянии: «Долго вести уединенную жизнь скучно. Оттого Вы и хандрите, что никого не видите. Когда человек скучает, он делается склонен представлять себе, что в нем меньше силы, чем это есть на самом деле». И даже «поучает» Петра Ильича: «Нельзя быть уверенным, что в сочинении, торопливо написанном, все будет хорошо, все будет вполне удовлетворять автора, что автор не пожелает сделать изменений и переделок... Не проще ли все это сделать ранее обнародования сочинения, на досуге,

не торопясь, не на глазах у публики, а в тиши своего кабинета?...» Пожалуй, ни от кого другого Чайковский не стерпел бы подобной «нотации», а от Танеева принимает, хотя и подолжает сочинять, как привык, в лихорадочном темпе. И в свою очередь строго выговаривает другу: «Если Вы будете применять все, что Вам советуют и замечают, то Ваш концерт никогда не будет кончен». Трудно найти примеры столь безупречных отношений собратьев по перу...

В июне 1880 года в Москве на Страстной площади был торжественно открыт памятник А. С. Пушкину. Чествования великого поэта, состоявшиеся в связи с этим событием, увенчались торжественным концертом-вечером, в третьем отделении которого, «апотеозе», под управлением Н. Рубинштейна прозвучала специально написанная для этого случая кантата Танеева «Памятник» (на первые восемь строк пушкинского стихотворения). Хор был скрыт за сценой, и, как замечает один из свидетелей торжества, «к сожалению, слов нельзя было слышать». На последних звуках кантаты занавес поднялся и из-за кулис стали выходить артисты и писатели — Тургенев, Достоевский, Григорович, Островский, Плещеев, Писемский... Каждый из них возлагал венок к подножию пушкинского бюста, который стоял на сцене, а Тургенев увенчал своим венком главу поэта.

Кантата «Памятник» — торжественное гимническое песнопение, точно отвечающее своему назначению. В ее мощном хоровом звучании гораздо более чувствуются традиции жанра, нежели стиль автора. И здесь это не недостаток. «Памятник» укрепил русскую традицию хорового апофеоза, восходящую к кантам и к глинкавскому «Славься». Не так уж далек от этого раннего опыта «вселенский» размах финала кантаты «По прочтении псалма», увенчавший творческий путь Танеева.

В тот же день, 8 июня 1880 года, на заседании Общества любителей русской словесности Ф. М. Достоевский произнес свою знаменитую речь о Пушкине. Пушкин — великий мировой художник, и велик

он потому, что национален. Так говорил Достоевский. «Вера в русский характер, вера в его духовную мощь» приводит Пушкина к общению с народом. Именно оно может создать настоящую культурную почву. Портрет пушкинского творчества, очерченный Достоевским, далеко не универсален и даже односторонен — может ли даже гениальный истолкователь исчерпать другого гения? Но предельно чуткий к современности Достоевский подчеркивает в Пушкине наиболее, на его взгляд, актуальное — глубочайшую народность и, с другой стороны, «всемирную отзывчивость». «Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях ко всемирности и ко всечеловечности?»

Танеев, занятый репетициями и подготовкой к вечернему торжеству, по-видимому, не слышал речь Достоевского. Да и творчество этого писателя было ему чуждо. Важно другое. Мысли великого русского художника, высказанные им за несколько месяцев до кончины, завещанные новым поколениям, паразитально созвучны идеям, всецело поглотившим тогда двадцатитрехлетнего музыканта. Дело не в частностях — они, естественно, не могли совпасть. Суть — в принципиальных положениях, в задачах, которые Танеев, как и Достоевский, выдвигает перед деятелями русской культуры.

«Что делать русским композиторам?»

Формы западноевропейской музыки (сонаты, симфонии и т. д.) образовались постепенно. Они развились из фуги. Фуга в свою очередь произошла от контрапунктирования *народных и церковных мелодий*. Ни одна форма не образовалась случайно, все формы вытекали необходимо из предыдущих. В основании всей *европейской музыки*, таким образом, *лежат народные песни и церковные мелодии*. Несколько столетий люди их обрабатывали, результат — западноевропейские формы. Таким образом, эти народные мелодии заключали в возможности (*in potentia*) всю теперешнюю *европейскую* музыку. Стоило к ним приложить мысль человеческую, чтобы они обратились в богатые формы...

Русские музыканты — или сочиняют в европейском стиле, или стараются втиснуть в *европейские*

формы русскую песню, не думая о том, что эти формы выросли из чуждых нам элементов, что русская песня по отношению к ним является чем-то внешним, не имеет с ними органической связи...

Русские музыканты подобны архитектору, который, видя деревянные срубы, стал бы делать нечто подобное из камня, стараясь уложить камни так, чтобы получились все те углубления и выгибы, которые происходят из формы бревен. Понятно, что он бы почувствовал, что это ни к чему путному не приведет...

Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать *созиданию национальной музыки*. История западной музыки отвечает нам на вопрос, что для этого нужно делать: *приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка*. Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится» (Записная книжка).

Та же тема была продолжена в «великом споре» Танеева и Чайковского, развернувшемся в их переписке летом 1880 года. В письмах, первые из которых отправлены из Франции, Танеев добавляет новые аргументы — плод свежих наблюдений над европейской музыкой. В его голове музыканта-мыслителя складывается цельная картина европейского художественного развития. «Музыка в Европе мельчает. Ничего соответствующего высоким стремлениям человека. В теперешней европейской музыке в совершенстве выражается характер людей, ее пишущих, людей утонченных, изящных, несколько слабых, привыкших или стремящихся к удобной, комфортабельной жизни, любящих все пикантное. Какие люди, такая и музыка...» Эти строго критические строки Танеева часто цитируют. Но композитор отнюдь не судит как высокомерный посторонний наблюдатель: то же увлечение внешним и частным он видит и в современной ему отечественной музы-

ке. Сейчас, через сто лет, нам хорошо видна односторонность этих мнений—и о русской, и о французской музыке. Важно другое—за резкими танеевскими суждениями стояли самостоятельные, уже тогда сложившиеся представления о целях и задачах искусства.

Танеев видит великое преимущество русской музыки в ее молодости.

«Европейские музыканты *фатально* увлекаются на тот путь, которым следуют. Классический век ее [европейской музыки.— С.С.] прошел, она впадает в манерность, в мелочность. Мы, последние пришельцы цивилизации, находимся совершенно вне движения европейской музыки и лишь искусственным образом помещаем себя, по желанию, или в начало этого движения, или в середину, или в конец... Что может быть комичнее петербургских музыкантов, *намеренно* смешавших наши песни с самыми новейшими ухищрениями гармонии и сделавших из этого целую теорию. Наша ошибка заключается в том, что мы охотно становимся в конец европейского движения. Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе... Грубый, грязный и страдающий народ бессознательно копит материал для созданий, удовлетворяющих высшим потребностям человеческого духа... Пушкин под конец жизни записывал народные выражения, прислушивался, как говорит народ. „Надо учиться русскому языку у просвирен“—его подлинные слова. Эти слова мы должны помнить и обращать свои взоры к народу...» (Танеев—Чайковскому).

«Я не совсем понимаю того обособления русской музыки от европейской, и нахожу в словах Ваших кое-какие непоследовательности... Из Ваших междустрочных аргументов следует, кажется, вывести ту мысль, что мы ходим в потемках, а заря нового солнца, долженствующего озарить обособленность русской музыки, лишь занимается; вся будущность ее в кропотливых изысканиях того Баха из окрестностей *Пожарного депо* [Танеев жил тогда близ Пречистенского пожарного депо.— С.С.], который посредством бесчисленного множества контрапунк-

тов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основной камень будущего величия русской музыки. Может быть, оно так и есть, но я боюсь, Сергей Иванович, чтобы наш Бах не был немножко славянофильствующим Дон-Кихотом» (Чайковский — Танееву).

Действительно, Танеев противоречит сам себе. Русская музыка — иной природы, чем европейская, однако в своем развитии она почему-то должна повторить европейский путь (только, как «запоздавшая», в более короткие сроки — не за века, а за десятилетия). Танеев как будто не замечает, что русская музыка уже открыла свой путь, достаточно отличный от европейского, что в творчестве высоко ценимых им Глинки и Чайковского уже найдены органичные формы выражения русского национального начала. Но избежать естественных контактов с современным европейским искусством, конечно же, никак невозможно; отсюда «европеизмы» Чайковского, «первого нашего композитора», как аттестует его Танеев. Основанием этой логической ошибки, на первый взгляд, странной у строгого рационалиста Танеева, было представление (весьма далекое от славянофильских иллюзий, в чем его «уличает» Чайковский, и даже, в известном смысле, им противостоявшее) об имманентности законов музыкально-исторической эволюции, об их вечном и всеобщем характере. Законам этим, по мысли Танеева, подчиняется любая культура — как деревья в лесу растут по одним и тем же законам, при всех различиях их внешнего облика. Танеев стремится к выявлению — и художественному, и теоретическому — фундаментальных основ музыкального искусства, к противопоставлению современному индивидуализму в творчестве объективных, не зависящих от композиторского «хотения» идей и принципов. Отсюда и его неприязнь к «петербургским музыкантам» — композиторам балакиревского кружка. В этом с ним солидарен и Чайковский: «Мне кажется, что эпоха наша отличается стремлением композиторов не к великому и грандиозному, а к хорошенькому и пикантному. Что такое, например, Новая русская школа, как не фанатический культ всего прыного,

вкусного?» Но при этом Чайковский отчетливо осознает, что иной, более гармоничной, современная музыка быть не может: «... Чтобы писать как Палестрина и достигнуть того, что он достигнул, нужно быть человеком его века, нужно носить в сердце теплую наивную веру, нужно забыть весь яд, которым отравлена больная музыка нашего времени! Невозможно это!»

«Великое и грандиозное» Танеев увидел в классическом искусстве, в созданиях Баха и Моцарта. Этот идеал был потребностью его природы, потребностью, резко противопоставившей его ведущим художественным тенденциям времени. Но в своем «противоположении» Танеев был все же не одинок.

«Обыкновенно молодые люди знают текущую музыку, новинки последних сезонов, да „казенный“ репертуар симфонический, камерный да отдельных инструментов, да кое-какие романсы. От этого (или отчасти от этого) так невероятно низок уровень нашей музыкальной критики...» (Г. А. Ларош)

«Вот наш современный литератор-художник, то есть из новых людей. Он вступает на поприще и знать не хочет ничего предыдущего: он от себя и сам по себе. Он проповедует новое, он прямо ставит идеал нового слова и нового человека. Он не знает ни европейской литературы, ни своей; он ничего не читал, да и не станет читать. Он не только не читал Пушкина и Тургенева, но, право, вряд ли читал и своих, т. е. Белинского и Добролюбова...» (Ф. М. Достоевский).

И Чайковский, с его тонким чувством исторического стиля, с его преклонением перед Моцартом, был близок Танееву. Но восхищение Моцартом у них имело разную природу и разные формы проявления. Танеев желал *учиться* у Моцарта, заимствуя его приемы и язык. Против этого Чайковский возражал, признавая тем не менее право своего друга на собственный путь. Величайшая чуткость слышна в словах Петра Ильича, как бы заключающих пылкий спор двух композиторов: «Между тем, в глубине души я ни минуты не сомневался, что Вы, наверное, так или иначе будете крупной личностью в сфере русской музыки. Почему я знаю—

может быть, для достижения цели своей Вам именно нужно делать то, что Вы теперь делаете».

Делал Сергей Иванович в это время многочисленные контрапунктические задачи. Зачем же, блестяще окончив консерваторию, он опять садится за парту?

«Кончив учение в консерватории, я пожелал узнать некоторые вещи, бывшие дотоле мне неизвестными. Начал с двойного контрапункта во всех интервалах и написал, кажется, сто сорок маленьких шестиголосных задач, взяв за *cantus firmus* русскую песню» (Танеев — Чайковскому).

Cantus firmus (по-латыни — твердый голос) — основная мелодия полифонической композиции, к которой приписываются остальные голоса. Двойной контрапункт — такое сочетание голосов, которое позволяет менять их высотное положение, например верхний сделать нижним, а нижний — верхним. Сочинение двойных контрапунктов требует соблюдения особых правил.

«Вслед за этим, желая усвоить себе правила строгого стиля, я написал в церковных ладах тридцать две небольшие фуги, не имеющие никакого отношения к русским песням», — писал Танеев Чайковскому.

Строгий стиль — полифоническое письмо вокальных жанров, достигшее вершины в XVI веке в творчестве Палестрины и композиторов нидерландской школы. От него отличают свободный полифонический стиль, кульминацией которого стало творчество И. С. Баха. В эпоху строгого стиля, не допускавшего хроматизмов, господствовали так называемые церковные, то есть натуральные семиступенные лады.

«Некоторое время занимался писанием задач на мелодии из церковных сборников и желал бы со временем дойти до того, чтобы быть в состоянии на эти *cantus firmus*'ы написать нечто достаточно приличное, чтобы можно было исполнить не как контрапунктическую задачу, а как композицию. Вот мои желания в этой области — кажется, довольно скромные. Зачем я это все делаю? Просто потому, что хочу сделаться композитором... Для того, чтобы

что-нибудь основательно узнать, будь это гармония, контрапункт или инструментовка, для всего нужна кропотливая и сухая работа, которая должна предшествовать творчеству» (Танеев — Чайковскому).

Тот путь развития, который Танеев считает истинным для русской музыки, он хочет пройти сам. Юношеская запальчивость (Сергею Ивановичу нет еще и двадцати четырех лет!) приводит к абсолютизации собственного убеждения: личная истина объявляется истиной всеобщей, примером для необходимого подражания. Но для себя, для собственной творческой натуры Танеев прав: он способен «выучиться на композитора» — такого, каким он хочет стать. Его погружение в строгий стиль имеет и исторический смысл для русской музыки.

Все эти танеевские рассуждения не должны, однако, вводить в заблуждение: дескать, он предлагает заменить свободный процесс сочинения механическими расчетами. «Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть, что он приобрел путем привычки. Отсюда необходимость образования, как пособия творчеству» (Танеев — Чайковскому).

Вскоре появился первый крупный результат «кропотливых изысканий в скучном роде»: увертюра до мажор на русскую тему, специально написанная Танеевым для Всероссийской художественно-промышленной выставки и впервые исполненная в одном из ее концертов 13 июня 1882 года под управлением автора. В основу этого сочинения положена полифоническая обработка русского песенного материала, освоенного до этого Танеевым в многочисленных предварительных штудиях. Автор не переоценивал художественных достоинств увертюры. Среди эскизов к ней есть такая запись: «Программа увертюры: программой ей служит консерваторская программа теоретических классов: увертюра должна удовлетворять требованиям, предъявляемым консерваторскою программю ученикам классов: элементарного, гармонии, контрапункта, формы, фуги и инструментовки.— Такова

основная идея этого замечательного произведения».

Критика увертюры была весьма суровой и почти совпадала с авторской «программой»: «Сочинение это... всегда добросовестное, но мало самостоятельное и почти вовсе не талантливое», «...увертюра эта только хорошо разрешенная музыкальная задача. Желательно было бы побольше поэзии и теплоты. Все внушено как бы умом, а не сердцем...» Чайковский, подробно изучивший партитуру в рукописи, отозвался письмом: «...Это очень пленительная вещь, хотя кроме *игры* звуков в ней ничего нет. Она меня восхищает подобно тому, как восхищает увертюра к „*Волшебной флейте*“, но не волнует и не трогает. Итак, не очень-то гордитесь, ибо *цель* искусства не только услаждать слуховые органы, но и душу и сердце. Авось, и это Вы сумеете».

Техническая сноровка молодого композитора налицо. Но стоит ли за нею подлинная художественная одаренность? Ситуация почти уникальная для русской музыкальной жизни XIX столетия: даровитой молодежи обычно не хватало профессионального умения, но отнюдь не самобытности. Судя по иронической «программе» увертюры, Танеев сам прекрасно сознавал неполноценность своего опуса. Но трудно утверждать, что он понимал тогда ее причину: несоответствие материала русской народной песни формам европейской имитационной полифонии. Русское многоголосие знает иной полифонический склад — подголосочность, мелодическую вариантность, которую сумел услышать еще Глинка. И с течением времени, глубоко продумав и прочувствовав идею исторической обусловленности и исторической ограниченности любого стиля, Танеев отошел от радикализма молодых лет.

«Как горячий поклонник русской народной песни,— писал ученик Танеева Ю. Энгель,— я при случае норовил пристегнуть русский народный стиль и к фуге... Я взял для главной темы (фуги) нечто вроде „*Камаринской*“. Сергей Иванович проиграл это раз, другой, посмеялся и сказал, что на эти темы фуги писать не надо, так как „*Камаринская*“ для фуги не подходит. Тогда я был несколько обижен таким пренебрежением Сергея Ивановича к мысли

написать русскую фугу. Да это может показаться странным и теперь, после писем молодого Танеева, где он является таким горячим сторонником писания контрапунктов на русские темы».

Значит, на рубеже 70—80-х годов Танеев зря тратил время на «русские» контрапункты? Совсем нет. «Кропотливые изыскания в скучном роде» открыли ему путь к собственной мелодике, пронизанной русскими природными интонациями, путь к самобытному национальному языку. Ведь именно полифонические упражнения, как ничто другое, укрепляют и развивают мелодическую основу стиля. Танеев, по мысли В. В. Протопопова, в контрапунктических работах «невольнo усваивал народную мелодику, учился строить темы из ее оборотов, по-своему их преобразуя», и таким совершенно индивидуальным путем «он стал, собственно, последователем своего учителя», великого мелодиста П. И. Чайковского.

«В первый раз удалось мне услышать в исполнении целую ораторию—„Израиль в Египте“ Генделя... От оратории получил много удовольствия и думаю, что она окажет влияние на мои будущие композиции» (Танеев—Чайковскому).

Через год, 11 марта 1884 года, в экстренном собрании РМО, посвященном памяти Н. Г. Рубинштейна, впервые прозвучала кантата «Иоанн Дамаскин». Танеев, необычайно требовательный к себе, только ее удостоил обозначить «ор. 1»—первое сочинение.

Основой кантаты послужила часть из поэмы А. К. Толстого, с вдохновенной свободой рисующей образ Иоанна Дамаскина, поэта-гимнографа VII—VIII веков. Отрывок, избранный Танеевым, представляет собой вольное, неканоническое переложение заупокойной стихиры, произносимой как бы от лица ушедшего, исполненной любви и сострадания:

Иду в неведомый мне путь,
Иду меж страха и надежды,
Мой взор угас, остыла грудь,
Не внемлет слух, сомкнуты вежды;
Лежу безгласен, недвижим,
Не слышу братского рыданья,

И от кадила синий дым
Не мне струит благоуханье;
Но вечным сном пока я сплю,
Моя любовь не умирает,
И ею, братья, вас молю —
Да каждый к господу взывает:
Господь! В тот день, когда труба
Вострубит мира преставленья,
Прими усопшего раба
В твои небесные селенья!

Толстовский текст Танеев располагает в трех частях, тонко обозначая смысловые переходы, существующие внутри отрывка. Начальное восьмистишие становится основой первой части, пленяющей необычным сочетанием непосредственной теплоты и задушевности с возвышенной строгостью в выражении скорбного чувства. «Моя любовь не умирает» — это вторая часть, островок надежды и света, как бы вступление к величественному финалу, с суровой неумолимостью утверждающему основную мысль — «категорический императив» сочинения.

«Чисто религиозное настроение в кантате отсутствует. Композитор не проникся содержанием стихов поэмы, взял их просто как подходящий текст и пошел с ними своею собственной и исключительно музыкальной дорожкой...» (С. Ф. Флёров). Действительно, Танеева интересует общий смысл, общее настроение стихов, он вовсе не стремится иллюстрировать отдельные образы и поэтические детали. И его кантата еще менее ортодоксально-религиозна, чем поэма Толстого. Избранная тема важна для него своим общечеловеческим содержанием: здесь Танеев продолжатель и наследник великих мастеров прошлого. Особенно явственно влияние баховских духовных кантат, не столько стилистическое, о чем писали современники кантаты, сколько концепционное. Внутреннее образное развитие, от субъективной остроты скорбного настроения к внеличной объективности, все вбирающей и примиряющей, напоминает баховское движение от сольной арии к хоралу, от индивидуального к общинному, коллективному.

Кантата «Иоанн Дамаскин» посвящена памяти Николая Григорьевича Рубинштейна, памяти учителя и друга. Поминальный замысел определил не

только выбор поэтического текста, но и важнейшие музыкальные особенности сочинения.

«Важную роль в кантате играет известный церковный напев „Со святыми упокой“. Этим напевом, прекрасно гармонизованным, воспользовался г. Танеев для оркестровой интродукции своей кантаты, и потом этот напев является в первой и последней части, не нарушая их целостность и самостоятельность, но сообщая им свой суровый, похоронный колорит» (Ц. А. Кюи).

Мелодии православного Обихода Танеев считал таким же необходимым материалом для русского композитора, как и народные песни, справедливо подчеркивая родственность тех и других. Здесь он тоже максималист: идеалом для него были высокоразвитые формы западноевропейской музыки; месса, мотет, кантата, пассионы. Сам он много занимался обработками и переложениями старинных напевов, пытаясь применить к ним те же формы полифонии, что и к народным песням.

Но в «Дамаскине» Танеев отрекается от схемы. Первое оркестровое изложение напева «Со святыми упокой» (кстати, с подлинным текстом он в кантате нигде не звучит) примечательно действительно прекрасной гармонизацией, подчеркивающей ладовый колорит русской темы. Дальше напев, появляясь подобно лейтмотиву, и в полифонической фактуре сохраняет свой первоначальный характер.

Полифоническое письмо в кантате — на первом плане. Оно господствует в первой части, где есть, однако, и гомофонная, аккордовая фактура; в финале же Танеев создает мощную фугу, близкую баховско-генделевским образцам. Но это отнюдь не полифония, удовлетворяющая только лишь школьным требованиям. Композитору в кантате удалось соединить непосредственность лирических интонаций, напевность романса с обобщенностью строгих контрапунктических форм.

«... Композиция, проникнутая в своем целом серьезным достоинством и внушающая полное уважение к познаниям и умению автора» (С. В. Флёров) «Кантата произвела... хорошее впечатление. В ней ... Танеев вырос, как композитор, на целую

голову» (С. Н. Кругликов). «Выразительность в кантате г. Танеева полная; верное настроение выдержано сплошь... Наше искусство обогатилось одним произведением, оригинальным по колориту и выдающимся по достоинствам; оно обнаружило в г. Танееве превосходного музыканта с несомненным композиторским дарованием» (Ц. А. Кюи).

Исполнительская судьба кантаты в последующие десятилетия подтвердила эти мнения. По сей день это одно из самых популярных сочинений Танеева. В «Иоанне Дамаскине» совершенная техника молодого композитора органично соединилась с высоким поэтическим вдохновением и подлинной лирической теплотой, русский интонационный материал нашел настоящую форму выражения.

«Рассматривая прошлый год по отношению к моему сочинительству, я с удовольствием замечаю, что от 1 января прошлого года до 1 января нынешнего мною сочинено тринадцать музыкальных пьес... что для меня весьма значительно, особенно если принять в соображение мое недавнее бесплодие. Но, главным образом, меня радует то, что я написал *кантату*. Радует это меня по следующим причинам:

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

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

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

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

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

что контрапунктический способ писания не делает музыку скучною и сухою;

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

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

Высказав упомянутые соображения, я считаю по вопросу о контрапункте себя победителем, а Вас побежденным. Признаете ли Вы себя таковым?..» (Танеев — Чайковскому)

«Вы с такой горячностью стараетесь показать мне, что я *побежден*, как будто предполагаете во мне ехидное желание оспаривать Ваше торжество. Тем лучше, что я *побежден*. Да, впрочем, я никогда не старался разубедить Вас в Вашей вере в силу *сухой материи*: я лишь сомневался и боялся за Вас, но уж, конечно, никто более меня не будет радоваться, если эти мои страхи окажутся вздорными. Во всяком случае, мне в глубине души всегда нравилось, что Вы не идете по утоптанной тропинке современной пошлости, а ищете новых путей. Только я сомневался, чтобы в контрапунктах на русские песни, которым Вы посвятили чуть не несколько лет, и в чрезмерной приверженности к фокусам... Вы нашли искомое. Теперь для меня одно несомненно, это то, что Вы написали превосходную кантату. Оттого ли она так хороша, что контрапункт и фокусы Вас согрели и вдохновили, или что, наоборот, Вы вложили теплое чувство в сухие и мертвенные формы,— этого я еще не знаю... Знаю только, что у Вас большой талант, много ума, океан ненависти ко всему условному, пошлому, дешево дающемуся, и что в результате этого рано или поздно должны получиться богатые плоды» (Чайковский — Танееву).

Опыт Танеева в «Иоанне Дамаскине» имел далеко идущие следствия, не ограничившиеся творчеством композитора. В русской музыке это один из первых образцов светской философской кантаты, развившейся позднее в самостоятельную жанровую ветвь: «Колокола» Рахманинова, «Звездоликий» Стравинского, «Семеро их» Прокофьева, «По прочтении псалма» самого Танеева...

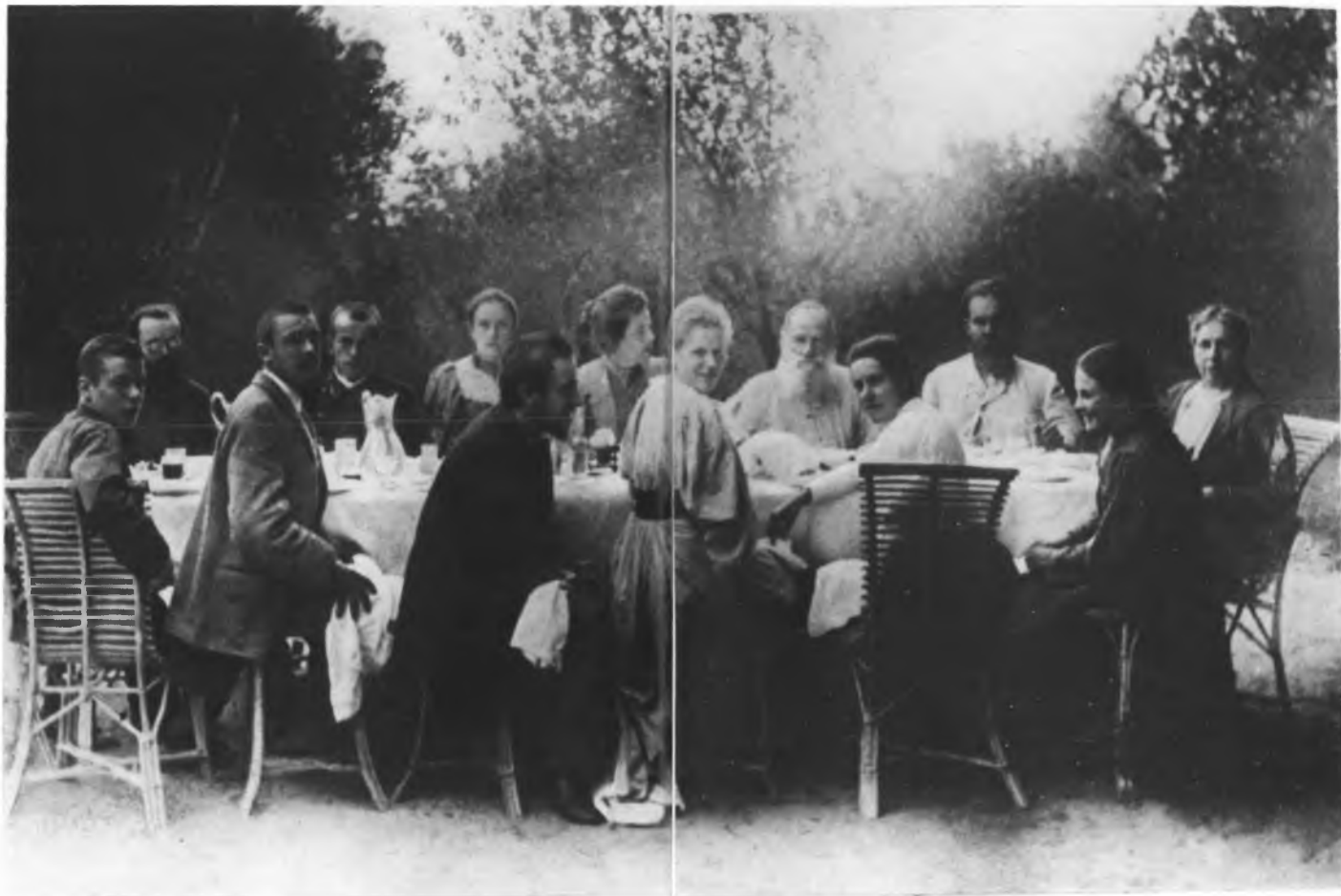
Обращение Танеева к обиходному материалу также дало любопытные плоды. Навряд ли вне танеевского воздействия тема «Со святыми упокой» появилась, десятью годами спустя, в гениальной Шестой симфонии Чайковского—тоже как символ смерти, жестокой силы, безжалостно разрушающей человеческие надежды на счастье. Цитата, естественно, звучит у Чайковского по-иному, но сама драматургическая эффектность ее появления может напомнить об «Иоанне Дамаскине», где чисто театральные контрасты и переключения играют немаловажную роль. Возможно, эта подспудная театральность кантаты, столь близкая творческой натуре самого Чайковского, и повлияла на него сильнее всего.

Следующему крупному сочинению Танеева была уготована совсем иная судьба. Симфония ре минор, законченная летом 1884 года, лишь однажды прозвучала при жизни автора—видимо, без особого успеха. Сам Танеев позднее не делал попыток ее исполнения—наверное, он тоже счел симфонию неудачной. По-другому ее восприняли в 1916 году, когда новое исполнение положило начало новой концертной жизни произведения.

«...Симфония d-moll—превосходное произведение, в котором, как всегда у Танеева, сила непосредственного художественного чувства соперничает с дивным мастерством тематической разработки, и художественно-технический ум композитора все время работает об руку с живой и богатой мелодической и гармонической фантазией. В высшей степени желательно, чтобы d-moll'ная симфония, пренебрежение к которой со стороны самого Танеева было результатом ничего иного, как доходившей до крайностей требовательности покойного мастера к



Танеев и его ученик Ю. Н. Померанцев
в Ясной Поляне



Танеев среди Толстых в Ясной Поляне
(сидит между Львом Николаевичем
и Софьей Андреевной)



С. И. Танеев — автор «Орестей»,
симфонии до минор... 90-е годы



Антоний Степанович Аренский, композитор,
профессор Московской консерватории,
близкий друг Танеева



С. И. Танеев в доме Толстых

Струнный квартет си-бемоль минор I. *Andante espressivo* 1890
 4/4, 6-моль, 1-я часть

Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello & Double Bass

Dynamics: *Dolce*, *f*, *p*, *pp*, *cresc*, *decresc*, *rit*

Performance markings: *Andante espressivo*, *Andante*, *ritardando*, *rit*

Small text at the bottom: *Всепетрское музыкальное училище, Москва*

Струнный квартет си-бемоль минор.
 Первая страница партитуры. Автограф



Петр Ильич Чайковский, 90-е годы



С. И. Танеев, 90-е годы



Клавир оперы «Орестея», опубликованный
в советское время

ПРОГРАММА:

Во Вторникъ, 17-го Октября.

Артистами Императорскихъ Театровъ представлено будетъ:

Въ 1-й разъ:

ОРЕСТЕЙЯ

Музыкальная трилогія. Слова А. А. Фивистерова. Музыка С. И. Танеева. Сюжетъ заимствованъ изъ трилогіи того же названія

Новые декорации: 1-го акта—Г. Андреевъ, 2-го акта, 1-я картина—Г. Шидловъ, 2-я картина—художникъ Шидловъ, 3-я картина—Г. Андреевъ, 2-го акта, 1-я картина—художникъ Вочарова, 2-я картина—Г. Андреевъ и 3-я картина—художникъ Шидловъ.

Новые костюмы по рисункамъ художника Новомарова, женские—Г-жа Ивановой и мужские—Г. Шидловъ, головные уборы Г. Бринъ, итальянскія шляпки—Г. Никольска. Выступаютъ лица—Г. Каминскаго, маркиз—Г-жа Дмитриевой и Г. Болдина. Общ. Г-жа Деметель.

Сценическая постановка О. О. ПАЛЧЕКА.

ЧАСТЬ I.

АГАМЕМНОНЪ

въ 3-хъ картинахъ.

Дѣвствующія лица

Агамемнонъ, царь Аргоса . . . Г-нъ Серебряковъ.

Клитемнестра, его жена . . . Г-жа Славина.

Эгистъ, его двоюродный братъ Г-нъ Черновъ.

Кассандра, дочь царя Приама,
пльнница. Г-жа Куза.

Стражъ Г-нъ Майборода.

Прислужники Клитемнестры, воины, пльнцы, тѣлохранители,
народъ.

(Между 1-ю и 2-ю частью проходитъ 7 лѣтъ).

Программа премьеры «Орестейя». Петербург, Мариинский театр, 17 октября 1895 года

ЧАСТЬ II.
Х О Э Ф О Р Ы

(несущія коліанія)
въ трехъ картинахъ.

Клитемистра	Г-жа Славина.
Электра, ея дочь	Г-жа Михайлова.
Орестъ, ея сынъ	Г-нъ Ершовъ.
Тѣнь Агамемнона	Г-нъ Серебряковъ.
Рабъ	Г-нъ Климовъ 2.

Прислужниши Клитемистры.

ЧАСТЬ III.
Э В М Е Н И Д Ы

Орестъ	Г-нъ Ершовъ.
Аполлонъ Локсій	Г-нъ Гончаровъ.
Аонна Паллада	Г-жа Томовичъ.
1-й арсепангитъ	Г-нъ Шароновъ.
Корифей	Г-нъ Поляковъ.

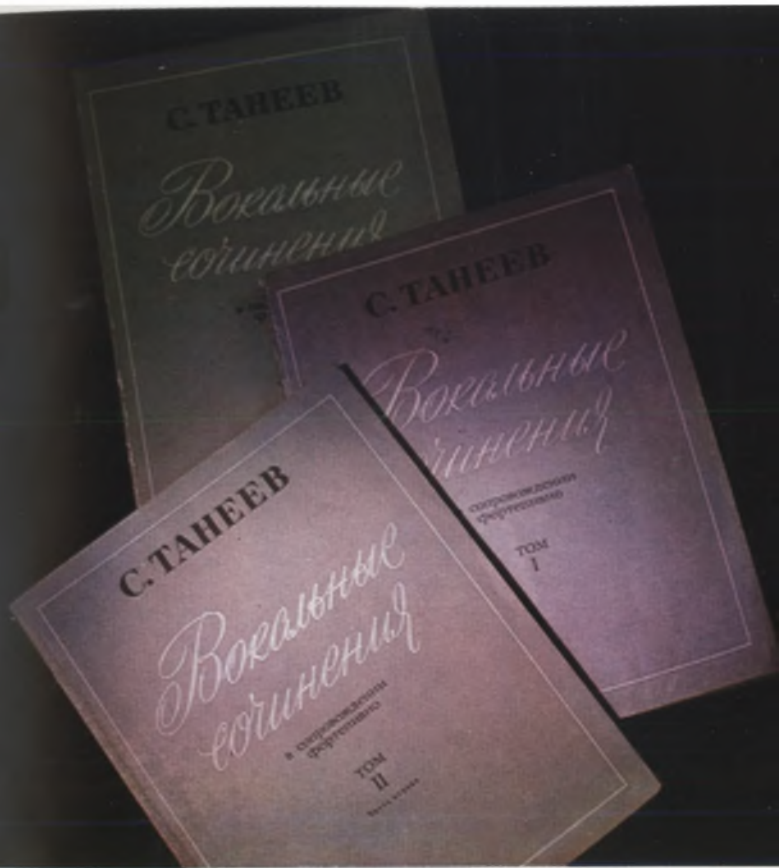
Фурія, арсепангиты, аинскій народъ; участвовавшіе въ павловской процессіи жрецы, вноши, мольеры дѣвушки, дѣти и проч.

Мѣсто дѣйствія: Часть I а — открытое мѣсто передъ дворцомъ Атридовъ въ Аргосѣ.

Часть 2 а — а) комната во дворцѣ Атридовъ; б) Оливковая роща; в) открытое мѣсто передъ дворцомъ Атридовъ.

Часть 3 а — а) пустынное мѣсто на берегу моря; б) Дельфійскій храмъ Аполлона; в) площадь въ Аоннахъ.

Начало въ 7½ час. вечера.



Новые издания вокальных сочинений Танеева



«Орестея», Мариинский театр. Постановка
1895 года. Г. Серебряков — Агамемнон



М. Славина — Клитемнестра



И. Ершов — Орест



«Орестея». Агамемнон, Кассандра, Эгист. Театр Московского Совета рабочих депутатов, сентябрь 1917 года. Эскизы костюмов Ф. Ф. Федоровского





Телохранитель и женщины.
Эскизы костюмов Ф. Ф. Федоровского

Ареопагиты, Афина, Орест, фурии, Клитемнестра

«Орестея». Женщины Клитемнестры, рабы, Электра

→
«Орестея». Процессия с жертвенными возлияниями.
Эскиз декораций Ф. Ф. Федоровского





Орест перед Аполлоном. Эскиз декораций
Ф. Ф. Федоровского. «Мотив Аполлона, как луч
солнечного света, как блеснувшая в мозгу Ореста
идея надежды на прощение и искупление,— один
из самых вдохновенных в „Орестее“» (Б. В. Асафьев)



Сцена у могильного памятника. Эскиз декораций
Ф. Ф. Федоровского. «Хороши декорации, в красках,
в движениях нет суеты, пестроты: много мерности,
выдержанности...» (Ю. Д. Энгель)



Орест и фурии у моря.
Эскиз декораций Ф. Ф. Федоровского





Концертное исполнение «Орестей» в Малом зале
Московской государственной консерватории.
1940 год



Танеев дома за работой

10 [23] Понедѣльникъ. Св. Григорія, ап. Ниссійскаго. 10—356

Сп. 8 ч. 35 м. 3 ч. 50 м. 7 ч. 15 м. в. 9 ч. 13 м. у.

Н. 8 ч. 10 м. 4 ч. 14 м. 7 ч. 26 м. в. 9 ч. 0 м. у.

~~Танея упрѣд. к 10. Копию посылалъ
 Танея упрѣд. к 10. Копию посылалъ
 Танея упрѣд. к 10. Копию посылалъ~~

Вода бѣлая, вода и уксусовая,
 желтовода. Кривизна, вода и
 муравьиный, вода, это на вѣрномъ
 данно для конюрга. Кондо и сирокко,
 это это респираторный, от этого, вода
 фразис. Садом и то фразисом, фразис
 к водному, кон. вода и уксусовая и вода,
 это это уксусовая вода, это респиратор
 буф и вода в конюрга.

Вернуться завтра. В. В. М. - уксусовая.

Короче для садома

И это вода и уксусовая, это вода и уксусовая
 вода и уксусовая.

11 [24] Вторникъ. Прп. Θεοδοσία Βελ., Μιχαηλ. Κλωνκ. 11—355

СП. 8 ч. 32 м. 3 ч. 53 м. 7 ч. 8 ч. 44 м. в. 9 ч. 35 м. у.
М. 4 ч. 9 м. 4 ч. 16 м. 7 ч. 4 ч. 40 м. в. 9 ч. 29 м. у.

Агарт, софран апост, и пророкъ немъ митаръ джислар
болжение. Не нилу, каки. Обимъ ментефр. Не нилу
дунити (са ментефр). Вал, тира д Кевале, Вал, мачо,
кофоте, не болжение - тира гурне.

Г. в Космуплатин. Болжене о салуге мачо
дат о болжение болжение.

Тбили, мачо. Джене о Тресанвал
(Варент джислар) и адресом мучениефр,
мучениефр или словесити болжение, болжение мачо
и г. а в подмале Валерио о г. адрес.

Д. режиссала и сторисе в Кем джислар
Котте в. джа салма, о. Тачон подмале

Крест о Кресту, е мачо. Вся професии
- и професии, или ари то джислар мачо мачо и
болжение. ФН салма джислар: салма мачо мачо мачо
д. а. и чурен джислар мачо мачо мачо. Не мачо

Богъ джислар д. режиссала. Вас оти професии.

В. Табон в. режиссала (уржени) в мачо мачо
д. а. мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо
о. Тачон мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо.

Г. Д. Л. джислар мачо - с професии и
дунити мачо. Дунити мачо. Г. 4. Д.
Адреса джислар, в мачо мачо мачо мачо мачо
мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо
с. С. Н. Т. джислар мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо мачо

зисла сражен Волод, коты сложилы
судиты у нас не было. Целота зелья
была свята-голубой и кезелюс,
это зелья со свята-голубой - одим мот
спандити кастан ии "луги охоты".
Одко ии зелья свята-голубой
было белофеламиле отпояние ии
луги ии полне белофеламиле. Она не
побило не конне даян, кал это зелья
смерти мот, но, полне даян, обилоты
вс ии мотыи пре рудила рудила
а келью ии захилала, тобы даян
кто кал ии рудила. Она была
кроткая, а полне зелья она
дихаки ии мотыи ии даян в са
миле Сербиле ии даян. Не
урашотыи, она мотыи
полне о рудила ии одим
узнал, что в Париже рудила

Письмо Танеева к В. Е. Маковскому
по случаю смерти няни



Пелагея Васильевна Чижова, няня Танеева

французского прованса Камаругрофа,
пошла к знаменитым египтянам,
не могла ли в ~~этом~~ поспрашивать,
потому что в том же месте пошла
на Кавказ. Наоборот, в горах
фрунженских и во всем, что касается
всасывания отомеант ^{и т.д.} она
очень хорошо разбиралась и могла
подать полезный совет. Ко всем
людям она относилась равно,
не обращая внимания на различие
рангов и общественного положения.
Ее заботливостью обо мне пользуются
вместе все в семье, но не
покажи тихоня ее не вносите в дело.
Когда сам этот толпу начал в



Танеев дома за роялем



Новейшие издания сочинений Танеева





Николай Андреевич Римский-Корсаков. После премьеры «Орестей» Танеев особенно сблизился с петербургскими коллегами

Александр Константинович Глазунов



С. И. Танеев. Одна из поздних фотографий

Митрофан Петрович Беляев, меценат, музыкальный деятель. С портрета И. Е. Репина. В 1896 году Беляев начал издавать сочинения Танеева





Клавир оперы «Орестея», изданный фирмой Беляева



Круг знакомств Танеева был очень широк и отнюдь не ограничивался «собратьями по цеху». Эта фотография запечатлела момент непринужденного общения музыкантов и ученых. За роялем С. И. Танеев, левее певица М. Н. Климентова-Муромцева (первая исполнительница партии Татьяны в «Евгении Онегине»), ноты переворачивает профессор физико-математического факультета А. Г. Столетов, правее его коллеги П. Н. Лебедев, В. Ф. Лугинин, В. В. Марковников, в углу за столом пианистка А. И. Губерт.



Танеев и В. И. Сафонов



Сергеев Ивану Ивановичу
от Ю. Э. Конюса

Юлий Эдуардович Конюс, скрипач.
Фотография с дарственной надписью С. И. Танееву

Многоуважаемые учителя

На письмо от 11 сентября — была получена
ваша любезная рекомендация и приглашение
вернуться в Вашу школу. Очень жалею, что не
могу этого исполнить, и очень тронут вашим
сочувствием, которого мне так не доставало
в последние шесть или семь лет. Простите
за мое нежелание исполнить ваше предложение
и благодарю вас за ваше участие.

С. Танеев

17 сентября
1905

Киев, ул. Давыдовская

Письмо Танеева, написанное после ухода из консерватории, в ответ на приглашение вернуться. «Очень жалею, что не могу этого исполнить, и очень тронут вашим сочувствием, которого мне так не доставало в последние шесть или семь лет...»

Танеев с учениками Б. Сабанеевым, Ю. Померанцевым и Л. Сабанеевым





Александр Николаевич Скрябин, 1897 год.
«За несколько месяцев до смерти Танеев
как-то особенно проникновенно согласился...,
что Скрябин целиком есть его, Танеева,
настоящий ученик...» (Б. Л. Яворский)

самому себе,—была издана»,—писал В. Г. Каратыгин.

Так не раз случалось с танеевскими сочинениями. При первом своем появлении они могли казаться консервативно-академическими, излишне традиционными, позднее же, когда многие современные им новинки уходили в прошлое, вдруг открывалась неутраченная свежесть и художественная значительность произведений Танеева...

Директор консерватории.—
«Самсон» и «Свадьба Фигаро».—
Путешествие в Сванетию.—
Служебные достижения и творческие
проблемы

Внезапная смерть Н. Г. Рубинштейна жестоким ударом обрушилась на любимое его детище — Московскую консерваторию. Достойной замены ему не видели, и на первых порах консерваторией начал управлять директориальный комитет из пяти членов, в который вошли Танеев и Кашкин. Однако коллегиальное управление оказалось не слишком успешным: среди директоров не всегда царило единодушие, и консерваторская атмосфера заметно ухудшилась, наполняясь «всякими дрызгами, мелкими препирательствами, сплетнями и тому подобным вздором», как с горечью отмечает П. И. Чайковский. Наблюдая постепенный упадок столь близкого ему учреждения, великий композитор приходит к мысли о необходимости выдвижения нового директора — достойного преемника Н. Г. Рубинштейна.

«Я решил добиться назначения на эту должность *Танеева*, человека безупречной нравственной чистоты и превосходного музыканта, хотя слишком молодого. В нем я вижу якорь спасения *консерватории*, если план мой удастся, она может рассчитывать на успешное дальнейшее существование» (Чайковский — Н. Ф. фон Мекк).

«Только на одном *Танееве* с удовольствием отдыхает моя мысль. Вот в ком вся будущность консерватории» (Чайковский — П. И. Юргенсону).

Воплотить этот проект Чайковскому удалось не без труда. Прежде всего нужно было преодолеть сопротивление самого Танеева, долго не соглашавшегося на уговоры старшего друга. Конечно, Сергея Ивановича удерживали скромность, сознание ответственности, налагаемой высоким постом. Но не только. Танеев, к этому времени вполне почувствовавший себя композитором, стремился сосредоточиться на творческой работе, в его голове рождались замыслы новых сочинений, он лелеял мысль об

опере... Всему этому директорство могло стать серьезной помехой. Понимая основательность танеевских опасений, Петр Ильич в своих уговорах апеллировал к чувству долга молодого композитора, которое, как он хорошо знал, не могло остаться безответным.

«Единственное мое утешение, когда я думаю о Москве и нашей консерватории, единственный луч надежды — Вы. Пожалуйста, Сергей Иванович, не будьте слишком скромны. Будьте совершенно уверены в своих силах, а силы эти таковы, что Вы можете и должны понемногу занять место Николая Григорьевича. Вы обязаны сознавать это и прямо идти к этой цели ради блага всего осиротевшего московского музыкального дела...

Думаю, что и в фортепианном классе, и в директорском кабинете, и за капельмейстерским пультом — везде Вы должны мало-помалу заменить Николая Григорьевича».

Добившись согласия Танеева, Чайковский предпринял энергичные шаги в дирекции Русского музыкального общества, одним из членов которой он был. (В случае отказа он решил выйти из состава директоров.) Его тактика увенчалась успехом, и 30 мая 1885 года двадцативосьмилетний С. И. Танеев был избран директором Московской консерватории. «Уезжаю с приятным сознанием исполненного долга и уверенный, что принес консерватории пользу», — сообщает Чайковский Н. Ф. фон Мекк, а письмо Танееву шутливо заканчивает: «Будьте здоровы, милая жертва моего маккиавелизма».

Четырехлетнее директорство С. И. Танеева принесло Московской консерватории огромную пользу. Невзирая на молодость, Танеев к тому времени уже был, после покойного Рубинштейна и Чайковского, самой авторитетной фигурой музыкальной Москвы. И не только как композитор и пианист, но и как человек высоких нравственных качеств, безупречной репутации.

«Избрание Сергея Ивановича в директоры сразу внесло успокоение, ибо одна из партий совершенно умолкла, а учащиеся отнеслись к новому директору с полным доверием, так как его ум, благородство

характера и редкая душевная доброта были уже всем известны» (Н. Д. Кашкин).

Танеев принял пост директора в тяжелые для консерватории времена. Творческий авторитет ее после смерти Н. Г. Рубинштейна неуклонно падал, многое в системе образования требовало решительной перестройки и обновления. Да и финансовое благополучие консерватории сильно пошатнулось, отчасти потому, что несколько профессоров, унаследовавших многочисленные обязанности Рубинштейна, обходились консерватории вчетверо дороже, чем он. В 1885 году дефицит достиг одиннадцати тысяч. Это ставило консерваторию, как и РМО, в тягостную зависимость от дирекции, в состав которой входили крупные денежные тузы, поддерживавшие учебное заведение своими личными средствами.

Танеев отдавал себе отчет в том, что творческое совершенствование невозможно вне материальной базы. Уже в первое лето, тщательно изучив отчеты РМО за двенадцать лет, он намечает план своей будущей деятельности. И вот ее финансовый результат: через четыре года, к концу танеевского директорства, консерватория полностью очистилась от дефицита и ее актив составил 919 рублей. Это было сделано без какого-либо увеличения дотации, благодаря разумной экономии.

«Если Сергей Иванович брался за какое-либо дело, то исполнял его не только с величайшей добросовестностью, но и с широким пониманием лежащих в основе дела задач, ибо его ум был вполне пригоден для решения и практических задач; хотя относительно собственных интересов он никогда не выказывал практичности» (Кашкин).

Основными в директорской деятельности Танеева были, конечно, творческие проблемы. Он выступил как наследник и продолжатель дела Н. Г. Рубинштейна, но не ограничился тем, что возвратил консерватории ее прежний блеск. Танеев усовершенствовал учебные планы, взяв на себя руководство теоретическими предметами, в том числе любимым контрапунктом. По его настоянию в консерватории было открыто педагогическое отделение класса фортепиано — для музыкантов, не обладающих ярким

виртуозным дарованием, но способных к профессиональной деятельности.

Исключительное внимание Танеев уделил оркестровому и хоровому классам. Для учащихся-духовиков были выделены дополнительные стипендии, что позволило организовать полноценный учебный оркестр. Руководство обоими классами Танеев принял на себя.

«В основание занятий Танеева с оркестром и хором,—вспоминал дирижер К. С. Сараджев,—был положен кардинальный принцип—воспитывать, развивать оркестровую и хоровую массу учащихся, знакомя ее с образцами классической литературы, в том числе с капитальными, редко исполняющимися произведениями Палестрины, Баха, Гайдна, Моцарта, Генделя, Бетховена. Эти занятия, которые никогда не были „репетициями для дирижера“, сопровождались многими сжатыми, но отнюдь не банальными объяснениями как технически-теоретического, так и общеэстетического и историко-биографического характера».

В период танеевского директорства силами учащихся консерватории были поставлены оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» (1-й акт), «Оружейник» Лортцинга, оратории Генделя «Самсон» и «Израиль в Египте». Эти постановки, подготовленные самым тщательным образом, достойно продолжали традиции спектаклей «Фиделио», «Волшебная флейта» и «Евгений Онегин», осуществленных в рубинштейновские времена. Выбор сочинений для консерваторских постановок не просто отражал личный вкус Танеева: он понимал, что именно классика должна быть подлинным фундаментом в становлении молодого артиста.

«Одно из моих частых занятий: разыгрывание партитуры „Фигаро“. Чем больше ее играю, тем более изумляюсь мудрости ее автора» (Танеев—Чайковскому).

Все сочинения, поставленные под руководством Танеева, тщательно им изучались. И не только нотный текст: Сергей Иванович стремился узнать о нем и о его авторе как можно больше, для чего исследовал научные труды на данную тему. Затем

шла усиленная работа с исполнителями, отделка ансамблевых деталей, где любая подробность была оправдана стилистически.

Аналогичным путем шел Танеев и в своей пианистической деятельности.

«Каждое танеевское выступление было итогом длительной работы, и, конечно, не только технической, а научной и творческой,— оно было почти исследованием моцартовского, баховского стиля, но в художественном оформлении» (В. В. Яковлев).

«Ансамбль исполнения „Свадьбы Фигаро“ был превосходным, и хотя мне позже приходилось слышать эту оперу в Германии, но там я не получал впечатления такой законченности, как от исполнения учащихся Московской консерватории» (Н. Д. Кашкин).

Ученические исполнения вновь, как во времена Н. Г. Рубинштейна, стали в Москве крупными культурными событиями. В начале 90-х годов консерваторские концерты проходят регулярно и оркестр превращается в постоянный артистический коллектив, гастролирующий по России.

Летом 1885 года, еще только готовясь к своей будущей директорской деятельности, С. И. Танеев уезжает на Кавказ, в Ессентуки и Кисловодск. Первое время он ведет оседлый образ жизни, проходит курс водолечения, который должен помочь ему избавиться от излишнего веса. Склонность к полноте, заметная в Сергее Ивановиче с детства, к этому времени начинает его беспокоить. На некоторое время к Танееву присоединяется приехавший из Пятигорска знакомый пианист, педагог А. Н. Буховцев.

«Он перешел ту границу, где толщина перестает придавать фигуре некоторую импозантность (такова, например, моя толщина), а начинает сообщать человеку оттенок комический. Нам с Вами надо стараться не переходить этой границы и помнить, что от великого до смешного — один шаг» (Танеев — В. И. Масловой).

Вместе с Буховцевым Танеев совершает прогулки верхом, которые весьма юмористически описывает в письмах друзьям.

Борьба с полнотой — вовсе не единственное развлечение Танеева на Кавказе. Он занят работой, и настолько, что вынужден избегать непременно на курорте светского общения, для чего идет на существенное нарушение приличий — вместо обычных дневных рубашек носит вышитые ночные. Эпатаж этот, впрочем, помогает мало. Сергей Иванович тщательно изучает отчеты Русского музыкального общества и консерватории, желая быть в курсе дела. В летних раздумьях рождаются планы будущих перемен.

В середине лета Танеев отправляется в научную экспедицию в Сванетию. Его спутниками были университетские профессора М. М. Ковалевский и И. И. Иванюков. Оба — выдающиеся деятели русской культуры того времени, активнейшие общественные деятели. Танеева всегда окружали подобные люди, его контакты с современниками отмечены той же требовательной взыскательностью, с которой он относился и к себе.

Максим Максимович Ковалевский (1851—1916) был юристом, историком, социологом, этнографом, академиком Петербургской Академии наук, его труды об общинном строе у разных народов высоко ценил Ф. Энгельс. Ковалевский лично знал К. Маркса и состоял с ним в переписке. Иван Иванович Иванюков (1844—1912) — историк, экономист, публицист, профессор политической экономии, автор книги «Падение крепостного права в России».

Путешествие, начатое 14 июля, длится 24 дня. Перевалив на лошадях через Кавказский хребет, ученые оказываются в Приэльбрусье. Цель экспедиции — изучение быта и культуры кавказских народов, почти неизвестных в то время в России и Европе. Путешественников сопровождает и повосточному гостеприимно принимает в своем ауле князь Урусбиев, великий знаток старинных песен и танцев. От него Танеев записывает множество напевов кавказских горцев.

«Однажды в дождливый вечер князь Урусбиев играл на кобузе, а С. И. Танеев переводил его игру на ноты; в комнату входил всякий желавший

послушать музыку; к концу вечера набралось человек до сорока; слушатели с любопытством и недоумением смотрели на нотные знаки и приходили в неописанное изумление и восторг, когда С. И. Танеев напевал по записанным им нотам только что сыгранную князем мелодию» (И. И. Иванюков, М. М. Ковалевский).

Русские исследователи близко знакомятся с жизнью горцев, посещают празднества, вслушиваются и всматриваются. Мужское пение и инструментальные импровизации, непременно сопровождающие праздничные танцы, тщательно изучаются Танеевым, в результате чего появляется статья «О музыке горских татар».

«Танцы сопровождались пением мужского хора и игрой на дудке; хор пел унисоном, повторяя по несколько раз одну и ту же двухтактную фразу, иногда с буквальной точностью, иногда с небольшими вариантами.

Эта унисонная фраза, имевшая резкий, определенный ритм и вращавшаяся в объеме терции или кварты, реже квинты или сексты, представляла собою как бы повторяющийся бас (*basso ostinato*), служивший основанием для вариаций, которые один из музыкантов исполнял на дудке. Вариации состояли из быстрых пассажей, часто изменялись и, по-видимому, зависели от произвола играющего. Дудка называется „сыбыске“... Участвующие в хоре и слушатели отбивают такт, хлопая в ладоши. Хлопанье это соединялось с щелканьем ударного инструмента, называемого „харс“ и состоящего из деревянных дощечек, вздетых на веревку. По-видимому, хлопаньем в ладоши выражается особое внимание к танцующим» (Танеев).

Князь Урусбиев был образованным человеком. Он владел русским языком и не просто помнил старинные песни, но и мог определить степень их древности. Его указаниями Танеев воспользовался в описании горской музыки. По всем признакам, князь очень точно знал эволюцию родного фольклора. Его классификация отвечает современным научным представлениям: древнейшие песни — трудовые, затем былины о богатырях, исторические

и, наконец, новейшие, среди которых есть и лирические. Сын князя хорошо знал и русскую культуру: позднее, в 1891 году, когда Танеев вторично посетил Кавказ, Урусбиев-младший стал горячо упрашивать его пригласить к ним в гости П. И. Чайковского, чья опера «Евгений Онегин» приводила молодого человека в неопишуемое восхищение.

«...У меня до сих пор не изгладилось чрезвычайно поэтическое впечатление той ночи, когда мы, перед перевалом через Донгузорун, расположились на ночлег у костра, на горе Тхотитау, и засыпали под жалобные звуки кобуза, на котором старый князь учил своего сына горским песням» (Танеев).

Танеев не был новичком в изучении фольклора. Мы помним, как горячо он отстаивал необходимость для композитора разнообразных штудий на материале народных песен. В это же десятилетие он записал (от одного любителя) русскую и двадцать семь украинских песен, которые позднее были им обработаны в полифонической манере. Научное освоение фольклора также привлекает внимание Танеева. Он изучает ритмику русских былин, результаты которого обсуждает в 1887 году с Чайковским. Позднее, в 1900-е годы, танеевские изыскания привлекают внимание Андрея Белого, поэта и одного из крупнейших исследователей русского стиха, получившего от Сергея Ивановича «ряд ценнейших ... нужных весьма указаний».

Но даже зная о танеевском интересе к фольклору и его опыте в этой области, нельзя не поразиться высокому научному классу кавказских исследований. Ведь фольклор был совсем незнакомый, «чужой», в своем первоначальном виде впервые открывшийся европейскому уху. Тем не менее многое в танеевских записях горских мелодий и в комментариях к ним не утратило своего значения и позднее, когда изучение кавказской музыки стало более систематичным и подробным. Танеев тщательно описывает инструменты горцев, манеру игры и пения, мелодические и ритмические особенности напевов, чаще всего двухголосных. Звучание этого двухголосия слышится ему весьма «неизящным»,

что не мешает композитору точно его воспроизводить. Сложные ритмические фигуры, «непривычные для нашего слуха», также строго им фиксируются.

«В трех песнях гармония до такой степени странна, что кажется совершенно фальшивою. В них встречаются хроматические изменения, не вполне соответствующие величине наших интервалов. Я слышал повышения и понижения менее, чем на $\frac{1}{2}$ тона. Когда, думая, что это ошибка исполнителя, я просил князя проиграть мне несколько раз эти места, то он повторял их всегда одинаково. Надо при этом заметить, что князь отличается замечательною верностью интонации. Таким образом, я должен был заключить, что у горских татар встречаются гаммы с интервалами, меньшими полутона. Известно, что подобные гаммы существуют у восточных народов. В данном случае особенно интересно то обстоятельство, что эти песни исполнялись в два голоса. Подобное соединение мелодий, кажущееся для нас совершенно невозможным, является для горцев естественным и вполне понятным».

В фольклорных исследованиях, современных Танееву, не всегда встречается подобная тщательность и объективность. Слух, воспитанный на европейской музыке, законы которой казались вечными и всеобщими, не часто был способен увидеть в непривычном художественную логику. Даже в отечественном народном творчестве. Известно, например, что интонирование русских народных певцов долгое время в записях точно не фиксировалось, ибо воспринималось как несовершенство исполнения. Только в наше время в нем услышали неповторимую и неотъемлемую особенность народной мелодики. На этом фоне краткий, но необычайно плодотворный контакт Танеева с кавказской музыкой воспринимается как одна из блестящих страниц отечественной фольклористики — это фактически первая работа, удовлетворяющая требованиям подлинного научного исследования.

Сам Танеев не воспользовался записанными им горскими мелодиями. Его композиторские интересы лежали в другой плоскости. Но некоторые из этих

тем позднее зазвучали в опере ученика Танеева А. Н. Александрова «Бэла», написанной на лермонтовский сюжет.

Директорские и профессорские обязанности поглощали почти все время Сергея Ивановича. Делать что-либо вполнину своих сил он не умел, и на собственные творческие замыслы, в сущности, оставалось только лето. После премьеры «Иоанна Дамаскина» Танеев почувствовал себя настоящим художником, но для композиции ему не хватало лишь досуга. Даже строжайшая дисциплина творческой и служебной деятельности, которую неукоснительно соблюдал директор консерватории, не могли здесь прийти на помощь композитору.

«Первый год Вашего директорства прошел не только благополучно, но и блестящим образом... Но для Вас самих хорошо ли, что Вы под гнетом моим приняли эту обузу. Это для меня вопрос, притом значительно беспокоящий меня. Меня заботит Ваше здоровье и то, что Вы оторваны от ваших собственных занятий», — писал Танееву Чайковский, всегда чуткий и внимательный к жизненному и творческому самочувствию своего младшего друга. Сам Петр Ильич, не так давно обретший полную свободу для творчества, ценит ее как высочайший дар, необходимость для любого художника. Сергей Иванович отвечает прямо и мужественно: на здоровье он не жалуется, хлопот оно ему не доставляет. В его ответе слышна спокойная уверенность, он чувствует себя способным ставить необходимые творческие задачи и выполнять их, не тратя лишнего времени. Если же сейчас упустить момент, то потом будет поздно, нагнать не удастся. В этом отношении директорская должность — помеха. Но только через три года Танеев окончательно расстанется с нею. Толчком послужило печальное событие в семье Танеевых — кончина Варвары Павловны. Сергей Иванович очень тяжело переживал смерть матери. Ее уход из жизни для него, так и не устроившего свою семейную жизнь, означал конец устойчивых, давно сложившихся родственных отношений. Он почувствовал себя одиноким, и это чувство не

исчезло и позднее, когда время смягчило боль утраты.

«Думал о том, что в старости буду очень одинок, разве мои ученики будут обо мне иногда вспоминать. Надо побольше и получше писать, чтобы сочинениями своими привлечь к себе людей, которые, может быть, и старость мою сделают менее одинокою...» (Дневник).

Смерть близкого человека вызывает естественное желание хотя бы на время отгородиться от людей, уйти в себя, в свой внутренний мир, сосредоточиться на самом главном — в противовес временному и преходящему. Такое настроение чувствуется в письме Танеева к Чайковскому, написанном спустя месяц, в апреле 1889 года. Пустоту, которую ощущает Сергей Иванович, не может заполнить деятельность, прямо не связанная с основным делом его жизни, противоречащая его вкусам, наклонностям и привычкам. Настоящий авторитет в музыкальном искусстве, по его мнению, завоевывается серьезной работой и самосовершенствованием, а не административной властью директора консерватории...

«Когда мы с тобой увидимся, я буду тебя просить помочь мне освободиться от моей директорской должности, все равно, сразу ли или сначала в форме продолжительного отпуска. Несмотря на то, что она мне приносит доход, дает положение в свете, во многих отношениях интересует и проч., я не могу заглушить в себе внутреннего стремления к такому устройству своей жизни, которая давала бы возможность самому мне распоряжаться своим временем, не быть в постоянной зависимости от условий, отрывающих меня от моего дела, занимающих мой ум разным вздором, до искусства не относящимся...» (Танеев — Чайковскому).

В мае 1889 года С. И. Танеев уходит с поста директора, сохранив за собой только класс контрапункта, к которому позднее, в 1897 году, присоединяется введенный им класс музыкальных форм.

«Нельзя не пожалеть о решении С. И. Танеева, столько потрудившегося на пользу Московской консерватории. Ему обязаны фортепианные классы

своим теперешним превосходным состоянием... Ученический оркестр в течении трех лет его управления Московской консерваторией улучшился до неузнаваемости, как в количественном отношении, так — и еще более — в качественном...

Ввиду услуг, оказанных С. И. Танеевым Московской консерватории, известие об оставлении им должности директора консерватории не могло не вызвать глубокого сожаления о таком решении его» («Московские ведомости»).

«Чувствую себя бесконечно счастливым. Тишина, спокойствие, возможность делать, что хочешь, занятия контрапунктом, открывающие мне новые горизонты,—лучше трудно себе что-либо представить» (Танеев — Чайковскому).

*«Орестея».— «Сочинение это написано мною очень старательно».—
О методе работы Танеева.—
Судьба «Орестеи».— Танеев и петербургские композиторы.— Лето в Ясной Поляне*

Как развивался Танеев-композитор во второй половине 80-х годов? Пожалуй, не слишком интенсивно — служебные заботы сыграли здесь, действительно, неблагоприятную роль. После «Иоанна Дамаскина» и симфонии ре минор в «директорское» четырехлетие появляется один только струнный квартет, впервые исполненный в декабре 1886 года. Через десять лет Танеев его переработал, и квартет увидел свет под номером 3, опус 7. Это сочинение, несколько неустойчивое стилистически, сочетает лирику в духе Чайковского и обобщенно-классицистские обороты. Тема вариаций второй части — изящная сицилиана с галантными моцартовскими кадансами — искусная стилизация в духе XVIII века, пожалуй, слишком зависимая от этого первоисточника. Не вполне обычный двухчастный цикл квартета — драматическая сонатная часть и вариации с кодой — восходит к последней фортепианной сонате Бетховена, или скорее к более близкому образцу — фортепианному трио «Памяти великого художника» П. И. Чайковского.

Но главное для Танеева в эти годы — другой, пожалуй самый монументальный в его творчестве замысел. Это опера «Орестея» по Эсхилу.

«Мысль написать „Орестею“ зародилась у меня, когда я летом приехал в 1882 году в Селище... Перед отъездом я купил у букиниста „Орестею“ в русском переводе и нашел, что „Хозэфоры“ превосходный сюжет для оперы (1-ая мысль была написать только „Хозэфоры“). Я стал ежедневно писать „оперу“, которую довел, кажется, до появления Ореста. Ничего из этого наброска не вошло потом в настоящую оперу...» (Дневник, 6 июня 1900 года).

Другие сочинения отодвинули воплощение замысла. Впрочем, в марте 1887 года, гостя у Чайковского в Майданове, Танеев играет ему отрывки из

будущей оперы. Летом того же года начинается систематическая работа над произведением. Два года спустя в симфоническом собрании РМО Чайковский дирижирует увертюрой «Орестей». Но оконченной оперу Танеева ему увидеть уже не пришлось — трилогия «Орестей» была завершена спустя пять лет, в июле 1894 года. В общей сложности Танеев посвятил «Орестее» двенадцать лет, в том числе около семи лет интенсивной работы.

«Орестей» была не единственным оперным замыслом Танеева. В разное время он задумывал оперы «Овечий источник» по Лопе де Вега, «Геро и Леандр» по античному мифу, «Портрет» по Гоголю... Все они остались неосуществленными. Сергей Иванович очень тянулся к оперному жанру, но в то же время как будто и опасался его. Почитая оперу высшим видом музыкального творчества, он с чувством величайшей ответственности подходил к ее созданию. Начав сочинять «Орестею», он просит Чайковского никому об этом не говорить, видимо, сомневаясь в успехе затеянного дела.

Проблемы оперного стиля Танеева — те же, что и его стиля в целом. И в опере он идет своим путем, как бы против течения, вовсе не собираясь при этом быть революционером-ниспровергателем. «Орестей» не похожа ни на лирико-психологическую драму Чайковского, ни на эпос Римского-Корсакова, нет в ней реалистической достоверности исторических опер Мусоргского. В ней несомненна эпическая мощь (не без оснований Н. Д. Кашкин писал о «русланизмах» танеевской оперы), но — лишенная национальной характерности, столь свойственной Глинке и Бородину. Правда, Б. Асафьев справедливо видел в «Орестее» продолжение «генделевской» линии отечественной оперы, намеченной А. Серовым («Юдифь») и А. Рубинштейном («Маккавей») с их стремлением героизировать русский оперный жанр.

И все же «Орестей» находится вне ведущих тенденций оперного театра своего времени. Только спустя годы, в XX веке новый ренессанс античности в европейском искусстве заставит взглянуть на «Орестею» иначе. Иной контекст для этого «несовре-

менного» опуса появится, когда будут созданы «Орестея» Мийо, «Царь Эдип» Стравинского...

Но в 80-е годы обращение русского художника к Эсхилу выглядело не новаторством, а анахронизмом, возвратом к давно ушедшей классицистской эстетике. Лишь в следующем десятилетии среди русских деятелей культуры возникнет новый интерес к Древней Греции и Риму. В «Журнале Министерства народного просвещения» начнут появляться переводы трагедий Еврипида и статьи о них Иннокентия Анненского; Валерий Брюсов обратится к «Науке любви» Овидия, «Энеиде» Вергилия, к истории римских императоров... Но все это будет позже.

«Трагический сюжет „Орестей“... едва ли симпатичен и не в состоянии тронуть сердца современных людей». «Расхолаживающее впечатление сюжета из жизни мертвого для нас древнегреческого мира». «Ненужный и неестественный анахронизм», «профессорская опера», «академический ужас»... Все это — из рецензий. (Кстати, сам Сергей Иванович с большим вниманием читал критику, полагая, что порицания интереснее похвал.) Но и Л. Н. Толстой считал, что «произведения, написанные 2500 лет тому назад, не могут быть интересными для нас. Мы не можем войти в душу человека, который приносит в жертву собственную дочь».

В древнегреческой трагедии композитор искал то, что он вообще искал в искусстве,— вечное и идеальное, нравственную идею в классически совершенном воплощении. Герои Эскила в либретто А. Венкстерна и в музыке Танеева трактованы в духе, близком классицистскому пониманию античности,— это носители ярко выраженных страстей и аффектов. Танеев наследует в «Орестее» традиции трагедии классицизма и музыкального театра Глюка, всегда его восхищавшего.

«Сочиняю ежедневно свою будущую оперу и получаю большое удовольствие от этого занятия. Я взял с собой разные сочинения греческих писателей — Эскила, Софокла, Еврипида, а также специальные сочинения о их произведениях вообще, об Эскиле в частности. Занимаюсь чтением оных при-

менительно к моей будущей опере и нахожу, что сочинение оперы есть самое осмысленное и привлекательное занятие... Либретто приходится во многом переделывать, многие части будут в прозе...» (Танев — Чайковскому). Либретто «Орестей» в основных своих событиях следует за трилогией Эсхила.

Первая часть, «Агамемнон». С победой возвращается царь Агамемнон с Троянской войны. Его славит народ, торжественно встречает супруга Клитемнестра. Но в душе ее таится ненависть, вместе со своим любовником Эгистом Клитемнестра предательски убивает Агамемнона.

Вторая часть, «Хозфоры» (в новом переводе «Жертва у гроба»). Преступная царица не находит покоя, ей является призрак убитого мужа. Чтобы умилостивить его, Клитемнестра посылает дочь Электру совершить возлияния на могиле отца. Электра встречает там брата Ореста, выросшего на чужбине, который вернулся во имя возмездия. Мстя за отца, Орест убивает Клитемнестру и Эгиста.

Третья часть, «Эвмениды». Ореста мучают фурии, преследующие его за матереубийство. Его берут под защиту Аполлон и Афина, снимающие с Ореста проклятие, издавна тяготевшее над его родом.

Отступления от Эсхила симптоматичны. Некоторые продиктованы требованиями современного театра: то, о чем Эсхил *рассказывает*, в опере *показано* (например, зловещий сон Клитемнестры, о котором в трагедии повествует хор, превращается в эффектную сцену явления преступнице призрака Агамемнона); многие детали и подробности исключены, чтобы сделать действие более динамичным. В поведении Клитемнестры подчеркнута страсть к Эгисту, движущая сила кровавых преступлений этой «женщины с неженскими надеждами, с душой мужской».

Но самые значительные изменения произошли в финале. Противопоставление Эриний и Афины, древних демонов кровной мести и новых богов, по мысли крупнейшего исследователя греческой мифологии Иоганна Бахофена, есть отголосок реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя. Согласно материнскому праву, Орест гораздо винов-

ней Клитемнестры, ибо «она убила мужа. Муж — чужая кровь», а он поднял руку на самого близкого по крови, на мать. Но Орест выступил мстителем за отца, в котором воплощена идея рода. В финале трилогии старые и новые боги примиряются, мифологический конфликт разрешается, вражде приходит конец.

Афина: Пусть ветры с неба, с моря и с земли летя,
Лучами солнца жаркого согреты,
Дыханьем благодатным мой овеют край!
Пусть вечно здесь пребудет изобилие
Плодов земли, пусть тучные растут стада,
И род людской пусть множится.

(Перевод С. Апта)

Танеев услышал в Эсхиловом заключении ту ноту прославления блага, закона и справедливости, которая была ему особенно близка. Он опускает длительный диспут с фуриями (их вообще нет в последней картине), даже не упоминая о борьбе богов; центральным становится мотив праведного суда, снимающего вину с Ореста, ибо он искупил содеянное зло страданиями.

Афина: Кто сердечным покаяньем
И слезами грех омыл,
Кто очистился страданьем,
Тот прощенье заслужил.
Эвменид слепому мщенью
Полагаю я предел.
Состраданье и прощенье
Людам я даю в удел.
Пусть отныне и до века
Не раздор, не кровь за кровь,
Но уделом человека
Будет кротость и любовь.

«Таков завет Афины-Паллады, божественной мудрости, Софии, и в нем — единственно справедливая, понятная людям, вернее понятная сердцу людей развязка трагедии» (Б. В. Асафьев). Конечно, венкстерновские рифмы вовсе не отвечают суровому стилю Эсхила. Но в тексте либретто есть обобщенность чувства и художественная мера — качества, необходимые для танеевского замысла. Эпитет «скверное», которым Б. Асафьев награждает либретто, навряд ли справедлив.

Финальная картина «Орестей» — истинное исповедание веры Танеева. От нее путь ведет к монументальному заключению симфонии до минор и в особенности к апофеозу кантаты «По прочтении псалма» — художественному завещанию композитора.

«Не забуду я моей душевной радости, когда мы ехали после первого представления „Орестей“ и ты мне сказал: *Панюшка, ведь хорошо*. Очень хорошо, сказал я, и едва не заплакал. Тон, которым ты сказал эти три слова, навеки останется мне памятен» (П. И. Танеев — С. И. Танееву).

Сергей Иванович был глубоко удовлетворен своим сочинением. И действительно, после кантаты «Иоанн Дамаскин» «Орестей» оказалась самым полным до того времени осуществлением его творческих возможностей.

«Нет ничего естественнее, что для оперы своей Танеев обратился не к преходящему жизненно-драматическому эпизоду, а... к концепции философского порядка: человек перед лицом совести или рока. Поэтому опера его „Орестей“, в сущности, лишена наглядного драматического действия, будучи, однако, драматически напряженнейшим произведением в плане музыкально-образного развития конфликта. Тем самым она во многом приближается к лирико-драматической сценической кантате...» (Б. В. Асафьев).

Ораториальность — в природе замысла «Орестей». Значительная роль хоровых эпизодов продиктована античным первоисточником — хотя хоры Танеева более «оперны», нежели «трагедийны» в древнегреческом смысле. И само действие определяется не столько непосредственным движением сюжета, сколько плавными сменами замкнутых картин-состояний. Но неверно было бы, подчеркивая «статусность» «Орестей», отказывать ей в живой сценичности. Вот, например, торжественная встреча царя Агамемнона (вторая картина первой части): ликующий народ осыпает его цветами, пурпурными коврами устилает ему путь Клитемнестра. И вдруг после блестящей триумфальной музыки врывается: «Пусть этот путь, багряный будто кровь, твоим

путем последним будет». Зловещая реплика Кли-темнестры как будто туча, внезапно скрывающая солнце; тревога, мрачные предчувствия овладевают душой.

Не менее впечатляет ярко театральный контраст первых двух картин «Эвменид», когда темное отчаяние Ореста в сцене с фуриями вытесняется лучезарным сиянием антракта, рисующего образ храма Аполлона в Дельфах. Крупный штрих, крупный контраст органичен для Танеева. Но некоторые эпизоды оперы, действительно, статичны. И происходит это не от недостатка сценического движения: «Орестее» вообще свойствен неспешный, эпически плавный темп развертывания. Статика — спутница интонационной аморфности, за которой стоит отсутствие настоящего драматического напряжения. Таковы, например, «дуэты согласия» Электры и Ореста из 2-й картины «Хоэфор» — мелодическая обобщенность здесь граничит с безликостью.

Но вообще мелодика «Орестей» — сердцевина стиля оперы. Интонационность, опирающаяся на классицистские формы, показалась первым слушателям особенно архаической. После живой музыкальной речи Даргомыжского и Мусоргского, после Римского-Корсакова и Чайковского — возвращение к типизированным интонациям гнева, мести, жалобы, любви и героического прославления. Здесь Танеев тоже был «несвоевременным». Но его опыт — не стилизация.

Стилизация возникает тогда, когда художник, к ней обращающийся, рассматривает ее источник как исторически ограниченное явление, которое когда-то родилось, прожило свою жизнь и умерло. Поэтому на него можно смотреть со стороны — любоваться или пародировать, воссоздавать или искажать. Для Танеева же классицизм, как и искусство старых полифонистов или Баха — ценность от времени независимая, воплотившая коренные, сущностные законы музыкального искусства, которые сохраняют свою действенность для художника любой эпохи. Конечно, подобная установка мало подходила для создания психологической драмы из современ-

ной жизни. Для трагедии Эсхила она была естественна.

«Приходится сожалеть,— писал Асафьев — что Танеев даже в таких сценических моментах, как жертвоприношения, воззвания к богам, вообще там, где выступает культ и обряд, остается все-таки как бы „космополитом“, и ничто не влечет его к стилизации и колориту».

Наибольшая интонационная убедительность свойственна в «Орестее» образам светлой героики, эпической мощи. Быть может, лучшее в опере связано со светоносным богом Аполлоном, изгоняющим тьму и раздоры. По мысли Асафьева, «мотив Аполлона, как луч солнечного света, как блеснувшая в мозгу Ореста идея надежды на прощение и искупление,— один из самых вдохновенных в „Орестее“».

В этой лейттеме органично соединились генделевская лапидарность и героика русского победного канта. Подобный же синтез — в основе партии Агамемнона («Слава великим богам»). Величальная музыка опер Глинки и Бородина находит здесь блестящее продолжение. Героико-драматическая линия оперы великолепно воплощена в теме Орестамстителя, строгостью своих очертаний напоминающей старинную чакону, но по-бетховенски страстной и импульсивной. Звучание этой темы в «Хозфорах» (Орест появляется перед Клитемнестрой) — яркая, театрально эффектная кульминация.

«Трудную задачу представляет выразить рельефно все сверхъестественное в драме так, чтобы оно ясно отделялось от прочих частей, тем более что самое это сверхъестественное представляет очень разнообразные оттенки, заключая в себе, с одной стороны, элементы мрачного (видения Кассандры, тень Агамемнона, фурии), с другой — светлого (Аполлон и другие олимпийские боги). Не знаю, что получится в результате, но старания я приложу много...» (Танеев — Чайковскому).

«Сверхъестественное», связанное в «Орестее» не с отдельными моментами действия, а с фундаментальными темами рока, совести, суда и справедливости.

вости, оказалось Танееву самым близким. Его натуре, и творческой, и человеческой, было свойственно стремление к обобщению и единству — краеугольный камень симфонического метода. Очень интересно эта особенность сказывается в характере лирических эпизодов оперы. Лирика Танеева и в «Орестее», и в других сочинениях питается господствующими в это время романсовыми интонациями, воспринятыми, в первую очередь, через Чайковского. В теме Кассандры, предчувствующей свою близкую гибель от меча «двуногой львицы» (ариозо «Неизменная воля рока» из «Агамемнона»), слышатся мягкие интонации русского причета, напоминающие о героинях Чайковского и Глинки. Русская романсовая природа несомненна и в ариозо Клитемнестры «О, услышь мое моление, ты, блаженный бог Морфей». Но «чайковское» в них переплавлено, русское причитание превратилось в ламенто классицистской арии и зазвучало с суровостью и строгостью, достойной античной трагедии.

«Классицизирующий» опыт Танеева для своего времени уникален. Но уникальность не означает отсутствия связи с современностью. В «Орестее» эта связь — не только в природе лирических интонаций, но и в известной преемственности музыкального языка. В некоторой степени разностильность была сознательной, так как в сценическом произведении Танеев признавал ее уместной. Более того — в отдельных моментах как будто недостает «разностильности» — яркой образности и выпуклости характеристик. Конкретное не очень давалось Танееву, в таких местах его музыка «вянет, бледнеет, падает до уровня общих мест» (Б. В. Асафьев). Тем резче выступают достоинства танеевского обобщения, танеевского симфонизма.

В сущности, сама идея «Орестей» симфонична, ибо представляет собой конфликт надличностных сил, воплощаемых композитором в резко определенных сферах тематизма. Тьме преступлений, хаосу убийств противостоит разум и свет. Перед нами — традиционное сопряжение европейского симфонизма, от Бетховена до Чайковского. Эта особенность

танеевской оперы вносит глубокое своеобразие в ее лейтмотивную систему. Собственно «системы» в вагнеровском смысле здесь нет, как нет и бесконечного тока музыкального развертывания, «бесконечной мелодии». Танееву вовсе не свойственна поэзия изобразительности великого немецкого художника, у него нет дара живописания, без которого немислима ни одна вагнеровская опера. Некоторые тематические переключки с Вагнером относятся, скорее всего, к разряду общих мест: таково, например, изображение огней — вестников победы в первой картине «Агамемнона», напоминающее не только Вагнера, но и Римского-Корсакова.

«Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы» (Танеев — Чайковскому).

Танееву, как и другим русским композиторам, была чужда эстетика вагнеровской музыкальной драмы. Он считал, что единство музыкального развития, достигнутое Вагнером, должно сочетаться с классической ясностью и расчлененностью форм, диктуемой законами восприятия. Поэтому стиль Вагнера он считал переходным, предвещающим новое качество европейского симфонизма. Эта мысль оказалась одним из его пророчеств. Но в целом отношение Танеева к Вагнеру — гораздо более объективное и спокойное, нежели, например, у Чайковского и Римского-Корсакова. Так, беседуя с Л. Н. Толстым, Танеев не соглашается с резко отрицательной оценкой Вагнера, высказанной Львом Николаевичем. Он считает, что Вагнер значителен своими нововведениями в гармонии и его влияние на всех современных композиторов очень велико. Позднее он искренне восхищается «Парсифалем».

Монолитность образов «Орестей», единство ее музыкальной ткани в немалой степени зависело от способа сочинения, вполне сложившегося к тому времени у Танеева.

Творческий процесс Танеева не был легким, сочинял он обычно долго, тщательно отработывал мельчайшие детали. «Не моя вина, что композиция

мне не легко дается», — писал он Чайковскому во время сочинения «Орестей». Медленность работы была следствием исключительной требовательности к себе, которая всегда отличала Сергея Ивановича. Но дело не только в этом. Порывы счастливого вдохновения хотя и посещали его порой, были все же редки, и качество достигалось упорным трудом. Постепенно Танеев выработал свой собственный метод творческой работы, первые его признаки появились еще в ранний период.

«Мне сочинение не стоит теперь таких усилий, как прежде. Я приучился не терять бесплодно время, что со мной бывало прежде, когда я к сочиненному такту приискивал другой, потом третий и т. д. Мне случайно попало одно немецкое сочинение, где было описано, как Бетховен писал свои эскизы, и был приведен целый ряд выдержек из этих эскизов. Бетховен не писал сочинение подряд, а кусочками, и записывал все, что ему приходило в голову. В этом я стараюсь ему теперь подражать» (Танеев — Чайковскому).

Позднее, работая над «Орестеей», Танеев приходит к системе, полностью отвечающей особенностям его творческой природы. Ее же он применял и для последующих своих крупных произведений. Танеев не сочиняет музыку сцена за сценой, такт за тактом, а движется от целого к частностям и деталям дедуктивным путем. Такой способ позволяет заранее определить пропорции будущего произведения, выделив те наиболее важные эпизоды, на которые должно быть устремлено главное внимание композитора. Можно также распределить оркестровые звучности и наметить тонально-гармоническое движение. Танеевский метод сочинения отчасти напоминает моцартовский — Моцарт, по некоторым свидетельствам, «видел» свое произведение целиком, после чего ему оставалось только записать его. Но то, что у Моцарта было интуитивно-вдохновенным, у Танеева — продукт длительного обдумывания и рефлексии.

«Вообще, у меня страшно много времени уходит на подготовительные работы и несравненно менее на окончательное сочинение. Некоторые нумера в

течение нескольких лет я не привожу в окончательный вид, продолжая над ними работать. Над темами, которые имеют особенное значение и повторяются в нескольких местах оперы, я часто предпринимаю работы отвлеченные, без отношения к какому-либо определенному месту, делаю из них контрапунктические этюды—каноны, имитации и т. п. С течением времени из этого хаоса отдельных мыслей и набросков начинает возникать нечто более стройное и определенное, мало-помалу все лишнее отпадает и остается то, относительно чего уже нет никакого сомнения, что оно пригодно» (Танеев—Чайковскому).

В последние годы жизни танеевская система сочинения еще более усовершенствовалась, позволив композитору значительно ускорить темпы творческой работы. «Я стал писать несравненно быстрее с тех пор, как стал отделять работу подготовительную от окончательной,—прежняя бесплодная трата времени, сопровождаемая угнетенным состоянием духа, совершенно для меня исчезла» (Танеев—Чайковскому).

Танеев был способен и к импровизации. Эта способность вступала в свои естественные права при сочинении малых форм, в особенности романсов. С. А. Толстая записывает в дневнике о танеевском экспромте—романсе «О, не тревожь меня укорой справедливой», созданном в толстовском доме «по заказу» гостей. О подобном же случае вспоминает певица М. А. Дейша-Сионицкая.

«Мы по обыкновению музицировали. Говорили, между прочим, о разных романсах с удобным и неудобным текстом. Кобылинский-Эллис сказал, что у него есть хороший текст для романса и продекламировал „Когда, кружась, осенние листы“. Сергею Ивановичу понравились эти стихи. Он нашел их легкими, звучными и сказал, что на такие стихи можно быстро написать музыку. Мы шутя спросили, можно ли написать в несколько часов. Он нам ответил: „Не часов, а минут. Хотите, я сделаю это сейчас же, не более как в 40—50 минут?“ Нас это страшно заинтересовало, и мы обещали сейчас же спеть романс, как только Танеев его напишет.

Сергей Иванович ушел в свою спальню и минут через 25—30 принес нам романс. Романс был написан для сопрано, и поэтому мне выпала честь спеть его. В этот вечер Сергей Иванович был в прекрасном настроении, и мы провели вечер так весело, как редко бывает».

Рациональное в творческом процессе не превращалось в тормоз эмоционального. Напротив: сознание полного владения материалом своего искусства, со временем пришедшее к Танееву, рождало ощущение творческого подъема и истинного вдохновения. Неизменно сдержанный и скрытный во всем, что касалось его внутренней жизни, Танеев лишь изредка позволял себе зафиксировать подобные моменты. И то лишь наедине с собой, в дневнике. Вот что записал он во время работы над струнным квинтетом до мажор ор. 16: «...Во время работы над 3-й частью я испытываю восторженное и отчасти мучительное чувство. Мне казалось, что мелодия, которую я сочиняю, чрезвычайно хороша. Мне было и радостно и тяжело. Несколько раз рыдания захватывали дыханье. Я думал о том, что то, что составляет индивидуальные радости: любовь, сильная привязанность,— мне более недоступно—я становлюсь старым. Но в то же время я могу находить такие звуки, которые в людских сердцах пробудят то, чего я сознаю себя лишенным».

Как перекликаются эти танеевские слова с призывом П. И. Чайковского, обращенным к младшему коллеге почти сорок лет назад! «Цель искусства не только услаждать слуховые органы, но и душу и сердце». Своим собственным путем Танеев пришел к сердечности, к духовной и душевной наполненности музыки.

Но, как правило, разговоров о «возвышенном вдохновении» Сергей Иванович не любил и с мальчишеским удовольствием ошарашивал не в меру восторженных почитателей. В таких случаях он доставал рабочую тетрадь удлиненного формата и показывал отшлифованный, точно вымеренный материал, из которого возникла «вдохновенная страница»,— вспоминал Б. Л. Яворский. На первом месте для Танеева был труд и добытое трудом мастерство.

«Сергей Иванович, как бы я хотел владеть хотя бы частью мастерства, которого так много в Ваших сочинениях»,—говорил один из его учеников. «Да ведь это так легко»,—отвечал Танеев.

Исследователь, пытающийся рассказать об «Орестее», попадает в очень сложное положение—ведь нелегко дать представление о сочинении, которое практически никому, кроме специалистов, не известно. Тем более об опере: ее мало слышать—надо увидеть.

Сценическая судьба «Орестей» сложилась трудно. Хлопотать о ее постановке начал еще Чайковский, всячески рекомендовавший оперу Танеева И. А. Всеволожскому, директору императорских театров, и главному дирижеру Мариинского театра Э. Ф. Направнику. Чайковский стремился заинтересовать Всеволожского перспективой оперы из греческой классики, зная, что того больше всего интересует постановочная сторона. Старания Чайковского увенчались успехом, и в марте 1893 года Танеев был приглашен в Петербург для того, чтобы исполнить оперу на фортепиано, в присутствии дирекции театра. После этого «Орестею» приняли к постановке.

Танеев участвовал в репетиционной работе и был вполне удовлетворен качеством исполнения и отношением артистов, среди которых выделялись М. А. Славина в роли Клитемнестры и молодой И. В. Ершов, в блестящей сценической жизни которого, тогда еще только начинающейся, партия Ореста стала одной из вершин. Он пел Ореста и в постановке 1915 года, во всеоружии зрелого мастерства. Ершов «горел огнем юности и богатством натуры»,—писал Г. Ларош после премьеры 1895 года. «Светлый образ Ореста величаво запечатлелся в памяти»,—подтвердил Б. Асафьев через двадцать лет.

Танееву доставляло большое удовольствие видеть, как сценическое целое постепенно складывалось из частей и приобретало все более осмысленный вид. К композитору-дебютанту относились внимательно, прислушиваясь к его замечаниям, не

только музыкальным, но и постановочным. Дирижер Э. А. Крушевский оказался опытным и добросовестным, он тщательно готовил оперу.

Премьера состоялась 17 октября 1895 года. На нее специально приехали из Москвы многие друзья, знакомые и ученики Танеева. Были С. Рахманинов, Н. Кашкин, А. Брандуков, Г. Конюс, А. Гольденвейзер, С. А. Толстая с сыном и дочерью, Масловы. Пришли и петербургские музыканты — Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов, Г. Ларош...

«Первое действие не имело успеха. Рукоплескания были довольно жидкие. Первая картина второй части (спальня Клитемнестры) вызвала усиленные рукоплескания и вызовы автора. Я из ложи Масловых прошел на сцену, раскланивался и получил венок. После второй картины опять меня вызывали... После третьей картины „Хозфор“ выходил на вызовы... Славина была великолепна; Ершов необыкновенно мило пел (в сцене с фуриями немного преувеличенно). Сцена эта имела не особенно много успеха. Ершова вызывали.

После антракта к храму Аполлона... раздались рукоплескания. После этой сцены многочисленные вызовы. Я вернулся к Масловым (они сидели рядом с Толстыми) и в конце оперы ушел на сцену, где опять несколько раз выходил раскланиваться. В общем опера имела успех...» (Дневник).

В рецензии на премьеру «Орестей» Ларош отметил замечательное единство стиля оперы и его совершенную самостоятельность. По его мнению, композитор вполне владеет оркестром, прекрасно — хором и в меньшей степени — сольным письмом: сольные партии трудны и мало благодарны. Исполнение и постановочная сторона заслужили высокую оценку критика, впрочем обратившего внимание на несоответствие воспроизведенной на сцене «Греции классической, перикловой эпохи» сюжету Эсхила, требующему «полуварварской гомеровской Греции». Археологи были тогда под впечатлением счастливых раскопок и тщательных исследований в области античной культуры; театр же прошел мимо этих новостей. Впрочем, финальный образ Парфенона был подсказан Танеевым, который хотел здесь не

исторической точности, а символической убедительности. Кашкин также писал о «полной самостоятельности отношения г. Танеева к драматической музыке», продиктованной «осмысленностью и полной серьезностью его взглядов на искусство».

Судьба «Орестей» как будто обещала стать благополучной. Однако в Мариинском театре она прошла всего восемь раз (пять раз в первом сезоне и трижды в следующем), после чего была снята с постановки. Что было причиной?

Еще после первого прослушивания «Орестей» Э. Ф. Направник, не одобрявший танеевской оперы, высказался за сокращения. Среди них были совершенно нелепые, например исключение сцены Ореста с фуриями, на что Танеев совершенно резонно заметил, что «странно было бы видеть Ореста, которого фурии не преследуют». Кроме того, эта сцена — кульминация всех элементов ужасного, которые рассеяны в предшествующих частях трилогии. Обмен колкостями с Направником не поколебал Сергея Ивановича, и Направник вынужден был отступить, отказавшись от дирижирования «Орестей». Но мнение о растянутости оперы прочно утвердилось в Мариинском театре. Главный режиссер русской оперы Г. П. Кондратьев писал в дневнике об упрямстве автора, который, «несмотря на все настояния дирижеров, товарищей и артистов, не урезал длиннот, и поэтому опера не имела того успеха, какой бы мог быть при подходящих купюрах». Два дня спустя Кондратьев не без удивления записывает: «Сверх всякого ожидания, абоненты отнеслись к новой опере с большей симпатией... В третьем акте Ершов в сцене с фуриями произвел сенсацию».

Небольшие и разумные купюры, точно согласованные с автором, возможно, были бы им приняты, тем более что о необходимости сокращения Танееву толковали и Римский-Корсаков, и Аренский — слушатели для него авторитетные. Но дирекция пошла по иному пути.

«На репетиции Направник сказал, что оперу в таком виде исполняют пока я здесь — для моего удовольствия, что потом она поступает в собствен-

ность дирекции, которая в ней будет делать купюры, которые ей заблагорассудится.— Я сказал, что пока композитор жив, этого быть не должно. Он сказал — что он объявляет. Глазунов был изумлен поведением Направника» (Дневник).

Разногласия с руководством Мариинского театра и привели к снятию «Орестей», хотя успех ее, судя по суммам сборов от спектаклей, неуклонно возрастал. Танеев, возмущенный произволом дирекции, в знак протеста отказался от причитающихся ему отчислений. Следующие постановки состоялись уже после смерти композитора: осенью 1915 года «Орестея» вновь появилась на сцене Мариинского театра, а в сентябре 1917 года состоялась ее премьера на сцене театра Московского Совета рабочих депутатов. Этот спектакль отличала продуманная постановка (режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, художник Ф. Ф. Федоровский). «Уничтожение обычного занавеса, введение чего-то вроде оркестры, с жертвенником на ней, приближают к античной трагедии. Хороши декорации... в красках, в движениях (между прочим, и хора) нет суеты, пестроты; много мерности, выдержанности...» (Ю. Д. Энгель). В обоих случаях опера шла с купюрами. В советское время «Орестея» была в репертуаре Большого театра оперы и балета Белорусской ССР в Минске, кроме того, исполнялась в концертных условиях. Так, в 1939 году отдельные сцены были поставлены силами студентов Московской консерватории, под руководством М. В. Юдиной и Б. Л. Яворского, в художественном оформлении В. А. Фаворского. В 1945 году «Орестея» исполнялась ансамблем Всероссийского театрального общества (музыкальный руководитель А. Б. Хессин).

Неуступчивость Танеева в вопросе о сокращениях вызвана не только нелепостью предлагаемых купюр. Композитору нелегко было отказаться от постановки, но он не мог примириться с порчей собственного произведения. Принципиальность Танеева, не знавшая компромиссов, заставляет его видеть в отношении к «Орестее» проявление пренебрежения к художественной воле отечественных композиторов, с которым давно пора покончить. «Опыт

прошлого показывает нам,—пишет он И. А. Всеволодскому,—как пользовалось театральное начальство своей властью... Даже в отношении величайших художников оперы дирижер злоупотреблял своею властью относительно урезок и сокращений. Так, например, интродукция к „Руслану“ исполнялась в искаженном виде (и теперь в „Руслане“ делают сокращения, которых нельзя допускать по отношению к Глинке), „Русалка“ была дана с пропуском дуэта князя и Наташи—одного из лучших номеров оперы,—пропуск которого лишал смысла следующие сцены (не говорю о себе, человеке, поставившем первую оперу)... Такое распоряжение чужим художественным произведением, как своим собственным, представляет остаток прежних первобытных отношений дирижера к русским композиторам».

Премьера «Орестеи» сблизила Танеева с петербургскими композиторами. Знакомство с оперой в авторском исполнении, а затем и в сценическом воплощении заставило петербуржцев «уверовать в творческую мощь Танеева». В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков вспоминает об «Орестее», «поразившей всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности». Устанавливаются и отношения с М. П. Беляевым—богатым лесопромышленником и меценатом, который вошел в историю отечественной музыки как основатель Русских симфонических концертов и нотопечатательства. С 1896 года он начинает монополично издавать сочинения Танеева. Дружеские отношения отныне связывают Танеева с Римским-Корсаковым и особенно с Глазуновым.

«Откровенно признаюсь, что я страшно дорожу той дружбой, которая установилась между нами, и верю в ее постоянство... Вы сумели меня очень заинтересовать контрапунктом» (А. К. Глазунов—Танееву).

Казалось бы, подобные контакты сами собой должны были сложиться—ведь между Глазуновым и Танеевым немало общего. Но так было не всегда. В 70—80-е годы творчество петербуржцев вызывает у Танеева резко критическое отношение. В его

письмах, адресованных единомышленникам — Чайковскому и Аренскому, немало язвительных замечаний о Мусоргском и Глазунове.

Русский стиль, выработанный «Могучей кучкой», Танеев считает неорганичным, ибо он не отвечает его представлениям об истинном пути национальной музыки. Познакомившись в 1882 году с сочинениями Глазунова, он отмечает в них «бедность и однообразие форм», «беспорядок и некрасивость в модуляциях, неловкость голосоведения, отсутствие контрапунктического чутья».

Со временем отношение Танеева начинает меняться. Устанавливается контакт с А. П. Бородиным, новые сочинения Римского-Корсакова вызывают у Танеева восхищение. Самую высокую оценку он дает опере «Кашей бессмертной».

«Кашей мне чрезвычайно понравился. Мне представляется он новым словом в искусстве, кажется задача писания оперы разрешенною. Кашей будет иметь большое значение в нашем искусстве. Принципы, в нем проводимые, пригодны не только для сочинений гармонически вычурных, но пригодны для какого угодно стиля... Я слушал Кашея с большим волнением, нередко слезы появлялись у меня на глазах» (Дневник).

Отзыв Танеева тем более примечателен, что в беляевском кружке «Кашей бессмертной» встретил весьма сдержанное отношение. И Глазунов, и Лядов были, видимо, озадачены гармоническими новшествами оперы. Не случайной кажется шутовская надпись Римского-Корсакова на экземпляре клавира «Кашея», подаренном Танееву: «Глубокоуважаемому С. И. на память (мое декадентство). 7 декабря 1902 г.»

«Письмо Ваше застало меня за обдумыванием сочинения, которое предполагается быть Вам посвященным. Скажу по секрету, что это будет струнный квинтет» (Танеев — Римскому-Корсакову).

Первый струнный квинтет Танеева был исполнен в Петербурге 4 декабря 1902 года. Трехчастный цикл завершается вариациями на тему, венско-классическую по духу, которая разнообразно раскрашивается, приобретая характер то ноктюрна, то

скерцо, то вальса. Все происходит «чинно и благопристойно» вплоть до фуги на три темы, в которую неожиданно врывается мотив из «Садко» Римского-Корсакова («Гой еси, купец, богатый гость!»). В последней вариации, венчающей цикл, звучит еще одна тема из «Садко» — «Пробегали б мои бусы-корабли!» Посвящение Римскому-Корсакову, таким образом, оказывается не только словесным, но и музыкальным.

Сближение с петербургским кругом музыкантов стало возможным не только по причине эволюции Танеева, о чем справедливо пишет в «Летописи» Римский-Корсаков: «В 90-х годах мнения Танеева о петербургских композиторах значительно изменились... Перемена эта как-то совпала с началом нового периода его композиторской деятельности, когда, сохранив свою поразительную контрапунктическую технику, он отдался творчеству более свободно и руководствовался идеалами современной музыки». Но менялся и сам Римский-Корсаков, менялись и его друзья. Об этом свидетельствует та же «Летопись», внимательно прочитанная и прокомментированная Танеевым. Так, возле фразы: «Взявшись начиная с 1874 года за занятие гармонией и контрапунктом...» Танеев на полях отмечает: «через 4 года по вступлению в консерваторию». Подчеркивает он и такие мысли Римского-Корсакова, как: «Я стал высоко ценить гений Баха; Балакирев же называл его сочиняющей машиной, а сочинения его — застывшими, бездушными красавицами».

«Я не понимал тогда, что контрапункт был поэтическим языком гениального композитора... Об историческом развитии культурной музыки я тоже понятия не имел... Фигуры гениальных людей (Баха и Палестрины) показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие».

Эти строки «Летописи» возникли под влиянием серьезного пересмотра творческих позиций, который заставил Римского-Корсакова строго критически взглянуть на свою «кучкистскую» молодость. Парадокс, однако, заключается в том, что художественные достижения «необразованных» членов «Могу-

чей кучки» отнюдь не были превзойдены беляевским кружком.

Сближение было обоюдным, и постепенно противоположность петербургской и московской школ сгладилась. «Мне не часто что-либо в музыке нравилось так сильно, как Ваше 2-е действие из „Орестей“, и я нисколько не преувеличу, если скажу, что я этим впечатлением жил долгое время», — писал Глазунов Танееву.

«Много говорили с Глазуновым о квартете Соколова, о Рахманинове, о Стасове, о гармонической фигурации, о значении Баха, о его предшественниках, о том, что для того, чтобы стать большими музыкантами, мы должны усвоить стили других больших музыкантов» (Дневник).

Круг идей, занимающих Танеева и его петербургских коллег, делается общим. На смену революционному балакиревскому кружку приходит прогрессивный беляевский, отмечает в «Летописи» Римский-Корсаков. Проблемы мастерства, освоения классического опыта становятся центральными как для беляевцев, так и для Танеева. Сергей Иванович с годами все шире и терпимее смотрит на многие художественные явления, не вызывавшие ранее у него симпатии, он начинает интересоваться рукописями и черновиками Мусоргского, придя к выводу, что его творчество обогатило музыкальный язык новыми оборотами и выражениями. И зарубежная «декадентская» музыка не вызывает у него прежнего осуждения. Пытливый ум музыканта-ученого позволяет ему видеть закономерность и эволюционный смысл там, где большинство современников усматривают лишь хаос и разрушение.

«„Cher maitre et ami“ (так пишут за границей), я нахожусь в Брюсселе, где в воскресенье 5/18 марта [1900] буду дирижировать одним из „Concerts Populaires“. Программа, конечно, из русских авторов. Между прочим, я поставил Ваш антракт из „Орестей“. Направление здесь в Брюсселе в общем декадентское; здесь уважают д'Энди и Р. Штрауса. Я изо всех сил стараюсь, чтобы Ваш антракт понравился, и для этого, кроме разучиванья, стараюсь уяснить здешним музыкантам и заправилам, сколь-

ко в этой музыке света и т. п... Понравится ли это здешней публике. не знаю; может быть, и нет, но все-таки им *полезно* послушать Вашего До мажора» (Н. А. Римский-Корсаков — Танееву).

«Антракт Ваш прошел благополучно, аплодировали ему в достаточной мере... А я, со своей стороны, думаю, что концерт, в общем, и Ваш антракт, в частности, прошел не без пользы для брюссельцев, для которых сам Р. Вагнер уже отошел в категорию общепризнанных классиков и которые считают себя впереди Парижа в отношении музыкальных вкусов. Им подай Р. Штрауса, д'Энди и т. п. А я утешаюсь тем, что, как думается, мы еще более впереди их, ибо уже перешли полосу какофонии, которую они (брюссельцы и парижане) только еще переживают»,—писал Римский-Корсаков — Танееву.

«Ваше замечание о том, что мы ушли вперед сравнительно с парижанами и брюссельцами, так как пережили уже „полосу какофонии“, я нахожу совершенно основательным, но полагаю, что было бы несправедливо видеть в „полосах какофонии“ одну только отрицательную сторону. Когда в музыкальный язык целого поколения композиторов врывается поток новых мелодических оборотов, новых гармоний и т. п., то возможно, что он внесет много неясного и смутного, что, быть может, временно и отразится вредно на качестве самих сочинений. Но по мере того, как композиторы осваиваются с этим новым запасом музыкальных выражений, привыкают давать себе отчет в том, что им кажется хорошим, что дурным, все безобразное и смутное мало-помалу отпадает, ясность языка восстанавливается, и в конце концов он оказывается обогащенным новыми оборотами и выражениями...» (Танеев — Римскому-Корсакову).

В другом письме Сергей Иванович сравнивает современную ситуацию с эпохой образования новых романских языков на основе классической латыни, которая при этом тоже была «испорчена» варварами. Однако «порча» эта послужила будущему расцвету и обогащению: нельзя ведь утверждать, что европейские языки «хуже» латыни.

Широта и непредвзятость танеевских взглядов на искусство замечательно выделяют его среди современников. Да и в любую эпоху подобная объективность встречалась редко. Приверженность классическому художественному идеалу не препятствовала, а, напротив, как будто помогала Танееву видеть ценное в самых далеких от него явлениях. В особенности это сказалось в его педагогической деятельности, о которой речь впереди.

Но Танеев, как всякий живой человек, конечно не был безупречным пророком и провидцем. Он сумел исторически точно оценить многие современные ему тенденции, но личный вкус не позволил ему принять позднего Скрябина, Дебюсси, Р. Штрауса. Отсюда многие его язвительные замечания, которые он, правда, позволял себе лишь в узком кругу и которые дали повод его ученику Л. Сабаневу сказать, что Сергей Иванович был прямо-таки «глух ко всему новому».

Сближение Танеева с петербургскими композиторами не означало, конечно, полного и безоговорочного взаимного одобрения. Римский-Корсаков, ценя «Орестею» и выделяя в ней особенно удачные, на его взгляд, эпизоды, все же видел в ней недостаток «чего-то неуловимого — жизни, вдохновения, что ли?» Танеев же, восхищавшийся «Кашеем» и «Садко», гораздо ниже ставил «Царскую невесту», «Ночь перед Рождеством» называл «холодным сочинением». В Первой симфонии Бородина он находил «смешение двух разнородных вещей: русских оборотов в мелодии и шумано-листовской гармонии... В „Садко“ эти элементы более разграничены, оттого „Садко“ мне так мил». Стилевых расхождений было достаточно, но сильна была и глубинная эстетическая родственность...

В начале июня 1895 года С. И. Танеев приезжает в Ясную Поляну и вместе со своей няней П. В. Чижовой проводит там летние месяцы. С Толстыми Сергей Иванович был знаком и раньше, а минувшей зимой они еще больше сблизились. Узнав о затруднениях Сергея Ивановича с летним местопребыванием (привычное Селище в тот год оказалось неудобным), Софья Андреевна предложила ему пого-

стить в Ясной Поляне. Танеев с радостью принял приглашение.

Яснополянская жизнь, хорошо теперь известная по многочисленным воспоминаниям (среди них — и танеевский дневник), протекала в привычных для композитора ритмах. Как и в Селище, он отдается каникулярным радостям — купанью, дальним прогулкам, играет в лаун-теннис, как обычно, усиленно трудится. Сергей Иванович много занимается за фортепиано, проверяет работы своего ученика Юши Померанцева, также приглашенного в Ясную Поляну; в обществе Татьяны Львовны Толстой изучает итальянский язык: его цель — прочитать в оригинале либретто моцартовского «Дон-Жуана». Не бросает он и увлечения эсперанто, для упражнений в котором продолжает вести дневник, начатый еще в прошлом году.

Естественно, Танеев много и разнообразно общается с хозяевами. Он присутствует на семейных чтениях, где время от времени можно услышать сочинения Л. Н. Толстого, и старые, и новые, только создаваемые (например, роман «Воскресение»), играет со Львом Николаевичем в шахматы. Чаще проигрывает Сергей Иванович и по уговору «расплачивается», садясь за рояль. Они беседуют за обеденным столом или совершая совместные прогулки. Разговоры — обо всем на свете. Кавказ и военные впечатления Льва Николаевича, философия Канта, бедность и богатство юношеских натур, секта духоборов и дело студента Сопоцько — последователя Толстого, «воля» Шопенгауэра и «бытие» Гегеля (по словам Толстого, первую он понимает, второе — нет). И конечно, проблемы искусства, его смысла, назначения и современных задач.

«Л. Н. сказал, что наша критика наделала много вреда, отвлекая нас от великих писателей (Гёте, Софокла и др.), которых у нас почти не знают, зато знают произведения, написанные в последние десятилетия плохими писателями... Если спросить интеллигентного человека, читал ли он Паскаля, или „Фауста“ Гёте, или трагедии Софокла, то окажется, что он не знает этих произведений. О „Фаусте“ знает только по опере или оперетте» (Дневник).

Подобные замечания Льва Николаевича Танеев, наверное, выслушивал с большим сочувствием и полностью с ними соглашался. Но так бывало не всегда. В период их знакомства в сознании Толстого уже существовала концепция, которую он несколько позже развил в трактате «Что такое искусство?»

«После обеда продолжительный разговор с Л. Н. об искусстве. Он сказал, что до сих пор не может решить, что такое искусство и какое место оно должно занимать в жизни человека. Я заметил, что, по-видимому, искусство получает способность выражать душевные движения, достигнув некоторой степени развития... Л. Н. сказал, что он желал бы такого определения искусства, которое провело бы границу между художественными и нехудожественными произведениями. Я сказал, что вряд ли можно требовать определения этой границы... Л. Н. сказал, что вопросы, касающиеся развития и истории искусства, не так его занимают, как вопросы об искусстве с точки зрения нравственной. Я хочу знать, необходимо ли искусство для жизни человека. Если да, то почему большинство людей проводит жизнь в стороне от искусства. Стоит ли искусство тех жертв, которые на него тратятся...» (Дневник).

Танеев, видевший главный смысл своей жизни в художественном творчестве, не мог принять толстовских рассуждений. Толстой их, естественно, не навязывал собеседнику — ему, в отличие от последователей, не изменяла «обычная для него благовоспитанность» (С. А. Толстая), и как видно по записи Танеева, он умел не только говорить, но и слушать. Но дух бескомпромиссности, интеллектуальной беспощадности, свойственный внутренней жизни великого писателя, не мог не повлиять на Танеева, которого отличала глубочайшая нравственная требовательность, активность и строгость в отношении к жизненным явлениям.

Но вечерами, когда Сергей Иванович по просьбе присутствующих играл Бетховена, Моцарта или Шопена, споры утихали. Исполнительское искусство Танеева находило в Ясной Поляне благодарных слушателей. Он вдохновлялся и сам; записывая в дневнике об исполненных сочинениях, часто добав-

ляет: «Играл хорошо». За этой самооценкой, скупой, как обычно у Танеева,—восторг и потрясение яснополянских обитателей. Традиция танеевских «выступлений» у Толстых не угасла и в Москве, в хамовническом доме.

«Когда он кончил (бетховенскую «Аппассионату»), папа вышел из своего угла совсем заплаканный. „Бетховен, наверное, когда писал эту сонату, именно так ее воображал, ее лучше и сыграть нельзя, то есть не должно“ (Т. Л. Толстая).

«Играл сонату op. 110 As-dur [Бетховена.—С.С.], которая всем понравилась, Льву Николаевичу в особенности, „противно моим теориям“, как он говорил. Сонату играл два раза» (Дневник).

Некоторые сочинения, например полонез Шопена фа-диез минор, одну из сонат Бетховена, особенно любимые Львом Николаевичем, Танеев играл не раз. Интересовался он и композиторскими опытами Толстого—позднее он записал некоторые из этих сочинений.

Пожалуй, самое сильное впечатление танеевские концерты производят на Софью Андреевну Толстую. Музыкальная, не менее, чем Лев Николаевич, она после долгого перерыва соприкасается с искусством. Музыка особенно внятна ее сердцу, потрясенному недавним несчастьем.

«После смерти маленького сына Ванечки я была в том крайнем отчаянии, в котором бываешь только раз в жизни... Помню я, какое странное внутреннее пробуждение чувствовала я, когда слушала прекрасную глубокую игру Танеева. Горе, сердечная тоска куда-то уходили, и спокойная радость наполняла мое сердце. Игра прекращалась—и опять, и опять сердце заливалось горем, отчаянием, нежеланием жить» (С. А. Толстая).

В обществе Танеева Софья Андреевна стремится удовлетворить нахлынувшую на нее страсть к музыке—не только слушая его игру, но и беседуя «об искусстве, о писаниях Льва Николаевича, которого он ужасно любит». Софья Андреевна горячо увлекается и сочинениями самого Танеева, не находившими в доме Толстых признания. Хотя Лев Николаевич и предрекал «Орестее» успех и даже играл из

нее кое-что, музыка Танеева была ему чужда. И он этого не скрывал. Сыграв однажды свою симфонию до минор, Сергей Иванович спросил мнения Толстого о ней.

«Л. Н. отнесся серьезно и с уважением и стал излагать свои впечатления. А именно, что и в этой симфонии, и во всей новой музыке нет ни в чем последовательности: ни в мелодии, ни в ритме, ни даже в гармонии. Только что начнешь следить за мелодией — она обрывается; только что усвоишь себе ритм, он перебрасывается на другой. Чувствуешь неудовлетворенность все время; между тем, в настоящем художественном произведении чувствуешь, что иначе оно не могло быть, что одно вытекает из другого, и думаешь, что я сам точно так бы это сделал. Сергей Иванович слушал внимательно и с уважением, но его все-таки, кажется, огорчило, что его симфония не понравилась Л. Н.» (С. А. Толстая).

В конце лета 1895 года, прощаясь с Танеевым, Лев Николаевич сказал ему: «Мы с Вами очень хорошо прожили лето, надеюсь, что и зимою будем видеться». Действительно, Сергей Иванович продолжал посещать Толстых в их хамовническом доме, расположенном совсем недалеко от Мертвого переулка, где жил он сам. Навещала его и Софья Андреевна.

«Как всегда, впечатление его *interieur*'а такое хорошее: сидит ученик Жияев, сосредоточенный, занятый корректурами нот, нянюшка спит в полутемной своей комнатке, и вышел ко мне ласковый, сердечный, спокойный Сергей Иванович» (С. А. Толстая).

Следующее лето 1896 года Танеев опять проводит в Ясной Поляне. Позднее дружеские отношения сохраняются, но постепенно делаются более отдаленными. Толстой, вместе с дочерьми, наиболее к нему близкими, все решительнее отходит от привычных норм и образа жизни, принятого в его кругу; искусство, и музыка в том числе, осуждено решительно.

Общение писателя с Танеевым лишается почвы, контакт постепенно ослабевает, и лишь Софья Ан-

древна продолжает регулярно с ним видаться. Но уважение и интерес к великой личности Толстого не покидают Сергея Ивановича. Лучше всего об этом сказал он сам, в «милом и умном», по отзыву Льва Николаевича, письме, обращенном к С. А. Толстой по поводу пятидесятилетия литературной деятельности ее мужа.

«За многое я ему благодарен из того, что вычитал в его сочинениях и вынес из личного с ним общения. Нет надобности быть последователем Льва Николаевича для того, чтобы испытывать на себе влияние его ясных, простых и живучих мыслей, которые, раз запав к вам в душу, очень упорно в ней пребывают, иногда причиняя человеку большое беспокойство тем, что ставят ему требования, превышающие его силы...»

Впечатления о танеевских интерпретациях, сохранившиеся в толстовском кругу, своей повышенной эмоциональностью отвечают накалу, с которым играл замечательный музыкант. «Это благородство, добросовестность, чувство меры, иногда стремление куда-то, как будто он, забываясь, отдается чему-то и тогда захватывает слушателя» (С. А. Толстая). Исполнительство было сферой, где Танеев давал выход своему могучему темпераменту, и те, кто не знал этой стороны его деятельности, могли составить совершенно превратное представление о его натуре. С возрастом Сергей Иванович стал очень сдержан во внешних проявлениях, и это было не только признаком наступившей зрелости, но и результатом настойчивой работы над собой. Руководством для Танеева была любимая им «Этика» Бенедикта Спинозы, которую он тщательно изучал, вычертив таблицу теорем, содержащихся в этом труде. Особенное внимание Танеев уделяет «средствам к управлению собою», которые позволяют, овладев аффектами, достичь внутренней свободы. Стремление к внешней сдержанности проистекало и от характерного душевного целомудрия Сергея Ивановича, не позволявшего ему раскрывать свой внутренний мир.

«Я всегда стесняюсь высказывать свои впечатления: даже в театре не люблю, чтобы около меня сидели знакомые, ибо терпеть не могу высказывать,

что я чем-нибудь взволнован или что-нибудь произвело на меня сильное впечатление» (Танеев — Аренскому).

Самые близкие люди не были посвящены в подробности внутренней жизни Танеева, и эмоциональным натурам, подобным Софье Андреевне Толстой, он иногда мог показаться равнодушным и бесстрастным: «всегда ровный, крайне скрытный и так до конца непонятный совершенно... человек».

Даже в дневнике Сергея Ивановича не найти ни исповедей, ни душевных излияний. Только факты. Тем сильнее действуют крайне редкие записи, где Танеев фиксирует нечто иное, выходящее за пределы объективного течения событий. Так, однажды композитор записывает поразивший его сон — пластически цельное воплощение неумолимой требовательности к художественному творчеству, всегда его отличавшей: «Мне представились музыкальные мысли П[етра] И[льича] [Чайковского.— С.С.] в виде живых существ, носящихся по воздуху. Похожи они на кометы — они сияют и живут. Под ними люди, про которых я знаю, что это будущие поколения. Мысли эти входят в головы этих людей, движутся, извиваются и, несмотря на протекающие века..., остаются такими же живыми и сияющими, но это только некоторые из музыкальных мыслей П[етра] И[льича]... Прочие же не остались жить, я сознаю, что они исчезли, и понимаю, что это не истинные создания... произведения, написанные не по вдохновению, вижу, что разным мыслям суждена разная долговечность. В стороне направо я видел, что движутся мои собственные мысли в одеждах античных, как ряд призраков, бескровных и безжизненных. Я понимаю, что они существуют в таком виде потому, что я создавал их не с достаточным участием, что в создании их было мало искренности, что это не из души вышедшие мысли. Я припоминаю слова Льва Николаевича о значении искренности в художественном произведении и просыпаюсь страшно потрясенный и начинаю рыдать, вспоминая о своем сне».

«Вы никогда ни с кем не сходились по душе, что сами нечаянно высказали мне, когда мы были в

театре на „Дон-Жуане“, и чего страшно сконфузились и испугались» (Ю. И. Сабанеева — Танееву).— «Можно указать на людей высокой нравственности (как, например, Спиноза), которые не имели способности привязываться к людям, и на других, у которых сильная привязанность уживается с дурной нравственностью и даже служит поводом к совершению предосудительных поступков» (Танеев — Сабанеевой).

Обычные человеческие радости, сердечные увлечения, казалось, были Сергею Ивановичу неведомы. Видимо, почти никто из друзей так и не узнал о неосуществившемся намерении Танеева устроить свою семейную жизнь. Это было еще во времена его директорства, в 1886 году: В архиве Танеева сохранился черновик письма к Марии Карловне Кинд-Бенуа, пианистке, профессору Петербургской консерватории, по которому можно судить о чувствах Сергея Ивановича к Маше, как он ее называет.

Мария Карловна была замужем и имела четырех детей. Ее муж, Альберт Николаевич Бенуа, на развод соглашался (супруги разъехались через три года, в 1889 году). Однако трудностей было очень много, среди них и непреодолимая — угроза лишиться детей, с которыми Марии Карловне пришлось бы расстаться в случае развода. Беспокойт Сергея Ивановича и не совсем правильное, на его взгляд, представление Маши о нем, и несходство их образа жизни и привычек. И здесь, в этой деликатнейшей сфере, как и в творчестве, и в общественных делах, для него главное — правда. Даже в мелочах он не хочет создать ложное впечатление о себе, не позволяет увлечься радужными надеждами — что так по-человечески понятно и естественно для влюбленного... Женитьба Танеева не состоялась, и позднее он, судя по всему, больше никогда не строил планов семейной жизни. Потребность в отцовстве («Вот счастье, у кого есть эдакий сынок», — однажды промолвил Сергей Иванович, глядя в Ясной Поляне на юношу Сухотина) находила выход в заботах об учениках, для некоторых из них — Ю. Померанцева, Н. Жиляева — он действительно был вторым отцом. Окруженный учениками и друзьями, Танеев все же

не мог не чувствовать в трудные минуты своего одиночества, особенно после смерти Пелагеи Васильевны. «Он плачет о своей няне слезами»,—с сочувствием пишет С. А. Толстая. Но не в характере Сергея Ивановича было подчиняться скорби. Он умел перерабатывать в себе самые тяжелые впечатления и находить утешение в высшем деле своей жизни— в творчестве.

*Симфония до минор.—
Чешские квартетисты.—
Камерно-инструментальная музыка Танеева*

В сентябре 1897 года С. А. Толстая записывает в дневнике: «Сергей Иванович сыграл мне свою прекрасную симфонию и очень меня ею взволновал: прекрасное произведение, и благородного высокого стиля музыка его».

Симфония до минор, законченная Танеевым в партитуре в январе следующего года, стала первой обозначенной опусом (12). Ее премьера состоялась в марте в Петербурге, под управлением А. Глазунова, которому симфония и посвящена. Успеха не было, во многом по причине неудачного исполнения. Да и публики собралось мало. Критики (Ц. А. Кюи, Н. Ф. Финдейзен) не слишком разобрались в новом сочинении, не вызвавшем у них сочувствия: почему-то подчеркивалось влияние Вагнера вплоть до конкретных ассоциаций — Фафнер (дракон из «Кольца Нибелунгов») был обнаружен в первой части, там же — бог огня Логе и т. п. Кюи посчитал симфонию сюжетной и корил Танеева, что тот не обнародовал программы и тем затруднил понимание сочинения.

Московское исполнение, состоявшееся зимой 1902 года (дирижировал А. И. Зилоти), вызвало благоприятные отзывы. К этому времени отношение к творчеству Танеева окончательно переменялось, и даже в отрицательных мнениях неизменно присутствует глубокое уважение к мастерству и серьезности автора. На сей раз рецензенты, особенно Н. Д. Кашкин, справедливо подчеркивали бетховенскую родословную симфонии, здоровую энергию и ясность ее образов.

Высокую оценку до-минорная симфония, как и танеевское творчество в целом, получила в трудах В. Г. Каратыгина и Б. В. Асафьева, появившихся уже после смерти Танеева.

«Во всей отечественной симфонической литературе я не знаю Adagio более глубокомысленного,

более овеянного духом Бетховена, чем Adagio симфонии Танеева. А мощное, пылкое, столь же строгое и стройное по общим своим линиям, сколько полное внутреннего огня, первое Allegro! А остро ритмованное скерцо и грандиозный финал с великолепно-тематическими соединениями в „коде“! Разве это не величайшие достижения симфонической мысли и формы?» (В. Г. Каратыгин).

Симфония до минор — одна из вершин танеевского творчества. Она наследует и развивает концепцию «Орестей», которая освещает своим светом многие инструментальные композиции более поздних лет и утверждает тот же путь от хаоса и мрака к ясности и разуму.

Тональный план сочинения напоминает Пятую симфонию Бетховена с таким же циклическим движением от минора к мажору. Но внутреннее развитие, сам путь к финальному апофеозу у Танеева иной: здесь нет и тени копирования великих образцов. Симфония Танеева прозвучала через пять лет после Шестой Чайковского, на которой оборвалось творчество великого композитора. Сопоставление двух этих сочинений с предельной ясностью показывает глубочайшее несходство учителя и ученика в трактовке жанра. У Чайковского — «лиричнейшая из форм», у Танеева — объективнейшая; у Чайковского — трагедийная концепция с беспримерным медленным финалом-оплакиванием, у Танеева — устойчивая вера в победу света и разума. Общая идея танеевского сочинения ближе к будущим симфониям Скрябина (первая из них появится очень скоро, в 1900 году, третья, «Божественная поэма» — в 1904), но — и здесь кардинальные отличия: скрябинский путь к освобождению и экстазу субъективно-лиричен, это путь героического духа, который сам творит свой закон. В симфонии Танеева, как и вообще в его музыке, ощущаются коллективные, глубинные основы жизни и творчества, опыт многих поколений. Это сочинение как своеобразный памятник возвышается на пути русского симфонизма.

Жанр предполагает создание целостного образа человеческого бытия; поэтому симфония всегда бы-

да музыкально-философским осмыслением жизни. Пока эта функция в музыке сохраняется, можно говорить о существовании традиции, какие бы формы, сколь угодно далекие от классических, ни приобретали сами симфонии. Танеев наследует не только эту основную функцию, но и присущие жанру особенности: циклическую композицию с ее традиционными сферами действия, лирики и игрового начала, а также принцип единства внутреннего развития.

Первая часть — сурово-драматическая по своему преобладающему настроению, экспонирует, но не разрешает основной конфликт симфонии. Мягкая светлая лирика, лишь оттеняющая мужественный драматизм первой части, расцветает во второй — философском центре цикла. Возвышенная строгость выражения, господствующая в этой части, не препятствует сердечности, «красоте душевности», о которой писал Б. В. Асафьев. Адажио сменяет очаровательно игривое скерцо. В финале возвращается грозная атмосфера первой части — даже, пожалуй, в усиленном, сгущенном виде. Счастье нужно завоевать, и весь финал — это «тернистый путь к победе» (Л. З. Корабельникова), к «радостно найденному светлomu исходу» (Б. В. Асафьев).

Образная роль каждой части обуславливает ее место в общей линии симфонического развития. Наиболее непосредственно связаны первая часть и финал, прямо продолжающий и изживающий основной конфликт. Но тематические связи есть и в других случаях. Так, основная тема медленной части интонационно связана с начальным тезисом; она же становится материалом гимнической коды.

Таким образом, и средние, «интермедийные» части вовлекаются в общее движение симфонической идеи. Танеевский метод лейтмотивизма, то есть тематических связей на расстоянии, впервые раскрывается во всей своей мощи. Происхождение его связано с «Орестеей»; опера оказалась важным источником композиционных идей для появившихся после нее инструментальных сочинений.

Принцип лейтмотивных связей сложился в романтической музыке, хотя намечен он был еще

Бетховеном. Последовательное применение лейтмотивности мы встречаем в крупных формах Листа, в операх Вагнера. Но как в оперном жанре Танеев не идет за Вагнером, так и в симфонии он не принадлежит к последователям Листа, который и стилистически был ему чужд. Подобно всякой крупной конструктивной идее, лейтмотивность имеет глубокое философское обоснование: у Листа оно заключается в скептическом допущении, что полярно противоположные сферы добра и зла, идеального и демонического, в сущности, тождественны,— один и тот же мотив может обернуться и Мефистофелем, и Гретхен. Отсюда яркая театральность в «переодевании» трансформирующегося лейтмотива. Образный мир танеевской музыки далек от подобных антитез, хотя он знает и скорбное раздумье, и мрачное отчаянье. В его лейтмотивных связях больше опоры на классицистскую технику тематической работы, при том что опыта романтизма вообще отрицать нельзя. Но романтическое тяготение к одночастности, как и вагнеровские текучие формы, Танеев решительно не приемлет. Единство, целостность в сочетании с расчлененностью — важнейший принцип композиторского мышления Танеева.

«Считаю Вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка всех музыкальных мыслей» (Н. А. Римский-Корсаков — Танееву). Интересно, что позднее Танеев больше не написал ни одной симфонии, хотя замыслы у него были. Творческие стимулы, созданные этим сочинением, уходят в область камерной инструментальной музыки, которая отныне становится главной областью для композитора.

«...Мой квартет b-moll, исполненный в начале программы, имел большой успех. Квартетистов и меня вызывали много раз. Играли они несравненно. Я никогда не получал такого большого удовольствия, слушая свое произведение» (Дневник).

В концерте, о котором пишет Танеев, выступал Чешский квартет (К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган). Этот великолепный коллектив и раньше проявлял интерес к танеевским сочинениям, но

отныне стал их горячим пропагандистом. Танеев посвятил чешским музыкантам свой Четвертый квартет ля минор, сыгранный ими впервые осенью 1900 года. Невольно сравнивая игру чехов и московских коллег, Танеев грустно заметил, что по-настоящему хорошо играть могут только свободные люди, не дающие целый день уроков. И до того, и впоследствии танеевские премьеры не раз страдали от несовершенной интерпретации. Так, об исполнении Второго струнного квартета, не имевшего успеха, Танеев записал: «Исполнение недоделанное. В адажио, при возвращении первой темы, все разошлись. Соколовский (альт) пропустил строчку, произошла чрезвычайная какофония. Публика, по-видимому, скучала». В сущности, у русских музыкантов не было настоящих навыков ансамблевого исполнительства. Тем отчетливее выступали на этом фоне достоинства чешских квартетистов, за плечами которых имелась давняя традиция камерного музицирования. Тот же Второй квартет, исполненный чехами через три года после неудачной премьеры, снискал горячее одобрение публики. «Исполнение было верхом совершенства» (Танеев — М. П. Беляеву).

«Квартетный концерт был удивительно хорош. Бетховена квартет сыграли превосходно; квартет же С. И. Танеева был настоящим торжеством музыки. Что за прелестный квартет! Это последнее слово новой музыки; но такой серьезной, сложной, с неожиданными комбинациями гармоний, с богатством мыслей и умением. Я получила полное музыкальное наслаждение. Сергея Ивановича вызывали, аплодировали и ему, и чехам, которые исполнили квартет безукоризненно» (С. А. Толстая).

В 1908 году Танеев после долгого перерыва предпринимает поездку за границу. Вместе с Чешским квартетом он дает три концерта (в Берлине, Вене и Праге), программы которых составлены исключительно из его камерных сочинений и включают два фортепианных ансамбля (трио и квартет) и Шестой струнный квартет. Берлинская критика в целом сочувственно отзывалась о сочинениях Танеева, отметив «стремление к высоким целям и

значительные творческие способности» при опоре «на почву, созданную немецкими классиками». «Моментами пленяет импульсивная глубокая мысль, моментами снова интерес скорее привлекает кабинетная „работа“, так что по-настоящему не возникает ощущения органического, целостного создания», но «мастер полностью владеет способностью концентрированного творчества».

Особенно горячий прием встретил Танеев в Праге. Здесь он подружился со многими чешскими музыкантами, которые познакомили гостя с новинками отечественной художественной жизни. Искусство Танеева, и пианистическое, и композиторское, получило высокую оценку в рецензиях: «Фортепианные партии своих произведений Танеев играл с искусством виртуоза и вкусом зрелого художника», его музыка свойственны «зрелое мастерство и благородство».

В конце 1911 года Танеев опять посетил Прагу. Это оказался его последний выезд за рубеж. С Чешским квартетом композитор исполнил новое сочинение — фортепианный квинтет соль минор, одну из своих самых монументальных ансамблевых композиций. Кроме Праги концерты состоялись в Берлине, Дюссельдорфе, Франкфурте-на-Майне и Лейпциге. Рецензент берлинского концерта подчеркнул в своем отзыве родственность танеевского стиля брамсовскому, назвав его даже «русским Брамсом». Подобные замечания, отнюдь не беспочвенные, всегда вызывали у Танеева резкое противодействие. Трудно объяснить танеевскую нетерпимость. Казалось, он должен с симпатией относиться к немецкому художнику, столь близкому ему своеобразным сочетанием романтического одушевления и классицистской строгости. Но нет. Тут Танееву явно изменяла обычная его объективность...

Пражский прием тронул композитора своей сердечностью. Перед танеевским выступлением с фортепианным квинтетом в Праге были исполнены симфония и большой хор «Прометей», причем хор, по всей видимости, — в первый раз. В январе 1912 года состоялся «Большой русский концерт», где исполнялась картина из второй части «Орестей» и

Концертная фантазия для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. Солировал Танеев. Хоровое общество чешских учителей попросило написать для него новое сочинение, в результате чего появились шестнадцать мужских хоров на слова К. Бальмонта. Распространение танеевской музыки в Европе, дружественное внимание чешской музыкальной общности, участвовавшие исполнения на родине — все это были долгожданные симптомы постепенного изменения в отношении к танеевским произведениям, так упорно считавшимся ранее сухими и скучными. На склоне лет Танееву суждено было дожить до настоящего успеха своей музыки.

Более всего он был обязан этим успехом своим камерным сочинениям. Эта сфера его творчества, да еще хоры, всегда почиталась, даже самыми непримиримыми критиками, самой естественной и органичной для Танеева.

В этом была большая доля истины. Дарование Танеева великолепно отвечало строю камерного музицирования, которому свойствен, по словам Асафьева, «свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления». Непосредственная эмоциональность переплавлялась в горниле танеевской мысли, рождая высокообобщенные образы, близкие классическим прототипам. Строгий отбор, экономия выразительных средств, отточенность стиля, необходимые в камерных жанрах, всегда оставались идеалом для Танеева. Его склонность к камерной музыке особенно примечательна на фоне явного отхода от этого жанра, наблюдавшегося у современных композиторов.

«Было бы затруднительно, почти невозможно указать на композитора послеклассического периода, который бы с таким поражающим мастерством владел камерным стилем, как это умеет делать Танеев» (Е. О. Гунст).

В своем подходе к камерной музыке Танеев опирался на традицию венского классицизма. Пределом совершенства для него было моцартовское письмо. «Знаете ли Вы квартеты Моцарта?.. Еще с

неделю тому назад я провел целый вечер с одним из здешних композиторов, пишущих камерные вещи, играл ему квартеты Моцарта, с которыми он знакомился впервые,» — писал Танеев своему ученику Н. Н. Аmani.

Но в танеевском камерном стиле непосредственное воздействие Моцарта ощущается эпизодически. Иногда моцартовский стиль становится объектом стилизаторского копирования, как, например, в струнном трио ре мажор, где при всем желании невозможно обнаружить примет танеевской индивидуальной манеры. Более органично моцартовская стилистика преломлена в Пятом квартете с его господствующим светлым настроением и изысканной прозрачностью фактуры. Тип моцартовского квартетного письма — мелодическая живость голосов и полифоническая активность ткани — развивался Танеевым очень плодотворно! Именно эти особенности музыкальной ткани, без которых немислимы ни трио, ни квартет, ни квинтет, органически присущи танеевскому стилю.

Полифония, столь любимая композитором, вообще находит в камерной музыке самое широкое применение. И дело здесь было не только в тщательном усвоении классического опыта. Письмо Танеева, как и всякое настоящее полифоническое письмо, основано на принципе полимелодизма. «Живой пульс мелодийности» (В. В. Протопопов) органически присущ композитору, в этом — национальная почвенность его музыки, несклонной к цитированию, но гибкостью и шириной развития тематических ячеек близкой к свободным, текучим построениям народной песни.

В интонационном строе танеевских камерных ансамблей примет русского фольклора, однако, нет. Сходство здесь в типе мелодики и не связано с заимствованием. Мелодическая насыщенность танеевской фактуры, строгая соподчиненность ее элементов рождают «ясность расположения планов при пространственной перспективе» — свойство, так восхищавшее Танеева в искусстве итальянского Ренессанса. Существенно здесь и тонкое претворение старинных жанров барокко: инструментальной арии

и пассакалии (принцип пассакалии, то есть вариаций на неизменную басовую тему, положен в основу Largo фортепианного квинтета) с их «бесконечным» мелодическим развертыванием при единстве образно-эмоционального состояния. Другой важный источник мелодики — романтические интонации, «интонации эпохи», восходящие в первую очередь к Чайковскому, — Танеев сумел переплавить не сразу. Например, в уже упоминавшемся Третьем квартете или в Первом, посвященном Чайковскому, лирические романсовые интонации вступают в некоторое противоречие с классицистской четкостью граней и методом развития, нарушающим их природу. Танеевские «принципы строительства оказались прочными и жизненными. Наоборот, менее стойким представляется теперь кое-где эмоциональное содержание его музыки и обусловленный им тематический материал. Это заметно там, где какие-либо *преходящие* или вялые интонации той эпохи почему-либо миновали контроля зоркого ока Танеева...» (Б. В. Асафьев). Со временем эта несогласованность формы и содержания была преодолена композитором, и его мелодика, не утратив теплоты и эмоциональной «оправданности», приобрела строго отточенный, скульптурный облик.

«Возвышенный строй музыки танеевских Adagio указывает на то, что ему удалось решительно освободиться от влияний интонаций сентиментально-романсного или жанрово-песенного характера домашней и салонной музыки» (Асафьев).

Адажио в камерных ансамблях Танеева — вершина лирического самовыражения. Здесь он в наибольшей степени нов и своеобразен, здесь формируется особый тип медитации — сосредоточенного размышления, созерцания, проникнутого в то же время эмоциональной активностью. Развертывание медленных частей внутренне напряженно, чревато патетическими кульминациями и взрывами. Адажио Четвертого и Шестого струнных квартетов, фортепианного квартета, анданте фортепианного трио и ларго фортепианного квинтета — разнообразные варианты выработанного Танеевым типа медленной части, со свойственными ей «широ-

ким дыханием и созерцательной неторопливостью «или драматизмом, рожденным «мужественной неуступчивостью судьбе» (Асафьев). Здесь в наибольшей степени ощущается воздействие традиции позднего Бетховена, его философского лиризма и самоуглубленности.

Вершинные сочинения Танеева в жанре камерного ансамбля — Шестой квартет и фортепианный квинтет — отмечены особой монументальностью. Танеев идет по пути симфонизации камерной музыки, намеченному его предшественниками, композиторами классико-романтической традиции. Справедлива реплика Б. Л. Яворского о квинтете: «В этом произведении я вижу не камерный квинтет, а симфонический concerto для фортепиано и струнного оркестра как концертирующего коллектива».

Шестой квартет Б. В. Асафьев назвал «сжатой энциклопедией танеевского мастерства». К этому времени в творчестве композитора полностью сложился метод тематического объединения цикла, примененный уже в симфонии до минор. Принцип сведения к единству, найденный в ней и в ансамблях, — не просто техническая особенность организации целого. За ним, как всегда у Танеева, стоит глубокая философская идея. Единство в многообразии означало упорядоченность, господство разума над стихией, которое утверждалось строем танеевского творчества. «Музыка — это преображенная жизнь материи, по самому существу своему, для Танеева, устремленная к стройности» (А. В. Луначарский). Главная тема первой части есть ядро, из которого вырастает основной тематический материал остальных трех частей. Круг развития замыкается в финале, в конце которого весомо утверждается начальная тема. Цикл выстроен согласно классическим закономерностям, его отличает особенная гармоничность и уравновешенность.

Монументальность Шестого квартета связана не только с симфоническим размахом его развертывания, но и с редким богатством и насыщенностью тематического материала. Полифоническая разработка фактуры, содержательность каждого раздела формы кажутся предельными, но при этом нет

никакой тяжеловесности или сухости письма. Великолепная техника первой части одухотворена истинной красотой и эмоциональным порывом. Сосредоточенно-молитвенное настроение второй части нарушается суровыми вторжениями основного мотива квартета.

«Адажио этого цикла по глубине переживания, значительности выразившегося в нем духовного мира художника, сочетанию искренней лирической исповеди и сосредоточенного философского размышления, естественности течения музыкальной мысли, своеобразной, свободной и в то же время спаянной форме по праву может быть поставлено в один ряд с выдающимися страницами мировой камерной музыки» (Л. З. Корабельникова).

Напряжение снимает третья часть, стремительно-импульсивная жига. Финал отмечен особенной капризной прихотливостью в сопоставлении и развитии тематизма. «Неожиданность интонационных и ритмических оборотов становится в данном случае организующим принципом, импровизация — главным двигателем всего финала. Возникает ощущение полной и смелой свободы выражения, что достигается в условиях высшей организованности. Здесь Танеев приблизился к бетховенским концепциям последних сонат и квартетов, но с техникой мастера полифонии моцартовского типа» (Б. В. Асафьев).

Фортепианный квинтет соль минор принадлежит к числу поздних сочинений Танеева (закончен в 1911 году). Первое его исполнение в Москве прошло незаметно. По возвращении из заграничной концертной поездки Танеев сыграл квинтет вместе с Чешским квартетом. На этот раз сочинение имело большой успех.

О квинтете вполне можно было бы сказать роллановскими словами, произнесенными по поводу Аппассионаты Бетховена: «огненный поток в гранитном русле». Пламенность и страстность танеевской музыки естественно живет в строгих рамках классических форм, которые здесь приобретают отчетливый романтический отпечаток.

Крайние части четырехчастного цикла дышат

особенной силой и энергией. В тематизме ощущается «воля к росту, импульсивность, жизнь, ограниченность — словом, все, что нужно от темы-зерна и темы-мысли, стимулирующей движение. В своем развитии они не перемещаются механически со ступени на ступень, а изменяются как ткань живого организма» (Б. В. Асафьев). Первая часть и финал связаны тематически, и между ними наблюдается четко прочерченная линия образной преемственности. Беспokoйство и неустойчивость первого аллегро, насыщенного неожиданными сдвигами и поворотами, углубляются в бурном и энергичном финале, в заключении которого формируется итоговый образ цикла: гимническое славление, мощное утверждение света и радости, подчеркнутое колокольными перезвонами у фортепиано.

Средние части тематически вполне самостоятельны. Стремительное скерцо, сыгранное Таневым и чешскими музыкантами в бешеном темпе («прямо дух захватывало»), поразило первых слушателей нечастой у Танеева звуковой изобретательностью и феерической прелестью колорита. «Фортепиано дает звонкий, точно трубный сигнал,— и от него разлетаются легкие, ежесекундно меняющиеся аккорды струнных. Все струнные играют при этом особым воздушным, точно рикошетным смывком, от которого скерцо все время точно вздрагивает и рассыпается мелкой стеклянной дробью» (Ю. Д. Энгель). Медленная часть, серьезно-патетическая пассакалия, в любимом танеевском до мажоре, проникнута торжественно-сосредоточенным настроением. Это, без сомнения, одно из весомых продолжений баховских традиций, шедевр контрапунктического мастерства, заставляющего совершенно забыть о себе — так естественно и свободно льется музыка. «По слиянности непосредственного чувства и высокой интеллектуальной сосредоточенности эта часть не уступает Adagio из симфонии c-moll, а может быть, и превосходит его по впечатлению цельности» (Л. З. Корабельникова).

«Это чистый романтик с громадным темпераментом», — заметил Н. Я. Мясковский, познакомившись с квинтетом.

Танеевская традиция камерного инструментализма получила дальнейшее развитие в отечественной музыке. Еще при жизни композитора его ансамбли несомненно воздействовали на стиль А. К. Глазунова, вне Танеева невозможно полное представление о квартетах Н. Я. Мясковского и в особенности о камерной музыке Д. Д. Шостаковича.

«В произведениях Танеева русская камерная инструментальная музыка окончательно перешла из стадии отдельных художественных, более или менее удачных произведений, а также из области ансамблей, рожденных салонным музицированием, в сферы высшего музыкального сознания» (Б. В. Асафьев).

«Выхожу из состава профессоров консерватории». — «Мировой учитель»

«Вследствие совершенно неблагопристойного поведения директора Московской консерватории Сафонова я выхожу из состава профессоров этой консерватории. С. Танеев».

Началось это давно. В свое время, покидая директорскую должность, Танеев сам способствовал избранию В. И. Сафонова, хотя отдавал отчет в его недостатках, признавая правоту П. И. Чайковского: «Сафонов — человек самоуверенный, деятельный, практический и (извини, пожалуйста) *наглый и нахальный*, но при этом талантливый, умный и образованный». Сафонов много сделал для консерватории как музыкант и как администратор: достаточно упомянуть два факта его многообразной деятельности — гастроль с ученическим оркестром по городам России и перестройку здания консерватории, которое при нем приобрело свой нынешний вид.

Но действовал Сафонов отнюдь не демократично. Воспитанный в военной среде, он был властен и деспотичен. Танеев, с его обостренным чувством справедливости, педантически последовательный в соблюдении нравственных принципов, убежденный в том, что «право есть то, что дозволено законом», должен был встать новому директору поперек дороги. Сергей Иванович протестовал не только против Сафонова, но и против духа подбострастия и лакейства, который мало-помалу проникал в среду профессоров. Еще в 1896 году он решительно протестует против намерения устроить директору чествование в консерватории по поводу возвращения из зарубежных гастролей. «Петр Ильич тоже дирижировал за границей. — Но Петр Ильич играл свои сочинения, а Василий Ильич — чужие. (Я думаю, что Василий Ильич только потому не играл своих, что у него их нет)». Записывая в дневнике этот диалог с одним из коллег, Танеев с грустью и стыдом

констатирует стремление профессоров по любому поводу «расшаркиваться» перед директором.

Через два года произошел серьезный инцидент, в центре которого встал Г. Э. Конюс, композитор и теоретик, преподававший в консерватории инструментовку. Сафонов, вообще не жаловавший теоретические предметы, решил слить группы специальной и общей инструментовки в одну, причем количество учеников должно было возрасти до сорока при двухчасовых еженедельных уроках. Естественно, нормальные занятия в таких условиях становились невозможными, и Конюс стал протестовать против намерения директора. Танеев решительно его поддерживал; для того чтобы аргументировать свою позицию, он обратился к консерваторским документам, а также навел справки у Н. А. Римского-Корсакова, который много лет вел инструментовку в Петербургской консерватории. Это было в правилах Сергея Ивановича: отстаивая свое мнение, опираться не на эмоции, а на факты. Вступить за нарушаемый закон он считал своим долгом: «Я полагаю, что общество, в среде которого произвол начальства встречает резкое, энергичное и успешное сопротивление, заслуживает полной симпатии».

Однако мнение Танеева, как и большинства членов Художественного совета консерватории, во внимание не было принято. Сафонов единолично решил вопрос, и Г. Э. Конюс был уволен из консерватории. Танеев же после этого случая стал в открытую оппозицию к директору.

Полагая консерваторские дела общественно важным предметом, Сергей Иванович стремится к гласности. Особенно резкий протест его вызывает единоличное господство Сафонова в консерватории и в Московском отделении РМО, который и там, и здесь занимает директорский пост. В марте 1905 года Танеев пишет открытое письмо в газету «Русские ведомости»:

«Сделавшись бессменным председателем местной дирекции, директор Московской консерватории раз навсегда утратил всякую возможность контроля над своими действиями и парализовал все те статьи уставов, которыми директор консервато-

рии подчинен московской дирекции. К каким последствиям может привести подобное совместительство, видно, например, из того, что благодаря ему директор консерватории может быть ныне отстранен от своей должности единственно в том случае, если сам пожелает себя удалить».

Далее Танеев предлагает ряд жизненно необходимых реформ, с которыми он связывает будущность консерватории. Отдельные его предложения, например разделение консерватории на низшее музыкальное училище и высшее, консерваторию в собственном смысле слова,—были осуществлены уже в советское время.

Но тогда дирекции было не до реформ. В тот же день, когда было напечатано письмо, учащиеся консерватории объявили забастовку в знак «полного сочувствия освободительному движению, охватившему в настоящее время лучшую часть русского общества». Учащиеся требовали «права ученических организаций и общих сходов, организации товарищеской кассы, товарищеского суда». Как и Танеев, они призывали к совершенствованию учебного процесса, в частности улучшению преподавания истории музыки. Особенный протест ученики выразили «против грубого и оскорбляющего человеческого достоинство обращения с учащимися директора Московской консерватории, инспекции и некоторых преподавателей».

5 марта 1905 года Танеев записал в дневнике: «Я говорил о том, что учение продолжать нужно, раз есть ученики, желающие учиться. Но к тем, кто хочет бастовать, надо отнестись бережно и не лишать их преимуществ, не налагать кар, не лишать вспомоществования ввиду эпидемичности забастовок. Василий Ильич, по-видимому, хочет исключить забастовавших и известить полицию».

Обстановка в консерватории все больше накалялась, занятия возобновились лишь 14 октября. В начале сентября разногласия среди преподавателей — поддерживать или не поддерживать учащихся — достигли крайней степени. Но конфликт между Танеевым и директором возник по другому, на первый взгляд малозначительному поводу.

Уезжая в отпуск, Сафонов объявил на заседании совета, что на время своего отсутствия он передает должность Ипполитову-Иванову. Танеев возразил, что по уставу в этом случае директора замещает инспектор. Эта реплика Танеева вызвала у Сафонова взрыв негодования, и он стал упрекать его в публикации статей, направленных против консерваторских обычаев: «Порядочный человек должен уйти из учреждения, если ему не нравятся его порядки, а, оставаясь, не критиковать их». Сафоновский тон быстро превратил спор в грубый скандал, который тщетно пытались остановить члены совета.

Напряженные отношения между директором и профессором давно достигли критической точки, и взрыв неизбежно должен был произойти. Но и повод был не случаен. Точное соблюдение устава, во всех деталях и мелочах, для Танеева — не пустая формальность. Вне этого он считал административную деятельность невозможной. Его требования в высшей степени актуальны для русской общественной жизни, где недостаток настоящего правового сознания делал возможным процветание «домашнего» патриархального деспотизма сафоновского типа.

Уходя из консерватории, Танеев в знак протеста отказался от полагавшейся ему пенсии, хотя таким образом он лишал себя средств к существованию. Служба в консерватории да эпизодические гонорары за издания сочинений были единственными для Сергея Ивановича источниками доходов. Красноречивое свидетельство серьезности положения можно найти в воспоминаниях Е. В. Богословского. (Уход из консерватории совпал с подготовкой к концерту, где Танеев должен был играть сочинения А. С. Аренского.) «Я не знал тогда, чем я жить буду, — признавался мне Сергей Иванович, — но раз я обещал играть, я должен был сдержать обещание. И вот учу я вещи Антония Степановича, да, а сам думаю, как же я существовать буду. Да ничего — прожил». Последнее десятилетие жизни композитора проходит в стесненных материальных условиях, ему приходится отказываться порой даже от извозчика, не говоря о поездке в любимую им Флоренцию. Но материальные трудности никогда не могли стать

для Танеева причиной колебаний там, где дело касалось принципов.

Уход Танеева совпал с «увольнением» Римского-Корсакова, вместе с другими профессорами осудившего реакционные порядки Петербургской консерватории. Сочувствие Танееву выразили очень многие крупнейшие деятели русского музыкального искусства, его буквально засыпали приветственными обращениями, телеграммами, письмами... «Дорогой Сергей Иванович! По случаю вынужденного ухода Вашего из Московской консерватории не могу не выразить Вам своего глубокого сочувствия как чудесному музыканту, превосходному профессору, непримиримому врагу произвола и неутомимому борцу за правду» (Н. А. Римский-Корсаков).

«...Я не вас жалею,— мне жаль консерваторию, которая в лице Вас потеряла незаменимого профессора, чудного музыканта и светлого, чистого человека, всегда готового неослабно стоять за правду. Вы — золотая страница Московской консерватории, и ничья рука не в состоянии ее вырвать. Глубоко уважающий Вас А. Лядов».

Пришел адрес от бывших консерваторских учеников, от многих музыкальных учреждений. Обратились к Сергею Ивановичу и профессора Московской консерватории. 11 сентября Художественный совет решил просить Танеева взять обратно свое прошение об отставке. Сафонов после отпуска уже не собирался возвращаться в консерваторию, и никакие случайные обстоятельства, как писали профессора Танееву, не должны были его заставить покинуть учреждение, которому он был так близок и необходим. Но Сергей Иванович был глубоко уязвлен равнодушным потаканием коллег сафоновским действиям, которое и сделало возможным безраздельное господство директора.

«Многоуважаемые товарищи!

На письмо от 11 сентября позвольте выразить Вам глубокую признательность за приглашение возвратиться в Вашу среду. Очень жалею, что не могу этого исполнить, и очень тронут Вашим сочувствием, которого мне так недоставало в последние шесть

или семь лет противозаконного произвола и постоянного нарушения устава.

С. Танеев»

«Впоследствии, сколько Танеева ни просили вернуться в консерваторию, он не соглашался. Не вернулся он отчасти потому, что хотел посвятить себя всецело творческой и научной работе, а в значительной степени... и потому, что он был оскорблен равнодушным отношением к себе товарищей во время грубой выходки Сафонова и работать вместе с ними охоты больше не имел» (А. Б. Гольденвейзер).

О том же Танеев писал и Н. Д. Кашкину: «Мнение мое заключается в том, что из консерватории следовало бы выйти и в таком случае, если бы подобный инцидент произошел не со мною, а с кем-нибудь другим из преподавателей. Раз что в учреждении в присутствии членов Совета возможен такой скандал, какой произошел 1 сентября, то совершенно естественно является желание уйти из такого учреждения, как естественно было бы отказаться от участия в обеде, на котором кто-либо из присутствующих стал бы плевать в тарелку или сморкаться в салфетку».

Просьба вернуться содержалась и в послании, подписанном двумястами сорока девятью учащимися Московской консерватории. Для них Танеев был «светлым лучом в темном царстве», глубоко чтимым наставником, способным «содействовать возрождению той консерватории, в создании которой [он] вместе с Н. Г. Рубинштейном и П. И. Чайковским принимал деятельное участие».

Сафонов тоже по-своему переживал случившееся. «Сергей Иванович,— писал он,— мне не хочется уехать отсюда с чувством раздора и гнева в душе. Кто знает, долго ли еще мне осталось жить и суждено ли мне возвратиться к работе на старом месте? Конечно, ты не сомневаешься в том, что я очень сожалею о своей вспышке и очень прошу тебя простить мне ее...»

В консерваторию Танеев не вернулся.

В марте следующего, 1906 года С. И. Танеев становится преподавателем только что основанной

Народной консерватории. Это было общедоступное просветительное учреждение, стремившееся дать самым широким кругам учащихся необходимые знания о музыке, развить в них понимание искусства, познакомить с его историей. Наиболее способные и прилежные могли обучаться игре на инструментах, сольному пению и композиции, но преобладающей формой общения с музыкой было участие в хоровом классе. Его должны были посещать все ученики и «на опыте собственного исполнения музыки постигать музыку, разбираться в ее строении, знакомиться с приемами исполнения и с музыкальной грамотой» (В. Я. Брюсова). В Народной консерватории преподавали многие ученики и недавние коллеги Танеева: Е. В. Богословский, А. Б. Гольденвейзер, Н. Д. Кашкин, Ю. Д. Энгель, Б. Л. Яворский. Народная консерватория была предшественницей тех многообразных очагов просветительства, которые возникли после Великой Октябрьской революции.

«Я лично питаю очень большое доверие к музыкальным способностям русского народа. То неисчерпаемое богатство народной музыки, которое было создано в течение предшествующих веков... может служить показателем, какие богатые музыкальные силы заложены в недрах русского народного гения. Надо думать, что эти силы, заглушенные рабством государственного гнета, усовершенствованиями цивилизаций, могут быть вызваны наружу и проявить себя — благодарная задача, которую могла бы поставить себе целью Народная консерватория... Надо заботиться, чтобы дремлющие творческие силы нашего музыкального народа пробились наружу и проявили себя в созданиях, стоящих на уровне тех бессмертных народных мелодий, которые составляют недосыгаемые образцы для нас, ученых музыкантов» (Танеев).

Народная консерватория не случайно появилась в поле зрения Танеева. Участие в подобном учреждении отвечало его демократическим воззрениям, выработанным еще в молодости, не без влияния старшего брата, Владимира Ивановича, ставшего со временем крупным общественным деятелем. Нетер-

пимость ко всякому гнету и несправедливости, так ярко сказавшаяся в конфликте с Сафоновым, была свойственна Сергею Ивановичу в высшей степени и определила многие его поступки. Беспощадная правдивость гармонировала с ясностью и определенностью его философских представлений.

«Это был прямолинейный, логический и реальный ум. Он не любил тумана и мистики, в смысле неопределенности и расплывчатости. Его скептический либеральный анархизм и презрение ко всякой власти напоминало энциклопедистов XVIII века, так же как и его философский рационализм» (Л. Л. Сабанев).

Показательна позиция Танеева в 1905 году. 11 января, после событий на Дворцовой площади он подписал адрес от музыкантов с требованием свободы совести и слова. Позднее Танеев сам составил документ, который подписали Г. Э. Конюс, Е. В. Богословский и другие его коллеги: «Группа московских музыкантов в первый день свободной России горячо приветствует и благодарит всех деятелей народного освобождения».

Танеев был последовательным атеистом. Как-то в молодости одна из родственниц-старушек спросила Сергея Ивановича, бывает ли он в церкви, на что он ответил, что почти не бывает, но по временам «работает на бога»: пишет духовные сочинения и думает, что это может заменить хождение в церковь. Много позже на вопрос, отчего Танеев не пишет духовных сочинений, последовал ответ: «Да ведь я неверующий, я не могу писать духовной музыки». Большие затруднения доставила ему перепись: Сергей Иванович не знал, что написать в графе «вероисповедание». Назваться православным он не считал себя вправе, как не исполнявший обрядов, требуемых православной верой. Это обстоятельство долго не давало ему покоя, пока наконец он не нашел выхода, написав в этой графе: «крещен в православной вере».

Оставив консерваторию, Танеев не прекратил преподавательской деятельности. И не изменил своему твердому принципу: не брать платы за уроки. Всю свою жизнь Сергей Иванович держал только

бесплатных учеников, нарушив это правило лишь однажды, осенью 1905 года. Тогда он согласился на получение денег—с тем чтобы средства шли на поддержку семейств бастующих рабочих. Свобода от материального интереса была для Танеева осознанной необходимостью: он не хотел смотреть на уроки как на источник заработка, и им руководил лишь чисто педагогический интерес. Поэтому Танеев мог назначать занятия сколь угодно часто, хоть ежедневно, если этого требовали интересы ученика, мог сидеть с ним часами, не замечая времени. Для Сергея Ивановича не было разницы между учениками консерваторскими и частными, и тем и другим в равной степени принадлежало его время.

Танеев был прирожденным педагогом, прежде всего потому, что собственный творческий метод выработал совершенно сознательно и мог научить других тому, чему научился сам. При этом в его преподавании отсутствовали субъективизм и излишняя детализация. «Не индивидуальные средства музыкального выражения, которые отличали какого-либо композитора, привлекали внимание Танеева, а прошедшие сквозь столетия способы выражения музыкальных идей, передаваемые от композитора к композитору, от старинных музыкантов—лучшим мастерам современности» (Р. М. Глиэр).

Противопоставляя педагогические принципы школ Римского-Корсакова и Танеева, Б. В. Асафьев писал: «Базой Римского-Корсакова—педагога все время продолжает оставаться личный композиторский опыт, а базой Танеева— все большее и большее обоснование своей работы универсальными принципами мастерства. Ученики Танеева, каждый, получая технику, остаются сами собою. Ученики Римского-Корсакова воспринимают его манеру сочинения и в большинстве случаев пишут под Корсакова. Метод Танеева становится диалектически-живым, внеличным, независимым от консервативных вкусов его создателя...»

В консерватории Танеев вел в разное время фактически весь цикл предметов, относящихся к музыкальной теории: контрапункт, канон и фугу, гармонию, инструментовку и несколько лет свобод-

ное сочинение. Но основным своим предметом Сергей Иванович считал контрапункт строгого стиля: «Занимаясь долгое время контрапунктом, я выработал некоторые взгляды на этот предмет, которые во многом разнятся от общепринятых».

Однако до того как ученик попал в танеевский класс контрапункта (а попасть к нему было нелегко и считалось честью), он должен был отлично сдать гармонию. Как-то Танеев сурово отчитал Р. М. Глиэра, который начал с учеником контрапункт, не добившись должного совершенства в решении гармонических задач.

Преподавание Танеева, совершенно самостоятельное и не следовавшее известным в то время системам и авторитетам, было подчинено центральной для него идее исторической преемственности в эволюции музыки. Точно так же, как вслед за строгим стилем пришел свободный, контрапункт в ученических работах сменялся фугами. Затем следовал курс форм, также подчинявшийся строгой исторической последовательности.

Свободное сочинение Танеев преподавал недолго, в начале своей консерваторской деятельности. Но все композиторы, прошедшие с ним теорию, могут по праву считаться его учениками. Все теоретические предметы, по мысли Танеева, для композиторов — *специальные*, ибо основной упор он делал на развитие навыков самостоятельного сочинения.

«Чтобы научить как следует, например, гармонии,— писал Танеев,— надо заниматься с каждым отдельно, заставляя его играть, писать задачи... Анализ сонаты может сделать любой ученик класса энциклопедии [энциклопедия — общий курс для исполнителей, где сообщались сведения из всех теоретических предметов.—С.С.], а написать сонатное *allegro* вполне удовлетворительно часто не может прославленный композитор».

Ясная историческая перспектива в преподавании Танеева сочеталась с не менее четкой художественной направленностью. Каждое мельчайшее сведение, сообщаемое им, получало твердое эстетическое обоснование. Сам контрапункт был для него не целью, а средством для развития техники, важней-

шей стороной которой он почитал искусство тематической работы.

«Обычно в прежнее время, да часто также и теперь, преподавание теории композиции сводилось и сводится к практическому усвоению известного ряда норм гармонии, голосоведения, музыкальной формы. Нормы эти прикладным путем усваиваются учеником, как нечто самодовлеющее, независимое от времени и пространства. То-то и так-то делай, того-то и так-то не делай. Весь процесс такого обучения является как бы живой иллюстрацией известного пушкинского стихотворения:

Душа моя Павел,
Держись моих правил:
Люби то-то, то-то,
Не делай того-то.
Кажись, это ясно.
Прощай, мой прекрасный.

Метод преподавания Сергея Ивановича был совсем не таков, каким учили его самого. Конечно, и у него строго соблюдались правила, и у него было „то-то можно, а того-то нельзя“. Но в его освещении это были не какие-то абсолютные, самодовлеющие нормы, а лишь условные правила, свойственные тому или иному стилю, который в данное время изучался. То, что неприемлемо в одном стиле, вполне приемлемо в другом. И соблюдение тех или иных правил есть *не соблюдение правил музыки вообще, а только практическое изучение музыки того или иного стиля*» (Ю. Д. Энгель).

Преподавать подобным способом мог только композитор, прекрасно знающий все технологические подробности своего дела. В Танееве было редкостное сочетание творческого дара и глубочайшей осмысленности, что и делало его замечания особенно авторитетными. Поправляя (с необычайной быстротой) ученические задачи, он умел в случае затруднения тут же предложить лучший вариант — либо на ходу симпровизировав пример, либо сыграв что-либо из классиков — Палестрины, Баха, Моцарта. Постоянное конкретное сравнение с этими примерами очень развивало технику учеников, причувствовавших в каждом случае мыслить гибко и

творчески. Ведь перед ними был живой пример — учитель, с головокружительной свободой владевший тайнами мастерства. «Однажды на уроке, — вспоминает Ю. Энгель, — просматривая принесенные учениками темы будущих фуг, Танеев над одной из них задумался на две-три минуты и тут же за фортепиано сымпровизировал на эту тему формульную трехголосную фугу... Кроме Сергея Ивановича, я не знаю человека (и не слышал про такого), кто бы мог это сделать. Для незнакомых со всей трудностью такой задачи можно сказать, что это приблизительно то же, как если бы кто-либо на заданную тему и в данных метрических размерах экспромтом продекламировал большую законченную по форме и содержанию эпическую поэму».

Все ученики Танеева в один голос вспоминают прекрасную атмосферу творческого труда и подлинной заинтересованности, царившую на его занятиях. В класс Танеева шли как на праздник. Каждая минута урока, подчас очень длительного, имела точное назначение; строго и деловито просматривались работы, обычно с многочисленными замечаниями. Сергей Иванович был очень требователен и хвалил крайне редко, зато в случае удачи он явно радовался: «Вот теперь вы написали, как настоящий композитор». Поправляя принесенное, Танеев увлекался работой, как будто это было его собственное сочинение. «Отношение к чужим произведениям, подобное тому, какое было у Сергея Ивановича, едва ли еще можно встретить. Для этого нужно иметь сердце Сергея Ивановича, не знавшее ни зависти, ни тени недоброжелательства к людям» (А. Т. Гречанинов). «Класс его был великолепной школой композиторской техники, элементы которой прививались и развивались Сергеем Ивановичем, как элементы виртуозной техники развиваются посредством каких-нибудь гамм, экзерсисов или этюдов» (Ю. Д. Энгель).

Твердые принципы преподавания и ясное представление о художественном идеале не приводили к педагогическому давлению и деспотизму. Танеев очень любил отвечать на вопросы, обсуждать спорные проблемы и был при этом внимателен к

мнению ученика. Природный демократизм, окрашивавший все его поведение, здесь проявлялся с максимальной яркостью. Глиэр вспоминает характерный случай. Как-то просматривая очередную работу (Танеев отличался редкостной способностью моментально разбираться в самой сложной многоголосной партитуре, не смущаясь при этом неразборчивостью почерка), Сергей Иванович стал ее, по своему обыкновению, улучшать, подбирая варианты на фортепиано. Но ученик с ним не соглашался. Тогда Танеев задумался, еще раз сыграл первоначальный текст и очень серьезно сказал: «Ну, раз Вы твердо убеждены, что это должно звучать именно так, пусть останется. Композитор должен быть убежден в том, что он делает».

Широта взглядов Танеева сказывалась не только по отношению к ученическим работам. Острые проблемы современной музыки, композиторского творчества он охотно обсуждал с учениками. Критерием для него была истинность творчества, оправдывающая все средства: поэтому многие вопросы он принципиально оставлял открытыми, дискуссионными. В таких случаях Танеев «зажигался и совершенно не замечал времени. Занятия вместо четырех-пяти часов растягивались на восемь-девять. Характерно, что подобные разговоры, если они затягивались в середине урока, Танеев откладывал до полной проверки работ и всегда помнил, что он обещал их закончить» (Б. Л. Яворский).

Танеев давал своим ученикам и множество практических советов: как удобнее писать вариации, как лучше располагать контрапункты, как работать над темами крупной формы. «Заготовлены ли у вас темы к сонате?» — спрашивал он перед экзаменом. — «Разве темы можно произвольно готовить? Ведь они обыкновенно сами приходят в голову», — недоумевал ученик. — «Хорошо, если они сами приходят в голову, но представьте себе, что они придут вам в голову на другой день после экзамена?»

Косвенное, но очень важное свидетельство мудрости танеевского преподавания — различия стилей композиторов, прошедших через его класс. С. Рах-

манинов, А. Скрябин, Н. Метнер, Ан. Александров, С. Василенко, Р. Глиэр, А. Гречанинов, С. Ляпунов, З. Палиашвили, А. Станчинский — каждый из них сохранил себя, каждому из них Танеев сумел дать ту общую основу, на которой расцвела индивидуальность ученика.

Танеев учил господству над материалом, мастерству композитора-практика, предоставляя остальное (то, чему научить нельзя) естественному ходу развития. «Вы, говоря о своих недостатках, указываете на недостаток самобытности и вообще, подобно всем современным молодым музыкантам и критикам, останавливаете свое внимание на вопросах чувств, настроений и т. п. и думаете больше о психологии, музыкально же техническую сторону оставляете без внимания» (Танеев — В. Л. Метцлю).

Влияние Танеева в классе контрапункта или форм подчас превосходило воздействие руководителя по свободному сочинению. Сергей Иванович и сам осознавал это. «За несколько месяцев до смерти Танеев как-то особенно проникновенно согласился с мнением Н. Д. Кашкина, что Скрябин целиком есть его, Танеева, настоящий ученик, а не Аренского» (Б. Л. Яворский).

«Как ученик Танеева, Скрябин был подкован в области контрапункта и гармонии лучше большинства русских композиторов...» (И. Ф. Стравинский).

Воздействие танеевской школы далеко не сразу было оценено по достоинству, многое не раскрыто здесь и по сию пору.

Свойственная Сергею Ивановичу доброта и душевная чуткость, о которой в один голос говорят все знавшие его, наверное, ярче всего проявлялась в отношении к ученикам. О многих из них он заботился как о родных, следя за интеллектуальным и физическим развитием, был в курсе их материальных обстоятельств и домашней жизни. Среди учеников было много юных, почти детей — Танеев был сторонником теоретических занятий в раннем возрасте.

С некоторыми, как, например, с Ю. Померанцевым, он по-настоящему дружил, вместе проводил досуг, совершал излюбленные пешеходные прогул-

ки. Часто после окончания урока он шел провожать ученика, по дороге обсуждая то, что не успел в урочное время. «Вообще, как жизненный принцип, Танеев никогда не чуждался учеников на улице, в концерте. Наоборот, он всегда всем своим видом показывал, что заметил ученика, здоровался и вступал в разговор» (Б. Л. Яворский).

Строго критичный по отношению к ученическим работам, Танеев всегда щадил молодое авторское самолюбие и делал замечания очень тактично и корректно. Он был органически не способен ни к чему грубому, хотя бы отдаленно могущему затронуть человеческое достоинство ученика. В этом смысле Танеев сильно выделялся и в консерваторской среде, где не очень был принят уважительный тон по отношению к учащимся. Вся его высоконравственная натура, не знавшая иной цели в жизни, чем служение высокому и прекрасному, благотворно воздействовала на учеников.

«Первая встреча с Сергеем Ивановичем произвела на меня самое чарующее впечатление, особенно после тех мытарств, которые пришлось предварительно претерпеть при поступлении в консерваторию. Я поступил в нее после университета, и на меня удручающе действовали окрики, которые приходилось без всякого повода выслушивать в канцелярии от инспекции, а также та исключительная атмосфера недоверия, которою окружен был мой вступительный экзамен по гармонии. Тем отраднее было встретить в лице Сергея Ивановича человека идеальной корректности в обращении...» (Ю. Д. Энгель).

«После беседы с Сергеем Ивановичем я чувствовал себя лучше, чище, как чувствуют себя лучше по прочтении хорошей книги» (А. Т. Гречанинов).

Бывшие ученики Танеева всегда могли рассчитывать на его внимание и поддержку. Многие продолжали показывать ему свои новые сочинения — лучшие Сергей Иванович старался продвигать, как, например, Первую симфонию Рахманинова, которую он горячо рекомендовал М. П. Беляеву: «Очень радуюсь тому, что симфония Рахманинова будет исполняться. Если Рахманинов и показался Вам, как Вы пишете, самонадеянным, то это может

быть приписано сознанию им своего действительно выдающегося композиторского дарования... Вообще от Рахманинова я ожидаю очень многого».

Долголетняя педагогическая деятельность создала Танееву исключительный авторитет. К нему мог прийти каждый, зная, что отказа не встретит. Иногда это досаждало Сергею Ивановичу, но он считал себя не вправе кого-то не выслушать, оставить без профессионального совета. Практически все, что было талантливое в Москве (и не только в Москве) тех лет, прошло так или иначе через руки Танеева.

«Однажды генерал-майор Никифоров рассказал мне, что у его друга Скрябина 14-летний племянник отличается большими музыкальными способностями, и попросил меня послушать его. Вскоре после этого разговора ко мне пришел маленький кадет [будущий композитор.—С. С.], который с недюжинным дарованием исполнил несколько пьес,— кстати сказать, слух у него был поразительный...» (Дневник).

Позднее на консультацию к Танееву приходит юноша Николай Мясковский, тоже кадет. А в январе 1902 года порог квартиры в Мертвом переулке переступает десятилетний Сережа Прокофьев.

«Дверь открыла нянюшка, она ходила с большим перевальцем, точно плавала по волнам. На пюпитре стоял лист бумаги с написанной на нем темой преувеличенно крупными круглыми нотами, по одной ноте в такте. Вероятно, это был какой-нибудь *cantus firmus*.

Несмотря на десятилетний возраст мальчика, сказал Танеев, необходимо начать правильное преподавание гармонии, иначе юный композитор усвоит себе ошибки, от которых потом трудно будет отделаться.

— Главное же, берегите силы вашего сына,— сказал Сергей Иванович, и мать неоднократно вспоминала это наставление.

Поблагодарив Сергея Ивановича и совсем очарованная его вниманием, мать двинулась со мной восвояси» (С. С. Прокофьев).

Воспитавший несколько поколений учеников (в

общей сложности — около двухсот семидесяти), Танеев определил направление музыкально-теоретического образования на много лет вперед. Влияние «мирового учителя», как назвал его однажды Глазунов, распространилось на всю музыкальную атмосферу его времени.

*Моцартовские контрапункты
и полифония строгого стиля.—
«Иммортели».— Керзинский кружок,
«Музыкальные выставки»
и «Музыкально-теоретическая библиотека»*

Осенью 1889 года, освободившись от обязанностей директора, Сергей Иванович вплотную приступил к работе над исследованием «Подвижной контрапункт строгого письма». Эту работу ему предложил издать М. П. Беляев, который после премьеры «Орестей» стал поддерживать Танеева. Закончена книга была только спустя семнадцать лет, в 1906 году, а еще через три года вышла из печати.

Даже если бы Танеев не написал «Подвижного контрапункта» и «Учения о каноне», его можно было бы назвать выдающимся музыкальным ученым. Способность точно и строго мыслить о музыке, отделяя существенное от случайного, всегда была свойственна Танееву. Она дает себя знать в замечаниях о современной европейской музыке, которыми так богаты письма к П. И. Чайковскому.

Танеевские работы, подобные исследованию музыки горских татар, свидетельствуют о настоящем научном подходе. Да и вся его деятельность, пафос творчества и преподавания раскрывали в нем глубокого музыканта-мыслителя. Не случайно Н. Д. Кашкин считал научный уровень коллеги беспримерным, особенно в России, где Танеев, в сущности, положил начало подлинному теоретическому музыкознанию. Его эрудиция настолько превышала обычную для русских музыкантов полуобразованность, что Кашкин даже советовал издать «Подвижной контрапункт» сначала в переводе на немецкий или французский язык, и лишь потом — по-русски. В России эта книга представлялась ему преждевременной. Косвенное подтверждение этих сомнений Кашкина — данные о продаже «Подвижного контрапункта». В 1910 году было продано 38 экземпляров, в 1911 — всего 14 (при тираже в две тысячи). Насколько в русской музыкальной среде отсутствовали всякие представления о полифонии,

можно судить по тому факту, что в сочинениях самого Танеева критики находили «строгий стиль», а почитатели именовали его «русским Палестриною». По этому поводу Сергей Иванович язвительно замечает: «Это, пожалуй, могло бы возбудить во мне преувеличенное представление моего значения в русском искусстве, если бы подобным честолюбивым мечтам не полагало преграды то обстоятельство, что лица, надписавшие свои имена, совершенно не знакомы с произведениями великого италийского композитора». В дневнике Танеева мы находим такую, например, запись: «Ипполитов-Иванов долго не понимал, что я имею в виду под выражением „строгий стиль“».

Научная деятельность Танеева вытекала из его композиторских представлений. Так, он «живо интересовался, каким образом такие мастера, как Бах, Моцарт, Бетховен, добивались своей техники» (Б. Л. Яворский). В последнюю свою гастрольную поездку за границу, в декабре 1911 года Сергей Иванович специально заезжает в Зальцбург, чтобы изучить детскую тетрадь Моцарта с контрапунктическими упражнениями, сделанными под руководством отца, Леопольда Моцарта. Сняв с нее точную копию, Танеев составил подробное и тщательное описание моцартовских занятий, опубликованное затем в виде статьи в изданиях «Моцартеума» («Содержание ученической тетради В. А. Моцарта с упражнениями в строгом стиле, писанными под руководством отца»). В своем исследовании Танеев даже внес некоторые уточнения, относящиеся к известной монографии Отто Яна о Моцарте.

«Подвижной контрапункт строгого письма» возник в центре творческих интересов композитора. Проблемы полифонии, контрапункта были для Танеева ключом к подлинной технике, и над их исследованием он работал всю жизнь.

Во вступительной статье к «Подвижному контрапункту» Танеев дает исчерпывающее обоснование своих занятий полифонией. Они имеют не частный, а всеобщий характер, ибо продиктованы современной художественной ситуацией. Танеев подчеркивает, что расцвет новаторства в сфере гармонии,

усиление ее красочности и экспрессии имеет очень глубокие последствия для формы. Гипертрофия орнамента разрушает архитектурную конструкцию. «Наша тональная система теперь... перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы... Цельные, прочно спаянные музыкальные произведения являются все реже и реже». Танеев объективно констатирует сложившуюся ситуацию, стремясь, как всегда, беспристрастно в ней разобраться, а не предавать анафеме новую музыку, как многие его современники. Мысль о взаимосвязи гармонии и музыкальной формы сегодня известна любому студенту-музыковеду. Но в 1906 году это крупное научное открытие. Однако Танееву мало констатации. «Леккерство» он видит в полифонии, которая обладает собственными конструктивными закономерностями, прямо не зависимыми от гармонических. «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм». Это наблюдение Танеева — пример пророческого предвидения, чрезвычайно редкого в музыкознании. Действительно, европейская музыка пошла по пути полифонизации, но произошло это уже после смерти Танеева, в 20-е годы и позднее. Хиндемит, Шостакович, Шёнберг, Стравинский, Берг, Барток: все эти крупнейшие композиторы — полифонисты. Но Танеев написал свое предисловие в годы расцвета Скрябина, Р. Штрауса, Дебюсси — художников, чье творчество опиралось на сугубо гармоническое новаторство и никак не предвещало полифонического ренессанса...

Таким образом исследование Танеева, на первый взгляд имевшее лишь исторический смысл, наполнилось живым современным содержанием.

«...Танеев, независимо от его вкусов, симпатий и антипатий, был источником великой культурной революции в русской музыке, последнее слово которой еще далеко не сказано. Он стоял на самых прочных музыкально-универсальных принципах звукооргани-

зации, получивших оправдание в конкретном историческом опыте. Этим своим упором на опыт и на логику, он... был сильнее самых смелых реформаторов в области расширения сферы звучаний» (Б. В. Асафьев).

Труд о контрапункте совершил подлинный переворот в музыкальной науке. Систематичность, которую Танеев стремился внести во все свои представления (тут можно вспомнить его интерес к истории, устанавливающей всеобщие причинные связи), одержала здесь блестящую победу. Суммируя и критически перерабатывая опыт предшественников, Танеев открывает, что строгий стиль «благодаря простоте своих принципов и последовательности их проведения... представляет явление единственное в своем роде по стройности, естественности и логичности. Все бесконечное разнообразие его сочетаний является лишь последовательным развитием простых и удобопонятных основ двухголосного контрапункта». То, что до Танеева было набором эмпирических правил, в «Подвижном контрапункте» превращается в стройную, математически организованную систему. Значение танеевского труда для музыкальной теории можно сравнить со значением Периодической системы элементов Менделеева для химии.

В качестве эпиграфа к «Подвижному контрапункту строгого стиля» Танеев избрал слова Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое знание не может претендовать на звание истинной науки, если не прошло через математические формы выражения». В своей книге Танеев применяет эти формы, вводя алгебраические обозначения для описываемых им закономерностей. В период «Подвижного контрапункта» он постоянно занимался математикой. «Читал алгебру Ейлера с большим удовольствием» (Дневник).

В чем же сущность танеевского открытия?

Вертикально-подвижной контрапункт есть соединение голосов, которое предполагает варианты — например, обмен их своими местами. Если голосов два, то верхний может стать нижним и наоборот (две комбинации, одна исходная и одна производ-

ная), если три, то верхний превращается в нижний или средний, соответственно и прочие голоса (шесть комбинаций, одна исходная и пять производных); если голосов четыре, то комбинаций будет двадцать четыре, и т. д. Однако отнюдь не любое соединение голосов допускает вертикальные перестановки. Оно должно быть сочинено с таким расчетом, чтобы в производном получилась не какофония, а художественно удовлетворительное звучание. При этом эстетика строгого стиля была жестко нормативной: не допускались хроматизмы, диссонансы на сильных долях, скачки без возвратного движения и т. п. До Танеева подобные вещи делались в основном интуитивно, правила констатировали лишь частности. Если голос менял только регистр, но не абсолютную высоту (например, мелодия, начинавшаяся с ноты *до* первой октавы, в производном соединении начиналась с *до* второй), то дело обстояло довольно просто, так как интервалы между голосами качественно не менялись (так называемый двойной контрапункт октавы). Но насколько все усложнялось при переносе голоса на иной интервал, например на септиму, когда консонирующие интервалы превращались в диссонансы! Танеев разработал простую и ясную систему сложения и вычитания интервалов, которая позволила сформулировать правила для всех вариантов перестановок голосов, в том числе и тех, которые до его книги практически никогда не употреблялись.

«Обзор полной программы подвижного контрапункта приводит к заключению, что в музыкальной литературе была использована только часть возможных его форм. Таким образом, многие из приведенных примеров относятся к формам подвижного контрапункта, впервые осуществляемым в музыке» (Танеев).

«...По моему мнению, это первый труд, переводящий музыкальное искусство, то есть нечто бессознательное, неосознаваемое для человеческого *ума*, в область науки. Это первый теоретический труд, основанный на ясных знаниях, логическое применение и развитие которых создает стройное здание» (Б. Л. Яворский).

Дальнейшая разработка теории полифонии была предпринята Танеевым в «Учении о каноне», оставшемся незавершенным (подготовлен к печати В. М. Беляевым и издан в 1929 году). Здесь Танеев перешел к имитационным формам, оставаясь в рамках строгого письма. В дальнейшем же он, по свидетельству Н. Д. Кашкина, предполагал заняться исследованием свободного стиля, а также историей европейских форм — инструментальных, вокальных, вокально-инструментальных. Этот грандиозный проект, достойный усилий целого поколения ученых, к сожалению, даже частично не был осуществлен Танеевым.

Сергей Иванович получал глубочайшее удовлетворение от своей музыковедческой работы.

«Вечером перед сном нашел очень простой способ соединения... для получения нескольких производных. Испытал необычное чувство самодовольства и гордости. Мне показалось, что я взошел на высокую башню и оттуда рассматриваю все поле сложного контрапункта, вижу при этом каждую извилину, каждую тропинку, все мне знакомо после 18- или 19-летнего труда над моею книгою.— Мне легко представилось, что я знаю в контрапункте то, что другие не знают, и вижу то, что от других скрыто. Предстоящее издание моей книги явится важным моментом в моей жизни» (Дневник).

В 1909 году из печати выходит необычный цикл вокальных сочинений Танеева — стихотворения для голоса с фортепиано «Иммортели» (от франц. — *immortels* — бессмертники). Десять пьес, вошедших в цикл, написаны Танеевым залпом, в течение двух августовских недель 1908 года. Сборник «Иммортели» составил Эллис (псевдоним Л. Л. Кобылинского), который включил в него свои переводы-переложения стихов разных авторов, в основном современных поэтов символистского круга. Танеев выбрал стихотворения Т. Мура, Данте, М. Метерлинка, Ш. Бодлера, Ф. Ницше и некоторых других, менее известных поэтов.

Классическая ориентация танеевской эстетики способствовала возникновению мнения о нем как о консервативном по своим вкусам художнике и чело-

веке. Некоторые, подобно ученику Сергея Ивановича Л. Л. Сабанееву, способствовали распространению этой репутации и после смерти композитора. В своих воспоминаниях Сабанеев прямо пишет, что его учитель был «старомоден и глух ко всему новому». Но известно, что Танеев, озабоченный проблемами современной музыки (о чем можно заключить хотя бы по вступлению к «Подвижному контрапункту строгого стиля»), живо интересовался Скрябиным, в том числе и его поздними произведениями; рекомендовал для исполнения сочинения Дебюсси, хотя принять их по-настоящему так и не смог. Не менее показателен его интерес к новой поэзии, творческое общение с московскими символистами: «...Купил „В безбрежности“ Бальмонта...» (Дневник). В библиотеке Танеева имелись также сочинения В. Я. Брюсова с автографами. Андрей Белый (Б. Н. Бугаев), вспоминая о собраниях московских «аргонавтов», с 1903 года постоянно проходивших в его доме, среди посетителей — «почтенных людей» — называет «покойного композитора С. И. Танеева».

Общение поэта и композитора началось через отца Белого, Н. В. Бугаева, известного математика, профессора Московского университета, с которым Сергей Иванович был лично знаком. Позднее у них возникли общие интересы на почве русского фольклора и исследований стиха, предпринятых поэтом. «Беседы с композитором Танеевым формировали некогда мой метод разбора стихов», — заметил позже Белый.

Эллисовские «Иммортели» привлекли Танеева своей ясностью и благозвучием. Стихотворение Стеккетти «Когда, кружась, осенние листы», переведенное Эллисом, еще раньше вдохновило Танеева на романс-экспромт, о котором мы уже говорили. В сборнике «Иммортели» было еще одно достоинство — разнообразие поэтических тем и способов их передачи. Эллис несколько усреднял стиль первоисточника, но существенные различия, скажем, Шарля Бодлера и Томаса Мура в переводах все же чувствовались, сгладить их было трудно. Танеев выбрал из сборника Эллиса стихи в основном двух

родов: лирико-пейзажные и драматические. Среди второго рода выделяется «Менуэт» на стихи Шарля д'Ориаса, который не без чувствительности повествует о конце аристократии, должностяющей погибнуть от меча Великой французской революции. Менуэт — это образ-символ «старого времени», галантного и беззаботного. На этой основе Танеев создает великолепную картину, пронизанную живым драматизмом. Сопоставление двух миров, лишь намеченное поэтом, превращается в острейший интонационно-жанровый конфликт: с одной стороны — венско-классическая стилистика с привкусом рококо, изящные кадансовые «приседания», с другой — грозный мотив знаменитой песни «Са ига» («Все вперед»), которая выступает как олицетворение вихря революции.

Но «Менуэт», с его яркой театральностью, — исключение в цикле. Более типичны романсы первого рода. Лирические образы стихов в большинстве случаев довольно традиционны, но иногда — в романсах «Отсветы» (М. Метерлинк), «Леса дремучие» (Ш. Бодлер) — отличаются чисто символистской утонченностью.

Мне пучина ночных сновидений
Так страшна, так страшна, так страшна!
Глубина сновидений полна,
Как и сердце, луны отражений!

Камыши там трепещут тоскливо
Над неммым отраженьем теней,
Стройных пальм, роз и бледных лилей
Тени плачут над влагой ленивой.

Угасает закат отраженный,
Опадают цветы без следа,
Чтоб исчезнуть в воде полусонной
Навсегда, навсегда!

(М. Метерлинк. «Отсветы»)

В «Отсветах» зыбким теням сновидений отвечает туманная, блуждающая гармония (впрочем, сочетающаяся со структурной ясностью), в которой можно услышать и скрябинизмы. Гармоническая изобретательность вообще свойственна романсам Танеева, даже более ранним, — свежие обороты можно услышать, например, и в традиционно-драматическом

«Бьется сердце беспокойное» на стихи Н. А. Некрасова.

Интерес к поэзии символизма выразился у Танеева также в создании в 1912—1913 годах цикла мужских хоров на стихи К. Бальмонта. Исключительная, подчас даже гипертрофированная музыкальность поэзии Бальмонта высоко ценилась композиторами, среди которых Танеев оказался одним из первых. «Свойства музыкальности и живописности» привлекали его и в стихах любимого Я. П. Полонского, с творчеством которого он был тесно связан.

Лирика Полонского была очень популярна в те времена. Ее предмет — простые человеческие переживания, интонация проста и естественна, подчас близка разговорной. Танеевский подход к Полонскому специфичен: композитор чуждается откровенно жанровых стихотворений, подобных «Песне цыганки» («Мой костер в тумане светит»), привлечшей П. И. Чайковского. В стихах, избранных Танеевым, лирика имеет более обобщенный характер (например, «Мое сердце — родник»).

Вообще, по отношению к текстам романсов, как и в других ситуациях творчества, у Танеева были ясные и четкие требования. Он искал «насыщенную психологичность с ярко выраженной, иногда до накала эмоциональностью; перспективность, из-за чего во всех текстах пейзажи даются как психологический параллелизм; общий четкий образ, в котором психологичность — выражение — дана в перспективном выявлении; изобразительность» (Б. Л. Яворский).

Романсы для Танеева — область непосредственного лирического высказывания, в целом ему не свойственного. В критических отзывах иногда даже проскальзывало мнение о чуждости композитору вокального жанра. Это не так. Просто лирика Танеева — иная, более сдержанная, нежели лирика Чайковского, но тон ее — не менее теплый и задушевный. Немало общего у Танеева и с Римским-Корсаковым: обоим свойственна созерцательность, частое обращение к образам природы, особое благородство выражения. Но Танеев, пожалуй, более

драматичен, остр, даже под покровом внешней сдержанности («В дымке-невидимке» на слова А. А. Фета). Его вокальная мелодия обычно не следует за поэтической интонацией, композитор создает пластичную, длительно развивающуюся линию, истоком которой служит ключевое слово или фраза («Люди спят» — один из романсов, близких стилю Чайковского).

Полифоническая активность фактуры по-особому проявляется в фортепианном сопровождении романсов. Имитации и подголоски мелодически насыщают музыкальную ткань, оживляют и разнообразят ее; вторя основному голосу, они усиливают единство настроения («Когда, кружась, осенние листья»). Чисто фортепианное «цветение» фактуры в романсах Танеева порой вызывает аналогии с рахманиновским письмом (среди звуко-образных «совпадений» — «Зимний путь» Танеева и прелюдия Рахманинова соль-диез минор).

«Романсы Танеева составляют очень интересную область в его творчестве. Как и всем другим его сочинениям, им свойственны серьезность стиля и глубокомыслие, часто отнимающие у лирической музыки всякий отпечаток непосредственности и произвольности: слишком далеким представляется расстояние от жизненного впечатления, стимулировавшего творчество, до полной и окончательной фиксации идеи. Но все эти кажущиеся опасения прекращаются при внимательном ознакомлении с романсами Танеева. Так сильно и органично его мышление, что, как бы ни казалась отвлеченной и рассудочной найденная им форма, — в результате она-то и служит всецело тому, чтобы чувство или эмоциональный тон музыки сохранили именно через нее всю свежесть и первозданность. Сочинения Танеева, а в числе их и романсы его, подобны хорошим стихам, в которые надо неоднократно вчитываться, и каждый раз это ведет к открытию еще более главного, еще более важного в них...» (Б. В. Асафьев).

Цикл «Иммортели», как и многие поздние сочинения Танеева, создавался в Дюдькове — деревне близ Звенигорода, где композитор с 1908 года

проводил лето. С годами потребность в тишине и уединении, необходимых для творческой работы, стала у Сергея Ивановича очень сильной.

«Главный интерес в моей жизни составляют занятия композицией и, отчасти, теоретические работы... Для успешности этих занятий мне необходим ничем не нарушаемый досуг, дающий возможность сосредоточиться на своей работе, и отсутствие всяких посторонних работ» (Танеев — М. П. Беляеву). К концу 90-х годов Танеев полюбил тихие монастырские гостиницы — сначала это была Берлюкова пустынь близ Богородска, потом постоянным местом стал Черниговский скит Троице-Сергиевой лавры. Туда Сергей Иванович уезжал при первой возможности, насколько ему позволяли учебные обязанности, и проводил там свободные дни и праздники.

В тиши скита я более недели,
Живу один, пишу квартет а-мольный
Для скрипок двух, альты, виолончели.
Но я устал, писать не в силах боле,
Закрыв тетрадь и мыслю невольной
Из дебри фуг и контрапункта чаши
Переношусь на шахматное поле...

(Танеев — В. И. Масловой)

Поездки в скит отнюдь не сделали Танеева верующим. Близкое общение с монастырем и его обитателями окончательно разочаровали его в православии. Побеседовав с одним из сергиевских монахов, он замечает в дневнике: «Когда ушел отец Евгений, я почувствовал прилив возмущения. Такой тупости умственной и нравственной я не ожидал встретить у монаха»... Там же есть и такие записи: «Спасался от богослужения. В 11 час. пришел Егор предупредить, что приедут монахи, будут ходить по номерам и петь»... «Лев Николаевич, говоря со мной о справедливости, сказал, что встречает у меня материалистические воззрения, которые мало вяжутся с моей природой и как будто навеяны извне».

Монастырским уединением Сергей Иванович наслаждался эпизодически. Его московская жизнь по-прежнему была «людной», наполненной творчеством и общественными делами. Танеевские «вторники», собиравшие всю музыкальную Москву, исполняли функцию «громоотвода» для посещений знакомых,

отнимавших время у хозяина. Но «громоотвод» не очень-то помогал...

В 1899 году певица М. А. Дейша-Сионицкая, случайно встретив Сергея Ивановича на улице, рассказала ему о деятельности керзинского кружка, начавшейся три года назад, и, набравшись смелости, попросила помочь. «Кружок любителей русской музыки», основанный супругами Аркадием Михайловичем и Марией Семеновной Керзинными, просуществовал до 1912 года. Его целью была пропаганда сочинений русских композиторов от начала XIX века до современности. Танеев постоянно участвовал в концертах кружка, выступая как пианист с исполнением произведений Чайковского, Аренского и собственных. Керзинскому кружку он доверил премьеры некоторых своих сочинений, законченных в девятисотые годы: цикла «Иммортиели», концертной сюиты для скрипки с оркестром, фортепианного квартета.

«Квартет в фортепианной его партии,— писал рецензент «Русской музыкальной газеты,— блестяще, хотя несколько массивно, исполненный автором, носит характер фортепианного концерта, заставляющий сожалеть местами об отсутствии оркестрового сопровождения. Великолепна в нем энергичная первая тема, контрапунктические сплетения и интимно-таинственные эпизоды разработки в первой части. Во второй части... царит светлая, горячая кантилена у струнных, разрастающаяся в широкую победную песнь... Финал, с его богатой полифонией, с вплетенными местами в контрапунктическую ткань фрагментами тем первых двух частей, вызывает у слушателя изумление перед мастерством композитора и вместе расхолаживает впечатленье...»

Проблема финала, общая для многих сочинений второй половины XIX века, беспокоила не только Танеева, но и П. И. Чайковского, который в одном из писем, критикуя финал раннего танеевского квартета, роняет: «...Большинство моих финалов не лучше этого». Финалу иной раз было «не под силу» соперничать с медленной частью, постепенно становившейся у Танеева образным центром цикла.

В 1906 году Танеев дал согласие войти в состав жюри «Музыкальных выставок», организованных М. А. Дейша-Сионицкой. К тому времени Сергей Иванович близко познакомился с этой выдающейся певицей, первой исполнительницей ряда его романсов. «Музыкальные выставки», по мысли их организательницы, должны были знакомить московскую публику с новинками отечественной музыки — и маститых, и начинающих композиторов. Концерты проходили в зале Синодального училища, бесплатные билеты распространялись самой певицей. Новые произведения нужно было отбирать, для чего и существовало жюри; в его работе Танеев принял самое деятельное участие.

«С тех пор я начала бывать у Сергея Ивановича очень часто. Набив папку присланными мне писанными нотами, я с легкой душой шла к Сергею Ивановичу, зная, что у него найдется время и терпение все просмотреть. Надо было удивляться, с каким вниманием он рассматривал произведения молодых композиторов. Чем слабее было произведение, тем внимательнее он был и тем дольше его изучал. Сергей Иванович говорил так: „Хорошо и талантливо написанную вещь можно сразу оценить, а к слабой вещи нужно отнестись очень внимательно и осторожно, чтобы не ошибиться и не огорчить человека, писавшего ее. Тем более, если это начинающий композитор — надо поддержать и ободрить его, чтобы он продолжал развивать свои способности, а не убивать в нем веру в себя“» (М. А. Дейша-Сионицкая).

«Музыкальные выставки» просуществовали до 1911 года. На них, как и в концертах керзинского кружка, впервые исполнялись новые сочинения Танеева. В январе 1908 года, на пятой «Музыкальной выставке» прозвучали вокальные терцеты «Ночи» на стихи Ф. И. Тютчева и квартеты на пушкинские стихи — «Монастырь на Казбеке» и «Адели». Здесь Танеев единственный раз обратился к ансамблю а капелла.

«...Вокальные ансамбли Танеева проникнуты свойственной ему серьезностью и вдумчивостью, склонностью к возвышенному созерцанию и к сосре-

доточению мысли на сюжетах, выходящих из круга обыденности» (Б. В. Асафьев).

В том же концерте состоялась премьера струнного трио ре мажор для двух скрипок и альты. Это мастерская стилизация моцартовского стиля, выполненная настолько безупречно, что порой музыка трио может ввести в заблуждение насчет автора и времени создания. Первое исполнение струнного трио дало повод к появлению критических замечаний, похожих на те, которые высказывались в связи с ранними классицистскими опытами композитора. Но за двадцать с лишним лет взгляды и вкусы изменились и «моцартианство» Танеева было воспринято значительно спокойнее.

Резкий контраст к ре-мажорному трио составил следующий ансамбль для скрипки, виолончели и фортепиано. Это совершенно иной образный мир, иной музыкальный язык. Критика высоко оценила фортепианное трио. В нем увидели «едва ли не лучшее из всего, что до сих пор написано» Танеевым.

«...Первое Allegro с его суховатой, жесткой даже, темой приковывает к себе внимание своей сдержанностью и силой. Вторая—Allegro molto, которую можно смело назвать „пляской смерти“, еще лучше, еще сильнее, а средняя часть ее—тема с вариациями, из которых одна живее, изящнее и красивее другой,—великолепна. Andante угрюмо и красиво, а финальное Allegro con brio полно жизни, так что даже странно, что его сода еще энергичнее и живее, чем начало. Прибавьте к этому горячую, стильную, разнообразную игру автора, единственным недостатком которого является чрезмерное иногда увлечение своей партией в ущерб ансамблю,— и будет понятно воодушевление всех присутствующих» (Гр. Прокофьев).

Общественная деятельность Танеева в эти годы не ограничивается концертами. Он—один из основателей общества «Музыкально-теоретическая библиотека», учрежденного в начале 1909 года. Предшественником его было «Музыкально-научное общество», созданное в 1902 году, но натолкнувшееся в своей работе на значительные трудности. К 900-м

годам в среде московских музыкантов постепенно формируется сознание недостаточности музыкально-теоретических и исторических знаний. Тяга к их пополнению отвечала духу эпохи, отмеченной стремительным расширением исторического и стилистического кругозора. Это время расцвета объединения «Мир искусства», открытия древнерусской иконописи и языческой архаики, увлечения французской культурой XVIII века и искусством Востока... Время, когда крепло новое культурное сознание, проникнутое духом историзма. Музыканты не были «в первых рядах» этого движения, опережаемые художниками и театральными деятелями. Но и в их среду постепенно проникают новые идеи. Только теперь начинает осознаваться пророческий интерес Танеева к истории музыкального искусства, и сам он становится естественным центром новых тенденций.

Но «Музыкально-научное общество», членами которого стали девятнадцать московских музыкантов, просуществовало недолго. Основной формой научного общения было чтение и обсуждение заранее подготовленных докладов, запас которых иссяк через три года. Участники собраний общества почувствовали недостаток знаний и навыков самостоятельного научного труда, у которого не было достаточной базы. Базу эту могла создать только настоящая работа с источниками, с книжным и нотным материалом. Так родилась мысль о создании «Музыкально-теоретической библиотеки», после долгих дебатов воплощенная в жизнь.

С. И. Танеев, как член-учредитель нового объединения, самым активным образом поддерживал его. Сделав символический первый подарок — ящик для библиотечного каталога, Сергей Иванович пополнял собрание ценнейшими изданиями из своей коллекции, которая была богатой и во многих отношениях уникальной. Достаточно сказать, что в ней находились тома Полного собрания сочинений И. С. Баха, издаваемого тогда Баховским обществом. Кроме Танеева в Москве подписчиков было только двое. (В 1913 году при «Музыкально-теоретической библиотеке» образовалась Баховская секция.) Во время своих путешествий в Германию, в

Париж Танеев постоянно выискивал и приобретал старопечатные редкости. Впоследствии танеевское собрание вошло в состав библиотеки Московской консерватории, которая носит теперь его имя.

Деятельность «Музыкально-теоретической библиотеки» протекала на редкость успешно. За четыре года количество ее участников увеличилось на двести человек. Была открыта бесплатная читальня имени Н. Г. Рубинштейна, фондами которой могли пользоваться все желающие, развернуты циклы докладов и лекций, сопровождавшихся звучанием музыкальных произведений. В одном из собраний Танеев выступил с исполнением шести органных фуг Баха. Ему помогал Е. В. Богословский, прочитавший перед этим лекцию «Краткий очерк развития органной фуги до Баха», с демонстрацией фуг Габриели, Фрескобальди, Пахельбеля и Букстехуде.

Членами «Музыкально-теоретической библиотеки» была разработана идея издания музыкально-критических статей Г. А. Лароша, публициста, наиболее близкого духу библиотеки. Инициатива исходила от Танеева, который стал одним из редакторов первого тома; он деятельно работал над планом издания, активно сотрудничал с М. И. Чайковским в составлении плана вступительной статьи. Второй том, подготовленный уже одним Танеевым незадолго до смерти, был издан, в точном соответствии с его замыслом, в советское время.

Направление деятельности «Музыкально-теоретической библиотеки» было глубоко созвучно представлениям Танеева о целях музыкальной науки и музыкального просветительства. Он и сам мог пользоваться ее плодами. Сергей Иванович часто бывал в библиотеке, изучая собрание сочинений Генделя, тома из серии «Памятники музыкального искусства», произведения Палестрины, и просиживал за этим занятием целые вечера.

«Однажды Сергей Иванович так увлекся мотетам Палестрины, что, уединившись в укромном уголке библиотечной залы, принялся распевать их вполголоса вместе с двумя другими членами общества. Импровизированное трио было далеко не на высоте исполнения, благодаря отсутствию голоса у

исполнителей; но трогательно было видеть проявление искреннего, почти юношеского энтузиазма маститого творца „Подвижного контрапункта“ к произведениям великого контрапунктиста» (З. Ф. Савелова).

13 октября 1912 года С. И. Танеев был избран почетным членом общества «Музыкально-теоретическая библиотека». В октябре 1915 года, через пять месяцев после кончины композитора, собрание членов общества постановило изменить его название. Отныне оно звучало: «Музыкально-теоретическая библиотека имени С. И. Танеева». Таким образом «общество воздало дань уважения памяти не только своего главного инициатора и вдохновителя, но и первого русского музыкального теоретика мирового значения».

*Хоровые циклы.— «По прочтении псалма».—
Последнее выступление.— Кончина.*

«Хор, как стилистически особенная композиция... вырастает сперва в русской опере, а вне ее находит свое полное раскрытие у Кастальского, Танеева и Рахманинова» (Асафьев).

Танеев не мог не обратиться к хоровой музыке. Полифония строгого стиля, изучению и освоению которой он посвятил так много сил, и как ученый, и как художник, развивалась исключительно в жанрах хоровой музыки без сопровождения; с условиями вокального интонирования связаны основные особенности строгого письма — плавность мелодического движения, опора на консонанс, размеренная ритмика. Но в период активных полифонических штудий Танеев пишет лишь небольшие хоры гармонического склада. Переломным здесь оказался 1899 год, когда появляется восьмиголосный хор «Из края в край» на стихи Ф. И. Тютчева, возвестивший расцвет хоровой музыки в творчестве Танеева.

Выбирая стихи для хоровых композиций, автор исходит из представлений, общих для его вокальной музыки в целом. На первом плане — художественное качество поэтического текста, образно-эмоциональное созвучие. Но между стихами, избранными для романсов и для хоров, есть заметная разница. Отмечая в томе сочинений Я. П. Полонского стихотворения для будущих вокальных произведений, Танеев обязательно делает обозначение — хор или романс.

«Романсовые тексты гораздо более лиричны. Они произнесены „от первого лица“, причем в прямом, непереносном смысле: слова „я“, „ты“, „мое“, „мне“ встречаются в *каждом* стихотворении. В хоровом цикле на слова Полонского „я“ встречается *один раз* на все двенадцать стихотворений... первое лицо возникает только во множественном числе: „мы“, „нам“, „нас“ как выражение *коллективной* эмоции...» (Л. З. Корабельникова).

Образный мир хоров — иной, нежели в романсах. Танеев понимает хоровой жанр как сферу высокого обобщения, эпоса, философского размышления. Отсюда крупный штрих, монументальность его хоро-вых композиций. Не случайно и обращение, как и в вокальных терцетах «Ночи», к поэзии Тютчева, с присущим ей чувством грандиозности, катастрофической стихийности мироздания (романсов на стихи Тютчева у Танеева нет). У других поэтов — Полонского, Бальмонта — Танеев ищет сходные мотивы, ищет философскую концепцию бытия.

«Пантеистическое мирозерцание отличается своею цельностью и стройностью, так что оно может привести к строгому научному взгляду на мир» (Танеев).

Двенадцать хоров а капелла для смешанных голосов на стихи Полонского Танеев закончил в 1909 году. Отдельные номера цикла принадлежат к наиболее популярной части танеевского хорового наследия; будь то акварельно-прозрачный «Вечер», стремительно-полетный хор «Посмотри, какая мгла» или сурово-драматический — «Развалину башни, жилище орла» — любой из них входит в репертуар каждого профессионального коллектива.

Поэтическое слово в хорах Танеева трактуется обобщенно, не детализируется. Композитору важно соблюсти общее настроение стихотворения, в развитии же он руководствуется закономерностями чисто музыкального порядка, тем более что в сложных полифонических построениях слово вообще становится трудноразличимым. Текст в трактовке Танеева, как и у старых мастеров, — лишь тезис, который служит затем предметом музыкального «обсуждения».

«В хорах Танеева доминирует присущий ему, как композитору высшей музыкально-интеллектуальной культуры, вокально-симфонический принцип развития материала на рациональных основах, выработанных европейской полифонией, — писал Б. В. Асафьев.

Хоровое письмо Танеева в цикле на стихи Полонского, как и его зрелый стиль в целом, основывается на живом мелодическом движении

каждого голоса, ясных и четко прочерченных линиях. Колорит хоровых тембров, специфическая хоровая красочность — как и красочность оркестровая — Танеева в это время интересовали мало, его больше заботила компактность, равновесие звучания.

Последний цикл Танеева, Шестнадцать хоров на стихи К. Бальмонта, был создан в 1912—1913 годах по просьбе Певческого союза пражских учителей; отсюда исполнительский состав: большой мужской хор. Из этого цикла было опубликовано лишь восемь хоров.

Бальмонтский цикл — новое слово в стилистике танеевского хорового письма. По сравнению с циклом на стихи Полонского эти хоры «отличаются двумя, казалось бы, противоположными, но органично воплощенными тенденциями к скупости, порой аскетизму средств и к красочности звучания» (Л. З. Корабельникова). Почти импрессионистские звуковые эффекты вытесняют привычные для композитора сложные полифонические построения.

Циклы Танеева — новое слово в развитии русской хоровой культуры. Пение а капелла издавна имело для нее очень важное значение, ибо определяло облик двух основных ветвей отечественного хорового искусства — фольклорной и культовой. (Начало века было временем расцвета русского хорового исполнительства, вершиной которого стала деятельность Придворной певческой капеллы в Петербурге и Синодального хора в Москве.) Танеев пошел собственным путем и создал самостоятельный стиль светской хоровой музыки, развитый затем композиторами послеоктябрьского времени.

«Два последних цикла хоров на тексты Полонского и Бальмонта, безусловно, являются высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи» (Б. В. Асафьев).

«Какая богатая, не использованная еще область — русская оратория». Эти слова Танеев, по воспоминаниям А. К. Глазунова, произнес после премьеры своей второй кантаты «По прочтении псалма», состоявшейся в Петрограде 11 марта 1915

года. Кантате суждено было стать последним сочинением большого русского художника. «По прочтении псалма» замыкает творческий путь Танеева, перекликаясь с «Иоанном Дамаскином», его открывшим. Два крупных философских произведения символически обрамляют тридцатилетие неустанного художественного совершенствования.

Кантата «По прочтении псалма» написана на стихи А. С. Хомякова, знакомые Сергею Ивановичу с детства, о чем он позднее не раз сам говорил. На титульном листе партитуры стоит посвящение: «Памяти матери моей, Варвары Павловны Танеевой».

Для художественного творчества Хомякова, известного философа, поэта и публициста, основателя славянофильства, типичны темы высокого гражданского звучания, обсуждение глубинных вопросов человеческого бытия; стих его проникнут пафосом, патетической декламационностью, нередко уснащен архаическими оборотами, порой несколько тяжеловесными. Стиль Хомякова отвечал потребности Танеева в поэзии торжественной и строгой, вознесенной над повседневностью. Но главным для него была тема стихотворения «По прочтении псалма», выразившая его представление о нравственном назначении человека на земле.

«По прочтении псалма» — вольное поэтическое переложение библейских мотивов: Хомяков подчеркивает космическую грандиозность ветхозаветных образов и их общечеловеческое содержание. Бог-творец обращается к народу: ты мне строишь храмы, пышно их украшаешь, кадишь фимиам, но к чему мне все это? Ведь «я создал землю, создал воды, я небо очертил рукой» и «не я ль светила зажег над вашей головой?» Золото и «бездушный камень» — скудный дар. Но «есть дар бесценный»:

Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде,
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде!

Как и в «Иоанне Дамаскине», образы, восходящие к религиозной традиции, наполнены вечно живым смыслом. Этот смысл и привлекал неверующего Танеева к библейским темам: для композито-

ра, так стремившегося всегда к освоению художественно-философского опыта человечества, они были одним из проявлений всеобщности культуры.

Во второй кантате Танеева заключена целостная концепция мира и человеческого бытия в мире. Космический масштаб поэтических образов Хомякова («в глубь земную, в утробу вековечных скал я влил, как воду дождевую, огнем расплавленный металл»; «не я ль, как искры из горнила, бросаю звезды в мрак ночной?») поддержан и усилен грандиозным размахом танеевской композиции. «По прочтении псалма» — итоговое, финальное осуществление в творчестве Танеева центральной для него классицистской идеи движения от мрака и хаоса к свету и разуму. Может быть, самое последовательное осуществление. Но классицизм далеко не исчерпывает содержания кантаты: вселенское ее звучание не в меньшей степени перекликается со скрябинскими материальными концепциями или «Колоколами» Рахманинова. «По прочтении псалма» — дитя своего времени, проникнутого мыслью о «всеобщности», «совместности», «соборности». Не случайно именно кантатный жанр, с его значением «коллективного», становится в эти годы центральным. «Ведущая роль кантаты в предреволюционный период определилась тем, что она расцвела на основе философской проблематики. Смысл жизни и призвание человека, жизнь и смерть, этическое значение вековых народных традиций, пантеистическая одухотворенность природы — вот темы, раскрытые в кантатах Танеева и Рахманинова, Римского-Корсакова и Стравинского» (А. Н. Сохор).

Однако танеевская кантата, при всех связях и аналогиях с современными ей сочинениями, значительно от них отличается. Космогония «По прочтении псалма» глубоко объективна, внелична по своей природе, в противовес «вселенной» Скрябина, пробуждаемой к жизни субъективной творческой волей. Утвердительно-оптимистический характер финального вывода, грандиозное славение «По прочтении псалма» противоположно по смыслу и траурному заключению трагедийных рахманиновских «Колоколов»...



Николай Карлович Метнер. В 1897—1902 годах учился в Московской консерватории у Танеева в классах контрапункта, форм и фуги



Сергей Васильевич Рахманинов, 1892 год

*Copie de l'original de l'œuvre
de M. S. Tanéïew*

C. Tanéïew 20 Dec. 1912

à Monsieur SERGE RACHMANINOFF.

Troisième
QUATUOR

(en RE mineur)

pour

deux Violons, Alto et Violoncelle

composé

par

S. TANÉÏEW.

Op. 7.

Partition Pr. $\frac{M. 1}{R. 50}$ net.

Parties séparées Pr. $\frac{M. 5}{R. 5}$

Réduction pour Piano à 4 mains par Georges Poméranitzew Pr. $\frac{M. 5}{R. 5}$

*Propriété de l'Éditeur pour tous Pays
Enregistré aux Archives de l'Union*

M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG.

1898
1535

Impr. L. B. de C. E. Haber Leipzig

Третий квартет Танеева с посвящением
и дарственной надписью С. В. Рахманинову



Александр Борисович Гольденвейзер.
Ученик Танеева по теории, затем его коллега
по консерватории. Основположник одной
из крупнейших советских пианистических школ



Захарий Петрович Палиашвили, композитор,
ученик Танеева в 1900—1903 годах.
Классик грузинской национальной музыки,
создатель оперы «Абесалом и Этери»



Леонид Владимирович Николаев.
Учился у Танеева в теоретических классах.
Крупнейший русский советский пианист, композитор,
профессор Ленинградской консерватории



Анатолий Николаевич Александров.
В 1907—1910 годах—ученик Танеева по гармонии
и контрапункту. Выдающийся советский композитор,
профессор Московской консерватории

à Monsieur JULES CONUS.


Sixième
QUATUOR

(Si b)

pour

deux Violons, Alto et Violoncelle

par

SERGE IW. TANÉÏËW.

— Op. 19. —

Partition Pr $\frac{1}{2}$ 48

Parties séparées Pr $\frac{1}{2}$ 24

Réduction pour Piano à quatre mains par l'Auteur Pr $\frac{1}{2}$ 25

Imprimé de l'Éditeur pour tous Pays

M. P. BELAIEFF, LEIPZIG.

1906

St. Petersburg, dépôt général chez J. Jurgenson, Morskaja 9.

2678

Первое издание Шестого квартета Танеева
(1906 год) с посвящением Юлию Конюсу

19  15.

МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО

Распространенія Камерной Музыки.

Малый Залъ Благороднаго Собранія.

Понедѣльникъ 26-го января

VI годъ

1914—1915.

XLVIII собраніе.

2-ой КАМЕРНЫЙ ВЕЧЕРЪ

посвященный произведеніямъ

С. И. ТАНЕЕВА.



Весь чистый сборъ поступитъ въ распоряженіе Общества въ пользу пострадавшихъ отъ войны музыкантовъ и ихъ семей.

Афиша 2-го камерного вечера
из произведений Танеева. 26 января 1915 года



Чешский квартет: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган. С середины 90-х годов этот замечательный коллектив становится горячим пропагандистом танеевских сочинений



Сергей Александрович Кусевичкий, дирижер
и контрабасист. Под его управлением
1 апреля 1915 года состоялась московская премьера
кантаты «По прочтении псалма»



Модест Ильич Чайковский и Сергей Иванович Танеев
во дворе Дома-музея П. И. Чайковского в Клину



Партитура симфонии ре минор,
впервые изданная в 1947 году



Иоганн Себастьян Бах. С портрета Э. Г. Хаусмана
«Танеев живо интересовался, каким образом
такие мастера, как Бах, Моцарт,
Бетховен добивались своей техники» (В. Л. Яворский)



«Подвижной контрапункт строгого письма», издание 1959 года. «...Это первый труд, переводящий музыкальное искусство, т. е. нечто бессознательное, неосязаемое для человеческого ума, в область науки» (Б. Л. Яворский)



Прижизненные издания Четвертого и Пятого квартетов «В произведениях Танеева русская камерная инструментальная музыка окончательно перешла из стадии отдельных художественных более или менее удачных произведений... в сферы высшего музыкального сознания» (Б. В. Асафьев)



Яков Петрович Полонский



Вокальный цикл на стихи Полонского.
Танеев первым начал называть романсы
«стихотворениями для голоса и фортепиано»

ХОВЪ МѢСЪЧНИКЪ ПРИБИТЪКЪ КЪ КУРСЪМЪ ДЛЯ РАБОЧИХЪ
 DES CHANTVERBANDS DER MOSKAUER RECHTSCHUTZENDEN ARBEITER KURSE.

С. ТАПЪЕВЪ

S. W. TANEJEW

Двѣнадцать Хоровъ

a cappella
 для смѣшанныхъ голосовъ
 (12-хъ голосовъ)

Я. ПОЛОНСКАГО.

Op. 27.

HEFT I. 1-12. 12. VERSTÄRKT. CHOR
 HEFT II. 13-24. 12. VERSTÄRKT. CHOR
 HEFT III. 25-36. 12. VERSTÄRKT. CHOR

HEFT II. Часть II. 13-24.
 12-хъ голосовъ.

- N. 13. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 14. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 15. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 16. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 17. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 18. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 19. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 20. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 21. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 22. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 23. ПѢСНЯ О СЛАВѢ
- N. 24. ПѢСНЯ О СЛАВѢ

Zwölf Chöre

a cappella
 für gemischte Stimmen
 nach Gedichten von

J. POLONSKY.

Deutsch von HEINRICH FEJEWEL.

Op. 27.

HEFT I. 1-12. 12. VERSTÄRKT. CHOR
 HEFT II. 13-24. 12. VERSTÄRKT. CHOR
 HEFT III. 25-36. 12. VERSTÄRKT. CHOR

HEFT II. Часть II. 13-24.
 12-хъ голосовъ.

№	Название	Музыка	Голоса
13	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
14	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
15	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
16	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
17	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
18	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
19	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
20	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
21	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
22	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
23	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ
24	ПѢСНЯ О СЛАВѢ		12-хъ

EDITION RUSSE DE MUSIQUE

Berlin Moscou

МОСКОВСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО
 ИЗДАТЕЛЬСТВА

Берлин Москва



RUNDSCHER MUSIKVERLAG

Berlin Moskau

BRUNNEN & HARTIG BRUNNEN LONDON NEWYORK
 MAX ESCHIG PARIS

Двенадцать хоров на стихи Полонского были посвящены Танеевым хором Московских Причистенских курсов для рабочих.



Мария Андриановна Дейша-Сионицкая, певица,
организатор «Музыкальных выставок»,
пропагандировавших новинки русской музыки



С. И. Танеев, 1910-е годы



Цена 20 коп.

Залъ Синодальнаго училища.

№ 1295.

Вторникъ, 20-го Января.

8-Я МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА.

(ГОДЪ II.)



Начало въ 8¹/₂ час. вечера.



Программа 8-й Музыкальной выставки 20 января 1909 года, где впервые исполнялись романсы Танеева из цикла «Иммортели»

ПРОГРАММА.

Отдѣленіе 1-е:

1. *Метцль, В. Л.* Ор. 3. Квартетъ D-dur для 2-хъ скрипокъ, альта и виолончели, 1907 г.

- a) Moderato.
- b) Tema con variazione.
- c) Scherzo.
- d) Finale. Allegro risoluto.

Исп.: **Б. О. Сиборъ, М. І. Цирельштейнъ, В. Р. Бакалейниковъ, С. М. Козолуповъ.**

2. *Василенко, С. Н.* Ор. 13. Четыре романса 1908 г.

- 1) Новолуніе (Городецкий).
- 2) Пѣсни Офеліи (Блокъ).
- 3) „Дѣвушка вѣла“ (Блокъ).
- 4) Таръ (Городецкий).

Исп.: **Н. Д. Запорожець (№ 1).
А. І. Добровольская (№ 2).
В. Н. Петрова-Званцева (№№ 3 и 4).
С. Н. Василенко (ф.-п.).**

Отдѣленіе 2-е:

1. *Тантлевъ, С. И.* 6 романсовъ. Ор. 26, 1908 г. (изъ сборника Эллиса „Иммортели“).

- 1) „Лѣса дремучіе“ (Ш. Водлэръ).
- 2) „Сталактиты“ (С. Прюдомъ).
- 3) „Фонтаны“ (Роденбахъ).
- 4) „И drogвули враги“ (Жозе-Марія Эредіа).
- 5) „Менуэтъ“ (Ш. Д'оріасъ).
- 6) „Среди враговъ“ (Нидше).

Исп.: **М. А. Дейша-Сюницкая (№№ 2, 3 и 5).
Ө. Б. Павловскій (№№ 1 и 6).
Д. М. Рознатовскій (№ 4).
С. И. Тантлевъ (ф.-п.).**



Танеевские дневники — бесценный документ
русской художественной жизни рубежа веков.
Издание их начато в 1980 году

Титульный лист кантаты «По прочтении псалма».
Автограф.

Намного много мои, Аполло! Мабелес! Манделес!

Часть I

"По прочтении псалма"

Кантата №2

для 4 голосов ~~и~~ соли, хора и оркестра

Слова А. Хомякова

музыка

С. Манголь

ор. 36

1914

Клавиризация от Максимов



Советские издания камерных сочинений Танеева

19 18

МАЛЫЙ ЗАЛЪ КОНСЕРВАТОРИИ.

ЦИКЛЪ КАМЕРНЫХЪ СОБРАНИЙ

ИЗЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ И ВЪ ПАМЯТЬ

СЕРГѢЯ ИВАНОВИЧА

ТАНЕЕВА.

23-го, 24-го и 26-го Ноября

СЪ УЧАСТИЕМЪ

ПЕТРОГРАДСКАГО КВАРТЕТА Е. В. ГЕРЦОГА Г. Г. МЕНЛЕН-
БУРГЪ-СТРЕЛИЦНАГО: К. К. ГРИГОРОВИЧА (1-я скрипка)
Н. И. КРАНЦА (2-я скрипка), В. Р. БАКАЛЕЙНИКОВА (альтъ),
С. Э. БУТНЕВИЧА (виолончель); г-жа П. Ж. ДОБЕРТЬ (соло);
К. Н. ИГУМНОВА и Н. А. ОРЛОВА (ф.-п.), и В. Л. НУБАЦНАГО
(виолончель).



Афиша цикла концертов в память Танеева



Звенигород, Саввино-Сторожевский монастырь.
Отсюда можно дойти до Дюдькова, где Танеев любил
проводить лето в последние годы жизни





Дом Танеева в Дюдькове.
Здесь композитор скончался 6 июня 1915 года

Вид Дюдькова с обрыва



Окрестности Дюдькова

«Оглядываясь назад на предреволюционную эпоху, нельзя не обратить внимания на присущее передовой ее музыке состояние мятежности и экстатического возбуждения... Один Танеев, тоже выводя симфонизм за пределы только инструментальных средств выражения, воплощает в кантате поэму о космосе — о величии организованного движения» (Б. В. Асафьев).

Один из первых рецензентов кантаты Танеева, восхищенный глубиной и мастерством нового сочинения, как единственный его недостаток отметил «несколько небрежное отношение к тексту: бесконечное повторение слов хором и квартетом (солистами) невольно наводит на мысль, что текст Хомякова местами совершенно излишен». Но композитор ранга Танеева навряд ли был способен на «небрежность» в таком важном вопросе, как произнесение текста в вокальном сочинении. Здесь, как и в других подобных случаях, была выработана последовательная система художественных принципов. Читая в консерваторском курсе музыкальных форм лекцию об оратории, Танеев специально подчеркивал, что текст в каждом номере должен быть кратким: одна, две или три фразы; при этом хор, по своей природе «выражающий чувство или настроение, *овладевшее массой*», должен передать его каждой своей группой. Простейшая форма такой передачи — одновременное произнесение текста, более сложная и гибкая — полифоническое соединение голосов. Очевидно, что к поэтическому тексту Хомякова, передающему массовое, коллективное чувство, Танеев подходил подобно старым мастерам эпохи Ренессанса или барокко: исходя из общего настроения фрагмента, он создавал развернутую форму, имеющую уже чисто музыкальный смысл. Стилистика стихотворения, написанного крупным «фресковым» штрихом, без детализации, вполне допускала подобный подход. При этом Танеев специально заботится о понятности, «прослушиваемости» слов: в начальных или резюмирующих эпизодах он помещает текст в простом аккордовом или унисонном изложении. Это позволяет слушателю ясно представить общее содержание номера кантаты, которое

развивается и в полифонических разделах (где слова разобрать уже значительно труднее и где на первый план выступает собственно музыкальное содержание).

В кантате три крупных части, каждая из которых в свою очередь состоит из трех номеров. Танеев выделяет риторические зачины («К чему мне злато?», «К чему куренья?», «К чему огни?»), стремясь к наиболее полному выражению поэтического смысла и общего настроения стихов.

Обобщенная трактовка текста обусловлена не только примером старых мастеров, которому следует здесь Танеев,— она вытекает из особенностей танеевского симфонизма, в очень сильной степени здесь проявившегося. Симфонизм этот — той же природы, что в фортепианном квинтете или трилогии «Орестея». «По прочтении псалма» подводит итог основному содержанию творчества Танеева.

Трехчастность, ясно выраженная в структуре кантаты, связана также и с выделением основных эмоциональных состояний, в ней господствующих. Это суровый драматизм, с необычной мощью и темпераментом выплескивающийся в первом номере («Земля трепещет. По эфиру катится гром из края в край») и в фуге из четвертого («Он там кипит и рвется») — «по силе и напряженности выражения мрачной и суровой звучности, как бы характеризующей порывы плененного в недрах земли Хаоса, можно считать этот хор высшим достижением всей музыки Танеева» (Асафьев). Это возвышенная, благоговейная лирика, дышащая лаской и очарованием; второй хор с его колористически выразительными антифонами и в особенности квартет («Земля со всех своих концов кадит дыханьем под росую благоухающих цветов»), где мелодическое «цветенье» голосов достигает редкого даже для Танеева богатства. И наконец, это свет, прославление и апофеоз — медленное, степенно-торжественное движение финала и его предвосхищение в мужественно-героической «генделевской» фуге на три темы.

Этой образной концентрации соответствует интонационно-тематическая организация произведения,

своей стройностью и совершенством напоминающая классическую архитектуру. Танеев опирается на интонации-типы: фанфарные, хроматически ниспадающие и призывные. Их сопоставление и взаимодействие рождает систему внутренних связей, обеспечивающих слитность целого. Так, вихревые мотивы первого номера возвращаются в начале третьей части: эта реприза, скрепляющая цикл, становится исходной точкой восхождения к финалу...

«Я никогда не видел Сергея Ивановича таким счастливым, как на исполнении его кантаты» (С. А. Кусевицкий).

После петроградской премьеры состоялась и московская, в зале Благородного собрания (ныне Колонный зал Дома Союзов).

«Кантата очень хорошо прошла, хоры звучали чрезвычайно массивно и величественно — хор был в 180 человек, и все выходило по звучности несравненно полнее, чем в Петербурге, как и следовало ожидать, ввиду прекрасной акустики Благородного собрания. Присутствовавшие, по-видимому, остались довольны кантатою», — писал Танеев М. И. Чайковскому.

Рецензии были одобрительными, хотя и разноречивыми. К этому времени некоторые критики, писавшие о Танееве, выработали своеобразный стереотип: воздавая должное мастерству и глубине мышления композитора, с сожалением отмечать «недостаточную индивидуальность» и «разностильность» его музыки, возникавшую, по их мнению, как результат чрезмерного увлечения «строгим стилем». «О С. И. Танееве пишут обычно немного, но всегда с оттенком особой почтительности, ибо нельзя не уважать творчества благородного, не гонящегося за успехом и не желающего быть эффектным. Все и всегда отмечают великолепное мастерство танеевского письма... И редко кто жалуется на иногда чрезмерную начитанность автора — на начитанность, мешающую автору создавать свой стиль...» (Гр. Прокофьев).

«Значение кантаты для русской музыки огромно. Сейчас не поддается точному выяснению все звуковое богатство, все мастерство, вложенное в нее, но

сила эмоционального содержания музыки ощущается с первого же знакомства с нею по степени произведенного впечатления. Впечатление осталось столь сильное, какое только и может остаться после исполнения подлинно правдивых, живых произведений музыкального искусства, где слышится за каждым изгибом музыкальной мысли творческая воля и одухотворенное чувство композитора» (Б. В. Асафьев).

Еще до премьеры «По прочтении псалма», 26 января 1915 года Московское общество распространения камерной музыки устроило концерт, целиком посвященный произведениям Танеева. Его авторские вечера, где исполнялись камерные сочинения, проходили и в предыдущие сезоны: авторитет композитора неуклонно рос. На этот раз прозвучали два ансамбля — фортепианный квинтет и фортепианное трио, а также множество романсов. Фортепианную партию исполнял автор. Это было последнее выступление С. И. Танеева...

1915 год начался печально для Сергея Ивановича. В марте, в один и тот же день, скончались два близких ему человека — Елена Сергеевна Танеева, жена старшего брата Владимира Ивановича, и старый друг Федор Иванович Маслов. А меньше чем через месяц Москва прощалась с Александром Николаевичем Скрябиным, внезапно умершим в возрасте сорока трех лет.

Незадолго до этого трагического события состоялась премьера «Всенощной» Рахманинова, на которой Танеев не смог присутствовать. За творчеством своего бывшего ученика Танеев следил с исключительным интересом и симпатией. Особенно же его должно было привлечь сочинение, основанное на старинных культовых песнопениях, так хорошо ему знакомых по собственной работе. Поэтому он попросил автора исполнить «Всенощную» на фортепиано. Это произошло в доме А. Б. Гольденвейзера, который впоследствии вспоминал: «Я жил тогда на Пречистенке. У меня собрались Танеев, Рахманинов и Метнер. Было это в начале апреля 1915 года. Рахманинов сыграл свою „Всенощную“, которая в его удивительном исполнении на фортепиано произ-

вела на нас глубокое впечатление. Мы были как-то особенно хорошо настроены и очень приятно потом посидели за чаем... Через несколько дней после этого нашего свидания неожиданно заболел Скрябин и через три-четыре дня умер». Сергей Иванович был потрясен этой смертью, и следуя за гробом своего ученика, повторял: «Что же теперь будет?» День выдался не по-апрельски ненастный, сырой и холодный, и Танеев сильно простудился. Своей болезни он не придавал серьезного значения, продолжая работать, писать письма, готовиться к предстоящей постановке «Орестей» в оперном театре С. И. Зимина... Но весь май Сергей Иванович продолжал болеть, чувствуя слабость, жар и страдая от кашля. Он досадовал, что болезнь заставляет откладывать долгожданный отъезд в Дюдьково, где в это время года особенно хорошо. Новые творческие замыслы требовали осуществления, не давая покоя. 2 мая его все же решились перевезти в Дюдьково на автомобиле. Но уже через день состояние Ганеева резко ухудшилось. Профессор Н. С. Кишкин, вызванный в Дюдьково, нашел катастрофический упадок сердечной деятельности и предупредил о неизбежности рокового исхода.

«5 июня 1915. Дорогая Анна Ивановна. Николай Семенович совершенно прав: сердце у меня ослабло и притом настолько значительно, что я с постели не встаю. Самое сильное движение — это когда сделаю два шага по направлению к умывальнику — после чего минут десять дышу, как запаленная лошадь, и раза два сажусь отдыхать, прежде чем обратно вернусь в постель...» (Танеев — А. И. Масловой).

Сергей Иванович Танеев скончался в полдень 6/19 июня 1915 года. До последнего мгновения он был в сознании.

Сохранились трогательные и волнующие подробности, связанные с погребением С. И. Танеева. Гроб с телом был доставлен на станцию Голицыно, тогда ближайшую к Дюдькову, и оттуда в Москву. Крестьяне Дюдькова несли гроб на руках до Звенигорода. Они же в Голицыне украсили вагон цветами и зеленью. Сергей Иванович почитался крестьянами за праведника, они безошибочно чувствовали его

нравственное совершенство и человеческую красоту. На выносе деревенский пастух стал на колени: «Всем-то ты добра желал, никому злого слова не сказал; вечный тебе покой и царство небесное».

В Москве траурное шествие проследовало от дома Танеева в Гагаринском переулке к консерватории. Там после отпевания, в память замечательного музыканта была исполнена медленная часть его до-минорной симфонии — одна из вершин его строгой и возвышенной лирики.

«Следуя за гробом Сергея Ивановича,— вспоминал М. И. Чайковский,— я шел с А. Т. Гречаниновым. Мы говорили о желательности оставить домик во дворе Вишняковой навсегда в том виде, как он был обитаем покойным... „Бывало вечером,— говорил Александр Тихонович,— подойдешь к нему и видишь в окно, что Сергей Иванович пьет чай. Значит, можно войти, не потревожа, посоветоваться, а то просто отвести душу в беседе. Ну, а если он за пюпитром или за инструментом, то просто постоишь и порадуешься, что он тут, за делом, и уже довольный и этим, уйдешь утешенный и ободренный“.

Глядя на толпу друзей, шедшую с нами, и не видя среди нее ни одного лица по долгу, из приличия, из любопытства, явившегося сюда, я думал, что Гречанинов передал чувство, объединявшее нас всех».

Сергея Ивановича Танеева похоронили на кладбище Донского монастыря, рядом с Варварой Павловной Танеевой, согласно его желанию, не раз высказанному при жизни. В 1940 году могила Танеева была перенесена на Новодевичье кладбище.

«Скончался Сергей Иванович Танеев — композитор-мастер, образованнейший музыкант своего времени, человек редкой самобытности, оригинальности, душевных качеств, вершина музыкальной Москвы, уже с давних пор с непоколебимым авторитетом занимавший по праву высокий пост до конца дней своих. Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высокий судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, до-

ступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, „потанеевски“: кратко, метко, ярко. На устах его были только нужные слова. Лишних, сорных слов этот человек никогда не произносил... И смотрели мы все на него как-то снизу вверх!.. Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери.

Жил Сергей Иванович простой, скромной, в некоторых отношениях даже бедной жизнью, вполне его удовлетворявшей. Он, как Сократ, однажды увидевший собрание предметов роскоши, мог бы сказать: „Однако сколько есть предметов на свете, в которых я не нуждаюсь“.

К нему на квартиру, в его домик-особняк стекались самые разнокалиберные, по своему значению несоединимые, люди: от начинающего ученика до крупных мастеров всяя России. И все чувствовали себя тут непринужденно, всем бывало весело, уютно, все бывали обласканы, все запасались от него какой-то бодростью, свежестью, и всем—сказал бы я—жилось и работалось после посещений „танеевского домика“ легче и лучше. В своих отношениях к людям он был непогрешим, и я твердо уверен, что обиженных им не было, не могло быть и не осталось.

Танеев написал две кантаты, являющиеся его крайними сочинениями. Крайними в буквальном смысле этого слова. Первая кантата была его первым сочинением, вторая—последним. В первой кантате устами Иоанна Дамаскина он пел: „Иду в неведомый мне путь“, во второй „Не я ль светила зажег над вашей головой?“ Мне хотелось бы заполнить промежуток между этими крайними точками его творческой деятельности, связать эти вырванные фразы и сказать, что „неизвестным путем“ Сергей Иванович шел недолго: силами своего ума, сердца, таланта он скоро отыскал свою дорогу—

широкую и прямую,—показавшую ему путь к последней вершине, где так ярко засиял зажженный им светильник.

И светильник этот горел всю жизнь его ровным, покойным светом, не мерк, не терялся, освещал дорогу всем другим, в свою очередь вступавшим в неведомый им, „незнаемый“ путь. И если светильник этот погас теперь, то только вместе с его жизнью» (С. Рахманинов).

«Мне нужно сердце чище золота...»

Живая память о С. И. Танееве сохранилась надолго. Знали его очень многие, и всех он успел одарить сокровищами своей души и таланта. «Совесть музыкальной Москвы». Это звание, никем не присужденное и всеми признанное, принадлежало Танееву как знак безупречного нравственного служения прекрасному и высокому. Беспрецедентная душевная чистота и твердость принципов выделяли Танеева даже на фоне старой русской интеллигенции, к которой он по праву принадлежал. Заставить его пойти против собственных убеждений не могло ничто в мире, тут его, как говорил Ю. Д. Энгель, «нельзя было пронять ни крестом, ни пестом».

«Без преувеличения можно сказать, что в нравственном отношении эта личность есть безусловное совершенство. И превосходнейшие качества его тем более трудно оценить большинству людей, что он их не старался выказать, и только близкие ему люди знают, сколько бесконечной доброты, какой-то идеальной честности и, можно сказать, душевной красоты в этом невзрачном на вид, скромном человеке. Я не знаю ни одного случая за многие годы моего знакомства с ним, который бы указал на что-нибудь вроде эгоизма, тщеславия, желания выставить себя напоказ с выгодной стороны, словом, на один из тех маленьких недостатков, которые свойственны огромному большинству людей, хотя бы и очень хороших...» (П. И. Чайковский).

Верность нравственным принципам Танеев доказывал и словом, и делом. Всякий шаг его на поприще общественной жизни свидетельствует об этом. Отказ от платы за уроки, за выступления в концертах РМО, за исполнение собственных сочинений; резкий протест против любых форм деспотизма и несправедливости, с которыми ему приходилось сталкиваться; поддержка всего талантливого и све-

жего, даже не очень отвечавшего его личному вкусу...

«Всякий человек, как бы ни были ограничены его силы, должен действиями своими способствовать повышению нравственного уровня общества, к которому он принадлежит, а не понижать его...» (Танеев).

«Танеев был велик и *гениален* своей нравственной личностью и своим *исключительно-священным* отношением к искусству» (Л. Л. Сабанеев).

Но С. И. Танеев — не икона, не сусальный правдолюбец. В его облике не было ничего искусственно-го, доброта и душевная мягкость присущи ему от природы. Чрезвычайно строго относясь к собственному творчеству, он тем не менее не допускал высокомерного к нему отношения посторонних. Он умел быть и язвительным, и насмешливым; так, Э. Ф. Направнику, настаивавшему на купюрах в «Орестее», Танеев не без иронии приводит в пример его оперу «Дубровский», которая превышала длительность танеевской оперы. Учеников, недостаточно трудолюбивых в его классе, он способен был жестоко высмеять. Снисходительный и терпимый к людским слабостям, Сергей Иванович органически не выносил лжи и непорядочности. Нравственная требовательность его не знала пощады, когда речь шла о принципах.

Влияние личности Танеева, авторитет крупнейшего музыкального педагога и ученого порой заслоняли его композиторские достижения. Здесь многие были склонны видеть огромное мастерство, редкую отшлифованность техники — музыкальную «ученость», но не непосредственность творческого дара. Станным и несовременным казалось изучение старых контрапунктистов, Баха и Генделя, таких далеких от задач современного русского искусства. Сложность многих танеевских сочинений, за каждым из которых стояла огромная, творческая и техническая работа, также иной раз отпугивала слушателей. Танеев сам сознавал это, когда писал М. П. Беляеву об «Орестее». «При сравнительной трудности моей музыки, чем больше будет лиц, которые предварительно с ней ознакомятся, да еще

принимая деятельное участие в исполнении, тем лучше». При жизни Танеева время для его музыки еще не наступило; причиной тому — необычность художественной индивидуальности, при полном отсутствии внешней эффектности и очевидного с первого взгляда своеобразия. Танеев не был новатором, стиль которого требует временной дистанции, для того чтобы слушатели к нему адаптировались. Его язык опирался на нормативы, ранее сложившиеся в европейской музыке. Множественность этих истоков тоже смущала: Бах, ренессансные полифонисты, Чайковский, венские классики, Вагнер... Танеев казался эклектиком. Но в лучших произведениях это была не эклектика и не подражание, а настоящий синтез, имевший целью отбор того главного, что заключало в себе зерно жизнеспособности классических стилей.

«Обобщения столь различных музыкально-стилистических направлений можно было достигнуть лишь на основе использования и переработки тех *общих моментов*, которые существуют между этими направлениями» (Вл. В. Протопопов).

Танеев остро ощущал необходимость такого синтеза, и для своего собственного творчества, и для русской музыки в целом. «Его несомненно тяготило отсутствие в России научно обоснованной композиторской школы, устойчивых и прочных принципов композиторского мастерства» (Г. Б. Бернандт). Творчество Танеева — важная, логически необходимая страница в развитии русской музыки, укрепившая ее общеевропейское значение.

Настоящая оценка Танеева-композитора пришла не сразу. Она возникла в новом контексте, созданном музыкой XX века, когда окрепла тенденция к объективности художественного выражения, обобщенность надличного потеснила «произвол» индивидуального. И если раньше танеевская лирика казалась недостаточно эмоциональной, рассудочной, то теперь в ней смогли услышать строгость выражения, собранность, высочайшее благородство — свойства классического искусства.

«Танеев мудр; свои переживания он вкладывает в музыку только тогда, когда он уяснил их себе,

когда они откристаллизовались в музыкальной стихии. Музыкальное творчество требует перечеканки, переплавки в особую золотую монету своего материала» (А. В. Луначарский)

Признание совершилось. Танеевские традиции нашли блестящее продолжение в современной музыке, интерес к его творчеству неуклонно возрастает.

Память о замечательном русском музыканте, чистейшей души человеке никогда не угаснет. Творческий и нравственный подвиг жизни Танеева озарил своим светом многие поколения.

Что читать о С. И. Танееве

С. И. Танеев. Дневники. В трех книгах. 1894—1909.
Кн. 1. М., 1981; Кн. 2., 1982.

С. И. Танеев—П. И. Чайковский. Письма. М., 1951

С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. М., 1925.

С. И. Танеев. Материалы и документы. М., 1952.

С. И. Танеев. К 100-летию со дня рождения. М., 1956.

Памяти С. И. Танеева. Сборник. М., 1947.

Асафьев Б. Глинка (глава «Глинка и Танеев»). Л., 1978.

Бажанов Н. Д. Танеев. М., 1971 (ЖЗЛ).

Бернандт Г. Б. С. И. Танеев. М., 1950.

Луначарский А. В. Танеев и Скрябин.—В кн.:

Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.

Содержание

К читателю	5
Детство.— Ученик консерватории	7
Начало.— Танеев-пианист.— Париж.— «Хочу быть пианистом, композитором и образованным человеком». — Селищенские забавы	26
Профессор консерватории.— Танеев и Чайковский.— Пушкинские торжества.— «Что делать русским композиторам?» — «Иоанн Дамаскин»	45
Директор консерватории.— «Самсон» и «Свадьба Фигаро». — Путешествие в Сванетию.— Служебные достижения и творческие проблемы	66
«Орестея». — «Сочинение это написано мною очень старательно». — О методе работы Танеева.— Судьба «Орестеи». — Танеев и петербургские композиторы.— Лето в Ясной Поляне	78
Симфония до минор.— Чешские квартетисты.— Камерно-инструментальная музыка Танеева	109
«Выхожу из состава профессоров консерватории». — «Мировой учитель»	122
Моцартовские контрапункты и полифония строгого стиля.— «Иммортели». — Керзинский кружок, «Музыкальные выставки» и «Музыкально-теоретическая библиотека»	139
Хоровые циклы.— «По прочтении псалма». — Последнее выступление.— Кончина	156
«Мне нужно сердце чище злата...»	169
Что читать о С. И. Танееве	173

Светлана Ильинична Савенко
СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ
ТАНЕЕВ

Слайды и фоторепродукции

Э. Бажилина

Редактор Т. Коровина

Худож. редактор Ю. Зеленков

Техн. редактор С. Белоглазова

Корректор Г. Мартемьянова

ИБ № 3229

Подп. в наб. 18.04.83. Подп. в печ. 18.05.84.

Формат бумаги 70×90¹/₃₂.

Бумага офсетная № 1.

Гарнитура школьная. Печать офсет.

Объем печ. л. 9,0. Усл. п. л. 10,54.

Усл. кр.-отт. 20,0. Уч.-изд. л. 12,33.

Тираж 50 000 экз. (2-й завод 25 001—50 000 экз.).

Изд. № 12313. Зак. 975.

Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21