

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

БАЛАКИРЕВУ
ПОСВЯЩАЕТСЯ

Выпуск 2



М. А. БАЛАКИРЕВ
Личность. Традиции. Современники

Сборник статей и материалов



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2004

ББК 85.31

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
З. М. ГУСЕЙНОВА;

доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского,
заслуженный деятель искусств России
Е. Б. ДОЛИНСКАЯ.

Редактор-составитель
Татьяна ЗАЙЦЕВА

*Редактор-составитель признателен Генеральному консулу
Королевского консульства Дании господину Йоргену Петеру ВАЙСУ,
консулу господину Торкилю БОРРЕ,
советнику Генерального консула госпоже Е. А. ЗАХАРОВОЙ
за участие в финансировании издания.*

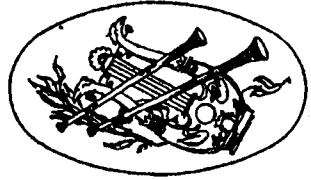
На форзацах: первые страницы автографа М. А. Балакирева — музыки к трагедии В. Шекспира «Король Лир» из собрания Отдела рукописей Научной библиотеки СПбГК.

© Т. А. Зайцева, составление, 2004

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004

© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2004

ISBN 5-7379-0245-5



БАЛАКІРЭБВ
ПАСВЯЩАЕНСЯ

*Светлой памяти
Абрама Акимовича Гозенгуда —
выдающегося ученого-энциклопедиста,
автора фундаментальных работ
о Балакиреве и его учениках*

От редактора-составителя

*Поэт — величина неизменная.
Могут устареть его язык, его приемы;
но сущность его дела не устареет.*

А. Блок

Суть дела М. А. Балакирева — судьба отечественной музыки. Во многом благодаря усилиям главы «Могучей кучки» Россия из страны, обладавшей отдельными выдающимися композиторами (скажем, такой, как Англия с Г. Пёрселлом или Норвегия с Э. Григом), превратилась в мощную музыкальную державу с разветвленной композиторской школой, которая стала влиять на ход мирового музыкального процесса.

Не утратили высокой художественной ценности не только лучшие произведения Балакирева, его учеников, соратников и последователей, но и созданный ими великий язык послеглинкинской классики. Здесь — исток музыки XX и XXI веков. Ее важнейшее стилевое русло связано со сложно-ладовой и расширенно-тональной сферой, открытой Балакиревым.

Однако создатель «Новой русской школы» изучен и оценен еще далеко не достаточно, хотя на рубеже XX и XXI веков ширится интерес к нему не только в России, но и за ее пределами. Отчасти это связано с венком памятных дат, открывших третье тысячелетие. В 2000 г. исполнилось 90 лет со дня смерти Балакирева, в 2001–2002 гг.¹ — 165 лет со дня его рождения. На 2002 г. пришелся 140-летний юбилей Бесплатной музыкальной школы — любимого детища Балакирева. 2003 г. ознаменован празднованием трехсотлетия Петербурга, в музыкальной культуре которого создатель «Могучей кучки» сыграл одну из ключевых ролей.

Музыка Балакирева стала чаще звучать в разных странах мира. Сделан ряд ее записей на компакт-диски, среди которых выделился грандиозный проект, осуществленный воспитанником Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского А. Палеем,

¹ Все зависит от того, какую дату выбрать точкой отсчета — 21 декабря 1836 г. по старому стилю или 2 января 1837 г. по новому стилю.

исполнившим и записавшим в 1994 г. в США все сольные фортепианные сочинения автора «Исламея» (ЕСС. А. У. 1028–1033). Эти шесть дисков были продублированы в Европе компанией «KOCN • International». Н. Уокер ограничился избранными — преимущественно малоизвестными — произведениями Балакирева для фортепиано (CD DCA1048. 1999. England). Певец В. Миллер и пианист С. Урываев в 2000 г. обратились к полузабытой серии из десяти романсов композитора 1895–1896 гг. (IML CD 016). Восемь балакиревских романсов разных лет записала певица О. Бородина в ансамбле с пианисткой Л. Гергиевой (CD PG. 925. 1995).

С 27 ноября по 5 декабря 2004 г. в Краснодаре намечено провести Первый международный конкурс пианистов-исполнителей русской музыки имени М. А. Балакирева (председатель жюри — народный артист РФ, профессор Российской Академии музыки имени Гнесиных А. Скавронский, директор конкурса — ректор Краснодарского государственного университета культуры и искусств И. Горлова).

Не остались в стороне и начинающие исполнители. В марте 2002 г. в городе Сарове состоялся I Всероссийский конкурс юных пианистов имени М. А. Балакирева (сопредседатели жюри — президент Балакиревского общества, профессор Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки В. Колесников и профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, народная артистка РФ Н. Панкова).

Двум музыкальным школам — в том же Сарове и Тольятти — присвоено имя главы «Могучей кучки». Много лет его носит Детская школа искусств в Москве (директор Л. Комарова), где создан музей Балакирева, систематически проводятся научные «Балакиревские чтения». Главную задачу школа видит в следовании идеям композитора в области образования. С этой целью ею был инициирован I Всероссийский конкурс «Балакиревский проект», завершившийся в декабре 2002 г. В его рамках педагоги-музыканты разных специальностей представили не только новые интересные методики, но и перспективные проекты организации культурной жизни того или иного края, своеобразным центром которого — по типу БМШ — становилась бы музыкальная школа.

Существенно пополнилась литература о Балакиреве. За пять лет со времени выхода первого сборника серии «Балакиреву посвяща-

еся» (СПб., 1998) опубликовано почти столько же работ, сколько за 30 лет до того. Среди них — первая часть научной монографии Т. Зайцевой «М. А. Балакирев. Истоки» (СПб., 2000), во многом по-новому освещающая ранний период жизни и творчества композитора по 1857 г. включительно. Не иссякает интерес к педагогическим исканиям Балакирева², феномену «Могучей кучки». Свой взгляд на эту проблему предлагает М. Цетлин в книге «Пятеро и другие», переизданной в России (М., 2000).

Большинство статей, опубликованных на рубеже веков, освещают разные аспекты масштабной темы «Балакирев и его время»³. Равно плодотворным стало и обнаружение новых фактов, и нетрадиционное толкование отдельных эпизодов творческой судьбы композитора, к которым не раз обращались исследователи. В результате расширилось и углубилось представление о художественской личности Балакирева, круге его общения, реалиях ушедшей эпохи.

Данный сборник статей и материалов составил второй выпуск серии «Балакиреву посвящается». В него вошли доклады, прочитанные в феврале — марте 2002 г. на музыкальных собраниях к 165-летию со дня рождения композитора в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова,

² В этом русле — выход в свет фортепианных сборников серии «Из педагогического наследия М. Балакирева» (*Кёлер Л.* Избранные этюды для фортепиано / Сост. Т. Зайцева. СПб., 2001–2004. Вып. 1, 2, 3), осуществленный издательством «Композитор • Санкт-Петербург» (директор С. Таирова).

³ См.: *Фирсова Н.* Бородин и Балакирев — ученик и учитель // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1998. Вып. 2; *Михайлов А.* Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев // Н. А. Римский-Корсаков: Сб. статей. М., 2000; *Зайцева Т.* М. А. Балакирев в диалоге с современниками // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1998. Вып. 2; *Зайцева Т.* Вокруг Нижегородского юбилея (по переписке М. А. Балакирева с А. С. Гаццским и В. С. Лихачевым) // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1999. Вып. 3; *Зайцева Т.* По страницам книг из библиотеки М. А. Балакирева // Келдышевский сборник. М., 1999; *Зайцева Т.* Под сенью балакиревской музы. Глава «Новой русской школы» и Лядов // Петербургские страницы русской музыкальной культуры. СПб., 2001; *Зайцева Т.* М. А. Балакирев и А. Н. Есипова // Там же; *Зайцева Т.* М. А. Балакирев и русская опера // Отражения музыкального театра. СПб., 2001. Кн. I.

работы, написанные специально для данного сборника, другие публикации. Их авторы — ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Курска, молодые исследователи, а также потомки современников Балакирева — Н. А. Добролюбова, А. К. Лядова, С. Ф. Бахланова.

Сюжеты публикаций во втором выпуске еще более разнообразны, чем в первом. Быть может, сборник, открывший серию, наряду с другими культурными акциями способствовал приливу исследовательского внимания к главе «Новой русской школы»?

В центре внимания авторов — три взаимодополняющие задачи: освободить сложную фигуру Балакирева от «мифов» и неверных оценок прошлых лет; заполнить хотя бы часть лакун, которыми изобилует творческая биография музыканта; воссоздать более полные и достоверные портреты современников композитора, с которыми он общался.

Есть здесь и отличия, диктуемые разысканиями и находками последних лет, а также движением вперед науки — не только музыкальной, но и исторической, прежде всего в области биографического жанра. Остались в прошлом «линейные» биографии с перечнем свершившихся фактов. На повестке дня — изучение мотивации поступков героя, их связи с «правилами игры» пульсирующего времени. Причем внимание исследователей ныне фиксируется не только на знаковых фигурах, но и на художниках так называемого «второго ряда», чьи судьбы не менее показательны для характеристики эпохи. Вместе с тем сегодня, когда остались в прошлом схемы идеологических установок, с особой силой звучат истины, которым учила и учит большая литература: о нераздельности искусства и жизни, дела и судьбы мастера, наконец, — о праве творца на тайну, а отсюда — о деликатной мере приближения к его сокровенному миру исследователя. Все это во многом определило выбор тем и сюжетов предлагаемой книги, ключ к которым вынесен в название: «М. А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники».

Здесь нашла отражение и драматургия сборника, в чем-то подобная драматургии музыкальной формы. Как прелюдия предваряет фугу, так первый раздел «Этюды к биографии» (статьи и эссе Т. Зайцевой, М. Константиновой, Г. Некрасовой), сфокусированный на мало или вовсе неизученных гранях личности, страницах жиз-

ни Балакирева, предшествует аналитическому второму разделу «Балакирев и ...», где на новом материале показан вклад композитора в развитие отечественного искусства, формирование традиций, многие из которых плодоносны по сей день (работы М. Арановского, Т. Бершадской, Е. Ручьевской, С. Слонимского, В. Горячих, А. Петропавлова).

В первый раздел включена и публикация О. Ляпуновой «Неизвестная автобиография М. А. Балакирева», увидевшая свет в газете «Советское искусство» (1938, № 35) и давно ставшая библиографической редкостью. Между тем к фактам, приведенным в этой заметке, часто обращаются исследователи, цитируя скорее друг друга, нежели первоисточник. В настоящем издании «Автобиография», сверенная с имеющимся в архиве оригиналом, освобождена от вкравшихся неточностей и опечаток, а также дополнена всем корпусом комментариев Ляпуновой, приведенных в другом варианте подготовленной к печати рукописи, которая сохранилась в архивных фондах.

Кладезь новых сведений, ответов на неоднократно возникавшие вопросы биографов содержат публикации переписки Балакирева с Н. Ф. Финдейзенем, А. К. Лядовым, С. М. Ляпуновым, а также С. М. Ляпунова с М. П. Беляевым, подготовленные М. Космовской, М. Лобановым, Т. Зайцевой. Работы эти вошли в третий раздел «Почтовая проза».

Изучение контактов Балакирева с его современниками, предпринятое в первом выпуске серии, продолжено и здесь. При этом в настоящей книге внимание исследователей обращено не только к крупнейшим соратникам главы «Могучей кучки» (А. С. Даргомыжскому, П. И. Чайковскому, С. В. Рахманинову, А. К. Глазунову и др.), но и к забытым и полузабытым деятелям культуры, чей вклад в развитие музыкальной жизни России тем не менее оказался весом. Им посвящены очерки Т. Виноградовой, Н. Дунаевой, В. Колесникова, А. Помазанского, Т. Шрадер, В. Ярошецкой, включенные в четвертый раздел «В кругу современников».

Тесно связаны с содержанием статей фотоматериалы, большая часть которых публикуется впервые. Красноречивый видеоряд, едва ли не обязательный в современных исторических работах, существенно дополняет представление о «тех баснословных годах» и их героях.

Издание адресовано широкому кругу читателей: специалистам, учащимся и любителям музыки, а также всем интересующимся историей и культурой России.

Хочется верить, что книга эта будет способствовать упрочению интереса к Балакиреву — его музыке и судьбе. Время отдавать долги тому, кто сделал для отечественного — и мирового — искусства так много.

* * *

Редактор-составитель благодарит рецензентов, а также профессоров Санкт-Петербургской консерватории, докторов искусствоведения, заслуженных деятелей искусств РФ Е. А. Ручьевскую, В. В. Смирнова, композитора, народного артиста РФ, академика РАО С. М. Слонимского за ценные советы, высказанные в ходе подготовки сборника, сотрудников архивохранилищ кандидатов искусствоведения И. Ф. Безуглову, Н. В. Рамазанову (РНБ); Л. А. Миллер, Г. В. Маркова, кандидата искусствоведения Э. А. Фатыхову (СПбГК); доктора филологических наук Т. Г. Иванову, Л. В. Герашко (ИРЛИ); С. И. Варехову, Г. В. Воронову (РГИА); доктора искусствоведения П. Е. Вайдман, З. П. Копёнкину (ГДМЧ); В. П. Ярошецкую (ЦГАЛИ СПб.); Г. В. Копытову (РИИИ РАН) — за постоянную помощь в работе над темой серии.

Особая благодарность всем авторам, издательскому коллективу, ректорату СПбГК, без участия которых не состоялась бы эта книга.





Этюды к биографии

Татьяна Зайцева

«ПОПРОБУЙТЕ МЕНЯ ОТ ВЕКА ОТОРВАТЬ...»*

*Под августейшим покровительством
и вне его*

«Водились Пушкины с царями», — не без снисходительной гордости заметил поэт, вспоминая свою родословную, а заодно размышляя о современной самодержавной России. В этом духе мог рассуждать и Балакирев. И ему довелось «водиться» со многими членами царской фамилии, в чем-то продолжая на новом витке традиции собственной семьи, насчитывавшей не одно поколение военачальников и царедворцев, включая легендарного шута И. А. Балакирева. Но об этом известно мало. В посвященной композитору литературе, как правило, акцентировались его сложные отношения с великой княгиней Еленой Павловной, способствовавшей изгнанию музыканта с поста дирижера РМО. Образно говоря, в который раз

* Работа выполнена при поддержке РГНФ (исследовательский проект № 03-04-00400а).

восторжествовали Геростраты. Те же представители Дома Романовых, чья роль в судьбе Балакирева оказалась значительной и благотворной, остались в тени. Анализ опубликованных ранее и вновь найденных документов позволяет пересмотреть схематичную и далекую от истины характеристику музыканта как «загубленного царизмом»¹.

Для Балакирева — главы петербургского музыкального мира в могучие 1860-е гг., а кроме того, потомка древнего дворянского рода и столичного жителя контакты с членами царской фамилии были неизбежны. Это определялось устройством жизни России XIX века. Представители Дома Романовых, как известно, состояли шефами полков, покровительствовали искусствам, всевозможным организациям, учебным заведениям. Поэтому приехавшему в столицу сыну отец «не уставал напоминать о необходимости завести знакомства среди петербургской знати, интересовался подробностями приемов в высших кругах и успехами Милия в концертах, на которых присутствовали члены царской фамилии» — как с полунеодобрением, обусловленным идеологией тех времен, констатировалось в литературе².

Следует скорректировать оценку подобных наставлений Алексея Константиновича: им двигало знание «правил игры», нарушение которых могло осложнить творческие планы Милия. В этом ключе — и советы бывшего дипломата А. Д. Улыбышева, куда лучше А. К. Балакирева знавшего столичный мир: «Радуюсь, что концерт 12-го февраля сошел тебе благополучно с рук. В противном случае никогда бы тебя на глаза не пустил, чего ты должен также ожидать, если до сих пор не был у Львова, который с такою любезностью и, можно сказать, с таким радушием пригласил тебя к себе; а у него собирается высшее петербургское общество, начиная с Царской фамилии. Горе тебе, повторяю, если ты там еще не бывал. Этим ты бы обидел не только Львова, но и меня, старинного его приятеля, а всего более самого себя»³.

Улыбышев волновался напрасно. Со временем знакомство Балакирева с А. Ф. Львовым — видным музыкальным деятелем, директором Капеллы, «всесильным законодателем хорового церковного пения» (И. А. Гарднер), пользовавшимся европейской известностью скрипачом, музыкальным ученым и композитором упрочилось⁴. Хотя это общение цементировали иные устремления, нежели те, которые выделяли А. К. Балакирев и А. Д. Улыбышев. Высокопоставленного сановника и юного провинциала в первую очередь сблизил музыка и наличие родства во взгля-

дах на развитие отечественного искусства. Это едва ли не важнейшее, что будет определять плодотворность контактов Балакирева с сильными мира сего и впредь.

Львов как строитель российской культуры в разных ее ипостасях служил образцом для Балакирева. Поэтому позднее глава «Могучей кучки» редактировал и исполнял сочинения Львова (в частности, увертюру к опере «Ундина»), изучал его новаторскую работу «О свободном или несимметричном ритме», развивал ценное в традициях Львова как директора Капеллы. «Из газет узнал, что сегодня 25 лет со дня кончины А. Ф. Львова. Следовало бы Капелле спеть по нем сегодня панихиду», — советовал Балакирев С. М. Ляпунову, помощнику управляющего Капеллой, в письме от 16 декабря 1895 г.⁵ То, что добиться этого не удалось, вызвало возмущение Балакирева: «Дорогой Сергей Михайлович. Из Вашего сообщения видно, что и Козачков не умнее Аренского, если отговорил его от панихиды по Львове по случаю 25-летия его кончины, находя, что поминовение его на общей льготной панихиде достаточно»⁶. Судя по сказанному, в глазах Балакирева Львов в истории Капеллы (а отсюда и в истории отечественной культуры) стоял отнюдь не в общем ряду, а принадлежал, пользуясь выражением И. С. Тургенева, к числу «центральных фигур».

Но вернемся к поре их знакомства. По прибытии в Петербург известности Балакирева способствовали его выступления в салоне Львова, где «посетителями были Великий князь наследник, принц Ольденбургский, все министры. <...> Великая княгиня Елена Павловна всегда была на репетициях»⁷. Возможно, благодаря Львову и состоялись первые контакты Балакирева с членами царской семьи, которые позднее привели и к драматическим столкновениям, и к августейшему покровительству. И то и другое оставило неизгладимый след в судьбе музыканта.

«Пишу к Вам это письмо сейчас же после концерта, в котором играл, — сообщал Милий отцу 28 февраля 1858 г. — Публика мною осталась, по-видимому, довольна, и я заслужил также аплодисменты от Великого князя Константина Николаевича, который был в этом концерте с Императором (Александром II. — Т. З.) и молодой Императрицей. <...> Из прилагаемой афиши Вы увидите, что это важный концерт, в котором с большой осторожностью делали выбор и пьес и артистов. Директор этих концертов — А. Ф. Львов, через которого я и попал туда»⁸.

Юноша запомнился К. Н. Романову, который при следующей встрече на музыкальном вечере у графа Сумарокова 18 марта 1858 г. удостоил Балакирева беседой: «По окончании моей игры он подошел ко мне и весьма хвалил мою игру, говоря, что я лихо играю», — рассказывал музыкант в письме к дяде В. И. Яшерову⁹. Характерен вопрос, заданный К. Н. Романовым: «Спрашивал также, не родня ли я знаменитому Балакиреву, сподвижнику Петра I»¹⁰. Принадлежность к старинному дворянскому роду упрочивала интерес к Балакиреву со стороны царской семьи. Но пора августейшего покровительства музыканту была впереди. Юный Балакирев и не придавал этому особого значения, ибо обладал гордостью музыканта-творца. «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа...» — как продолжение этой излюбленной мысли Пушкина, вложенной в уста Чарского из «Египетских ночей», звучит отповедь Балакирева в послании к отцу: «Получил дурацкое письмо от Василия Ивановича (Яшерева. — Т. З.), — между разными нелепицами он говорит, что “много рекомендует молодого человека уметь *заискать* расположение таких высоких особ, как гр. Виельгорский, Сумароков и проч.” Хороша рекомендация? Много есть *скверного* и *подлого*, пользующегося расположением сих особ, и притом много прекрасного, лишенного этой чести»¹¹. Понятно, что с такими воззрениями Балакирев предпочитал обществу сильных мира сего вольное братство музыкантов-единомышленников. Личности, а не чины определяли контакты Балакирева, в большинстве случаев диктуемые высокими целями, которые он себе ставил. Поэтому и со Львовым Балакирев в известной мере общался «на равных» и подчас ходил к нему с неохотой: «Я сегодня, — сообщал Балакирев отцу 19 февраля 1858 г., — от ужасного холода и от предстоящего вечера у Львова сильно не в духе»¹². Хотя виной подобного настроения могло быть отсутствие у юноши теплого пальто. Другая причина неудовольствия, думается, связана как раз с кастовой замкнутостью аудитории: Балакирев предпочитал бывать там, «где нет этих подлых этикетов, равно неприятных для всех»¹³. Тем самым Балакирев приоткрыл связь своего миропонимания с демократическими веяниями пореформенной эпохи. В этом русле — и умонастроения композитора, который посмеивался над родовитостью (в том числе своей), стал называться атеистом, а главное — пытался по-своему разобраться в происходящем.

Во второй половине 1850-х гг. Россия жила ожиданием больших перемен. Ничто не представлялось неизбежным. Наряду с мыслями о том, какой быть России, возникал вопрос: кому и как ее строить? За ответом Балакирев обращался к современной литературе. В. Г. Белинский и Н. А. Добролюбов, А. И. Герцен, И. С. Тургенев и Н. Г. Чернышевский стали властителями его дум. В их произведениях композитор находил и источники вдохновения (достаточно вспомнить о роли герценовской статьи «Исполин просыпается!» в возникновении замысла симфонической картины «1000 лет»), и опору миропостижения. Причем много позже он возвращался к этой литературе вновь. Об этом свидетельствует его личная библиотека, куда вошли кроме произведений Белинского 4 тома сочинений Н. А. Добролюбова издания 1876 г.

В образе героя Тургенева Балакирев увидел и свой идеал современника. «У нас много нового, — писал он А. И. Арсеньеву, — вышел недавно в “Русском вестнике” новый роман Тургенева “Отцы и дети”; я еще не весь прочел, но мастерски написан; герой романа есть вместе с тем и *герой нашего времени*, т. е. студент материалист, даже нигилист, все отвергающий. <...> В герое студенте подмечены удивительно верно *характеристические черты молодого поколения* (выделено мной. — Т. З.)»¹⁴.

Восторг, который выказывает Балакирев, свидетельствует о том, что он находит у Базарова мысли, сходные со своими. Из них выделим ту, что во многом определила образ действий Балакирева, а значит — и его судьбу. Еще в 1859 г. он писал тому же А. П. Арсеньеву: «Смотрите, теперь такое время, что вы или пан или пропал»¹⁵. Базаров как будто развивает мысль Балакирева, заявляя: «А что касается времени — отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня»¹⁶. С такой позицией, казалось, было согласно и время конца 1850–1860-х гг., которое открывало перед сильными духом, умом и талантом широкие возможности. Это время стало для Балакирева его временем, навсегда связанным с понятиями «балакиревская школа», «балакиревский кружок», «балакиревцы».

С середины 1850-х гг. композитор со всей отвагой юности включился в переустройство музыкальной жизни России. «Время собирать камни» — эта екклезиастова мудрость определяла стратегию действий композитора как строителя отечественной культуры. Балакирев становится ключевой фигурой, вокруг ко-

торой собирается свободное содружество музыкантов, образно именованное В. В. Стасовым «Могучей кучкой».

В ту пору Балакирев, вероятно, как никто понимал, что для развития культуры недостаточно формирования элитного ядра — композиторской школы нового направления. Не менее важно параллельное образование соответствующей «ядру» «периферии» — наличия возможностей для создаваемых произведений звучать на концертной эстраде, а также готовности слушателей их воспринять. С этой целью Балакирев вместе с Г. Я. Ломакиным учреждают Бесплатную музыкальную школу, которая преращается в центр современной музыки.

Проводя в жизнь задуманное, Балакирев пропагандирует сочинения новейших русских и западноевропейских композиторов, многие из которых звучат в России под его управлением в БМШ впервые. А наряду с этим обучает в БМШ исполнителей и пытается воспитывать вкусы публики.

Подчеркнем: БМШ возникла на волне демократизации российской жизни как некая параллель воскресным профессиональным школам, назначение которых — открыть доступ малоимущим к образованию или углублению его. В конце 1850-х гг. это движение получило широкое распространение в России. Его важный очаг сформировался в Петербурге, что не случайно. Город, изначально ассоциировавшийся с Европой в России, одним из первых перенял опыт зарубежных стран.

И все-таки в данном случае европейская традиция служила лишь точкой опоры. Учащаяся молодежь, военные, которые чаще всего возглавляли школы, приобщали обучаемых и к современным идеям, касались насущных проблем российской действительности. Неудивительно, что уже в 1860 г. отношение правительственных кругов к школам стало прохладным. А в связи с обнаружением в ряде школ «вредного направления» все они были закрыты в июле 1862 г. под видом пересмотра существующих правил до выработки новых.

Ситуация для учреждения Бесплатной музыкальной школы складывалась непростая. Тем не менее 1 февраля обер-полицмейстером Санкт-Петербурга было выдано разрешение на ее организацию. Как видно, учредителям удалось доказать соответствие задач создаваемой школы державной политике. Поэтому на вооружении оказался постулат «православие, самодержавие, народность». «Цель учреждения сей школы, — писал Балакирев наследнику престола в 1869 г., — заключается в доставлении не-

достаточным людям дарового музыкального образования для облагораживания их стремлений и для составления из них приличных церковных хоров, столь необходимых нашим приходским церквам и столь важных в нашем богослужении»¹⁷. Наследники престола — сначала великий князь Николай Александрович, с его смертью — великий князь, а потом император Александр Александрович — взяли школу под свое покровительство, хотя выделяемая ими субсидия была невелика и отнюдь не решала финансовых проблем.

Во всей громаде затеянных дел музыкант прежде всего рассчитывал на себя, искал опоры в единомышленниках. Это требовало такой самоотдачи, что свою жизнь Балакиреву пришлось устраивать в известной мере вопреки обычаям, принятым в тогдашнем обществе. Как окончивший Александровский дворянский институт «на счет дворянства», он обязан был служить. Балакирев и служил, но — «по России», не заботясь ни о карьере, ни о чинах, зарабатывая на «хлеб насущный» частными уроками фортепианной игры.

Тем не менее известность Балакирева, с триумфом представившего оперы Глинки в Праге, так распространилась, что великая княгиня Елена Павловна согласилась «в виде опыта» пригласить его дирижировать отдельными концертами в Императорском Русском музыкальном обществе на сезон 1867/68 г. Это назначение существенно расширило сферу влияния композитора и его творческие горизонты.

«...Мы теперь живем с такой судорожной быстротою, с какой положительно ни в одном углу Европы не живетя, — констатировал П. В. Анненков в письме И. С. Тургеневу от 25 ноября 1865 г. — А происходит это от простой причины. Начиная с первого министра до последнего мужика, никто не знает, что теперь дозволено и что запрещено»¹⁸. В том, что касается музыки, Балакирев в силу своего гения и обретенного опыта ясно видел путь выхода из «современной каши» (И. С. Тургенев). Это — развитие новаторского искусства, которое отличается национальным своеобразием, опирается на достижения Западной Европы, но не плетется в их хвосте.

Однако творческие позиции Балакирева принципиально расходились со взглядами покровительницы ИРМО великой княгини Елены Павловны. Для российской культуры она сделала немало доброго, содействуя организации ИРМО и консерватории. Уже после кончины Елены Павловны в Санкт-Петербурге был учреж-

ден задуманный ею Клинический институт, названный в честь княгини Еленинским.

С доверием к Елене Павловне относился Пушкин. Великая княгиня общалась с Жуковским, Плетневым, Вяземским, Виельгорским, Одоевским, А. и Н. Рубинштейнами и др. Помогла материально художнику Иванову перевезти его картину «Явление Христа народу» на родину. Благодаря инициативе Елены Павловны Балакирев летом 1868 г. поехал по делам ИРМО на Кавказ. Это путешествие подхлестнуло творческое воображение композитора, ускорив оформление замыслов «Исламея» и «Тамары» — его вершинных сочинений. «Ученая из нашей семьи» — так в шутку называл великую княгиню Николай I¹⁹.

Тем не менее Елене Павловне, дочери принца Павла-Карла-Фридриха Вюртембергского, получившей основательное образование во Франции, казалось естественным, что в России должны главным образом следовать образцам, выработанным на Западе. Кроме того, и великой княгине, и Балакиреву было не занимать ни гордости, ни пламенной твердости в достижении намеченных целей. Как отмечали современники, «Елена Павловна обладала тем огнем, который зажигает сердца как для преданной любви, так и для вражды»²⁰.

Балакирев не сделал ни шага, чтобы избежать противостояния. Ибо эта была борьба не только и не столько за сохранение своей творческой независимости, сколько ради того, чтобы дать возможность отечественному искусству идти в том направлении, которое он считал верным. И еще — Балакирев торопился использовать предоставленный ему судьбой случай для дела. На дипломатию не хватало ни времени, ни желания. В такой ситуации конфликт между покровительницей и Балакиревым был неизбежен. Он и случился.

Изгнание композитора из ИРМО в мае 1869 г. всколыхнуло музыкальную общественность России. На защиту Балакирева встали П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, В. В. Стасов. Тем не менее силы Балакирева, подточенные непомерным напряжением творческой деятельности, а еще более — множеством жизненных ударов, были на исходе, и он вынужден был оставить широкое музыкальное поприще.

История эта сыграла роковую роль не только в судьбе Балакирева, но и омрачила итоги культурной деятельности Елены Павловны.

Что касается Балакирева, то он сумел выдержать все — неизбежные утраты, неверность фортуны, охлаждение единомышленников-учеников, бедность. Ибо ощущал свою призванность, зависимость собственной судьбы от судьбы России. Ради русской музыки он нашел в себе силы вернуться к прежней деятельности и продолжить то, что было начато в 1850–1860 гг.

Впоследствии, характеризуя события рубежа 1860–1870 гг., Балакирев не считал себя побежденным, ибо «дело было сделано (выделено мной. — Т. З.): большая часть имен композиторов, сочинения коих пропагандировала Беспл. школа, приобрели себе почетную известность даже за границей»²¹. Достоин восхищения феномен Балакирева: судьба отечественной музыки была для него всегда важней собственной творческой судьбы.

Но победа далась высокой ценой. «<...> Болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи. Отсюда и все бедствие нашего времени», — писал Балакирев Чайковскому в 1881 г. Только ищущему сознанию большого художника, помноженному на собственный опыт страдания, открываются подобные глубины. Признание это обжигает и сегодня. Сделавший его знал, как бывают всевластны и безжалостны обстоятельства и время, как больно терять очарованный взгляд на мир, оказавшийся куда сложнее и мучительней, чем думалось в юности, какова цена разочарования в былых политических надеждах.

Тем не менее пережитое смогло заставить Балакирева лишь осторожнее, без демонстративно-открытого противостояния вести диалог с эпохой, суть которого не изменилась. Несмотря ни на что композитор шел до конца по однажды избранному пути. Что оказалось разрушенным, так это прежний романтический образ жизни, которая была трудной, со скудным достатком, но текла, сообразуясь прежде всего с творческими целями. Теперь Балакиреву ничего не оставалось, как пытаться устроить свое бытие по-иному, с большим приближением к традициям времени.

Поворотным пунктом в своей жизни композитор считал вступление в должность управляющего Придворной певческой капеллой. «Таинственная нить такого неожиданного назначения была в руках Т. И. Филиппова, бывшего тогда государственным контролером, и обер-прокурора Победоносцева, — отметил Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи». — <...> Собственно музыка играла незначительную роль в назначении Балакирева»²².

Факты, однако, говорят об обратном: в первую очередь забота о русской духовной музыке объединила столь несхожие фигуры российской истории, как Балакирев и Победоносцев, что во многом и обусловило приход композитора в Капеллу.

До сих пор исследователи не придавали значения их отношениям, довольствуясь сказанным Римским-Корсаковым. Обнаруженные в архиве документы позволяют увидеть истинный масштаб этих контактов и по-новому их оценить.

На Победоносцева, назначенного в 1880 г. обер-прокурором, обрушился сонм проблем. Особую тревогу вызывало состояние церковно-музыкальной культуры. Многое здесь удалось упорядочить и централизовать в пору директорства в Капелле А. Ф. Львова. При сменившем его Н. И. Бахметеве эта единовластная система стала тормозом в развитии духовной музыки. Крупные российские композиторы почти перестали ее писать, ибо в условиях бахметевской цензуры не надеялись ни исполнить, ни издать свои духовные сочинения. Между тем древние церковные песнопения требовали поиска новых подходов. В первую очередь это касалось гармонизации, откровенно ориентированной на традиции немецкой музыки, чуждой национальной природе напевов.

То, что состояние дел дошло до критической точки, обнажил скандал по поводу издания Литургии св. Иоанна Златоуста Чайковского, вышедшей в свет в обход Капеллы. Судебная тяжба между П. И. Юргенсоном и Бахметевым по этому поводу длилась с конца 1879 г. по май 1881 г. и окончилась победой издателя. Ясно, что Бахметеву требовалось искать замену. С этой целью Победоносцев наверняка присматривался к Балакиреву, отношения с которым, судя по неизданной переписке, упрочились в 1881 г. «Создать новую школу церковной музыки» — такой видел главную задачу Капеллы Победоносцев²³. Между тем создатель «Новой русской школы» еще в начале 1870-х гг. предложил грандиозный проект реформации Обихода, который одобрил Д. В. Разумовский. Но исход дела был предreshен заранее политикой Бахметева. Тем не менее и после отрицательного вердикта директора Капеллы балакиревскому проекту продолжал сочувствовать Т. И. Филиппов. Теперь проектом заинтересовался и Победоносцев. Ибо «правильное» церковное пение было неотъемлемой составной частью развиваемой Победоносцевым концепции церковно-приходской школы как главного средства народного просвещения и, следовательно, важным элементом на-

циональной внутренней политики»²⁴. Балакирев с его идеей обновления Обихода был нужен Победоносцеву.

И у Балакирева не было причин отказываться от сотрудничества: он использовал шанс направить политику государства в области духовной музыки в нужное, по его мнению, русло.

Об обер-прокуроре чаще всего судят по стихотворным строкам Блока:

В те годы, дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер свиные крыла...

Но в начальную пору знакомства Победоносцева с Балакиревым обер-прокурор был известен прежде всего как один из авторов «Колокола», противник крепостного права, авторитетный профессор Московского университета (1859–1865), автор фундаментальных работ по юриспруденции («Гражданское судопроизводство». М., 1863) и истории (Исторические исследования и статьи. СПб., 1876). В круг его близких друзей входили князь В. Ф. Одоевский, позднее — Ф. М. Достоевский.

Тем не менее, подводя итоги деятельности Победоносцева на посту обер-прокурора, Балакирев, быть может, и согласился бы с Блоком, если бы дожил до появления его поэмы. «Наш Торквемада» — так впоследствии композитор характеризовал Победоносцева²⁵.

Первая и главная просьба, с которой обер-прокурор обратился к Балакиреву, — реформация Обихода. Параллельно в письмах Победоносцев советовал Балакиреву ознакомиться с только что изданными работами, где встретил «нечто подходящее к тому делу, коим тот занят»²⁶, а также просил композитора дать отзыв о том или ином духовном опусе, звучащей в церкви музыке, методической литературе по вопросам духовного музыкального образования. Вот одно из его посланий:

«Достопочтеннейший Милий Алексеевич! Вот я опять прихожу Вас тревожить и давать Вам труд. Сделайте милость, рассмотрите эту тетрадь и письмо, к ней приложенное. Не умею судить сам, но хотелось бы мне оправдать сердечное желание, в письме изложенное. <...> Душевно пред[анный]

К. Победоносцев.
13 февраля 1882»²⁷.

Обратим внимание на местоположение даты: в этом письме, как и во всех других обнаруженных письмах к Балакиреву, Победоносцев ставит ее внизу. По правилам этикета, так должен был поступать подчиненный в письме к начальнику. Начальник же, напротив, указывал дату сверху. Такой расстановкой дат Победоносцев, думается, подчеркнул неофициальный характер переписки. И кроме того, разница в социальном положении не мешала обер-прокурору общаться с Балакиревым, жившим тогда уроками и не имевшим чина. «Что бы ни говорили теории, — пояснял свою позицию Победоносцев С. А. Рачинскому в письме от 1 января 1882 г., — движущая сила всего есть живой человек и в нем — живой огонь, от одного к другому передающийся»²⁸.

Судя по переписке, у Балакирева с Победоносцевым завязывается совершенно особый род отношений. Крайне лаконичен и дипломатичен в письмах не только Победоносцев, но и Балакирев, лишенный, казалось, и толики «лицедества» в жизни. Здесь речь музыканта выглядит как будто «застегнутой в мундир на все пуговицы». Еще тщательнее, чем обер-прокурор, он сохраняет дистанцию, которая не исчезнет и не сократится в их отношениях никогда. А сами отношения останутся в сугубо деловых рамках.

Стратегию действий в связи с новой должностью, а также подробности тех хлопотливых дней Балакирев обрисовал в письме к С. А. Рачинскому:

«Высокоуважаемый Сергей Александрович! Мне крайне совестно, что приходится отвечать Вам через месяц, но в свое оправдание могу привести тот казус, что письмо Ваше как [раз] пришло в то время, когда я занят был усиленно приготовлениями концерта Бесплатной школы, который был удостоен посещением Государя и Государыни, затем состоялось, наконец, мое назначение в Капеллу, что сразу произвело окончательный хаос в распределении моего времени, особенно с начала моего вступления. <...>

Очень радуюсь Вашему отзыву о моей Херувимской и при случае, конечно, ее напечатаю, о чем теперь покуда не могу думать, так как есть масса вопросов самых жгучих и материальных, которые необходимо разрешить для благосостояния Капеллы, прежде чем приступить к церковному пению. Когда, Бог даст, пройдет благополучно коронация, тогда и примемся дружно за великое дело реорганизации обихода; вместе с чем необходимо будет

озаботиться приготовлением регентов с *солидным* музыкальным образованием, которые бы имели разумение и *вкус к церковной музыке*. В них-то, будущих, я и вижу сильный оплот против нынешнего безобразия церковного пения, и столбов надежных, на которых только и может укрепиться будущее благолепное пение; репрессивные же меры вроде воспреещения Бортнянского или Чайковского могут только популяризовать того и другого. Надеюсь, что Вы согласны с моей мыслью, а потому и прошу Вас — при случае поддержите ее пред Константином Петровичем, чтобы и он, в свою очередь, пропагандировал (о чем я намерен его просить), что на регентский класс, или, лучше сказать, на регентскую школу при Капелле, ничего не следует жалеть. <...> В отношении меня Конст[антин] Петр[ович] проявил за это время много душевного участия, которым я даже тронут и которого не мог ожидать. <...>²⁹

Вероятно, решающая инициатива по поводу назначения Балакирева в Капеллу принадлежала все-таки не Филиппову, а Победоносцеву. Подчеркнем: в этом письме еще раз обнаруживается принципиальное качество творческой личности Балакирева — идти вглубь проблемы, решать ее комплексно и не в одиночку, а «соборно», «артельно», готовя когорту продолжателей, которые будут способны принять эстафету из рук учителя. В результате было подготовлено «Всенощное бдение древних роспевов» (дата цензурного разрешения — 25 декабря 1887 г.). Во всей же совокупности проблем, которые Балакиреву пришлось решать на посту управляющего Капеллой, во многом определяя развитие духовно-музыкальной культуры 1883–1894 гг., его деятельность оказалась важным этапом на пути формирования «нового направления» в русской духовной музыке, которое расцвело на рубеже XIX–XX веков.

Должность управляющего Императорской придворной певческой капеллой делала Балакирева служащим Министерства императорского двора. Это не означало коренной перемены в образе мыслей, измены идеалам «шестидесятничества», ибо и на новом посту он прежде всего продолжал служить делу, а не лицам. Немаловажно было и то, что музыкант «сочувствовал “русскому духу” политики Александра III, которого искренно любил и уважал»³⁰. Вот каким, по воспоминаниям М. В. Волконской, виделся император Балакиреву: «Умных людей мало-с, — говорил он, — но разумных еще меньше... И Александр III был порази-

тельно разумен. Умные люди часто вредны-с. Разумные все творят на благо. Так и Александр III. Это был благороднейший монарх и благороднейший человек. Посмотрите, как он возвысил Россию, потому что он знал, чего хотел, и никогда не изменял своему слову. И его уважала вся Европа и боялась его. Н-да-да!»³¹

Усиление политического престижа России на мировой арене наряду с ростом внимания к отечественной культуре — вот две важные позиции политики Александра III, с которыми связана идеализация его Балакиревым. В отношении трех других монархов, современником которых музыканту довелось быть, он иллюзий не питал. Хотя, по воспоминаниям той же Волконской, «личность Царя как Царя была для него не на словах, а поистине священна»³².

Не иссяк в Балакиреве и дух «нигилизма», формировавший его в молодые годы. Как прежде, так и теперь он вел себя в соответствии с собственными правилами, не считая нужным подчинять их дворцовому этикету. Поэтому в круг придворных Балакирев не вписался. За то, что смел остаться «чужим», его не любили, прозвав ханжой. «Мнение это было составлено <...> на основании того, что на первое же приглашение к высочайшему завтраку Балакирев отвечал отказом, сказав, что он скромного не ест. Ответ этот всем тогда при дворе показался диким, странным, какой-то позой... Государь Александр III <...> понял цельность натуры Балакирева и приказал, чтобы для Балакирева всегда подавались отдельные, постные блюда. Так это впредь и делалось»³³. Внимание императора заставляло придворных терпеть Балакирева. Тем резче они отзывались о композиторе: «К Балакиреву (Александр III. — Т. З.) относился сочувственно и снисходительно к его невменяемости», — констатировал С. Д. Шереметев³⁴. Балакирев же просто не принимал всерьез условностей придворной жизни, находя в них повод для шуток: «Когда я бывал на придворных вечерах, — рассказывал он воспитанникам, — я нередко во время ужина удалялся в зимний сад, чтобы выплюнуть в кадку из-под пальмы какую-либо дрянь, попавшую мне в рот, к великому ужасу и смущению красных попугаев с золотыми галунами, а в это время придворный оркестр исполнял “Ночной дозор” <...>». «М. А., — вспоминал К. Н. Чернов, — играл нам этот “Дозор”, и мы все и он сам смеялись»³⁵.

Хотя ход карьеры Балакирева был отнюдь не традиционен, чины и награды следовали ему беспрепятственно: Александр III

твердо держался правила, «чтобы награды были действительно наградами за хорошую службу, а не за то, что человек прожил несколько лет»³⁶.

Согласно формулярному списку Балакирев окончил в 1853 г. Нижегородский Александровский дворянский институт с правом на вступление в гражданскую службу с чином 14 класса (заметьте, что чин этот был много ниже чина героя известного романа Даргомыжского: титулярный советник соответствовал чину 9 класса). Балакирев вступил в гражданскую службу спустя 30 лет, 3 февраля 1883 г., по понятиям той эпохи 47-летним стариком, когда большинство его сверстников, послужив царю и отечеству, уже находилось в отставке. Ни о поступлении Балакирева на службу в 1872 г. в Магазинное управление Варшавской железной дороги, ни о том, в каком чине он принят на службу в Капеллу, в формулярном списке не упоминают.

29 февраля 1884 г. Балакиреву была пожалована темно-бронзовая медаль, «высочайше утвержденная в память священного коронования их императорских величеств для ношения в петлице на александровской ленте»³⁷. Для композитора эти торжества остались незабываемы. Впоследствии он вспоминал, «как на коронации Александра III “басовито” звонил колокол “Ивана Великого”, как военные оркестры <...> в разных тональностях, вступая одновременно, играли “Боже, царя храни”». «М. А. так все это мастерски изобразил за роялем, что вызвал <...> яркое представление о шуме площади, пении и разноголосице оркестров при колокольном перезвоне»³⁸.

Чуть более двух лет спустя, 13 апреля 1886 г., Балакирев был пожалован в надворные советники. Еще через год ему установили пенсию в 1500 рублей в связи с 25-летним юбилеем БМШ. Чуть позже композитор получил по этому случаю и денежное вознаграждение в 533 рубля³⁹. Дорогостояли и строки указа о пенсии: «<...> ввиду чрезвычайной пользы, принесенной им (Балакиревым. — Т. З.) развитию Русского Музыкального Искусства <...>»⁴⁰.

Балакирев как будто бы мог торжествовать: то направление в музыке, которое он создал, которое когда-то пыталась «вырвать с корнем» великая княгиня Елена Павловна, теперь было отмечено государем. Но до государственной поддержки важнейшего учреждения, связанного с этим направлением — самой БМШ, — было далеко. Кроме ИРМО, у балакиревского детища появился новый конкурент — Русские симфонические концерты,

щедро финансируемые М. П. Беляевым. Школа хирела, и Балакирев скорбел: «Нашлись добрые люди, выхлопотавшие мне пенсию, но никто не нашелся, чтобы выхлопотать что-либо для Бесплатной школы по случаю ее юбилея...»⁴¹

Еще через два года «в награду отлично-усердной службы» Балакиреву зачислили в службу то время, когда он состоял во внеклассных должностях в Мариинском институте (с 1 января 1873 г. по 1 января 1875 г.) и училище Св. Елены (с 1 января 1875 г. по 3 февраля 1883 г.). С 1 апреля 1890 г. Балакирев — коллежский советник, а 2 декабря 1893 г. он был «произведен за выслугу лет» в статские советники, что, согласно Табели о рангах, соответствовало 5-му классу. Еще через год Балакирев стал кавалером ордена Св. Станислава 2-й степени⁴². Девиз ордена: «Награждая поощряет» еще раз подчеркнул монаршую поддержку великой музыкальной деятельности Балакирева.

За время службы Балакиреву удалось сделать многое в самой Капелле — от перестройки здания до приглашения сюда учителями выдающихся музыкантов (Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова), реорганизации учебного процесса, выработки программ, укрепления статуса воспитанников и др. Все это обреталось в борьбе с бюрократической рутинной, интригами, а порой и собственными ошибками и просчетами. Атмосфера в Капелле накалилась. Балакиреву стало казаться, что и царь против него «окончательно предубежден»⁴³. Тем не менее оставить Капеллу, с которой композитор сросся сердцем, ему было невозможно.

Но 20 октября 1894 г. государь скончался. Ровно два месяца спустя окончилась и служебная карьера Балакирева. По воспоминаниям современников, музыкант «совершенно не симпатизировал <...> престолонаследнику и поэтому тотчас же подал в отставку, как только на престол взошел Николай II, не ожидая ничего доброго от его "новых" министров, хотя и старые, вроде гр. Витте, Победоносцева и Куропаткина, никогда не пользовались его расположением»⁴⁴.

И новый император, похоже, недолюбливал главу «Могучей кучки». «Несколько дней тому назад <...> царская фамилия была в опере, — делился впечатлениями В. В. Стасов в письме к Балакиреву от 7 февраля 1896 г., — и директор театров в антракте стал говорить государю, какие оперы предполагается поставить на будущий сезон. Когда речь пошла о "русских" и был упомянут "Борис Годунов", государь император сказал: "А! Шко-

ла Балакирева! Не надо!" И на том все кончилось. Из русских позволено поставить "Опричника", потому что Чайковского "императрица любит". Остальные — все только иностранные.

Разумеется, всякие комментарии излишни.

Итак, вот такое в настоящую минуту положение у нас с русской музыкой»⁴⁵.

Была и другая причина ухода Балакирева из Капеллы, продиктованная «чувством пути» (А. Блок). Благодаря пенсии в три тысячи рублей за службу в Капелле (не считая пенсии, пожалованной за создание БМШ) у музыканта наконец-то появляется желанная возможность, по его словам, «отдаться композиторской деятельности, покуда еще не чувствую полного наступления старости»⁴⁶.

В 1894–1910 гг. Балакирев завершил многое из задуманного ранее: сонату, две симфонии, создал кантату, ряд хоровых сочинение, романсов, фортепианных пьес.

Балакиревская музыка помогала выйти на пути новаторства А. Н. Скрябину и С. В. Рахманинову, К. Дебюсси и М. Равелю, И. Ф. Стравинскому и С. С. Прокофьеву. Мастер начал пестовать новое поколение композиторов в лице А. К. Лядова, А. К. Глазунова, С. М. Ляпунова. Балакирев с триумфом выступал как дирижер и пианист.

Меру свершенного во многом определило то стабильное материальное положение, которое музыкант обрел благодаря службе в Капелле.

С кончиной царя, как бы по наследству, заботы о Балакиреве приняла вдовствующая императрица Мария Федоровна. Из работ о композиторе известно, что он посвятил императрице Гимн — и только⁴⁷. В изданных воспоминаниях современников эта тема не затрагивалась вовсе. Очевидно, характеризуя монарха и его окружение, музыкант ни словом не обмолвился об императрице. Как можно судить по вновь найденным архивным документам и материалам, это свидетельствовало о деликатности Балакирева, но отнюдь не о малой значимости для него этих отношений.

По-новому контакты Балакирева с царской семьей и придворным окружением освещает Е. П. Ляпунова: «По словам Тинякова, императрица М. Ф. была якобы влюблена в Балакирева, и этим, главное, объяснялось его устойчивое положение в Капелле.

На самом же деле сам Александр III относился к нему очень хорошо, ценил его и не слушал никаких наговоров на Балакирева. В придворном ведомстве Балакирева действительно не люби-

ли и интриговали против него. Однако он удержался в Капелле во все время царствования Александра III. Внимание императора простиралось на мелочи. Так, например, зная, что Балакирев не ест мясного, он приказал, чтобы Балакиреву на придворных завтраках, бывавших по воскресеньям, после обедни, всегда подавалось рыбное блюдо. И Балакиреву одному подавали рыбное.

На Страстной трое самых малолетних певчих пели "Да исправится". Им Александр приказал жаловать именные часы. Один раз это не было выполнено. Балакирев потребовал часы от "кабинета". Ему отказали. Тогда он доложил лично государю. Тот приказал выдать. Это — как пример заботы Балакирева о детях и отношений с "кабинетом" (было за что не любить Балакирева) и государем.

Лето Капелла проводила обычно в Английском дворце в Петергофе, помещаясь в его жилых комнатах, в то время как парадные иногда бывали заняты приезжавшими на пикники и для др[угих] увеселений членами царской фамилии и государем <...>⁴⁸

Выйдя в отставку, Балакирев продолжал не просто интересоваться, но жить насущными проблемами Капеллы. Эта тема — одна из важнейших в его неизданной переписке с С. М. Ляпуновым, состоявшим заместителем управляющего Капеллой А. С. Аренского. Отсюда становится известным, что Балакирев не раз прибегал к помощи Марии Федоровны, заступаясь за обойденного вниманием воспитанника или того же Ляпунова. Следуя этикету эпохи, Балакирев не называет императрицу полным именем, а лишь указывает инициалы (тогда как в отношении других придворных лиц он выдерживает это правило не всегда). Но не крылось ли за почтительно-тщательным сохранением дистанции желание композитора уберечь от нескромного взгляда свои контакты с императрицей?

"<...> Д. обещался мне при случае поговорить об Вас с И. М. Ф.", — сообщил Балакирев в письме Ляпунову от 7 февраля 1896 г.⁴⁹

Чуть более подробен Балакирев в двух последующих письмах:

«Суббота. 3 фев[р]аля] 1896

Дорогой Сергей Михайлович!

Пробило полночь, и я только что вернулся от гр. Кутузова и спешу сообщить Вам радостную весть: сегодня он докладывал Ваше письмо, которое Ее Величество изволила прочесть сама, и когда дошла до того места, где Вы говорите, что гр. В. отклонил предложение о пособии

Гаврильцеву, она сказала "Toujours il ne fait rien" и соизволила приказать выдавать Гаврильцеву из собственных сумм ежемесячно по 40 руб[лей], о чем Вы получите от гр. К. письменное извещение.

Слава Богу!»⁵⁰

В тот же день Балакирев отправил Ляпунову и другое послание:

«8 февраля 1896

Дорогой Сергей Михайлович!

Сейчас видел гр. Кутузова, и он на сей раз подтвердил мне, что благоприятное решение вопроса о Гаврильцеве неизменно и бесповоротно и что теперь на основании резолюции Е. В., сделанной на Вашем письме, составляет письменный доклад, который будет представлен на утверждение Е. В. во вторник»⁵¹.

Несмотря на солидную пенсию, у Балакирева порой случались финансовые затруднения. Прежде всего потому, что проблемы его родных он воспринимал как собственные. Кроме того, музыкант поддерживал материально многих нуждавшихся. Причем делал это нередко в ущерб себе. «Вот Вы, Милий Алексеевич, опять посылаете деньги, а у самих и рубашки-то все поизносились», — корил Балакирева Адриан Ермаков, прослуживший у него чуть ли не четверть века⁵². Впоследствии тот же Ермаков вспоминал: «Чужое горе было для него своим горем. Кто бы к нему ни обращался — бедный или богатый, православный или еврей, он всегда находил, чем помочь, успокоить, утешить, какой дать совет... Себе отказывал во всем, заботился только отдать бедным...»⁵³

На помощь к Балакиреву в его материальных заботах приходила Мария Федоровна. Так, в 1899 г. благодаря субсидии в 1000 рублей Балакирев отправил в Швейцарию на год для лечения от туберкулеза двух племянниц, Татьяну и Ольгу Шмелевых. Согласно документам, Мария Федоровна дала деньги из сумм своего кабинета тотчас авансом, до соизволения императора удовлетворить просьбу Балакирева. Вероятно, зная свое влияние на сына, она не сомневалась в успехе. Когда все необходимые формальности по этому делу были позади, государыня пригласила музыканта, быть может, — по его просьбе. В архиве Балакирева сохранился следующий документ от 8 июня 1899 г. за № 41:

«Гофмейстер граф Голенищев-Кутузов, свидетельствуя свое совершенное почтение его высокоородию Милию Алексеевичу, имеет честь уведомить, что Ее Величество Государыня Императрица Мария Федоровна изволит принять его, Балакирева, в среду, 9 сего июня, в одиннадцать часов утра, в императорском Гатчинском дворце»⁵⁴.

Царская семья помогала племянницам Балакирева не однажды. В прошении Милий Алексеевич напомнил, что они «окончили Павловский институт с награждением их золотыми медалями, причем старшая из них, Ольга Шмелева, воспитывалась на счет покойного Государя Императора Александра Александровича, а младшая, Татьяна Шмелева, на счет Государыни Императрицы Марии Федоровны»⁵⁵.

Мария Федоровна помогала и другим родственникам Балакирева. Она состояла покровительницей Полоцкого женского училища духовного ведомства в г. Витебске, начальницей которого с 1889 г. стала двоюродная сестра Балакирева М. В. Самочернова.

В благодарность Балакирев посвящал Марии Федоровне и ее близким свои произведения. Но и это старался делать как можно незаметней. К важным событиям в жизни царской семьи по инициативе Балакирева создавали произведения его ученики. «15 мая назначена была коронация государя Александра III. Капелла в полном составе поехала в Москву, а с нею вместе Балакирев и я, — вспоминал Римский-Корсаков. — Облаченные в мундиры придворного ведомства, мы присутствовали на коронации в Успенском соборе, стоя на клиросах: Балакирев на правом, я на левом. <...> Торжественно сошло и освящение храма Рождества Спасителя, причем в самый важный момент богослужения — раздергивания завесы — исполнялось песнопение моего издания в несколько тактов восьми- или чуть ли не десятиголосного контрапункта, которое для данного случая заставил меня сочинить Балакирев»⁵⁶. Ляпунов приурочил к коронации Николая II Торжественную увертюру, которая сочинялась под пристальным наблюдением учителя⁵⁷. Сам же Балакирев в подобных случаях предпочитал оставаться в тени. Его музыкальные приношения были скромнее. Первыми в этом ряду стали 30 русских народных песен, гармонизованные и переложенные для фортепиано в 4 руки Балакиревым в 1898 г. Этот опус возник в результате работы композитора в составе песенной комиссии Императорского Русского географического общества. Средства на гармонизацию и составление сборника были дарованы Нико-

лаем II. Тем не менее Балакирев посвятил 30 песен младшему сыну Марии Федоровны — великому князю Михаилу Александровичу. Быть может, чтобы тот (ученик С. М. Ляпунова) играл их в ансамбле на семейных вечерах?

В том же 1898 г. Балакирев написал музыку для самой Марии Федоровны. Примечателен выбор жанра. Если А. И. Дюбюк адресовал супруге наследника престола «Польку Мария-Дагмара» (инструментованную для оркестра П. И. Чайковским), напоминая, как любила она танцевать, то Балакирев написал Гимн августейшей покровительнице Полоцкого училища государыне императрице Марии Федоровне для хора с сопровождением фортепиано.

С этой идеей к Балакиреву обратилась М. В. Самочернова — пожалуй, в силу не только верноподданнических чувств по отношению к августейшей покровительнице, но и личной симпатии к ней. Так, вспоминая юбилей в Екатерининском институте, она писала Балакиреву: «Видела я тут очень близко всю царскую фамилию, и все-таки лучше всех императрица Мария Федоровна. Она так мило себя держала, была так приветлива ко всем!»⁵⁸

По поводу Гимна Самочернова написала Балакиреву 4 марта 1898 г.:

«Дорогой Милий,

у меня к Вам большая просьба, обрадуйте меня <...> В этом году в июне (в первых числах) у нас в училище выпуск; и я была бы очень счастлива, если б на выпускном акте был пропет гимн в честь нашей покровительницы императрицы Марии Федоровны. У нас еще никогда не пелось гимна, исключительно ей посвященного. Слова есть подходящие — написала их Annette (А. В. Яшерова, родственница Балакирева. — Т. З.), и вот я очень прошу Вас написать к ним музыку. Хор у меня выпускной с хорошими голосами, особенно есть одна солистка с высоким симпатичным сопрано, порядочно обработанным, так что если б Вы устроили в гимне соло, то я была бы вдвойне рада. <...>

Если же, дорогой Милий, Вам почему-либо не заблагорассудится исполнить мою просьбу, не стесняйтесь, пожалуйста, с отказом. Вы так всегда добры ко мне, что я не приму отказ Ваш за нежелание меня порадовать и припишу это неудобству для Вас в каком-либо отношении <...>»⁵⁹.

Готовность, с которой Балакирев откликнулся, красноречиво свидетельствовала о том, что заказ совпал с желанием компози-

тора. Ибо и он относился с горячей симпатией к императрице. Несколько лет спустя, в 1908 г., он писал С. М. Ляпунову: «Сегодня у меня была в гостях моя двоюродная сестра, начальница Витебского Синодального женского училища, после представления М. Ф., причем я был осчастливлен поручением, данным моей кузине, передать мне поклон Е. В., выразившей глубокое сожаление, что ей не привелось послушать моей фортепьянной игры»⁶⁰.

В письме от 18 марта Самочернова уже благодарила Балакирева за полученный опус: «Кюльбих, с которым будут разучивать гимн <...> только восклицал: "...Это чудно, чудно хорошо!.. видно, писал великий маэстро"»⁶¹.

Автор выполнил пожелание заказчицы, включив в хор соло. При этом гимн подчеркнута лиричен. Ряд его особенностей — светлый мечтательный характер музыки наряду с трехдольным размером, однотипным ритмическим рисунком фортепианного сопровождения — позволяет говорить о близости к жанру хоровой баркаролы. Причем отдельные интонации темы хора появляться и в репризе гимна «Хвала вседержителю Богу», посвященного закладке нового здания училища. Не ассоциировалась ли эта тема у автора с образом Марии Федоровны?

ГИМН

в честь Августейшей покровительницы Полоцкого женского училища
духовного ведомства в г. Витебске Ея Императорского Величества
Государыни Императрицы Марии Федоровны*

Слова А.В.Яшеровой

Музыка М.А.Балакирева

Andantino

Soprani

Coro

Alti

Piano

Andantino

* ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 212. Цит. впервые.

год - ня мы сло - ва при - ве - та Ца - ри - це

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "год - ня мы сло - ва при - ве - та Ца - ри - це". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

на - шей про - по - ем. Хра -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "на - шей про - по - ем. Хра -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

ни Гос.подь на мно - ги Ле - та Е.

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "ни Гос.подь на мно - ги Ле - та Е.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Solo

- е и Цар - ству - ю - щий дом. Пусть

бу - дет жизнь Е - я как ча - ша пол - на лишь

Балакирев не стал хлопотать об издании гимна. Самочернова сама договорилась с Победоносцевым, в ведомстве которого находилось училище, что тот представит гимн императрице. Но дальнейшая судьба гимна неизвестна, как и то, почему он остался не напечатан...

От Самочерновой исходила и другая просьба: сочинить гимн государю на стихи Пушкина, тем более что на 1899 г. пришелся 100-летний юбилей поэта. Композитор выбрал «Молитву русских» и принялся за работу, пометив на рукописи: «написано для Полоцкого женского училища духовного ведомства в г. Витебске»⁶². Тогда же гимн в разных вариантах (для женского или детского, а также смешанного четырехголосного хора без сопровождения) вышел в свет (дата цензурного разрешения 12 декабря 1899 г.).

Однако как в поэтическом тексте, так и в избранном композитором названии «Гимн русскому царю» нет конкретного имени



ГИМНЪ

Русскому Царю

Слова **А. ПУШКИНА**

Музыка

М. БАЛАКИРЕВА.

Для Смѣшаннаго Хора
ПАРТИТУРА ЦѢНА 20 К.
ГОЛОСА " 40 К.

Для Женскаго или Дѣтскаго Хора
ПАРТИТУРА ЦѢНА 20 К.
ГОЛОСА " 40 К.



Титульный лист прижизненного издания Гимна русскому царю
М. А. Балакирева

царствовавшего правителя, нет и посвящения ему. Думается, здесь Балакирев вслед за поэтом попытался создать рисовавшийся ему некий собирательный образ российского самодержца как выразителя дум и чаяний народа, хранителя национального самосознания.

Примечательны и различия в названии поэтического и музыкального произведений: «молитву» Балакирев заменил «гимном». Это дало композитору возможность смодулировать в сферу «популярной музыки» той эпохи. При этом незатейливость мелодики и фактуры сочетаются здесь с тонкостью гармонического языка, мастерством голосоведения.

Создавая «Гимн русскому царю», Балакирев, быть может, преследовал и другую цель: поддержать августейшую покровительницу училища. 1899 г. принес Марии Федоровне невосполнимую утрату: 28 июня (по старому стилю) скоропостижно скончался ее сын великий князь Георгий Александрович. Гимн Балакирева словно призывал сосредоточиться на «великом деле» (выражение Марии Федоровны), которому служил ее супруг и продолжал служить старший сын, к которому была причастна и она. И вместе с тем — уводил мысль от настоящих горестей, неизбежных в каждой жизни.

Быть может, императрица способствовала распространению балакиревских сочинений на ее родине в Дании. «Получил письмо от Циммермана, — писал Балакирев Ляпунову 29 августа 1900 г. — Он сообщает, что у него был Танеев и что мою Симфонию с успехом играли в Копенгагене 5/18 августа. Выдержки из рецензии тамошних газет он обещается прислать в русском переводе»⁶³. 8 ноября 1904 г. в том же Копенгагене во дворцовом концерте под управлением И. Арендса была исполнена Увертюра к «Королю Лиру».

С 29 мая 1886 г. Мария Федоровна возглавляла организации Ведомства учреждений императрицы Марии, основанного ее тезкой Марией Федоровной, женой Павла I. Здесь ей в вопросах музыкального образования и воспитания до конца, невзирая на болезни и старость, помогал Балакирев. Музыкантом двигала, думается, не только благодарность. Его участие в делах ведомственных Марии Федоровне заведений означало связь со сферой высокой политики. А это позволяло направлять музыкальное образование по тому пути, который глава «Новой русской школы» считал правильным. Поэтому Балакирев предпочитал курировать «общее» фортепианное обучение в училищах и

институтах, широко распространенное в дореволюционной системе российского образования. И вместе с тем, несмотря на неоднократные приглашения А. Рубинштейна, отказывался работать в составе экзаменационной комиссии по специальному классу фортепиано и композиции в консерватории, первоначальная ориентация которой на лейпцигский образец Балакиреву была чужда.

С марта 1891 г. он состоял Почетным инспектором музыки, причем в Николаевском институте — без жалования⁶⁴. В апреле 1894 г. Балакирев участвовал в заседании комиссии по выработке программ и инструкций музыкального преподавания в институтах⁶⁵. До октября 1895 г. он занимал должность инспектора музыкальных классов училища св. Елены⁶⁶. А в ноябре этого же года работал в комиссии по составлению инструкции старшему музыкальному преподавателю в сиротских институтах Ведомства императрицы Марии⁶⁷. Участие Балакирева было особо отмечено официально письмом от Главногоуправляющего собственною Е. И. В. канцелярией по учреждениям императрицы Марии от 27 ноября 1895 г. за № 3515:

«Милостивый Государь Милий Алексеевич,

Выработанные особою комиссиею из Почетных Опекун-нов, под председательством Обер-Гофмейстера Князя Волконского, предположения о новой постановке преподавания музыки в институтах Ведомства учреждений Императрицы Марии и программа музыкального курса в институтах, по одобрении и изменении, в чем сказалось нужным, Опекунским Советом с Высочайшего Государя Императора соизволения, введены в действие с настоящего 1895–96 учебного года.

Ввиду того, что дело музыкального образования в институтах Ведомства получило успешное и правильное разрешение, благодаря, между прочим, и Вашему просвещенному участию в заседаниях вышеупомянутой Комиссии, Опекунский Совет поручил мне выразить вам за это от его имени признательность.

Приятным долгом считая исполнить сим такое поручение Опекунского Совета, покорнейше прошу Вас, Милостивый Государь, принять уверение в отличном моем уважении и совершенной преданности.

Ваш покорный слуга Граф Протасов-Бахметев»⁶⁸.

Примерно месяцем позже музыкант дал закрытый концерт для воспитанниц женских институтов и учениц женских гимназий. Это событие также не осталось без внимания царской семьи:

«Милостивый Государь Милий Алексеевич.

По всеподданнейшем докладе моем о данном вами 19 минувшего декабря в зале Дворянского собрания концерте для воспитанниц институтов и учениц женских гимназий, Государыня Императрица Мария Федоровна Высочайше мне повелеть соизволила выразить Вам от Августейшего Имени Ее Величества благодарность.

Сообщая о сем, покорнейше прошу вас, милостивый Государь, принять уверение в отличном моем уважении и преданности.

Ваш покорный слуга
Граф Протасов-Бахметев»⁶⁹.

С кончиной А. Гензельта в 1889 г. была упразднена занимаемая им должность инспектора музыки учебных заведений императрицы Марии. Балакирев считал необходимым эту должность восстановить и прочил на нее Ляпунова. С подобным проектом он в 1907 г. обратился к Марии Федоровне в письме, которое заключил следующими словами: «Вспоминая то незабвенное время, когда я состоял на службе в Капелле и имел счастье пользоваться милостями покойного Государя и Вашего Императорского Величества, я, ныне дряхлый 70-летний старец, утешаю себя еще возможностью послужить делу музыкального образования в России, в надежде, что, может быть, в настоящее время не оставлено будет без внимания мое настоящее ходатайство на пользу музыкального просвещения»⁷⁰. Эти слова приоткрывают принципиальную позицию Балакирева: в музыкальной деятельности он не отделял себя от своих учеников и при этом был готов остаться «за кулисами», служа общему делу советом или наставлением.

Доводилось Балакиреву общаться и с другими Романовыми. «Это люди, ходящие босыми ногами по облакам, — так, по словам К. Н. Чернова, музыкант охарактеризовал великих князей, — желая этим сказать, как они далеки от действительной жизни, а потому как вредна вообще их общественная деятельность. Изю всей царской фамилии его полным уважением пользовался лишь Вел. кн. Константин (поэт)»⁷¹.

По приглашению великого князя Константина Балакирев вошел в состав комиссии по сооружению памятника М. И. Глинки

в Санкт-Петербурге⁷². В архиве композитора сохранилось несколько приглашений К. Р. «пожаловать» на ее заседания, проходившие то в Санкт-Петербургской консерватории, то во дворце в Стрельне, то в Мраморном дворце⁷³. 3 февраля 1906 г. на торжественном акте в Большом зале консерватории по случаю открытия памятника с успехом прошла премьера Кантаты Балакирева.

В этот день великий князь направил композитору послание:

«Милый Алексеевич.

В сегодняшний знаменательный для русского музыкального искусства день открытия в С.-Петербурге памятника М. И. Глинке Императорское Русское Музыкальное Общество с благодарностью вспоминает о Вашем долголетнем служении русской музыке и памяти ее великого родоначальника.

Достойнейший ученик Глинки, Вы как в своей выдающейся композиторской деятельности, так и в пропагандируемой Вами музыке развивали и осуществляли художественные творческие начала, насажденные Глинкою.

Благоговейно почитая память его, Вы приняли личное участие в пересмотре и издании партитур Глинки и всемерно старались об ознакомлении западноевропейской публики с музыкою его.

Наконец, и в сегодняшнем торжестве Вам в числе некоторых других лиц принадлежит почин в увековечении Глинки постановкою ему памятника в столице Русской земли.

Ввиду столь ценных заслуг Ваших главная Дирекция Императорского Русского Музыкального общества единогласно избрала Вас почетным членом общества.

С особым удовольствием извещая Вас о сем и препровождая установленную грамоту, от души желаю Вам здоровья и сил на дальнейшую плодотворную деятельность.

Пребываю к Вам благосклонный «Искренно Вас уважающий *Константин*» (приписано отдельно рукой К. К. Романова — Т. З.)⁷⁴.

Таким образом, почти через сорок лет Балакирев вернулся в ИРМО, откуда был изгнан в 1869 г.

Но покровительство со стороны отдельных представителей Дома Романовых отнюдь не решало всех проблем. «Мне как белке привезли воз орехов, когда зубов нет», — не без излишней резкости констатировал композитор⁷⁵. Еще горше его другое при-

знание: «*Трагедия* (выделено мной. — *Т. З.*) моей жизни заключается в том, что в молодых годах я не мог отдаться композиторской деятельности <...>»⁷⁶.

Балакирев оказался и непростительно расточителен по отношению к себе. Теперь бóльший интерес вызывали премьеры его учеников и соратников, а то, что многое в современной музыке было связано с балакиревскими открытиями 1860-х гг., как будто не замечалось. Самого же творца «Новой русской школы» упрекали в «заржавлении» (В. В. Стасов), излишней приверженности творческим идеям его молодости.

С просьбой поддержать БМШ Балакирев обратился к богатому лесопромышленнику и меценату М. П. Беляеву. Тот отказал категорично и грубо, а вместе с тем — организовал собственные «Русские симфонические концерты». Их возглавил Римский-Корсаков, которого когда-то В. В. Стасов называл «фаворитным дитя» Балакирева. Римский-Корсаков оказался и центральной фигурой беляевского кружка, объединившего оставшихся кучкистов «первого призыва» и петербургских музыкантов следующих поколений. Балакиреву здесь места не нашлось.

В результате Римского-Корсакова — к тому же единственно-го среди кучкистов-«самоучек» профессора консерватории — начали еще при жизни Балакирева называть главой петербургской композиторской школы, забывая, что эта ветвь образовалась благодаря «Новой русской школе», отцом которой — как и учителем Римского-Корсакова — был Балакирев. Вот как писал по этому поводу М. М. Иванов в некрологе: «Он (Римский-Корсаков. — *Т. З.*) не только стал в ряды самых талантливых композиторов... но в известном случае явился главою школы. <...> Учеников всегда было у него много, и солидарность между ними росла и крепла. Этому между прочим способствовал беляевский фонд, распоряжение которым покойный завещатель М. Беляев предоставил Римскому-Корсакову. <...> Естественно, что влияние Корсакова в последние 10–15 лет его жизни получило преобладание над другими течениями нашей музыкальной жизни»⁷⁷.

С М. М. Ивановым — малодаровитым композитором, но влиятельным критиком реакционного направления, не раз ожесточенно полемизировал В. В. Стасов, изобличая этого «уморительного музыкального критикана» (так В. В. Стасов назвал одну из своих статей, посвященных М. М. Иванову) в «неспособности что-либо понимать в художественном (а может быть, и во всяком) деле»⁷⁸. Тем удивительнее, что нашлись точки соприкоснове-

ния в их суждениях. Вероятно, к моменту написания М. М. Ивановым цитированного выше некролога статус Римского-Корсакова как главы музыкальной школы широко утвердился. Еще в 1900 г. на его юбилее В. В. Стасов «от лица многих товарищей и друзей чествуемого высказал, что подносимому венку придано подобие “солнца” для того, чтобы напомнить то чувство, которое ощущали в продолжение многих лет товарищи, ученики и поклонники Римского-Корсакова. <...> На лентах же, идущих от венка, Римскому-Корсакову дано было имя “нынешнего великого Садко” <...> Оба они пленили своими талантливыми песнями царевну-Русь и много других иноземных царевен, а потом оба собрали вокруг себя даровитую и могучую дружину и с нею пошли открывать новые великие владения: “дружиною” Римского-Корсакова была русская музыкальная талантливая молодежь»⁷⁹.

Римского-Корсакова как музыканта и педагога высоко чтит и Балакирев. Поэтому своим приватным ученикам по фортепиано глава «Новой русской школы» ставил обязательным условием брать уроки теории музыки у Николая Андреевича. Более того — Балакирев сам передавал Римскому-Корсакову как бы на «высший курс» собственных учеников-композиторов: А. К. Глазунова, Ф. С. Акименко, С. А. Бармотина и других. Подчеркнем: если речь шла об обучении у Римского-Корсакова, Балакирев был не против, чтобы оно протекало в консерватории. И вместе с тем Балакирев всегда был готов прийти на помощь тем консерваторским воспитанникам автора «Садко», у которых не заладились отношения с официальным учителем — как это было с А. К. Лядовым. Ибо считал, что они делают одно общее дело.

Все это доказывает лишь то, что Римский-Корсаков, взявший так много, как, пожалуй, никто из кучкистов, от создателя кружка, сыграл ощутимую роль в развитии направления, родоначальником которого был Балакирев, наделенный — по верному определению В. В. Стасова — «изумительной силой почина».

Тем не менее в последние годы жизни рядом с Милием Алексеевичем оставались лишь немногие друзья, горстка учеников, из значительных музыкантов — С. М. Ляпунов. Как это было непохоже на прежнее положение Балакирева, когда «музыка вся отдалась в его руки!»⁸⁰

Под давлением пережитого и переживаемого Балакирев менялся. О сути этих перемен глубже и точнее всех сказала его современница В. Д. Комарова, тем самым возразив сторонникам концепции «двух Балакиревых»: «<...> Вся прежняя страстность,

горячность, внутренняя непоколебимость остались в Балакиреве, но спрятались глубоко, ушли от всех глаз и лишь прорываются иногда в резких отзывах, непонятно жестоких отказах и ответах. <...> Это глубоко страдающий человек, навсегда глубоко оскорбленный художник, к которому и судьба и люди, даже самые близкие, отнеслись жестоко и небрежно, не сумели оценить, что эта личность и судьба — трагические»⁸¹.

Еще стремительней менялось время. На рубеже веков Россия бурлила. Во всех слоях общества зрело недовольство правительством. Революция стучалась в двери — в том числе и к Балакиреву. Об этом свидетельствуют мемориальные доски на доме № 7 по Коломенской улице в Санкт-Петербурге. На одной, установленной в 1912 г. Музыкально-историческим обществом имени графа А. Д. Шереметева, значится: «Здесь жил и скончался русский музыкальный деятель и композитор Милий Алексеевич Балакирев (21 декабря 1836 — 16 мая 1910)». Гораздо позднее появившаяся доска у соседнего подъезда сообщает: «В этом доме в квартире Г. М. Крыжановского в 1895 году под руководством В. И. Ленина проходили нелегальные собрания петербургских социал-демократов». Быть может, Балакирев ненароком встречался с ними?..

Во всяком случае, архивные документы и материалы свидетельствуют о том, что композитор чутко прислушивался к пульсу времени. Поэтому не оставлял размышлений о государственном устройстве России. Ни поддержка Балакирева членами царской фамилии, ни его симпатии к ряду представителей Дома Романовых не влияли на желание постичь правду, глубинный смысл происходившего, а значит — и то будущее, которое оно сулит. Но изучение этого ракурса интересов Балакирева — задача специального исследования. Здесь лишь отметим, что музыкант, став очевидцем революции 1905 г., укрепился в своей позиции: «художники, ученые и др. всего менее политиканствуют». Эту фразу подчеркнул Балакирев в брошюре Д. Х. «Опыт самодержавия» (Изд. 2-е. М., 1905), обнаруженной в его личной библиотеке⁸². Сам композитор до конца оставался прежде всего, по его словам, «глубоко преданным» музыке.

Кончина Балакирева, случившаяся 16 мая 1910 г., всколыхнула музыкальную общественность. Как будто спала пелена, и современники, чувствуя неловкость перед композитором, который еще недавно был рядом и равнодушно полузабыт, теперь пытались воздать ему должное. Чувства многих, казалось, выразил



Дом, в котором жил и скончался М. А. Балакирев

Д. В. Стасов в письме к В. П. Энгельгардту: «А какая потеря для нас — Балакирев! Ты ведь его знавал?»⁸³

Вокруг Учителя на панихидах собрались его ученики, соратники и друзья: балакиревцы разных поколений Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, С. М. Ляпунов, редактор «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзен, музыкальный критик и ученый А. В. Оссовский, брат и биограф П. И. Чайковского М. И. Чайковский, Д. В. Стасов, певица Н. А. Фриде, пианист Н. С. Лавров, вдова Н. А. Римского-Корсакова Н. Н. Римская-Корсакова, молодые капелланы — Н. И. Казанли, А. А. Копылов, М. П. Карпов и многие другие.

Не было недостатка в некрологах и статьях в России и за ее пределами, где в самых высоких словах характеризовалась многогранная деятельность композитора. Наконец-то музыка Балакирева широко зазвучала в лучших залах Петербурга и Москвы, а также в Париже, Берлине.

Не осталась в стороне и державная власть, хотя участие свое не афишировала. Быть может, поэтому из литературы известно лишь об одной акции со стороны царской семьи: по повелению Николая II в отпевании Балакирева участвовал хор Придворной певческой капеллы — честь, которой, кроме членов царской фамилии, удостоивались немногие⁸⁴. Между тем, согласно найденным архивным документам, император фактически оплатил похороны Балакирева⁸⁵. Позднее Николай II внес 500 рублей на сооружение памятника на могиле композитора, к которым спустя два года присовокупил еще одну тысячу пятьсот рублей⁸⁶. Не Мария Федоровна ли была инициатором этих деяний? Она и сама выделила на памятник 300 рублей⁸⁷. Подчеркнем: в первую очередь благодаря финансовой поддержке, оказанной Романовыми, было воздвигнуто надгробие, которое и сегодня украшает могилу Балакирева на кладбище Александро-Невской лавры. Более полувека это был единственный в мире памятник главе «Новой русской школы» до установления ему бюста в 1980 г. в Нижнем Новгороде.

И все-таки лучший памятник Балакиреву воздвиг себе сам. Причем не только своей «заветной лирой», но в неменьшей степени редкостным даром увлекать других дерзновенным полетом мечты о музыке, по выражению В. В. Стасова, «новой, невиданной, неслыханной», помогать им обретать себя, вольно расправив крылья, отыскивать нехоженые тропы к кладу творчества.

Поэтому трудная, драматичная, но великая по масштабу свершенного жизнь Балакирева особенно поучительна и интересна. Ее нерв — в напряженном диалоге творца с эпохой, итог которого по-своему подтвердил правоту пушкинской мысли: «Судьбы всемогуще поэт».

*
*

¹ Фрид Э. Л. М. А. Балакирев // М. А. Балакирев. Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1961. С. 10.

² Письма к отцу. Публ. А. П. Зориной // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1962. С. 72.

³ Письма А. Д. Улыбышева // Музыкальная старина. СПб., 1911. Вып. VI. С. 125.

⁴ Подробнее см.: Зайцева Т. А. М. А. Балакирев. Истоки. СПб., 2000. С. 174–180.

- ⁵ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 101, л. 108 об. Цит. впервые.
- ⁶ Там же, л. 113. Цит. впервые. Козачков Иван Викторович — инспектор общеобразовательных классов Капеллы, надворный советник. Аренский Антон Степанович (1861–1906) — в 1895–1901 гг. — управляющий Придворной певческой капеллой.
- ⁷ Львов А. Ф. Записки // Русский архив. 1884. Кн. 3. № 5. С. 65, 66.
- ⁸ Письма к отцу. С. 76.
- ⁹ Фрид Э. Л. М. А. Балакирев... С. 15.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Письма к отцу... С. 77.
- ¹² Там же. С. 76.
- ¹³ Из письма М. А. Балакирева В. И. Ящерову от 21 марта 1858 г. (ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 766, л. 4 об. Цит. впервые).
- ¹⁴ Письма М. А. Балакирева к А. И. Арсеньеву // РМГ. 1910. № 41. Стб. 872.
- ¹⁵ Там же. Стб. 868.
- ¹⁶ Тургенев И. С. Отцы и дети // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1981. Т. 7. С. 34.
- ¹⁷ Фрид Э. М. А. Балакирев... С. 26.
- ¹⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 458, 459.
- ¹⁹ Цит. по: Соколов В. Рядом с Пушкиным. Харьков, 1991. С. 251.
- ²⁰ Федорченко В. Энциклопедия биографий: В 2 т. Красноярск; Москва, 2000. Т. 1. Императорский дом. С. 444.
- ²¹ Ляпунова О. С. Неопубликованная автобиография М. А. Балакирева // Советское искусство. 1938. 18 марта. № 35.
- ²² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 9-е. М., 1982. С. 194.
- ²³ КР РИИИ, ф. 8, р. III, ед. хр. 36, л. 2.
- ²⁴ Рахманова М. П. Духовная музыка // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 55.
- ²⁵ КР РИИИ, ф. 57, оп. 1, ед. хр. 1; Лапшин И. Ф. Русская музыка. С. 404.
- ²⁶ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 4, ед. хр. 891, л. 1. Цит. впервые.
- ²⁷ Там же. Л. 19–19 об. Цит. впервые.
- ²⁸ ОР РНБ, ф. 631 (фонд не разобран). Письма к С. А. Рачинскому. Цит. впервые.
- ²⁹ ОР РНБ, ф. 631 (фонд не разобран). Письма к С. А. Рачинскому. 1883, январь — апрель [VI]. Дополнения, л. 49–54. Цит. впервые. Речь идет о Херувимской — переложении Балакиревым «Ave verum» Моцарта, сделанном для Рачинского и отосланном ему 30 ноября 1882 г.
- ³⁰ Чернов К. Н. М. А. Балакирев // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1926. С. 24.
- ³¹ Волконская М. В. За 38 лет // Русская старина. 1913. Ноябрь. С. 257.

- ³² Там же. № 4. С. 115.
- ³³ Там же. С. 253, 254.
- ³⁴ *Шереметев С. Д.* Мемуары // Александр III. Воспоминания. Дневники. Письма / Ред. Б. В. Ананьин, Р. Ш. Ганелин, М. А. Гордин, В. Г. Чернуха. СПб., 2001. С. 333.
- ³⁵ *Чернов К. Н.* М. А. Балакирев... С. 53
- ³⁶ Цит. по: *Боханов А.* Император Александр III. М., 1998. С. 292.
- ³⁷ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 450, л. 2 об.–3 об. Цит. впервые.
- ³⁸ *Чернов К. Н.* М. А. Балакирев... С. 47, 48.
- ³⁹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 450, л. 3 об.–6.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 112.
- ⁴² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 450, л. 5 об.
- ⁴³ М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 352.
- ⁴⁴ *Чернов К. Н.* М. А. Балакирев... С. 24.
- ⁴⁵ *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка. Т. 2. С. 167.
- ⁴⁶ ГЦММК, ф. 39, ед. хр. 127. *Оленин А. А.* Мои воспоминания о М. А. Балакиреве. Письма М. А. Балакирева к А. А. Оленину, л. 13. Цит. впервые.
- ⁴⁷ О взаимоотношениях Балакирева с императором Александром III и императрицей Марией Федоровной см.: *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев в диалоге с современниками // Петербургский музыкальный архив / Отв. ред. Т. Э. Сквирская. СПб., 1998. Вып. 2. С. 97, 98.
- ⁴⁸ ОР РНБ, ф. 1141, оп. 1, ед. хр. 13. Публ. впервые.
- ⁴⁹ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 102, л. 49 об. Цит. впервые.
- ⁵⁰ Там же, л. 39–39 об. Цит. впервые. «Toujours il ne fait rien» (фр.) «Это вовсе не имеет значения».
- ⁵¹ Там же, л. 51. Цит. впервые.
- ⁵² *Чернов К. Н.* М. А. Балакирев... С. 30.
- ⁵³ М. А. Балакирев. Летопись... С. 324.
- ⁵⁴ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 521, л. 6. Публ. впервые.
- ⁵⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 521, л. 1. Цит. впервые.
- ⁵⁶ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись... С. 195.
- ⁵⁷ Подробнее см.: *Зайцева Т. А.* К истории создания Торжественной увертюры на русские темы С. М. Ляпунова (По материалам его переписки с М. А. Балакиревым) // Театр и литература. Сб. статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб., 2003. С. 247–262.
- ⁵⁸ Там же, л. 46 об.–47. Цит. впервые.
- ⁵⁹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1188, л. 29 об.–30. Цит. впервые.
- ⁶⁰ ОР РНБ, ф. 452, оп. 2, ед. хр. 122, л. 8. Цит. впервые.
- ⁶¹ Там же, л. 31. Цит. впервые.
- ⁶² РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 1, ед. хр. 107, л. 1.

- ⁶³ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 108, л. 78 об.–79. Танеев Александр Сергеевич (1850–1918) — главноуправляющий Собственной Его Императорского Величества канцелярией, композитор-любитель. Троюродный племянник С. И. Танеева.
- ⁶⁴ М. А. Балакирев. Летопись... С. 339.
- ⁶⁵ Там же. С. 369.
- ⁶⁶ Там же. С. 394.
- ⁶⁷ Там же. С. 395.
- ⁶⁸ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 907, л. 1, 2. Публ. впервые.
- ⁶⁹ Там же, л. 3. Публ. впервые.
- ⁷⁰ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 119, л. 28.
- ⁷¹ Чернов К. Н. М. А. Балакирев... С. 24.
- ⁷² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1019, л. 1–1 об.
- ⁷³ Там же, л. 3, 5, 7.
- ⁷⁴ Там же, л. 10–10 об.
- ⁷⁵ Цит. по: Киселев Г. М. А. Балакирев. М., 1938. С. 100.
- ⁷⁶ М. А. Балакирев. Летопись... С. 452.
- ⁷⁷ Иванов М. Николай Андреевич Римский-Корсаков // Новое время. 1908. 16 июня. С. 2.
- ⁷⁸ Стасов В. В. Увертки и перевертки г. Иванова // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1980. Вып. 5-а. С. 235.
- ⁷⁹ Стасов В. В. Речь на чествовании Н. А. Римского-Корсакова // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1980. Вып. 5-а. С. 249.
- ⁸⁰ Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 549.
- ⁸¹ Каренин Влад. (Комарова В. Д.). Предисловие // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / Ред., предисл. и комм. Влад. Каренина. М., 1935. С. IX–X.
- ⁸² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1158, л. 17. Приводится впервые.
- ⁸³ М. А. Балакирев. Летопись... С. 549.
- ⁸⁴ Там же. С. 546.
- ⁸⁵ ОР РНБ, ф. 452, оп. 2, ед. хр. 428, л. 8, 9, 11. Император пожертвовал на похороны 500 рублей. Приводится впервые.
- ⁸⁶ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 428, л. 24, 26. Приводится впервые.
- ⁸⁷ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 428, л. 17. Приводится впервые.



Забывший Дом в Клину

История Клина навсегда связана с памятью о П. И. Чайковском — примет тому сегодня множество. В то же время почти забыто о причастности старинного подмосковного городка к биографии М. А. Балакирева. Он обрел здесь кратковременное пристанище почти девятнадцатью годами раньше Чайковского. С конца 1866 г. по драматичное лето 1869 г. в Клину служил уездным казначеем отец Милия Алексеевича Алексей Константинович Балакирев. Вместе с ним в Клину жили и две незамужние сестры композитора — Мария Алексеевна и Варвара Алексеевна Балакиревы. Кроме них другой семьи у музыканта не было. Их дом в Клину стал и его Домом.

К тому времени творческая деятельность Балакирева достигла зенита. Смело и ярко заявляла о себе рожденная им «Новая русская школа». И во всех ее начинаниях, по образному выражению В. В. Стасова, «впереди орлом летел Балакирев». Охватывая композиторскую, педагогическую, исполнительскую, организаторскую, редакторскую и критическую деятельность, жизнь Балакирева в музыке становилась все более кипучей.

Тревожным контрапунктом нарастали семейные проблемы. Тем более что забота о роде Балакиревых, его «корнях» и «кроне» в лице отца и сестер — одна из нравственных доминант бытия музыканта, источник его покоя, который ощутимо влиял на творчество. Подчеркнем: взойдя на музыкальный Олимп, переживая неповторимую пору в своей музыкальной деятельности, которая разлилась, подобно реке в половодье, Балакирев по отношению к близким остался прежним, как в юные годы. Об этом красноречиво свидетельствует его переписка с родными. Более того: письма эти позволяют дополнить летопись жизни и творчества музыканта новыми фактами, а также выразительными деталями, которые как бы воскрешают дыхание той эпохи.

Уже в 1860-е гг. Балакирев фактически превратился в главу семейства, поменявшись ролями с отцом, которого постоянно наставлял, утешал и поддерживал материально. «Вы точно как дитя мечтаете о невозможных приказах министра об определении Палатских чиновников помимо председателя и даже директора департамента, да еще таких лиц — которые ему совершенно неизвестны», — сетовал Балакирев в письме к отцу от 2 августа 1866 г.¹ Тем не менее музыкант как мог содействовал

служебным делам Алексея Константиновича. А они шли неважно. 15 августа 1866 г. в Ярославскую Казенную палату поступило распоряжение, согласно которому А. К. Балакирев остался за штатом. Это привело сына в отчаяние: «Сейчас получил от отца письмо, и самое грустное. Все кончено, и он более уже не служит. Обдумывая свое положение, вижу, что если ничего нельзя устроить, то одно остается мне — камень на шею и в Неву. Я с большим трудом мог поддерживать семью, но содержать — я не в состоянии», — с редкой откровенностью признался Балакирев В. М. Жемчужникову², надеясь на его помощь. В этот раз беда оказалась поправимой. «Любезнейший Папаша! — сообщал Балакирев уже 4 октября 1866 г. — <...> Оболенский просит Вас немедленно подавать просьбу об определении в Уездн[ые] казначеи в один из уездных городов Московск[ой] Губернии <...> было бы благоразумнее с Вашей стороны не отказываться от предлагаемого. Лучше что-нибудь, чем ничего, а имея уже место, дающее порядочное обеспечение, гораздо удобнее хлопотать об лучшем месте. Я знаю, что одно из главных неудобств по этому месту для Вас — мелочное Ваше самолюбие — раздражающееся мыслю, что это место по штату гораздо ниже ассесорского³. Выкиньте лучше эту мысль из головы и знайте, что всякое место хорошо, которое дает деньги. И, право, лучше быть уездным казначеем в Можайске и получать 800 р[ублей], чем ассесором в Ярославле у Якушкина и получать 500 р[ублей]»⁴.

Алексей Константинович внял советам сына, и примерно через месяц, 16 ноября, тот писал: «Дело Ваше приняло еще лучший оборот <...> Оболенский предлагает Вам вместо Можайска такое же место в Клину. — Клин прекрасный городок в 3-х часах (даже менее) езды по железной дороге от Москвы, положение превосходное между Москвой и Петербург[ом], след[овательно], и я могу иногда Вас навещать, и сестры с Вами иногда могут прокатиться в Питер, и Боткин⁵ близко»⁶. В первых числах декабря 1866 г. семейство Балакиревых обосновалось в Московской губернии.

Теперь Милий мог сосредоточиться на профессиональных делах. Их накопилось много, и сейчас все они свершались удачно. Не душевное ли равновесие, связанное с обретением Дома в Клину, отчасти было тому причиной?

11 декабря 1866 г. Балакирев вместе с Г. Я. Ломакиным с успехом продирижировал концертом БМШ, где в первый раз прозвучала Увертюра на русские темы Римского-Корсакова. Был

опубликован уникальный по обилию художественных открытий Сборник русских народных песен в обработке Балакирева. В декабре музыкант получил официальное приглашение дирижировать концертами РМО, а вскоре после этого отправился в Прагу ставить «Руслана и Людмилу» Глинки, что утвердило европейскую известность и автора и исполнителя. «Я теперь вполне дирижер», — подвел итог пражским триумфам строгий мастер. «Славянскому умельцу Балакиреву. Прага, 1867 год» — выгравировали покоренные пражане на дирижерской палочке, которую поднес музыканту наместник Праги Л. Ригер 12 мая 1867 г. в Петербурге на Славянском концерте, проведенном по инициативе и под управлением Балакирева⁷.

Успехи сына радовали отца. «Любезнейший Друг Милый! — писал Алексей Константинович 15 мая 1867 г. — Получивши вчерашний день письмо твое с программю концерта, — я пришел в восторг, и еще более, когда я прочитал 130 № Петерб[ургских] Ведомостей, где подробно описано все, т. е. о поднесенной тебе в мозаичном ящике дирижер[ской] палочке и лавровом венке, который перевит золотой ленточкой *ручками* петербургских дам <...>»⁸.

Как никогда музыкант нуждался в крепком «тыле». «Место в Клину будет покойно для Вас, жизнь должна быть дешевле Ярославской, и наконец порядочное жалованье 800 р[ублей], к ко-ему если приложить еще 200 р[ублей], то выйдет и 1000 — сумма, на которую Вы можете прожить с сестрами»⁹, — такую будущность рисовал Балакирев отцу. «Клин дрянной городишко, никакого общества, кроме 3–4-х», — ворчал по приезду Алексей Константинович¹⁰. Этот мотив звучал и позднее: «<...> я начинаю гулять у себя в огороде, стирающемся к реке и по ее берегу — и это гулянье лучше вонючих улиц — Клина»¹¹. «Мы, уже видя приближение весны, гуляем по берегу нашей реки Сестры с Находкой, обставили дом свой дуплышками, и скворцы утешают нас первой песнию — наша жизнь теперь иная, не городская, а в полном смысле сельская — патриархальная»¹². «Житье здесь дорожает, а скука невыносимая и ничто не вознаграждает этих лишений и неудобств, каким мы подвержены»¹³. Вознаградила Москва, расположенная поблизости. «Сестры ждут ответ из Москвы, — когда будет на маслянице оп[ера] "Руслан и Людмила", и поедут в сим случае», — сообщил Алексей Константинович 6 февраля 1868 г.¹⁴ А позднее переменял и отношение к Клину:

«Машенька вчера (письмо от 3 января 1869 г. — Т. 3.) подалась в Москву за [нрзб.] принадлежностями к балу; я очень рад, что она танцует. — Вообще <...> время идет очень не скучно»¹⁵.

Тревогу вызывало другое. Здоровье Алексея Константиновича уходило. Зато усиливалась болезненная мнительность. Он впадал в отчаяние, по словам сына, буквально «от всяких пустяков». Даже небольшие задержки с корреспонденцией вызывали сильнейшее волнение: «Неполучение письма меня оч[ень] тревожит, и я прошу тебя сегодня же написать мне и все писанное разрешить. <...> Машенька сегодня именинница, и день этот будет оч[ень] скучен за неполучением письма от тебя», — пенял Балакирев сыну¹⁶. При этом Алексей Константинович настойчиво грезил о такой службе, которая «привела бы к совершенному устройству» его жизнь. Эти хлопоты он возлагал на Милия. Буквально в августе 1867 г. Балакирев отправился в Рязань для приискания отцу лучшего места службы — но безуспешно. А незадолго до этого признался тому же Жемчужникову: «По-прежнему болтаюсь между небом и землей, не имея ничего впереди, кроме перспективы сделаться содержателем и опорой семьи по смерти отца. А между тем годы и здоровье уходят»¹⁷. И это Балакирев говорил в свой звездный час... Призрак грядущего отравлял настоящее. Но все-таки Дом в Клину давал хоть полупокой. Стал кровом, приютом для сердца.

«Будь для нас тем любезен — приезжай непременно к празднику, и мы тебя ожидать будем, — звал Алексей Константинович сына в Клин в письме от 20 декабря 1867 г. — Некоторые приготовления для тебя уже сделаны. Как-то: кровать выварена и стоит на дворе — умывальник вычищен»¹⁸.

И путь Балакирева на Кавказ летом 1868 г. лежал через Клин: «Пожалуйста, постарайтесь, чтобы на берегу речки был поставлен шалашик для купанья, — просил он отца в письме от 24 апреля 1868 г. — Во всяком случае в Клину я проживу с неделю, и быть без купанья — для меня будет огромноѐ лишение — особенно в отношении здоровья»¹⁹. «Сад расчищен, и ныне у нас будет множество цветов, — отозвался отец 7 мая 1868 г. — Купальня через 5 дней будет устроена»²⁰. Ожидалось и радостное событие: Варвара Алексеевна собиралась замуж за врача Михаила Николаевича Шмелева. По мнению родных, лучшей партии ей, бесприданнице, было не сыскать.

С возникновением клинского Дома Балакирев чаще бывал в Москве. Дела семейные переплетались с музыкальными. Став

во главе музыкального мира Петербурга, он сблизился с музыкальным главой Москвы Н. Г. Рубинштейном. Объединить усилия старой и новой российских столиц, создать единую могучую державу русской музыки — вот цель Балакирева. А то, что теперь его Дом находился в подмосковном Клину, делало дорогу из Петербурга в Москву привычной и как будто короче.

Встречи с родными дополняла переписка. Это отцу и сестрам Балакирев так подробно охарактеризовал маршруты путешествий в Чехию, а потом на Кавказ. Об увиденных городах музыкант рассказывал, как о людях, возбуждивших интерес и симпатию или, напротив, оттолкнувших неприветливостью и скукой. «Если Вы посмотрите на карту, то увидите, что Чехия стоит в четырехугольнике, огороженном хребтами гор, и, едучи из Дрездена, надобно перерезать Северный хребет, чтобы попасть в Чехию. Эти места по красавости своей напомнили мне Кавказ»²¹.

Встречи с полюбившимися городами дарили радость, от которой у Балакирева начинали бродить творческие силы, тесниться замыслы новой музыки. Под впечатлением Праги, по словам композитора, он задумал Увертюру на чешские темы. Там, во время его пребывания во второй раз, 9 января 1867 г. увертюра была окончена.

В письмах к отцу есть наблюдения и по поводу российской действительности. Балакирев рассказывал об аудиенции у наследника престола, которому представлялся как директор Бесплатной музыкальной школы, покровительствуемой будущим императором Александром III. И «событие» в глазах А. К. Балакирева низвел до банального, в чем-то забавного, но ничтожного эпизода: «Представлению насл[еднику] не придавайте важного значения. Со мной представлялся ему Саратовский Городской Голова, который все ковырял в носу. Зная, как Вам интересны все мелочи касательно представления Наследнику, я послал Вам приглашение Гофмаршала»²².

Наконец, переписка с отцом содержит своеобразную летопись творческой жизни Балакирева и автокомментарий к ней. Небезынтересны и суждения по этому поводу Алексея Константиновича — например, в письме к сыну от 2 апреля 1867 г.: «Все, что делается, вижу из газет: вчера читал в *Голосе* попытку нападения на тебя *Ростислава*, но она глупа и нелепа (писано, вероятно, по подряду от Серова) — напри[м]ер, что ты композитор хороший и увертюры твои были бы не дурны, если б ты не называл одну из них “Король Лир” (мне помнится не так, а что

Увертюра к Королю Лиру), это совсем не то. Поэтому Ростислав и не может хвалить ее — потом, что ты этим стремишься в Шекспира — и что ты далек от Глинки, Вагнера и Берлиоза, и еще кой-какие нелепости. Лишь только я газету *Голос* кончил, как получаю 87 № СПб. Ведомостей; вот тут-то потеха, что можно умереть со смеха: какой-то господин, вероятно, Кюи, рецензирует 1-ю книжку Музыкального журнала Серова, и тут-то на каждой странице по нескольку раз повторяется твое имя и выставляется Серову все его [противоречие? — *нрзб.*] самому себе, особенно поразительно открытие, что Серов состоит один в трех лицах, т. е. издатель — а также корреспондент — и сотрудник. (Что бы сказал моск[овский] Митроп[олит] Филарет, прочитавши, что есть живое существо, состоящее в 3-х лицах, а одно.) Я бы тебя попросил прочитать 87 №, и ты был бы оч[ень] доволен²³.

Исходя из этих строк, разве можно согласиться с распространенной характеристикой Алексея Константиновича, который якобы «не интересовался тем, что составляло смысл существования сына»?²⁴ Скорее напротив: свободная ориентация в подоплеке тех или иных культурных событий, шуточный тон, как бы разящий недругов Балакирева, свидетельствуют о том, как внимательно следил отец за ходом музыкальных дел Милия и соперничал ему. А это раздвигало горизонты жизни и самого Алексея Константиновича.

Приглашение Берлиоза стало одним из первых деяний Петербургского РМО во время пребывания в нем Балакирева на посту дирижера — и художественным событием в жизни музыканта. По-видимому, письма, где он рассказывал об этом, не уцелели, потому что в ответ отец написал 6 февраля 1868 г.: «Карточку Берлиоза хорошо бы прислать с деньгами вместе»²⁵, — и спустя несколько дней, 15 февраля: «Сейчас получил от тебя 25 р[ублей] и карточку, за все благодарю»²⁶.

От водоворота дел время сжималось. «Этот год, — письмо сына датировано 11 апреля 1868 г., — я особенно имел мало знакомых, так как занятия в муз[ыкальном] обществе отнимали у меня много время, а с Бесплатной муз[ыкальной] школой я уже положительно никого не вижу»²⁷. Не хватало времени и для учеников-кучкистов. Зато Балакирев вовсю использовал возможность пропагандировать их музыку. Позднее заказные журналисты поставят это ему в вину: якобы «выдавал за образцовые незрелые произведения неопытных композиторов»²⁸. Тяжелее всего было то, что он остался не понят и питомцами: «Особен-

ность у Балакирева выразилась охлаждением интереса к музыке нашего кружка и тем, что он никуда не показывает носа», — констатировал Бородин в письме от 16 октября 1868 г.²⁹ Между тем глава «Новой русской школы» остался прежним, но в связи с иной ситуацией, образно говоря, из класса вышел на концертную эстраду. Не стало ли недопонимание этого одной из причин начавшегося и крайне болезненного для Учителя разлада?

«Великая княгиня Елена Павловна дает мне поручение войти в переговоры с Тифлисскими властями об устройстве там отделения Русского музыкаль[ного] общества, и так как, кроме этого дела, я еще должен долго пить воды и лечиться серьезно, то полагаю, что путешествие будет оч[ень] продолжительно», — сообщил Балакирев родным 15 мая 1868 г.³⁰ Пока он путешествовал, Елена Павловна попыталась заменить его на посту дирижера РМО М. Зейфрицем. Этому воспротивилась дирекция РМО, и 1 июля 1868 г. Балакирев был приглашен «в виде опыта» еще на один год³¹. Но интриги плелись и далее. В августе в письме к В. В. Стасову Берлиоз сообщил: корреспонденты из России «хотят, чтобы я сказал много хорошего про одного немецкого артиста... но на условии, что я худо отзовусь об одном русском артисте»³². Подразумевались Зейфриц и Балакирев. Берлиоз предложенное отверг.

Однако по приезде Балакирева великая княгиня приняла его, как он заметил в письме к отцу от 12 ноября 1868 г., «очень любезно»³³. При плохой игре сохранялась хорошая мина...

Возобновилась концертная страда: «Любезнейший Папаша! Письмо Ваше я получил <...> отправляю программу I-го концерта (РМО. — Т. З.), который происходил вчера и прошел очень хорошо. Публика, по-видимому, была очень довольна и много хлопала. Следующий концерт назначен на будущую субботу <...>»³⁴.

К нижегородской юности — незабвенным временам общения с наставником А. Д. Улыбышевым — отсылали строки новогоднего послания от 31 декабря 1868 г.: «Здесь Варвара Александровна Улыбышева. <...> Обрадовалась она мне как родному. Она беспрестанно вспоминает об покойном Алекс[андре] Дмитр[иевиче] (Улыбышеве. — Т. З.) и плачет, несчастная старуха»³⁵.

1869 г. начался тревожно, заставляя вибрировать душевные силы на пределе противочувствий. О чем-то подобном сказал Лист в программе своей симфонической поэмы «Héroïde funèbre»: «Везде и всегда из-за фанфар победы (не только военной, но и интеллектуальной) слышится глухой голос стонов и жалоб, мо-

лений и проклятий, вздохов и прощаний, — и можно подумать, что человек облекается в триумфальные плащи и торжественные одежды только для того, чтобы скрыть траур, которого он снять с себя не может...»³⁶ Не случайно поэма эта позднее впервые прозвучала под управлением Балакирева на концерте БМШ, а цитированный фрагмент пояснений Листа был приведен в программе к концерту. Не находил ли здесь Балакирев близкое пережитому в годину испытаний?

Тогда, в начале 1869-го, музыкант был озабочен концертом 4 января в РМО. Особо волновала премьера Первой симфонии Бородина, проба которой незадолго до того в Михайловском дворце прошла неудачно. Тем не менее на концерте в РМО эта музыка под управлением Балакирева вызвала горячей прием слушателей. «Успех замечательный», — отметил по поводу премьеры Балакирев в записной книжке³⁷. Такой исход дела имел принципиальное значение для Бородина: он уверовал в свое предназначение музыканта и вскоре занялся Второй «Богатырской» симфонией.

А утром 5 января 1869 г. музыкальное братство осиротело. Умер Даргомыжский. Горечь утраты усугубляло чувство вины, которое не стерли годы. Почти двадцать лет спустя Балакирев вспоминал в письме к В. В. Стасову: «Умиравший Даргомыжский с нетерпением ожидал известия о том, как прошел концерт, но, к сожалению, никто из нас после концерта к нему не заехал, боясь тревожить больного поздно ночью...»³⁸

О кончине Даргомыжского Балакирев сказал отцу трижды — в разных письмах. **8 января:** «Не имею времени более писать, так как я оч[ень] занят. Завтра хоронят Даргомыжского, а в субботу в концерте по случаю его смерти исполнен будет Реквием Моцарта»³⁹. **10 января:** «Вчера хоронили Даргомыжского. Народу было оч[ень] много, и гроб его несли на руках от самой его квартиры (на Моховой) до Невской лавры»⁴⁰. **19 января:** «Вчера у нас был концерт, и так как этот концерт был после смерти Даргомыжского, то и программа была траурная»⁴¹. Под управлением Балакирева прозвучали Es-dur'ная симфония Бетховена и Реквием Моцарта. В юности встреча с этой музыкой стала художественным событием для Балакирева. Теперь он выбрал ее, чтобы почтить другое событие — уход высоко ценимого художника.

И вновь лейтмотив: «Я завален хлопотами по устройству концерта Беспл[атной] школы, афишку коей Вам пришлю»⁴². Дирижерская деятельность Балакирева разворачивалась успешно:

«Концерт Беспл[атной] школы сошел оч[ень] хорошо. В концерте был Вел[икий] князь Константин Ник[олаевич], который остался очень доволен»⁴³.

Наконец — 10-й концерт РМО 26 апреля: «В последнем концерте, программу коего Вам посылаю, мне поднесли от членов Русского музыкального общества великолепный подарок ценою в 500 р[ублей]. 9-я симфония Бетховена была исполнена так, как никогда еще не бывало, и этот концерт был просто мой триумф», — в письме к отцу Балакирев позволил столь высокую самооценку⁴⁴. Быть может, потому, что хотел смягчить удар: на следующий день Елена Павловна «прислала сказать, что ею ангажирован для концертов Направник»⁴⁵. Об этом Балакирев умолчал, отметив лишь: «Подробности будете читать в газетах»⁴⁶.

И над Домом в Клину сгустились тучи. Организованная Балакиревым весной 1869 г. консультация у известного петербургского врача С. П. Боткина Алексею Константиновичу не помогла. Болезнь была необратима. 26 мая Милий выехал в Клин, а 3 июня его отец скончался. Страшавшее Балакирева свершилось. Теперь целиком на него, уволенного из РМО, оставшегося без жалованья, легли заботы о двух незамужних сестрах, которых он забрал в Петербург. Их Дома в Клину не стало. Для Балакирева началась пора испытаний...

* * *

Сегодня Дом П. И. Чайковского в Клину известен во всем мире. А что осталось от Дома Балакирева? Уцелела ли могила его отца?

Это я и попыталась выяснить, когда в сентябре 2001 г. приехала в Клин. Лязг и грохот на станции, как и шумная, чадающая автострада перед Домом-музеем Чайковского, разочаровали. Среди обилия заводских корпусов и жилых новостроек затерялись считанные здания, уцелевшие со времен Балакирева и Чайковского, хранящих ауру их Клина. В числе немногих — церковь «Всех Скорбящих Радость», пережившая и революции и войны, никогда не закрывая своих дверей перед страждущими. По преданиям старожилов, на кладбище при этой церкви был похоронен А. К. Балакирев. Но где именно? Ведь город уже не наступал на кладбище, и надгробия просто переносились на новые места. Да и был ли воздвигнут памятник Алексею Константиновичу? Он не оставил никаких средств, а сын тогда оказался в сильной нужде...⁴⁷

Вместе с заведующей рукописным отделом ГДМЧ Зинаидой Павловной Копёнкиной мы обошли надгробия, большей частью изрядно разрушенные, со стертыми от времени надписями. Безуспешно. Имени А. К. Балакирева не оказалось и в церковных записях об усопших. Всё. Пора уезжать. В последний раз вместе с батюшкой решили обойти алтарную часть кладбища. «Вы здесь смотрели?» — «Да...» — «А здесь?» — «Конечно...» — «А там?» — «И там...» И вдруг... среди пышных зарослей снежника, рядом с асфальтовой дорожкой, с левой стороны, у алтарной части церкви, мелькнул темный угол еще одного каменного надгробия. Поспешно раздвинув кусты, я наконец-то нашла то, что искала. Высокая горизонтальная стела прямоугольной формы как будто не была тронута временем. Сверху во всю длину высечен крест, а сбоку, у земли, в которую врос памятник, читалась четко высеченная надпись: «Алексей Константинович Балакирев». Все сделано добротнo и основательно. На последние деньги, а скорее всего — в долг. «Любящий Вас сын Милий Балакирев», — так заканчивал композитор свои письма к отцу. Еще одним выражением искренности и глубины его сыновних чувств стал установленный Алексею Константиновичу памятник⁴⁸.

И тем не менее не все вопросы удалось разрешить. Так, в архиве М. А. Балакирева сохранилась выписка из метрической книги за 1869 г. Московской епархии города Клина — но другой, Успенской церкви.

Приведем ее:

«В третьей части сей книги о умерших под № мужеска пола 33-м значится, что Клинского Уездного казначейства казначей Надворный Советник и кавалер Алексей Константинович Балакирев, имея от роду 59 лет, волею Божею помер сего тысяча восемьсот шестьдесят девятого "1869" года месяца июня третьего "3" дня, погребен того же месяца июня шестого "6" дня на Клинском городском кладбище; погребение совершал священник Успенской в городе Клину церкви Матфей Воскресенский с Диаконом Михаилом Виноградовым той же церкви, по ведению клинского полицейского надзирателя от 5-го дня июня 1869 года за № 952-м. В верности сей выписки удостоверяем своею подписью с приложением церковной печати города Клина Успенской церкви.

Священник Матфей Воскресенский
Диакон Михаил Виноградов
№ 55-й 1869-го года июня 26 дня»⁴⁹.

Согласно существующим правилам, если Алексея Константиновича хоронили на кладбище при церкви «Всех Скорбящих Радость», то и погребение должен был совершать священник этой церкви. Лишь в исключительнейших случаях возможно приглашение другого церковнослужителя. Но если даже произошло именно так, почему сделана запись в метрической книге Успенской церкви, а не церкви «Всех Скорбящих Радость»? Быть может, могила Алексея Константиновича все-таки находилась на другом клинском кладбище, а сюда было перенесено только надгробие? Согласно плану застройки Клина, датированному 1784 г., в городе проектировались два кладбища при двух церквях⁵⁰.

Вероятно, этот проект был осуществлен. Во всяком случае, по сведениям на 1861 г. в Клину действовали уже три церкви⁵¹. О наличии в Клину трех церквей упоминается и в словаре Брокгауза и Ефрона, вышедшем в 1895 г.⁵² К сожалению, ни в том, ни в другом источнике нет информации по поводу кладбищ. Не упоминает о расположении когда-либо кладбища при Успенской церкви и современный историк⁵³.

Тем не менее среди клинских старожилов живет и другая легенда: в 1886 г. купец В. Г. Орлов начинает строить Стекланный завод для производства аптечной посуды на месте клинского кладбища. Надгробия отсюда — в том числе и надгробие с могилы А. К. Балакирева — перенесли на городское кладбище, ближе к церкви «Всех Скорбящих Радость».

Но и с этой версией не согласуется ряд фактов. 6 февраля 1898 г. В. В. Стасов сообщил М. А. Балакиреву: «Чайковский (М. И. Чайковский. — Т. З.) просит еще сведения: когда скончался Ваш батюшка? На что это ему нужно — не знаю»⁵⁴. Балакирев ответил на следующий день: «Отец мой скончался в 1869 году. Похоронивши его, я отправил сестер к родственникам нашим, а сам отправился в Москву, где и жил до осени.

Вот Вам все сведения, Вас интересующие»⁵⁵.

«Модест Ильич Чайковский в последнем письме (по делам покойного своего брата) просит меня передать Вам, — сообщал В. В. Стасов Балакиреву 13 января 1899 г., — что он нашел могилу Вашего батюшки в Клину, в *исправном, сравнительно, положении*, но весной надо будет почистить»⁵⁶. В свое время Балакирев поддерживал П. И. Чайковского, помогая ему отыскать свой путь в искусстве. Теперь М. И. Чайковский, занимаясь организацией музея брата, пытался облегчить и заботы Балаки-

рева. Тем самым Модест Ильич послужил сохранению памяти о двух Домах в Клину.

Заметим, что Модест Ильич говорил о найденной могиле А. К. Балакирева. Но к тому времени, согласно приведенной выше версии, на месте могилы отца композитора скорее всего стоял завод, и разыскать можно было только надгробие. Но о подобных перипетиях М. И. Чайковский не упомянул. Быть может, все-таки А. К. Балакирева отпевали в Успенской церкви, а похоронили на городском кладбище при церкви «Всех Скорбящих Радость», тем более что и надгробие ныне находится в алтарной части кладбища?..

Смушают и даты жизни А. К. Балакирева, выбитые отдельно на одной из сторон надгробия: «18 мая 180(5?) — 30 июня 1869». Правда, дата рождения из-за неважной сохранности записи определяется с трудом, поэтому не исключены ошибки в ее прочтении. Разные даты указаны и в документах. Так, исходя из приведенной выписки из метрической книги Алексея Константинович родился в 1810 г. Между тем в родовых документах Балакиревых его днем рождения названо 20 мая 1807 г.⁵⁷ Нет разночтения в документах по поводу даты смерти Алексея Константиновича, последовавшей 3 июня 1869 г. Однако на надгробии выбито «30 июня 1869». Заметим, что подобные ситуации возникали не раз. Так, большинство исследователей считает днем рождения А. Д. Улыбышева 2 апреля 1794 г., тогда как на его надгробии указано: «2 января 1794 г.»⁵⁸

Вопрос же о том, находится ли на кладбище при церкви «Всех Скорбящих Радость» могила А. К. Балакирева или только надгробие, к сожалению, остается открытым. Но можно не сомневаться в том, что А. К. Балакирев упокоился на клинской — московской земле. Думается, в этом есть своя закономерность.

После смерти жены Елизаветы Ивановны в 1847 г. он сменил не один адрес, не задержавшись ни в Нижнем Новгороде, ни в Василе, ни в Ярославле. Такого Дома, как при ней, Алексею Константиновичу создать больше не удалось. И он ушел в мир иной вблизи Москвы, где «служили во дворянах» многие его предки, где отличился родоначальник их ветви старинного рода Балакиревых Андрей Симонович, защищая Русь-Россию от польских захватчиков в Смутное время.

Эта дорогая М. А. Балакиреву могила связала его с Клином и московской землей навсегда.

* * *

- ¹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 575, л. 66. Здесь и далее переписка М. А. и А. К. Балакиревых приводится впервые.
- ² Письма к В. М. Жемчужникову. Подготовка публикации А. С. Ляпуновой // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1962. С. 97.
- ³ Правписание Балакирева.
- ⁴ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 575, л. 89–89 об.
- ⁵ Боткин Сергей Петрович (1832–1889) — выдающийся петербургский врач-терапевт, лейб-медик.
- ⁶ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 575, л. 110. Согласно сведениям из изданий тех лет, Клин располагался на расстоянии 592-х верст от Санкт-Петербурга и 80 $\frac{3}{4}$ версты от Москвы (XXIV Московская губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 г. СПб., 1862. Т. 2).
- ⁷ М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Ред.-сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 126.
- ⁸ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 50.
- ⁹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 575, л. 134.
- ¹⁰ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 2 об.
- ¹¹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 35–35 об.
- ¹² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 39 об. находка — собака Балакиревых.
- ¹³ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 105.
- ¹⁴ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 822, л. 7 об.
- ¹⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 823, л. 2.
- ¹⁶ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 822, л. 19.
- ¹⁷ М. А. Балакирев. Летопись... С. 128.
- ¹⁸ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 106 об.
- ¹⁹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 577, л. 20 об.
- ²⁰ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 822, л. 31 об.
- ²¹ Письма к отцу. Подготовка публикации А. П. Зориной // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. С. 81.
- ²² ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 577, л. 3.
- ²³ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 38, 39.
- ²⁴ Письма к отцу... С. 73
- ²⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 822, л. 8.
- ²⁶ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 822, л. 12.
- ²⁷ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 577, л. 9 об.
- ²⁸ М. А. Балакирев. Летопись... С. 159.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Письма к отцу... С. 83, 84.
- ³¹ М. А. Балакирев. Летопись... С. 144.
- ³² Там же. С. 145.

- ³³ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 578, л. 48.
- ³⁴ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 578, л. 53.
- ³⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 578, л. 62 об.
- ³⁶ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 498, л. 12–12 об.
- ³⁷ Цит. по: М. А. Балакирев. Летопись... С. 150
- ³⁸ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 142.
- ³⁹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 579, л. 1.
- ⁴⁰ Письма к отцу... С. 89.
- ⁴¹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 579, л. 6.
- ⁴² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 579, л. 18 об.
- ⁴³ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 579, л. 25.
- ⁴⁴ Письма к отцу... С. 90.
- ⁴⁵ М. А. Балакирев. Летопись... С. 157.
- ⁴⁶ Письма к отцу... С. 90.
- ⁴⁷ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 122. Приведем фрагмент определения мирового судьи: «По справке оказалось: по приведении в известность имущества г. Балакирева и по оценке чрез ценовщиков всего движимого имущества, заключающегося в старой мебели и носильном платье и некоторых необходимых вещей для домашнего хозяйства, на сумму сто двадцать семь руб. шестьдесят шесть коп.».
- ⁴⁸ Об этой находке я рассказала в заметке «Алексей Балакирев: неизвестные страницы» («Серп и молот», газета Клинского района. 2002. 30 августа. № 105). Позднее О. Пэнэжко указал, что «на Клинском городском кладбище похоронен отец композитора М. А. Балакирева, Алексей Балакирев» (*Протоиерей Пэнэжко О.* Клин и храмы Клинского района. Владимир, 2003. С. 12).
- ⁴⁹ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 153.
- ⁵⁰ Полное собрание законов Российской Империи, собрание первое; Книга чертежей и рисунков: планы городов. СПб., 1839. С. 20; План Московского наместничества городу Клину снабжен надписью «Быть посему Генваря 16 дня 1784 г.».
- ⁵¹ Географическо-статистический словарь Российской империи / Сост. П. П. Семенов-Тянь-Шанский. СПб., 1865. Т. 2. С. 633.
- ⁵² Энциклопедический словарь. СПб., 1895. Т. 15. С. 404.
- ⁵³ *Протоиерей Пэнэжко О.* Указ. соч.
- ⁵⁴ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: В 2 т. М., 1970. Т. 1. С. 180.
- ⁵⁵ Там же. С. 181.
- ⁵⁶ Там же. С. 190.
- ⁵⁷ РГИА, ф. 1343, оп. 51, ед. хр. 756, л. 35.
- ⁵⁸ См.: Штейнберг А. У истоков русской мысли о музыке // Советская музыка. 1967. № 10. С. 73.

Ольга Ляпунова

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ АВТОБИОГРАФИЯ М. А. БАЛАКИРЕВА¹

Поводом к составлению автобиографической заметки Балакирева послужила просьба известного французского композитора, музыкального историка и исследователя народной песни [Луи-Альбера] Бурго-Дюкудре. Еще в 1890 г. Бурго-Дюкудре состоял в переписке с приятелем Балакирева Тертием Ивановичем Филипповым, любителем и знатоком русской народной песни. Зная интерес Бурго-Дюкудре к народному творчеству, Балакирев послал ему через Филиппова несколько кавказских мелодий и свою симфоническую поэму «Тамара», что и положило начало их переписке. «Тамара» привела Бурго-Дюкудре в такое восхищение, что он добился ее исполнения в концерте. 26 декабря 1894 г. «Тамара» была исполнена в концерте Ламурё в Париже, а 23 декабря состоялось ее повторение. Перед первым концертом Бурго-Дюкудре просил Балакирева прислать ему краткую автобиографическую заметку для включения необходимых сведений в печатные программы. Судя по датам на письмах Балакирева и Бурго-Дюкудре, заметка эта не поспела к первому концерту; была ли она использована для программы второго — неизвестно.

Так как данная заметка составлена для Франции, то Балакирев называет себя просто «Милий Балакирев» (без отчества), пишет дату своего рождения по европейскому стилю (в XX веке день его рождения стал приходиться на 2 января²) и дает французскую транскрипцию имен.

В России автобиографическая заметка Балакирева никогда не была опубликована. То, что было помещено в «Русской музыкальной газете» за 1910 г. в № 41 под заглавием «Автобиографические заметки М. А. Балакирева», представляет собой лишь выдержки из его писем к Финдейзену.

В архиве Балакирева сохранилось два варианта автобиографической заметки, оба без названия, — черновой (с довольно большим количеством помарок) и чистовой. В конце чистовика, карандашом, другой рукой приписано: «1894» — дата составления заметки. Настоящая заметка печатается по чистовому экземпляру по современной орфографии, с современной пунктуацией.

Автобиографическая заметка М. А. Балакирева

Милий Балакирев родился в Нижнем Новгороде 2 января 1837 г. (21 дек. 36)³ и образование получил сначала в тамошней гимназии, а потом в тамошнем дворянском институте, по окончании в коем курса⁴ он 2 года пробыл вольнослушателем в Казанском университете по математическому факультету⁵.

Музыкальное образование его началось рано. Первые фортепианные уроки получил он от своей матери, когда ему минуло 8 лет. Заметив в нем выдающиеся музыкальные способности, отец его, за неимением в то время в Нижнем Новгороде хороших фортепьянных учителей, несмотря на ограниченность своих средств, дал возможность свозить талантливому мальчику в Москву, где он взял 10 уроков у известного тамошнего профессора, ученика Фильда, Александра Дюбюка (Dubuque)⁶, от которого впервые он усвоил себе правильные приемы фортепьянной игры. — Затем он продолжал свои музыкальные занятия под руководством опытного преподавателя и хорошего музыканта Карла Эйзериха (Eiserich)⁷, поселившегося в Нижнем Новгороде, а знакомство с богатым тамошним помещиком Александром Улыбышевым (Alexandre d'Oulibicheff), большим любителем музыки, прославившимся в Европе своей книгой «Nouvelle biographie de Mozart»⁸, много содействовало его музыкальному развитию. Улыбышев был хороший скрипач, и у него нередко происходили вечера камерной музыки, в которых и Балакиреву приходилось выступать как пианисту, причем он имел случай хорошо познакомиться со всем тогдашним репертуаром этого сорта сочинений. — Эйзерих, поощряемый Улыбышевым, вздумал публично исполнить в своем концерте Requiem Моцарта, который был им тщательно разучен с хором и театральным оркестром, усиленным участием нескольких любителей скрипачей, и весьма добросовестно исполнен. Это исполнение сделало огромное впечатление на юного Балакирева. — Но такие случаи оркестрового исполнения серьезных произведений не были единичными. Улыбышев, задумав написать книгу о Бетховене⁷, интересовался услышать в оркестре некоторые из его симфоний, и, таким образом, под управлением Эйзериха исполнены были 2-я, 3-я, 5-я и 7-я симфонии. — Когда же Эйзерих совсем покинул Нижний Новгород, то Балакиреву, несмотря на свой очень юный возраст (15-

16 лет), пришлось заменить Эйзериха как дирижера, и под его управлением тогда исполнены были 1-я, 4-я и 8-я симфонии Бетховена, которые, конечно, не могли быть разучены им с опытностью и знанием дела его учителя. — Дальнейшее музыкальное образование, прерванное отъездом Эйзериха, пришлось Балакиреву завершать самому, и по приезде в Петербург, в декабре 1855 года, куда Улыбышев пригласил его ехать, приняв на свой счет все путевые издержки, Балакирев начал самостоятельную деятельность, доставлявшую ему средства к жизни, деятельность преподавателя фортепьянной игры.

В 1862 году известный тогда учитель пения и дирижер знаменитого хора певчих графа Шереметева Ломакин, учреждая бесплатную музыкальную школу, пригласил Балакирева к себе в товарищи, на что Балакирев охотно согласился и взял на себя выбор инструментальных сочинений для концертов школы и публичное дирижирование ими¹⁰. Это обстоятельство дало средство Балакиреву сделать из концертов школы центр новой русской музыки, особенно тогда, как по выходе Ломакина по болезни и преклонным летам Балакирев остался единственным руководителем школы¹¹. — В концертах этих публика знакомилась с образцовыми произведениями новой европейской музыки и, главным образом, с произведениями Берлиоза и Листа, а также с произведениями новых русских музыкантов, начиная с сочинений самого Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи, Бородина и Мусоргского и кончая двумя крупными композиторами, Глазуновым и Ляпуновым.

Эти концерты в свое время служили противовесом концертам так называемого Русского музыкального общества, во главе которого стоял г. [А.] Рубинштейн, отрицавший возможность существования самостоятельной русской школы музыки, требуя от будущих композиторов, чтобы они, оставив эфемерные мечтания о самостоятельности русской музыки, безусловно подчинялись бы образцам, выработанным на Западе, — один Бог и одна музыка! — и с этой точки зрения он напечатал тогда в немецких музыкальных газетах разбор сочинений Глинки, стараясь доказать, что при неверной исходной точке его музыкальной задачи, из авторства этого композитора, признаваемого современными русскими музыкантами *за гениального основателя самостоятельной русской школы музыки*, ничего серьезного не могло выйти¹².

Впоследствии концерты Бесплатн[ой] школы должны были значительно сократить свою деятельность, будучи не в состоянии бороться с концертами Русск. муз. общества, получавшего боль-

шие субсидии от правительства¹³; но дело было сделано: бóльшая часть имен композиторов, сочинения коих пропагандировала Беспл. школа, приобрели себе почетную известность даже за границей.

В последнее время Балакиреву приходилось выступать в публику¹⁴ в качестве пианиста и всегда с огромным успехом. В последний раз ему пришлось играть в Варшаве, в концерте тамошнего музыкального общества, данном в память Шопена в годовщину его смерти, 17 октября, по случаю открытия ему памятника на его родине, в деревне Желязовой Воли, близ Варшавы. В этом концерте Балакирев исполнил ряд произведений Шопена, возбудив восторженные отзывы варшавских критиков.

В 1883 году Балакирев был сделан управляющим Придворной певческой капеллою, каковой пост он в настоящее время оставляет по расстроению здоровья¹⁵.

Из оркестровых сочинений Балакирева заслуживают внимания 3 симфонических поэмы: Русь, Чехия, Тамара и 3 увертюры: 1) на Русские темы, 2) на тему Испанского марша и 3) к драме Шекспира «Король Лир»¹⁶.

Из фортепианных сочинений его замечательны: 4 мазурки и Восточная фантазия «Исламей»; а из вокальных: 20 романсов для одного голоса с сопровождением фортепьяно и Сборник русских народных песен¹⁷.

* * *

¹ «Неопубликованная автобиография М. А. Балакирева», подготовленная Ольгой Сергеевной Ляпуновой, была напечатана в газете «Советское искусство» (1938. 18 марта. № 35). Ее выход в свет приветствовала писательница В. Д. Комарова (дочь Д. В. Стасова), автор ряда работ о Балакиреве, выделяющихся фактологической точностью, глубиной и пронизательностью суждений: «<...> Меня обрадовало уже одно то, что Ваша первая печатная статья относится ко много любимому мною Милию Алексеевичу <...>» (ОР РНБ, ф. 1141, оп. 1, ед. хр. 303, л. 1. Цит. впервые). При этом в архиве А. С. Ляпуновой (ОР РНБ, ф. 1141, оп. 1, ед. хр. 65) сохранился другой вариант этих материалов, снабженных более развернутыми комментариями. Он и приведен в настоящем издании. В текст автобиографии Балакирева внесены коррективы в соответствии с подлинником (ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 445). *Прим. ред.-сост.*

² В газете и варианте Е. С. Ляпуновой, хранящемся в архиве, ошибочно указано «3 января». «Различие между старым и новым стилями

- составляют в XVIII в. 11 сут., в XIX в. 12 сут. и в XX в. 13 сут.» (Энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. М., 1985. Изд. 3-е. С. 526). Следовательно, 21 декабря 1836 г. по старому стилю — день рождения Балакирева — соответствует 2 января 1837 г. по новому стилю. Эту дату приводит и сам Балакирев. *Прим. ред.-сост.*
- ³ Дата в скобках написана карандашом сверх строки, другим почерком.
- ⁴ В 1853 г.
- ⁵ До весны 1855 г. (По документальным данным Балакирев состоял вольнослушателем Казанского университета только один 1853/54 учебный год. См.: *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев. Истоки. СПб., 2000. С. 159.) *Прим. ред.-сост.*
- ⁶ Александр Иванович Дюбек (1812–1897), пианист и композитор. Некоторое время был профессором Московской консерватории. Написал «Технику фортепианной игры».
- ⁷ Карл Карлович Эйзерих был дирижером домашнего оркестра на Выксинских заводах Шепелевых и после роспуска этого оркестра переселился в Нижний Новгород. Через него Балакирев познакомился с Александром Дмитриевичем Улыбышевым.
- ⁸ *Moscou, L'imprimerie d'Auguste Semen.* 1843.
- ⁹ «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs». Leipzig, Brockhaus. Paris, Gavelot, 1857.
- ¹⁰ Два первых концерта Бесплатной музыкальной школы состоялись под управлением Г. Я. Ломакина (хор) и К. Шуберта (оркестр). Третий концерт (25 февраля 1863 г.) состоялся под управлением Балакирева, и это было его первое выступление в Петербурге в качестве дирижера.
- ¹¹ С 1868 г.
- ¹² Балакирев имеет в виду статью Рубинштейна о русской музыке, появившуюся в 1855 г. в венском журнале «Blätter für Musik, Theater und Kunst», herausgeg. v. L. A. Zellner, N 1, 2, 3. В этой статье Рубинштейн проводил мысль, что русская музыка представляет собой искусство лишь узко «национальное», а не «общечеловеческое», и, следовательно, она не способна самостоятельно достигнуть той же степени развития, что и западноевропейская музыка.
- ¹³ Это сокращение деятельности Бесплатной музыкальной школы с сезона 1871/72 г., когда за неимением средств не состоялся 5-й абонементный концерт. В течение трех лет после того концерты БМШ временно прекратились и возобновились лишь весной 1875 г. уже под управлением Н. А. Римского-Корсакова, Балакирев вернулся к руководству БМШ в 1882 г.
- ¹⁴ Правписание Балакирева. Балакирев отмечает здесь возобновление своей пианистической деятельности. В 50–60-е гг. он выступал в качестве пианиста и в Петербурге, и в провинции (Ярославль, Нижний Новгород, Кавказ). После неудачного выступления в Ниж-

нем летом 1870 г., когда концерт не дал ожидаемого сбора, Балакирев надолго прекратил свою пианистическую деятельность, вернувшись к ней лишь после двадцатилетнего перерыва. В сентябре 1890 г., проводя в Ярославле свой отпуск, он дал там два концерта (14 и 23 сентября). После того он играл в Петербурге (28 ноября 1890 г. и 9 января 1891 г.). Критика, приветствуя возвращение Балакирева к деятельности пианиста, отмечала глубокую художественность его исполнительского таланта, «более склонного к лиризму и драматизму, чем ко всему шумному, бравурному и веселому», высокий уровень его техники, несмотря на «долгое время затворничества», его мягкое туше, яркость и силу звука, а также включение им в программу целого ряда малоизвестных произведений Листа и русских композиторов, отметила и сильное впечатление, произведенное игрой Балакирева на публику, и большой успех, который имели его выступления. В годовщину смерти Шопена 5/17 октября 1894 г. Балакирев выступил в Варшаве, и это было последним его публичным выступлением. Польские газеты характеризовали его как одного из лучших исполнителей Шопена. После этого Балакирев продолжал играть в кругу близких знакомых, но на эстраде больше не появлялся. Следует отметить, что все эти выступления носили благотворительный характер: в пользу Ярославского попечительства о недостаточных студентах Демидовского лицея, в пользу Бесплатной школы, для образования стипендии имени Шопена в Варшавской консерватории.

¹⁵ Согласно прошению Балакирев был уволен 20 декабря 1894 г.

¹⁶ Балакирев ошибся: «Король Лир» Шекспира — трагедия. *Прим. ред.-сост.*

¹⁷ Большая часть фортепианных произведений, а также 2-я и 3-я серии романсов и 2-я симфония были написаны Балакиревым уже после 1894 г. Первая симфония была начата в 1865 г. (имеются черновые наброски симфонии, датированные 14 мая 1864 г. — *Ред.-сост.*), окончена в 1897 г.; Фортепианный концерт, задуманный еще в молодости, остался неоконченным и по завещанию Балакирева был окончен и издан С. М. Ляпуновым.



ИЗ ИСТОРИИ БЕСПЛАТНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ (1862–1873)¹

Деятельность М. А. Балакирева, направленная на создание и функционирование Бесплатной музыкальной школы², занимает значительное место в его творческой биографии и по праву может быть названа делом жизни композитора. Балакирев был, наряду с Г. И. Ломакиным³, главным инициатором учреждения Школы и ее директором в периоды с 1868 по 1873 гг. и с 1881 по 1908 гг. Глубоко символично, что последний концерт Школы, который был дан 5 марта 1911 г.⁴, посвящался памяти Балакирева, скончавшегося 16 мая 1910 г.⁵

Учреждение Школы состоялось 1 февраля 1862 г., что подтверждается «Свидетельством <...> дозволяющим Коллежскому Ассесору [Г. И.] Ломакину, Титулярному Советнику [П. И.] Бларамбергу, Коллежскому Регистратору [А. А.] Гольде⁶ и дворянину [М. А.] Балакиреву учредить в Санкт-Петербурге бесплатную школу музыки и пения»⁷. Первым директором Школы стал Ломакин⁸.

БМШ предполагала обучение светскому и церковному пению, сольфеджио и теории музыки. С «развитием» же средств Школы планировалось ввести курс инструментальной музыки⁹. С первых лет существования БМШ Балакирев принимал живейшее участие в подборе произведений для концертов Школы¹⁰, разработке совместно с Ломакиным учебной программы¹¹. Кроме того, в 1863–1872 гг. Балакирев был бессменным дирижером БМШ.

Сохранившиеся в архиве Школы разнообразные «повестки» и приглашения¹², относящиеся ко времени директорства в ней Балакирева, наряду с другими свидетельствами позволяют заключить, что обучающиеся в БМШ делились на два класса:

1. Подготовительный («низший», «младший»), в который определялись лица, не имеющие никаких познаний в области музыки; на этом этапе происходило изучение элементарной теории музыки и сольфеджио;

2. Хоровой («высший», «старший»),
 а) светский,
 б) церковный.

Во втором классе состояли лица, которые «по оказавшимся при испытании успехам» были признаны директором заслуживающими этого права. Они занимались сольфеджио и хоровым пением.

В 1867 г. при непосредственном участии Балакирева был разработан и принят Устав Бесплатной музыкальной школы¹³. Уставом были сформулированы цели и задачи Школы, распределены обязанности между ее членами и урегулированы отношения между ними, введена форма отчетности и систематизирована деятельность административного аппарата. Принятие Устава было необходимым условием создания организации: от того, какие она ставила перед собой задачи, зависело наполнение Устава.

В Уставе цель БМШ определена как «распространение музыкального образования»¹⁴. Гораздо более пространно программа Школы сформулирована в подписанном Балакиревым в качестве директора БМШ прошении от 5 апреля 1869 г. на высочайшее имя наследника цесаревича¹⁵, составленного в виде отчета: «Цель учреждения сей Школы заключается в доставлении недостаточным людям дарового музыкального образования, для облагораживания их стремлений и для составления из них приличных *церковных хоров* (выделено в тексте. — М. К.), столь необходимых нашим приходским церквам и столь важных в нашем богослужении; а также для развития из них особых дарований через приготовление солистов»¹⁶.

Уставом¹⁷ были регламентированы принципиальные положения деятельности БМШ. Так, в состав Бесплатной музыкальной школы входили: члены-любители, ученики, почетные члены, члены-слушатели и преподаватели (§ 3). Членами-любителями и учениками могли быть «лица всех сословий обоюго пола, вступающие в Школу для приобретения музыкальных познаний; но в число членов-любителей могли поступать только те лица, которые по оказавшимся при испытании успехам были признаны директором заслуживающими этого звания» (§ 6). Почетными членами могли быть избранные Советом:

- а) лица, жертвовавшие ежегодно не менее 50 рублей в пользу БМШ,
 б) артисты, заслужившие известность в «музыкальном искусстве» (§ 7).

В число членов-слушателей включались лица, вносящие ежегодно не менее 10 рублей (§ 8). Почетным членам и членам-слушателям предоставлялась возможность бесплатно посещать спевки, репетиции и концерты БМШ (§ 9).

Согласно § 4 Устава право «наименоваться» директором Школы предоставлялось одному из учредителей (Ломакину или Балакиреву. — М. К.). В случае выбытия обоих учредителей Совет Школы должен был избрать преемника из числа «лиц, известных своими музыкальными познаниями» (§ 5). Ведению директора подлежала вся учебная часть БМШ: выбор пьес для концертов и выдача членам-любителям аттестатов о приобретенных ими в Школе знаниях (§ 17).

Управление БМШ осуществлялось директором и Советом Школы. В Совет входили восемь членов, которые ежегодно избирались из числа так называемых членов-любителей БМШ путем баллотировки (§ 12). Ведению Совета подлежало распоряжение денежными суммами по административной и хозяйственной частям Школы, избрание почетных членов, секретаря, казначея, библиотекаря, а также разбирательство недоразумений и споров между преподавателями, членами-любителями и учениками (§ 13). В зависимости от средств БМШ Советом также определялся размер жалования директора, преподавателей, казначея, секретаря и библиотекаря (примечание к § 5).

В 1868 г. директором Школы стал Балакирев. Первый ее директор, Ломакин, покинул свой пост. В делах БМШ сохранился следующий документ: «1868 года января 28 дня в зале 6-й гимназии¹⁸ учредитель и директор Бесплатной музыкальной школы Г. Я. Ломакин, по предъявлении Устава, утвержденного г. Министром внутренних дел 11 ноября 1867 г., отказался от управления Школой по болезни. Управление Школой с званием директора по смыслу Устава перешло в ведение другого учредителя, М. А. Балакирева»¹⁹.

По мнению ряда исследователей, уход Ломакина с поста директора Школы был вызван прежде всего принципиальным несовпадением взглядов учредителей на деятельность БМШ²⁰. Как отметила Э. Л. Фрид, уже тот факт, что в хоровом репертуаре БМШ первых лет существования преобладающее положение занимали произведения старинных авторов, к которым, как известно, в балакиревском кружке относились с предубеждением, свидетельствовал о различной ориентации руководства Школы²¹. Вероятно, в результате обострения указанных противоречий

Ломакин написал Балакиреву 18 декабря 1864 г.: «Мое желание иметь Вас сообщником на музыкальном поприще так сильно, что я без затруднения соглашаюсь на все Ваши условия относительно ежегодного одного концерта, который должен служить центром для наших русских талантов»²². Очевидно, эта позиция была своего рода уступкой со стороны Ломакина, признававшего отныне возросшую роль Балакирева в составлении программ концертов БМШ.

Со временем обычным в концертах Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева становится исполнение произведений, нигде более не звучавших. Это были в первую очередь сочинения композиторов «Могучей кучки», для которых концерты Школы поначалу давали почти единственную возможность услышать свои произведения в оркестровом воплощении, а также сочинения зарубежных композиторов (главным образом Листа, Берлиоза и Шумана), прозвучавшие впервые в Петербурге или даже в России именно в концертах БМШ. Кроме того, в состав программ концертов Школы постоянно входили произведения Глинки и Даргомыжского²³. Таким образом, к середине 1860-х гг. в репертуарной политике Школы отчетливо проявился своего рода поворот. Этот поворот не остался без внимания прессы. Периодическая печать всегда играла значительную роль в формировании общественного мнения, от которого во многом зависели деятельность и благосостояние БМШ²⁴.

Статьи тех лет дают регулярные отчеты о деятельности БМШ. Из газетных публикаций середины 1860-х гг. мы узнаем о снижении интереса, проявляемого общественностью к выступлениям Школы. Попытки вскрыть причины «постепенного, все более и более высказывающегося с каждым годом охлаждения» публики к концертам Бесплатной школы предпринимались журналистами многих газет и журналов²⁵.

Потерю интереса определенных слоев слушателей к концертам Школы и, как следствие, падение сборов с этих концертов журналисты объясняли репертуарными изменениями. Многочисленные «рекомендации», которые давались руководству Школы и прежде всего ее директору Балакиреву²⁶ для выработки новой (в данном случае хорошо забытой старой) репертуарной политики, гарантировали неослабевающий интерес публики. Это должны были быть именно хоровые концерты, состоящие из произведений композиторов-классиков, таких, например, как Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, и хоров «старинных итальянских композиторов

в духовном стиле». Участие оркестра в концертах Школы необходимо было свести к аккомпанирующей функции. Кроме того, концерты БМШ, являясь, по мнению большинства рецензентов, своего рода отчетами о проделанной работе, должны были стать прямым отражением учебной деятельности Школы и «заявлять» успехи учеников в хоровом пении. То есть перед Бесплатной музыкальной школой ставились узко специальные задачи, сообщающие прикладной характер ее концертной деятельности. На основании афиш и программ концертов БМШ можно заключить, что Балакирев пренебрег такого рода рекомендациями, и в концертах Школы по-прежнему звучали произведения новейших композиторов, а оркестру отводилась значительная роль²⁷.

Безусловно, такая непреклонность не могла со временем не сказаться на финансовом благополучии Школы. Если в 1868 г. после «отречения» Ломакина от директорства и передачи полномочий Совету Школа была еще вполне преуспевающей организацией²⁸, то постепенно ее дела стали все более и более приходить в упадок²⁹.

В соответствии с Уставом, средства БМШ составлялись из:

- а) сборов за концерты,
- б) пожертвований,
- в) ежегодных взносов членов-слушателей,
- г) взносов вновь поступающих в Школу учеников и учениц³⁰.

По всей вероятности, пожертвования и ежегодные взносы членов-слушателей не были частыми³¹. Совет Школы под председательством Балакирева освободил вновь поступающих от единовременного взноса — пяти рублей. В бесплатной школе, по мнению Совета, нет оснований взимать плату за учебу³².

Таким образом, главным источником доходов Школы по-прежнему были сборы с концертов. Однако выдержанные в так называемом новом направлении концерты уже не давали столь значительных сборов, которые могли бы обеспечить БМШ безбедное существование. Следовательно, Школа во главе со своим директором Балакиревым оказалась перед выбором: или вернуть в программы концертов любимый публикой классический репертуар и тем самым вновь повысить сборы с концертов, или изыскивать иные средства, которые были бы способны поддержать БМШ. Документы свидетельствуют, что Школа не отступила от избранного нового направления.

Между тем расходы, понесенные в связи с концертами, не восполнялись незначительными прибылями с продаж билетов.

Балакирев пытался найти иные источники финансирования: пробовал привлечь в БМШ так называемых почетных членов, то есть меценатов³³. На протяжении 1868–1869 гг. он неоднократно предпринимал попытки организовать лотерею в пользу Школы³⁴. По всей вероятности, лотерея так и не состоялась. Ни в рукописных «делах» Школы, ни в отзывах прессы нам не удалось пока обнаружить сведений, подтверждающих ее проведение. Кроме того, если бы лотерея действительно состоялась и принесла хотя бы половину тех средств, на которые рассчитывала БМШ, то это избавило бы Балакирева от необходимости хлопотать о других финансовых «предприятиях». Наконец, он решил на компромиссный, с точки зрения идеологов «Могучей кучки», шаг: устройство концерта Бесплатной музыкальной школы с участием «итальянцев», и главным образом знаменитой итальянской певицы А. Патти³⁵. Без сомнения, концерт должен был привлечь внимание публики. Очевидно, его проект сохранился в документах БМШ. При выборе произведений для этого концерта, похоже, были учтены вкусы публики. Это выразилось, на наш взгляд, в том, что в программу не вошли те сочинения Листа и Берлиоза, исполнение которых в концертах Бесплатной музыкальной школы раздражало прессу и не вызывало сочувствия публики³⁶. Тем не менее программу в целом нельзя признать принципиальным отходом от принятого Школой направления³⁷. Хотя концерт этот и не состоялся³⁸, Балакирев все же не отказался от идеи приглашения Патти для участия в концерте в пользу БМШ³⁹.

Между тем, как свидетельствуют документы, финансовое положение Школы по-прежнему оставалось нестабильным⁴⁰. В 1870 г. для поддержания средств Школы Балакирев запланировал дать «Большой концерт» БМШ в Михайловском Манеже⁴¹. В протоколе заседания Совета от 19 апреля 1870 г. значится: «Решено, ввиду предстоящей Мануфактурной выставки, дать в Михайловском Манеже общедоступный концерт в пользу Школы»⁴². В программе концерта, намеченного на 27 мая 1870 г., указывалось: «Всех участвующих около 1000 человек»⁴³. К сожалению, и этот замысел Балакиреву осуществить не удалось⁴⁴.

В сезоне 1871/72 г. были объявлены пять абонементных концертов. Как свидетельствует финансовый отчет Совета Школы, по результатам трех из них денежный дефицит составил 401 рубль 44 копейки⁴⁵. Продажа всех имеющихся ценных бумаг из неприкосновенного фонда, предпринятая Советом для погашения этого долга, должна была принести 1080 рублей. После

уплаты «помянутого недостатка» в казне БМШ оставалось 678 рублей 56 копеек. «Теперь представляется решить вопрос, — указывается в отчете, — возможно ли, имея в руках только эти 678 р[ублей] 56 коп[еек], рискнуть дать и остальные два концерта»⁴⁶. Далее приведены расчеты по предстоящим двум концертам, в соответствии с которыми «убытки» от аренды зала Дворянского собрания составят 1600 рублей, а от аренды зала Городской Думы — всего 121 рубль 44 копейки⁴⁷. «Наконец, — отмечалось в документе, — если не давать концертов остальных, выплатить абонентам остальные деньги, что составит 700 р[ублей], то у Школы не хватит только 22 р[убля]»⁴⁸.

Из-за денежного дефицита пятый абонементный концерт БМШ сезона 1871/72 г. был отменен. Финансовый крах, отход директора Школы Балакирева от музыкальных дел повлекли за собой временное закрытие Школы.

Среди причин, по которым деятельность БМШ была фактически приостановлена, следует указать и то, что Школа лишилась возможности использовать бесплатное помещение для занятий и спевок. Специального помещения у нее не было. Все первые десять лет своего существования Школа так или иначе выходила из положения⁴⁹. На какое-то время благодаря Ломакину она нашла приют в доме графа Шереметева⁵⁰. Но уход Ломакина из Школы повлек запрет на использование помещения в доме графа. Приблизительно в это время Школе была предоставлена возможность использовать зал 6-й гимназии⁵¹ для спевок и Общих собраний.

В сезоне 1867/69 г. Балакирев был приглашен в качестве дирижера и заведующего музыкальной частью в Петербургское отделение РМО⁵². В отчете о положении дел БМШ за 1868/69 г. подчеркивалось, что «благодаря содействию Дирекции здешнего Русского музыкального общества, Школа была выведена из <...> неприятного положения: Русское музыкальное общество предложило бесплатно, как для собраний Совета, так и для кассы, библиотеки и инструментов, свое отопленное помещение, которым Школа уже и пользуется более года»⁵³.

Вероятно, увольнение Балакирева из РМО, произошедшее весной 1869 г.⁵⁴, послужило причиной того, что уже осенью 1869 г. Бесплатной музыкальной школе было отказано в возможности дальнейшего пользования помещением РМО. В протоколе заседания Совета от 1 сентября 1869 г. отмечалось: «С открытием при Русском музыкальном обществе школы пения нашей Школе отказано в помещении, и потому Совет решил открыть

дамские классы в кв[артире] г. Сидорова на Сергиевской ул[ице] в доме Мясоедова»⁵⁵.

Еще в 1869 г., когда Школа занимала помещения РМО и 6-й гимназии, Балакирев «обращался в Министерство внутренних дел предварительно, частным образом, с ходатайством о том, чтобы в том же доме Министерства»⁵⁶, где помещается консерватория⁵⁷, отвести особое помещение исключительно для Школы, бесплатно»⁵⁸. Как следует далее из документа, об этом ходатайстве «весьма сочувственно отозвались влиятельные лица и дали обещание принять всевозможные меры к удовлетворению просьбы»⁵⁹.

В декабре 1870 г. для БМШ было отведено помещение в здании Министерства внутренних дел. В уведомлении от 12 декабря 1870 г. на имя директора Школы Балакирева значилось: «Г. Министр изволил разрешить отвести в распоряжение Бесплатной музыкальной школы в доме Министерства внутренних дел у Александринского театра залу перед церковью, с тем чтобы освещение лестницы и залы производилось на счет Школы и чтобы в случае надобности Министерству в означенном помещении оное было немедленно освобождено»⁶⁰.

В официальном письме Совета Школы к почетному члену БМШ П. И. Губонину, составленному в 1874 г., отмечалось, что с сентября 1872 г. Школа находилась в «бездействии», в том числе и потому, что ей было отказано в даровом помещении в здании Министерства внутренних дел⁶¹.

В протоколе заседания Совета БМШ от 6 декабря 1873 г. зафиксирован факт получения заявления от директора Школы Балакирева в том, что он, по независящим от него обстоятельствам, не может продолжать занятий в должности директора Школы⁶².

Известно, что Балакирев в 1870-е гг., по свидетельствам современников, стал замкнутым, необщительным, религиозно-мистически настроенным. Причины такой перемены исследователи видят в событиях личной и творческой жизни композитора: смерть отца, повлекшая необходимость взять на свое попечение двух сестер, финансовый крах БМШ и, как следствие, — невозможность продолжать деятельность в БМШ, противопоставляя художественную направленность концертов Школы концертам РМО⁶³.

На основании архивных документов можно заключить, что для открытия и поддержания БМШ Балакирев предпринимал самые активные действия. И не случайно, что его уход из Школы повлек за собою ее временное закрытие. Школа фактически лиши-

лась одновременно и своего идейного лидера, и деятельнейшего администратора, усилиями которого во многом обеспечивалось ее существование. Однако уход Балакирева из Школы не означал окончательного разрыва с ней: через несколько лет он вернулся, чтобы снова стать во главе любимого детища.

* * *

¹ В работе использованы архивные материалы, хранящиеся в РНБ, РГИА, ИРЛИ.

² Далее также Школа, БМШ.

³ Здесь и далее инициалы Ломакина приводятся так, как они выписываются в документах.

⁴ Все даты указаны по старому стилю.

⁵ Концерт был составлен из произведений М. А. Балакирева:

1) симфоническая поэма «Русь»,

2) концерт Es-dur для фортепиано с оркестром (в 1-й раз),

3) симфоническая поэма «В Чехии»,

4) романсы в сопровождении оркестра (в 1-й раз): «Пустыня», «Сон», «Как наладили», «Видение»,

5) симфоническая поэма «Тамара» (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 495, л. 9–12).

В отпечатанной для концерта программе отмечалось: «...весь сбор поступает на сооружение памятника на могиле М. А. Балакирева» (там же).

⁶ Сведения, подтверждающие последующее участие П. И. Бларамберга и А. А. Гольде в деятельности Школы, нами пока не обнаружены.

⁷ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 465, л. 1. В сокращенном виде этот документ опубликован: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 77.

⁸ Эту должность Ломакин занимал с 1862 по 1868 гг.

⁹ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 476, л. 1–2. В своих «Записках» Ломакин упоминает о том, что предполагалось ввести обучение игре на скрипке для желающих сделаться впоследствии учителями церковного пения. (Русская старина. 1886. Т. 50. Кн. 5. С. 315). Нами пока не найдены подтверждения того, что в БМШ действительно велось обучение игре на инструментах.

¹⁰ Афиши и подробнейшие программы концертов Школы, содержащиеся в архиве Балакирева, позволяют проследить становление и изменения репертуарной политики БМШ, во многом связанной с идеалами «Могучей кучки».

¹¹ Подробнее об этом см.: Русская старина. 1886. Т. 50. Кн. 5. С. 315.

¹² ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 482, л. 1–9.

- ¹³ Еще в декабре 1865 г. в письме к В. М. Жемчужникову Балакирев писал о Д. В. Стасове: «Для нас он может быть золотым человеком, начиная с того, что у него есть опытность в составлении устава и по многому другому» (М. А. Балакирев. Воспоминания и письма / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1962. С. 97). Вероятно, Д. В. Стасов действительно принимал участие в разработке Устава БМШ. Ломакин в письме к Балакиреву от 28 февраля 1867 г. писал: «В четверг я должен представить Устав Школы <...> Его Высочеству Наследнику. Устава у меня еще нет, он у Д. В. Стасова» (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 1061, л. 24).
- ¹⁴ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 467, л. 2. В работе, посвященной педагогическим принципам Балакирева-пианиста, Т. А. Зайцева отмечает, что «балакиревская концепция обучения была рассчитана на всех (выделено автором. — М. К.), на учащихся самой разной степени одаренности, причем не только на музыкантов-профессионалов, но и на любителей музыки». «В наше время музыкальное образование признано необходимым условием при воспитании (выделено Т. З.), — писал композитор в черновике письма предположительно в 1860-е гг. — Бедные, не имеющие средств платить деньги за учение, не имели до сей поры средств получать музыкальное образование, так как во всех дешевых училищах и Воскресных школах эта важная часть совершенно выпущена из программы» (цит. по: Зайцева Т. А. Педагогические принципы Балакирева-пианиста // Проблемы развития художественного мышления / Ред.-сост. И. С. Федосеев. СПб.; Волгоград, 1997. Вып. 2. С. 86).
- ¹⁵ Александр Александрович, будущий император Александр III. Высочайший покровитель Школы в период с 1865 по 1894 гг.
- ¹⁶ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 468, л. 11.
- ¹⁷ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 476.
- ¹⁸ 6-я гимназия помещалась в здании Министерства народного просвещения на площади Чернышева (ныне — площадь Ломоносова).
- ¹⁹ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 467, л. 5. Опубликовано: М. А. Балакирев. Летопись... С. 137.
- ²⁰ Г. И. Ломакин — талантливый хоровой дирижер и педагог — целью БМШ считал развитие хорового русского пения и «доставление» бесплатного музыкального образования неимущим. Балакирев же, наряду с уже отмеченными, предполагал задачи более значимые и масштабные. Своими концертами Школа должна была воспитывать и развивать вкус публики, а также активным образом способствовать пропаганде новой музыки — русской и европейской. По мнению Э. Л. Фрид, уход Ломакина с поста директора Школы явился «результатом капитуляции маститого хормейстера перед объединенным натиском трех идеологов новой русской школы (Балакирева, Стасова, Кюи. — М. К.). <...> В воспоминаниях Ломакин объяснил уход из Школы неприятностями, возникшими у него в связи с его неопытностью в хозяйственно-административных делах. Стасов

- 78
- поддержал эту версию, цитируя в статье “25-летие Бесплатной музыкальной школы” слова Ломакина, возможно потому, что чрезвычайно ценил его вклад в музыкальную культуру и не желал бросить на него какую-либо тень» (М. А. Балакирев. Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1961. С. 33).
- ²¹ М. А. Балакирев. Исследования и статьи... С. 32. В письме к В. В. Стасову от 20 марта 1864 г. Балакирев отметил, что одним из его «больших пунктов» стала теперь БМШ, которая ему настолько «ненавистна и противна», что после концерта он окончательно уйдет из нее. (*Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка / Ред.-сост. А. С. Ляпунова: В 2 т. М., 1970. Т. 1. С. 212). Комментируя это письмо, составители «Летописи» Балакирева А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая поясняют, что одной из причин недовольства Балакирева были разногласия между ним и Ломакиным, придерживавшимся значительно более консервативных, чем Балакирев, взглядов на развитие музыкального искусства, а также на роль и задачи БМШ (М. А. Балакирев. Летопись... С. 98).
- ²² ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 1061, л. 20. Опубликовано: М. А. Балакирев. Летопись... С. 106.
- ²³ Римский-Корсаков, сменивший в 1874 г. Балакирева на посту директора БМШ, остался верен направлению, заданному Школе Балакиревым.
- ²⁴ Поскольку наиболее значительной статьей дохода Школы были сборы от концертов, то уместно, на наш взгляд, в данном случае говорить о своего рода зависимости финансового благополучия БМШ от интереса публики к ее концертам, к выступлениям Балакирева. Именно газетные и журнальные публикации рассматриваемого периода позволяют раскрыть отношение слушательской аудитории к концертам Школы: ведь авторы этих статей высказывали не только свое мнение, но и мнение определенных слоев общества. Каждый рецензент, условно говоря, был представителем, рупором того или иного музыкального лагеря. Кроме того, эти публикации позволяют рассматривать деятельность Школы не изолированно, а непосредственно в контексте музыкальной жизни своего времени.
- ²⁵ Так, например, рецензент газеты «Голос» разделил мнение других критиков, что причина «возросшего неуспеха» концертов Школы заключалась в «уклонении» концертов от своей первоначальной программы. При этом он пояснил, что хоровые концерты Школы были деятельностью «в своем роде, именно в том роде, в котором она (Школа. — М. К.) едва ли встретила бы особое соперничество». Когда же концерты Школы стали отходить от этого первоначального направления, вводя в программы концертов все больше симфонической музыки, то Школа оказалась лишь в ряду других музыкальных организаций (РМО, Филармоническое общество), дающих симфонические концерты. Публика, не находя более в концертах Школы ничего интересного, “предпочла” им концерты других музы-

- кальных учреждений, в которых «и оркестровые средства несравненно богаче, и приготовления к делу гораздо серьезнее» (Голос. 1869. № 107).
- ²⁶ В соответствии с § 17 Устава БМШ, «выбор пьес для концертов» подлежал «ведению» директора (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 476, л. 7).
- ²⁷ В качестве примера, характеризующего непреклонность руководства Школы и, главным образом, ее директора в этом вопросе, приведем любопытное свидетельство одного из журналистов: «Минувшею зимою был <...> концерт Бесплатной музыкальной школы (16 февраля 1869 г. — *М. К.*). Главную капитальную пьесу его составлял "Te Deum" Берлиоза. Публики было в концерте чрезвычайно мало, и прием этой композиции сделан самый холодный. Мы думали, что этим и кончилась попытка с "Te Deum". Но в нынешнем концерте (9 апреля 1869 г. — *М. К.*) снова явился тот же "Te Deum"; разумеется, и результат вышел тот же» (Голос. 1869. № 107).
- ²⁸ Согласно финансовому отчету БМШ, Ломакин, сняв с себя полномочия директора, передал правлению Школы 3195 рублей 12 копеек (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 7). Однако уже к этому времени относятся первые симптомы будущих финансовых неудач. Концерт для славянских гостей (12 мая 1867 г.), программа которого составлялась Балакиревым, в материальном отношении был неудачным. Об этом см.: М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 100–101.
- ²⁹ Вероятно, с уходом из Школы Ломакина поклонники хорового классического репертуара лишились последних своих надежд.
- ³⁰ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 476, л. 4.
- ³¹ Согласно отчету БМШ за 1868/69 г., у Школы был один почетный член — Н. Н. Лодыженский и один член-слушатель — граф [А. А.] Голенищев-Кутузов. В конце 1860-х — начале 1870-х гг. финансовую помощь БМШ оказывали друзья Балакирева Л. И. Шестакова и В. М. Жемчужников (см.: М. А. Балакирев. Летопись... С. 103, 106, 201).
- ³² «Очень многие, — отмечалось в отчете Совета БМШ, — не только 5 рублей, но и пятой части уплатить были не в состоянии, что и вынудило Совет рассрочить платеж денег по 1 рублю, но и такая мера принесла не большую пользу, ибо являлись с хорошими голосами совершенно неимущие в материальном отношении, которых Школа и принуждена была лишиться» (РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 6).
- ³³ К этому времени относятся хлопоты Балакирева при посредничестве В. М. Жемчужникова перед купцом П. И. Губониным об оказании денежной помощи БМШ (Об этом см.: М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 103, 111, 113).
- ³⁴ В отчете о положении дел БМШ за 1868/69 г. отмечалось: «В видах увеличения денежных средств Школы, по ходатайству г. директора, Августейший покровитель Школы Государь Наследник Цесаревич изволил изъявить согласие на то, чтобы Школа вошла в установленном порядке с ходатайством о разрешении в пользу ее лотереи, и,

кроме того, Его Высочество выразил желание пожертвовать некоторые вещи. <...> Лотерею эту Совет полагает устроить таким образом, чтобы, выпустив 150 т[ысяч] билетов по 1 рублю каждый и приобрев на 80 т[ысяч] рублей билетов внутреннего займа, разыграть их вместе с обещанными от Государя Наследника вещами. Таким образом, есть надежда на то, что через лотерею Школа будет иметь собственного капитала до 70 т[ысяч] рублей, с которого придется процентов облигациями Кредитного Общества около 5 т[ысяч] рублей) в год, весьма достаточных для значительного развития и усовершенствования Школы» (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 5–5 об).

³⁵ О негодовании В. В. Стасова и Ц. А. Кюи в связи с приглашением А. Патти для участия в концерте БМШ см.: *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка... Т. 1. С. 274. В письме к П. И. Чайковскому от 1 декабря 1869 г. Балакирев писал: «<...> концерты не дают барышей, а между тем Школе нужно жить целый год, и я придумываю дерзкий план <...> хочу устроить Реквием Моцарта (не в счет абонементов) и чтобы итальянцы пели соло» (М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 147). В письме к Чайковскому от 22 декабря 1869 г. Балакирев писал: «Что касается до моего плана насчет Requiem'a, то он не удался тем, что Патти согласилась петь только не Реквием; и то хорошо, следовательно, будет деньга» (Там же. С. 149). Согласно «Летописи» Балакирева, в январе 1870 г. гофмаршал наследника В. В. Зиновьев вел переговоры с [А.] Патти по поводу ее участия в концерте БМШ (М. А. Балакирев. Летопись... С. 172).

³⁶ См. например: *Голос*. 1869. № 107.

³⁷ Программу составили следующие произведения:

Мендельсон. Увертюра *Meeresstille* («Морская тишь и счастливое плавание»); Глинка. Арагонская хота; Шуман. Концерт [для фортепиано исполнит Ф. Ф.] Лешетицкий; Мендельсон. Концерт [для скрипки исполнит Г.] Венявский; Моцарт. Ария Церлины [из оперы «Дон Жуан», исполняет А.] Патти; Глинка. Ария Антонида [из оперы «Жизнь за Царя», исполняет А.] Патти; Вебер. Хор [из оперы] «Оберон»; Берлиоз. Марш Ракоци [нрзб.] (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 434, л. 1).

³⁸ В письме к Чайковскому от 16 марта 1870 г. Балакирев писал: «<...> Концерт Патти в пользу Школы не удался, потому что сия макарона изволила протухнуть не вовремя — сиречь захворать» (М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 152).

³⁹ В письме к В. М. Жемчужникову от 15 декабря 1870 г. Балакирев писал: «В нынешний сезон устройство концерта с Патти представляется для меня несравненно больше важности, нежели в прошлом сезоне. Школа получила для помещения своего один из залов пустого дома Министерства внутренних дел благодаря [Т. И.] Филиппову, и концерт весьма кстати позволит нам обзавестись мебелью и

- другими необходимыми принадлежностями» (М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 102).
- ⁴⁰ В отчете БМШ по пяти абонементным концертам сезона 1869/70 г. приведены следующие цифры: приход (получено за билеты и программы) — 4370 рублей 80 копеек, расход — 4797 рублей 12 копеек, дефицит составил 426 рублей 32 копейки (РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 116, л. 15. В неполном виде этот документ опубликован: М. А. Балакирев. Летопись... С. 173).
- ⁴¹ В письме к Чайковскому от 9 мая 1870 г. Балакирев писал: «Теперь я устраиваю общедоступный концерт, в пользу Школы во время выставки. Рискую страшно <...>» (М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 152).
- ⁴² ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 468, л. 16.
- ⁴³ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 436, л. 1.
- ⁴⁴ М. А. Балакирев. Летопись... С. 177. В письме к Н. Г. Рубинштейну от 19 мая 1869 г. Балакирев писал: «Я в самом критическом положении — затраты сделаны большие, а между тем дело внезапно лопнуло» (*Балакирев М. А. Переписка с Рубинштейном Н. Г. и Беляевым М. П. М., 1956. С. 35*).
- ⁴⁵ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 116, л. 13–14 об.
- ⁴⁶ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 116, л. 14.
- ⁴⁷ Четвертый абонементный концерт сезона 1871/72 г. был дан в зале Дворянского собрания (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 492, л. 18).
- ⁴⁸ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 116, л. 14 об.
- ⁴⁹ Так, в отчете о положении дел БМШ за 1868/69 г. отмечалось: «Совет <...> был озабочен приисканием <...> помещения, за которое <...> не пришлось бы платить из весьма ограниченной школьной кассы» (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 3).
- ⁵⁰ Разрешение использовать помещение в доме графа Шереметева было испрашено Ломакиным, состоявшим долгие годы дирижером хоровой капеллы графа. Подробнее об этом см.: Русская старина. 1886. Т. 50. Кн. 5. С. 313–315. Современный адрес дома графа Шереметева — наб. Фонтанки, д. 34.
- ⁵¹ См. сноску 18.
- ⁵² По предположению Э. Л. Фрид, в принятии такого решения значительную роль сыграло влияние А. С. Даргомыжского, бывшего в то время председателем Петербургского отделения РМО, а также В. А. Кологривова. (М. А. Балакирев. Исследования и статьи... С. 34).
- ⁵³ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 3. На официальных документах Школы, относящихся к периоду 1868–1869 гг., значится: «Совет помещается в доме Русского музыкального общества, по Загородному проспекту, близ пяти углов» (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 482, л. 6). Названный дом Русского музыкального общества расположен по адресу: Загородный пр., д. 24. В этом же здании с 1866 по 1869 гг. находилась консерватория. На основании документов БМШ можно заключить, что в здании РМО помещались Совет Школы и дамские

- классы (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 482, л. 4). Классы же для мужчин назначались в зале 6-й гимназии у Чернышева моста (Там же. Л. 2).
- ⁵⁴ Одним из инициаторов увольнения Балакирева была покровительница РМО великая княгиня Елена Павловна.
- ⁵⁵ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 468, л. 15. В приглашениях на спевки в этот период для дам обозначен адрес «в Сергиевской улице, близ Сергиевской церкви, в доме Мясоедова № 18, кв. г. Сидорова в 3 этаже, № 4» (ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 482, л. 2). Обнаружить сведения о Сидорове нам пока не удалось. Вероятно, это был один из немногих к тому времени поклонников деятельности БМШ. Для мужчин занятия по-прежнему проводились в здании 6-й гимназии (Там же).
- ⁵⁶ Здание Министерства внутренних дел на Театральной улице (ныне улица Росси).
- ⁵⁷ В здании Министерства внутренних дел консерватория помещалась с 1869 по 1899 гг.
- ⁵⁸ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 5 об.
- ⁵⁹ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 488, л. 6.
- ⁶⁰ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 469, л. 6.
- ⁶¹ ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 470, л. 11 об.
- ⁶² ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 469, л. 15.
- ⁶³ В письме к Стасову от 15 марта 1873 г. Балакирев писал: «Если же мне и пришлось бросить Школу и концерты, то надеюсь, что Вы не скажете, чтобы я сделал это по капризу. Мне нелегко было на это решиться, а теперь я *не желаю возврата* (выделено в документе. — М. К.), и если бы явилась возможность давать концерты по-прежнему, я не вернулся бы, так как и без меня есть кому составить и хорошую программу и продирижировать — я говорю о Корсиньке, которого предполагаю вполне годным для этого» (Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка... Т. I. С. 285–286).



Галина Некрасова

«БЕСЕДА С П. И. ЧАЙКОВСКИМ»: ПРОБЛЕМЫ И КОММЕНТАРИИ

12 ноября 1892 г. в журнале «Петербургская жизнь» была напечатана статья «Беседа с П. И. Чайковским»¹, содержащая последнее публичное высказывание композитора. Среди затронутых в ней вопросов он изложил, в частности, свой взгляд на развитие русской музыки во 2-й половине XIX века. По поводу «непрекращающихся толков о так называемой "Могучей кучке"» Чайковский заметил, что противопоставление Новой русской школы другим партиям и направлениям не имеет под собой реальных оснований и является всего лишь результатом деятельности тенденциозно настроенных критиков, которые, стремясь к возвеличиванию своих кумиров, проявляют враждебность в отношении всего, что им чуждо и не симпатично. Примечательно, что в этом интервью он отрицает у представителей «Могучей кучки» какой-либо общности, дающей основание говорить об этом объединении как об определенной школе: «Никакого особого связующего принципа в деятельности кружка мы не отыщем»². Подытоживая сказанное, композитор иронически заключает: «Это деление на партии представляет какое-то странное смешение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого. <...> Будущий историк русской музыки посмеется над нами, как мы теперь смеемся над зоилами, смущавшими покой Сумарокова и Тредиаковского»³.

Воспринимающееся, на первый взгляд, как объективное понимание сущности музыкально-исторического процесса той эпохи, данное высказывание Чайковского вместе с тем нуждается в комментарии и отнюдь не снимает у потомков-историков всех вопросов. Например: почему все выводы относительно общности между своим собственным творчеством и деятельностью композиторов «Могучей кучки» связаны с апелляцией в основном к Римскому-Корсакову, который к этому времени (1890-е гг.) подверг переоценке многие положения Новой русской музыкальной школы, а по отношению к ее создателю М. А. Балакиреву пред-

стает едва ли не более суровым критиком, чем те, кого имел в виду Чайковский? Ведь сам автор «Беседы...» никогда не сомневался в той роли, какую Балакирев сыграл в становлении и развитии Новой русской школы, назвав его и в этом интервью «душой и головой этого кружка».

Протестуя против деления музыкантов на враждебные партии и направления, действительно ли Чайковский был искренне убежден в том, что никаких различий между творчеством тех, кто вышел из «балакиревского кружка», и тех, кто осваивал ступени академического образования в консерваториях, не существует? Следовательно, и не имеет смысла оперировать таким понятием, как «композиторская школа» — петербургская или московская? Но как же тогда расценивать содержащиеся в его письмах (к С. И. Танееву, М. И. Чайковскому, Н. Ф. фон Мекк и др.) оценки творчества представителей «Могучей кучки», в которых он явно неодобрительно констатировал объединяющие их всех стилистические черты?⁴

Эти и другие возникающие в связи с «Беседой...» вопросы свидетельствуют о том, что, вопреки прогнозам гениального композитора, историку и по сей день нелегко определить ту границу, не переступая которую можно объективно оценить происходившие в музыке 1860–1880-х гг. процессы.

То, что традиционно ассоциируется с Новой русской школой (Балакирев и его ученики) и «московской» (Чайковский и его преемники по Московской консерватории), в истоках своих обусловлено особенностями культурно-исторических традиций, сложившихся в новой и древней столицах, деятельностью ИРМО, БМШ, Петербургской и Московской консерваторий, а также различным пониманием самого феномена школы. Для главы петербургской школы композиторов процесс творчества был связан с четким формулированием эстетико-теоретических принципов, способствовавших чрезвычайно избирательному подходу ко всем явлениям. От Балакирева всеми его учениками (без исключения) было воспринято отношение к творчеству как глубоко продуманному отбору воспринимаемых элементов. Это вело к выработке особого типа музыкального мышления, формировавшего, в свою очередь, определенный «кодекс стилевых закономерностей». Новая русская школа, кучкизм как стилевое направление представляли собой сложный сплав различных интонационных явлений, где некие общие, «родовые» черты взаимодействовали с самостоятельными открытиями «балакиревцев».

Воспринятые через Римского-Корсакова уже в Петербургской консерватории его учениками, эти стилевые закономерности становились своего рода приметой, характеризующей принадлежность композитора к определенной — петербургской — школе. Таким образом, к концу 1880-х гг. понятия Новая русская школа («Могучая кучка») и петербургская композиторская школа фактически отождествились. В этом плане показательно высказывание Н. А. Римского-Корсакова из письма 1890 г. к С. Н. Кругликову, где, выражая свое недовольство по поводу некоторых новых тенденций в творчестве Лядова и Глазунова (своих учеников, которых автор «Снегурочки» воспринимает как представителей одной с ним школы), пишет: «<...> вижу, что Новая русская школа, или Могучая кучка, умирает или преобразуется во что-то другое, совсем нежелательное»⁵. Аналогично отождествляет эти понятия и Чайковский, записывающий 5 ноября 1886 г. в своем Дневнике: «Концерт Кучки. Первая часть [2-й] симфонии Глазунова»⁶.

Важнейшим фактором формирования московской школы явилось укоренение Чайковским в собственно творческий процесс рубинштейновской концепции школы, понимаемой, прежде всего, как традиция и преемственность в искусстве, в контексте широко трактованного профессионализма. В одном из писем к Танееву композитор достаточно определенно высказался на этот счет: «Вообще и в искусстве, и в преподавании музыки мы должны стараться только об одном — чтоб было хорошо, нимало не думая о том, что мы русские и поэтому нам нужно делать что-то особенное, отличное от западноевропейского»⁷.

Профессиональное становление Чайковского в условиях консерваторской системы способствовало раннему формированию того, что можно назвать индивидуально-стилевой «инерцией» (термин М. К. Михайлова)⁸. Его творческий процесс, в отличие от «школы» Балакирева, не был связан с осознанной стилевой ориентацией на какую-либо конкретную модель; Чайковский был убежден, что композитору-профессионалу не стоит тревожиться по поводу «чужих» влияний, ибо при наличии определенной художественной задачи они (эти влияния) естественно образуют новое качество — индивидуальный стиль композитора. Поэтому, например, он так настойчиво призывал своего ученика Танеева «избегать лукавых мудрствований и делать так, как Бог на душу кладет»⁹. При этом Чайковский не только не исключал, но вполне отчетливо сознавал наличие в своем собственном языке различ-

ных элементов вагнеризма, кучкизма, итальянской оперы, Глинки и так далее. «Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им свободно распоряжаться моим музыкальным нутром, как им угодно», — заключает Чайковский¹⁰.

С позиций свойственного балакирецам эстетического «пуризма» многое в языке Чайковского расценивалось ими как «банальщина», «общие места», «вкусовая неразборчивость». Даже тогда, когда у следующего поколения музыкантов «петербургской школы» в целом отношение к Чайковскому изменилось, само представление о стилевой природе его творчества оставалось кучкистским. Примечательно, например, следующее характернейшее высказывание Лядова: «Счастливый композитор Чайковский! Сочиняет — как ему хочется. <...> Захочет — и тривиальность напишет»¹¹.

Думается, именно в данной плоскости лежит одно из принципиальных типологических различий двух композиторских школ, которое «обошел» в своей «Беседе...» 1892 г. Чайковский, сделавший акцент на внешне-технологических элементах сходства своей и Римского-Корсакова музыки, где они действительно по целому ряду моментов (в частности, в отношении к оперным формам, роли мелодического начала в вокальных партиях и др.) в конце столетия выступали единомышленниками. Характерно, что, например, Балакирев на подобный вопрос о «Могучей кучке» и Чайковском спустя 15 лет, в 1907 г., ответил более откровенно: «Наши мнения по вопросам искусства совершенно расходились, но добрые отношения сохранялись между нами до конца его дней»¹².

Не ставя перед собой трудно выполнимую задачу освещения проблемы взаимодействия двух ведущих композиторских школ в русской музыке 2-й половины XIX века, рассмотрим некоторые аспекты личных и творческих взаимоотношений их основоположников.

Говоря о значении Балакирева, Стасов в 1901 г. писал: «<...> не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие»¹³. Сегодня это воспринимается как положение, не требующее доказательств, прежде всего в отношении петербургских композиторов. Акцентируем, однако, в высказывании критика мысль о значении главы Новой русской школы для всей отечественной музыки, в том числе — для московской школы, одновременно диалектически уточнив роль музыкальной Москвы в жизни самого Балакирева.

Московский музыкальный мир для Балакирева олицетворяли прежде всего Н. Г. Рубинштейн и П. И. Чайковский — ключевые фигуры Московской консерватории, с которыми в середине 1860-х гг. и было связано само понятие «школы». Первое обстоятельство (воспринимающееся как некий парадокс) связано с тем, что в отличие от резко негативного отношения Балакирева к Петербургской консерватории (и лично к А. Г. Рубинштейну) московская консерваторская среда стала для него очень близкой. Более того, у Балакирева в целом изменилось отношение к Москве, которая еще совсем недавно воспринималась им через призму «цыганских авторов» (Варламова, Гурилева, Алябьева и др.) и была, по его выражению, центром «всего нехудожественного». Почему это произошло?

Несмотря на лежащую в основе обеих столичных консерваторий концепцию профессионализации русского музыкального искусства, младший брат А. Г. Рубинштейна реализовал ее гораздо более близкими главе кучкистов методами. Так, еще до основания консерватории, на Музыкальных курсах он открыл бесплатный класс хорового пения по методу Шеве, уже применявшегося в БМШ, и сделал акцент на овладение учащимися знаниями по элементарной теории музыки. Обладая, подобно Балакиреву, безошибочным художественным чутьем на людей, Н. Г. Рубинштейн в вопросах подбора кадров для своего заведения проявлял гораздо большую (по сравнению с братом) независимость от вкусов и рекомендаций двора и с самого начала делал ставку на действительно талантливых музыкантов. Так, среди приглашенных им в консерваторию были А. Серов, П. Виардо, Г. фон Бюлов и др. Выпускника Петербургской консерватории П. И. Чайковского он пригласил, повинувшись собственному представлению, а не рекомендации Совета консерватории, предлагавшего другую кандидатуру. Так было и с М. А. Балакиревым, в котором Н. Г. Рубинштейн сразу же распознал художника-единомышленника, способного, как он сам, взять на себя ответственность за все русские музыкальные дела (наряду с выше упомянутыми деятелями Н. Г. Рубинштейн также предложил Балакиреву войти в педагогический состав консерватории).

Когда Балакирев встал во главе симфонических собраний в Петербурге, это взаимное тяготение переросло в творческий союз. Они выработали программу, согласно которой должен был происходить взаимообмен между музыкальными Петербургом и Москвой: Балакирев планировал исполнять в Петербурге произ-

ведения Чайковского, а Н. Г. Рубинштейн в Москве — композиторов «Могучей кучки»; Н. Г. Рубинштейн — дирижировать в Петербурге, Балакирев — в Москве. Из этих планов не все было осуществлено по причине скорой отставки главы кучкистов от руководства концертами ИРМО; тем не менее начало диалогу композиторов двух городов было положено (в Петербурге прозвучало первое программное сочинение Чайковского — увертюра «Фатум», в Москве — произведения Балакирева и Римского-Корсакова).

Н. Г. Рубинштейн на протяжении всей жизни продолжал видеть в Балакиреве самого авторитетного петербургского музыканта и не терял надежды вернуть его к активной общественной и композиторской деятельности в годы начавшегося духовного кризиса. С этим связано (уже вторичное) приглашение им Балакирева в Московскую консерваторию в 1878 г. на место ушедшего Чайковского. Насколько незыблемым был созданный Н. Г. Рубинштейном в Москве авторитет главы «Могучей кучки», свидетельствует тот факт, что уже после смерти Н. Г. Рубинштейна в 1881 г. первым, к кому обратились администрация Московской консерватории и Совет филиала ИРМО с просьбой занять пост директора, был М. А. Балакирев¹⁴.

* * *

В 1868 г. состоялось знакомство Балакирева с Чайковским. С самого начала между ними установились особые отношения, отличные от тех, что сложились между петербургскими музыкантами. В своем первом письме к Чайковскому Балакирев пишет по поводу присланного для исполнения в Петербурге произведения: «<...> по Вашей партитуре "Танцев" (сенных девушек из оперы "Воевода". — Г. Н.) я вижу в Вас совсем готового художника»¹⁵. Типичное для общения Балакирева с другими музыкантами «учительство» в случае с Чайковским проявлялось в наставничестве несколько иного рода — в стремлении направить его в иное русло, соответствовавшее балакиревским представлениям о художественной и технологической сторонах сочинения.

Так, Балакирев прежде всего предостерегал Чайковского от «поспешности» в творческом процессе, усматривая обратно пропорциональную зависимость между скоростью и художественным результатом. Его твердая убежденность в том, что «быстрое» сочинение неизбежно ведет к «банальщине», основывалась на

совершенно ином отношении к материалу — тщательно отобранному и семантически осмысленному. Он неустанно призывал своего московского коллегу «приложить к своему труду побольше критики, дать созреть фантазии в голове» и т. д. Предлагая в 1871 г. написать кантату «Ночь» (по детально расписанной Балакиревым программе), он напутствовал: «Только если Вы решитесь сочинять, то не торопитесь и не смотрите на сочинение как на урок, который Вы должны к сроку приготовить, а пускай у Вас все будет обдуманно и вдохновенно»¹⁶.

Осознанное отношение Балакирева к стилистической (музыкально-языковой) стороне творчества, вытекающее из сложившейся к концу 1860-х гг. в «Могучей кучке» определенной коллективной системы идейно-эстетических воззрений, вкусов и интересов, обусловило в оценке музыки Чайковского четкое разграничение категорий «техника», «мастерство», «профессионализм» — с одной стороны, и «вкус», «традиции», «школа» — с другой. Весьма красноречивым подтверждением тому воспринимается данная Балакиревым (в ответ на просьбу Стасова) характеристика творчества московского композитора: «Он написал слишком много, и талантливые вещи у него разбросаны в массе общих мест. Чтобы серьезно познакомиться с произведениями такого талантливого автора, *занимающего такое важное место среди нас* (выделено мной. — Г. Н.), нужно посвятить для этого не 1 или 2 каких-нибудь вечера. <...> Я целое лето сидел над его симфониями и другими произведениями, и с *огромной пользой* (выделено мной. — Г. Н.) для "Тамары" читал его партитуры и удивлялся, какой он чудесный техник (в сочинениях) и инструментатор. Если он при этом был критик, то был бы великим музыкантом, и не перемешивал бы в одну посуду мед и деготь, и не стремился бы, подобно Рубинштейну, превзойти числом своих произведений христианское летоисчисление (острота Кюи), а давал бы высиживаться в голове своей сочинениям, которые извергает из себя непрестанно»¹⁷. Та же мысль звучит в письменной рекомендации, сопровождающей в 1891 г. посылку к С. М. Ляпунову партитуры Третьей симфонии Чайковского: «Пусть будет она у Вас настольной книгой, из которой многому научитесь полезно, особенно контрапункту, и с этой стороны стоит внимательнее прочесть — и не один раз — даже слабые части симфонии. <...> Превосходные *Alla tedesca* и *Scherzo*, кроме прелестной музыки и удивительного контрапунктического мастерства, представляют огромный интерес по инструментовке»¹⁸.

Изначальное провидение Балакиревым великого дарования Чайковского питало неоднократные попытки обратить последнего в свою творческую «веру», а в один из тяжелых для того жизненных моментов — и приблизить к религии (об этом ниже). Так, Балакирев однажды подробнейшим образом попытался раскрыть Чайковскому «анатомию» своего творческого процесса, стремясь увлечь его, доказать бесспорное преимущество такого метода сочинения, когда сначала создается план, «рамка», а потом уже музыкальные идеи: «Мне кажется, что все сие будет и у Вас, если Вы наперед воспламенитесь планом»¹⁹. Что же касается упорного стремления Балакирева увлечь Чайковского на стезю программности, следует признать, что, несмотря на постоянные уверения последнего в том, что эта область — не его стихия, благодаря именно главе петербургских музыкантов русская симфоническая музыка обрела два программных шедевра — увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» и симфонию «Манфред». Не случайно сам автор произведения на шекспировский сюжет писал Балакиреву: «<...> моя увертюра есть столь же мое детище, сколько и Ваше. Вы дали мне мысль, и Вашему поощрению она обязана своим существованием»²⁰.

* * *

Со стороны Чайковского, создателя композиторской школы, эстетическое кредо которой заключалось в принципиальном убеждении в том, что русская музыка есть составная часть общеевропейской музыкальной культуры, в отношении к Балакиреву проявлялась та же внутренняя двойственность и определенная противоречивость, которую демонстрировал глава «Могучей кучки» по отношению к Чайковскому. Последний, считая Балакирева «самой крупной личностью кружка» и «громадным талантом», одновременно возлагал на него вину за «неправильную» ориентацию кучкистов, значительно тормозившую (в его представлении) их творческое развитие: «Например, он погубил Корсакова, уверив его, что учиться вредно»²¹. Однако именно творчество Римского-Корсакова выступает в «Беседе...» Чайковского в качестве основного аргумента принципиальной общности московской и Новой русской школы. Может быть, подлинная суть тех внутренних колебаний, которыми отмечено отношение Чайковского к Балакиреву, выражено в следующем высказывании: «А что, если Вы идете именно так, как следует, и я только

не понимаю Вас?»²² Эти слова адресованы А. К. Глазунову — одному из предшественников следующего поколения петербургской школы, но косвенным образом они могут быть отнесены и к ее основоположнику.

Чайковский доверял Балакиреву как художнику безгранично: всегда ждал его рекомендаций и очень внимательно к ним прислушивался. Процесс работы над «Ромео и Джульеттой» наглядно свидетельствовал о том, как Чайковский умел извлекать из советов друга нечто очень существенное для себя даже в тех случаях, когда не был согласен с ним по принципиальным вопросам. Например, они совершенно по-разному представляли себе характер Интродукции, и автор увертюры выразил в ней то, что он хотел, — «одинокую, стремящуюся мыслями к небу душу»²³, в отличие от Балакирева, предлагавшему ему что-то «вроде листовского религиозного места из "Фауста"»²⁴. В то же время в третьей, окончательной редакции произведения, осуществленной через десять лет после первой, Чайковский учел многие пожелания Балакирева, высказанные ранее («Думаю, что Вы одобрите сделанные мной сокращения»²⁵), и посвятил ему это произведение («Мне хочется, чтобы Вы знали, что я не забыл, кто виновник появления на свет этой партитуры, что я живо помню Ваше тогдашнее дружеское участие»²⁶). А отсылая в 1885 г. в Петербург партитуру «Манфреда», автор просил Балакирева «посмотреть, поправить, указать, как поправить»²⁷.

Балакирев был для Чайковского непререкаемым авторитетом в области фортепианных переложений оркестровых опусов; когда тот делал переложения его произведений, автор даже не смотрел их, предлагая сразу отправлять издателю, будучи уверенным, что все выполнено на самом высоком уровне. Симптоматична причина, по которой Чайковский отказал Юргенсону, предложившему переложить Испанские увертюры Глинки: «<...> ведь тут сам Балакирев интересуется»²⁸.

Столь же высоко ставил Чайковский творчество Балакирева в сфере обработки фольклорного материала и, подобно всем кучкистам, учился у него. Так, делая свой сборник обработок народных песен для фортепиано в 4 руки, Чайковский включил туда с разрешения Балакирева несколько мелодий его собрания. Оценивая эту сторону дара петербургского музыканта, Чайковский писал Л. Толстому: «Это (речь идет об обработке народных мелодий. — Г. Н.) необычайно трудная вещь и требует самого тонкого музыкального чувства и большой музыкально-историчес-

кой эрудиции. Кроме Балакирева и отчасти Прокунина, я не знаю ни одного человека, сумевшего быть на высоте своей задачи»²⁹.

С безошибочным чутьем Балакирев рано угадал не только масштаб дарования Чайковского, но и трагизм его мироощущения. Возможно, почувствовав нечто глубоко родственное себе, автор музыки к трагедии Шекспира «Король Лир» предложил Чайковскому сначала сюжет шекспировской трагедии, а спустя 13 лет — «Манфреда» Байрона. В связи с последним наставник писал: «Мне кажется, что в сюжете, приготовленном для Вас, Вы окажетесь никак не ниже поименованных Ваших пьес ("Буря" и "Франческа да Римини". — Г. Н.), т. к. надеюсь, что хорошо разумею сильные стороны Вашего таланта»³⁰. Думается, что он имел в виду «хорошее разумение» не только таланта, но и натуры своего младшего друга.

Когда в жизни Чайковского случилась трагедия (связанная с женитьбой), Балакирев сам находился в тяжелом душевном кризисе. Будучи «закрытым» в это время для своих петербургских коллег («Еще не прошел тот острый период, когда я ни с кем не в состоянии делить время»³¹, — писал он В. В. Стасову), Балакирев предпринял попытку возобновить отношения с Чайковским. Это известно из письма П. И. Юргенсона Чайковскому от 18 октября 1878 года:

«Конфиденциально.

<...> Затем он (Балакирев. — Г. Н.) желает знать о тебе и заключает, «что тебе весьма плохо. <...> Где он, в Москве или за границей, и каково его положение, в состоянии ли он вести переписку, хотя бы не деловую, или же ему возбранены и словесные сообщения с людьми, не только письменные? Очень обяжете, если дадите о нем сведения»³².

Прерванные в начале 1870-х гг. активные творческие отношения двух композиторов возобновились в 1881 г. Сначала восстановилась переписка, за которой последовали личные встречи. Прошедшие 10 лет, кризисные для обоих, наложили определенный отпечаток на характер их общения, отмеченного большим психологизмом, доверительностью. Обсуждение творческих вопросов отныне ведется в непосредственной связи с проблемами нравственного порядка, за которыми нередко просвечивают автобиографические моменты. В документальных источниках зафиксировано обсуждение ими в середине 1880-х гг. религиозной

проблематики, что совпадает с периодом поисков Чайковским духовной опоры в православии. Об этом упоминает С. М. Ляпунов³³, а также и сам Чайковский в письме к Балакиреву: «Меня глубоко тронула вчерашняя беседа с Вами. Как Вы добры! Как я желал бы, чтобы то *просветление*, которое совершилось в Вашей душе, снизошло бы и на меня! Могу сказать, не нарушая ни на волос правды, что более, чем когда-либо, жажду успокоения и опоры в Христе. Буду молиться, чтоб вера в Него утвердилась во мне»³⁴. Приведенное письмо интересно не только как свидетельство совпадения устремлений обоих музыкантов еще в одной важной сфере, но и как документ, позволяющий понять, почему на сей раз, спустя два года после предложения Балакирева написать программную симфонию по сюжету Байрона, Чайковский не просто соглашается, но сам испытывает в этом настоятельную потребность. Данный биографический момент оказывается важнейшим «мостом» к пониманию концепции произведения, которое Чайковский считал одним из лучших своих творений³⁵.

...Возвращаясь к «Беседе...», где композитор сознательно (по дипломатическим соображениям) или невольно в какой-то мере нивелировал фигуру Балакирева, напомним строки еще одного письма Чайковского к петербургскому коллеге: «Было бы странно, если бы я вычеркнул Вас из памяти сердца. Не говоря уже об искреннем уважении к Вам как музыканту и человеку, которое я питал бы, если бы судьба не сталкивала меня с Вами, — могу ли я не ценить множество проявлений дружеского сочувствия, которое Вы мне оказывали?»

Я могу без всяких фраз сказать, что если еще 10, 20 лет прожил, не видя Вас, все-таки никогда бы не забыл Вас и не перестал бы с любовью думать о Вас как об одной из самых светлых, безусловно правдивых и даровитейших художественных личностей, с какими встречался»³⁶.

...Незадолго до своей кончины В. В. Стасов, всю жизнь ревниво оберегавший приоритет петербургской композиторской школы, пускавший немало критических стрел в адрес Чайковского, писал Балакиреву по поводу книги о Петре Ильиче английской исследовательницы Розы Ньюмарч: «<...> перечитывая и пересматривая ее, я новый раз пожалел, что нигде и ни у кого не говорится о тех близких и прекрасных отношениях, которые одно время существовали между Вами и Чайковским»³⁷.

* *
*

- ¹ Беседа с П. И. Чайковским // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 367–379.
- ² Там же. С. 372.
- ³ Там же. С. 373.
- ⁴ *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. М., 1961. Т. 6. С. 328.
- ⁵ Цит. по: Страницы жизни и творчества Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1971. Вып. 2. С. 305.
- ⁶ *Чайковский П. И.* Дневники. Пг. 1923. С. 109.
- ⁷ *Чайковский М.* Письма П. И. Чайковского к С. И. Танееву (6. г., 6. м.). С. 61.
- ⁸ *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Л., 1981. С. 189.
- ⁹ *Чайковский М.* Письма... С. 63.
- ¹⁰ *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1978. Т. 16-А. С. 223.
- ¹¹ Слова А. К. Лядова в передаче Я. Витоля. См.: Ан. К. Лядов. 1. Жизнь. 2. Портрет. 3. Творчество. 4. Из писем. Пг., 1916. С. 68.
- ¹² Цит. по: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. М., 1967. С. 507.
- ¹³ *Стасов В. В.* Искусство XIX века. Музыка // Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1980. Вып. 5-6. С. 72.
- ¹⁴ См.: *Корабельникова Л. З.* С. И. Танеев в Московской консерватории. М., 1974. С. 115.
- ¹⁵ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 118.
- ¹⁶ Там же. С. 162.
- ¹⁷ *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка. М., 1971. Т. 2. С. 54.
- ¹⁸ Цит. по: М. А. Балакирев. Летопись... С. 339.
- ¹⁹ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 137.
- ²⁰ Там же. С. 158.
- ²¹ *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1961. Т. 6. С. 330.
- ²² Там же, 1977. Т. 15-Б. С. 31.
- ²³ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 156.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 163.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Там же. С. 176.
- ²⁸ *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном. М., 1938. Т. 1. С. 18.
- ²⁹ *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 100, 101.
- ³⁰ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 164.

- ³¹ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. М., 1970. Т. 1. С. 321.
- ³² Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 1. С. 49.
- ³³ Балакирев М. А. Переписка с Чайковским. СПб., 1912. С. 81.
- ³⁴ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 172.
- ³⁵ См. об этом: Никитин Б. С. Чайковский. Старое и новое. М., 1990. С. 134–148.
- ³⁶ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма... С. 164.
- ³⁷ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка... Т. 2. С. 240.





Балакирев и ...

Татьяна Бершадская

ОБРАБОТКИ М. А. БАЛАКИРЕВА И ЗВУКОВОЫСОТНАЯ СИСТЕМА РУССКОЙ ПЕСНИ

ХІХ век в искусстве России — литературе, живописи, музыке — богат немеркнущими именами. Одно перечисление самых ярких из них заняло бы многие страницы. Милый Балакирев среди этого перечня — фигура не только значительная, но судьбоносная для русской (а если посмотреть вперед, то не только русской) музыки. Его роль как деятеля, зачинателя и организатора великих дел, открывателя новых путей не требует подробных описаний — она хорошо известна. И настоящая статья будет посвящена лишь одному из направлений его деятельности, сравнительно мало до настоящего времени освещаемого музыковедческой литературой, — его сборнику «Русские народные песни»¹. Избирательным будет и аспект освещения материала этого сборника. Речь пойдет не о жанрах, не об этнографии, а о том, как слышит Балакирев народный напев, какие логические законы в нем обнаруживает. И то, что можно наблюдать в этом отношении, весьма любопытно и значимо.

Небольшой исторический экскурс. Балакиревым было создано два сборника обработок русских народных песен. Первый —

«Песни, записанные на Волге М. А. Балакиревым и Н. Ф. Щербиной», будучи основан на материалах экспедиции самого Балакирева 1860 г., вышел из печати в 1866 г. Второй, представляющий собой обработки заонежских северных напевов, записанных не самим Балакиревым, а Г. О. Дютшем и Ф. М. Истоминым, вышел в 1900 г. В статье речь пойдет о первом сборнике.

1866 г. — начало 2-й половины XIX века, эпоха, когда рост национального самосознания вызвал к жизни огромный интерес к фольклору и тяга к постижению народного искусства охватила весь европейский континент. Это объясняют по-разному, указывая на причины и исторические, и эстетические, и социальные. Представляется, что в сфере музыкального искусства, помимо всего прочего, можно указать еще на один факт, один весьма действенный стимул: стремление композиторского сознания вырваться из-под давления мажорно-минорной ладогармонической системы, почти два столетия цепко держащей в своей власти музыкальное мышление. Вряд ли нужно говорить о величии этой звуковысотной организации, непревзойденной в силе своей чисто музыкальной логики. Вспомним хотя бы характеристику, данную ей Ф. Э. Бахом: «Без гармонии, которой не знал ни один из древних народов, музыка не могла производить впечатление своими собственными средствами и почти всегда была принуждена выступать не иначе, как в содружестве с пением, танцами и т. п.»²

Но сила действия этой системы имела и свою оборотную сторону. Сама эта сила опиралась на присущую системе твердую предустановленность ожидаемого, а потому во многом детерминировала свободу ладоинтонационных поисков. Песни же многих народов, особенно далеких от европейской цивилизации, представлялись дающими (и они действительно давали) возможность выхода в иную интонационную сферу, свободную от «прессинга» функциональных законов мажоро-минора. И в этом плане, по сравнению с густонаселенной Центральной и Западной Европой, народная песня которой в большинстве своем опиралась на все тот же мажорно-минор, Россия и ее фольклор представляли собой особенно широкое поле выбора. Островки сельских поселений, отделенные друг от друга и от культуры больших городов тысячеверстными расстояниями, сохраняли (а во многом сохраняют и до сих пор) свои напевы в первозданном виде, обнаруживающими примеры звуковысотных отношений, принципиально отличных от гармонической мажорно-минорной системы — раз-

нообразные в интервальном и ступеневом отношении звукоряды, особые функциональные связи, особые приемы становления мелодики. В примере 1 представлены три напева, записанные в разных концах России: на Крайнем Севере (пинежская песня «Светлая гридня», запись Е. Гиппиуса и З. Эвальд), среднерусская («Ах, не одна во поле дороженька», запись Е. Линевой) и донская («Былина об Илье Муромце», записанная А. Листопадовым).

1
а) Русская народная песня «Светлая гридня»

Свет - ла - я грид - ня, свет - ла - я грид - ня да Ва - си - льс - ва

б) «Ах, не одна во поле дорожка»

Ах, не од - на (а) - ах
во по - ле до - ро - о

в) «Былина об Илье Муромце»

Ай во го - ро - де что не стук сту - чит

При самом поверхностном ознакомлении ощутимы как непохожесть богатых интонационным своеобразием российских напевов друг на друга, так и их отличие вкупе от знакомых по «классикам» немецких и австрийских народных песен. Австро-немецкая песня (а во многом и французская и итальянская) в XIX веке в основе своей мажорно-минорна. Российская песня, помимо национальных особенностей, в силу историко-географических причин сохранила и в XIX веке свою **немажорно-минорную** ладоинтона-

ционную сущность — сущность, которую предлагается обозначить как **монодийность мышления**.

Монодия — это не только и не просто одноголосие, как ее иногда определяют. Это совершенно особый тип мышления, где логической единицей, не только тканевой (одноголосие), но и ладовой является **единичный тон**, тон как таковой.

Что такое **тон** в мажорно-минорной системе? Как логическая единица он — **ничто**, он значим только как представитель и выразитель целого гармонического **комплекса** (вспомним, например, унисонное «до» в Первой симфонии Бетховена, представляющее до-мажорное трезвучие, или тон «соль» в Скерцо Пятой симфонии, совершенно преображающийся в зависимости от звучащей с ним гармонии). В условиях монодического мышления тон — **все!** Тон действителен сам по себе, и монодийно организованная мелодическая линия не «спровоцирует» наше восприятие на собирание звуков в аккордовые комплексы, как это происходит в условиях мажорно-минорной системы. Достаточно сравнить тему Прелюдии к Фуге ми-бемоль минор Шостаковича с темой II части Шестой сонаты Бетховена (пример 2).

2

а)

Л. Бетховен, Соната для фп. № 6, ч. II

Allegretto

p



б)

Д. Шостакович. Прелюдия es-moll
(«24 прелюдии и фуги», op. 87)

Adagio



Вот эту самоценность и самозначимость тона и ощутил Милий Алексеевич Балакирев, воплотив их в своих обработках.

Известно, что сборники Балакирева, как сборники Римского-Корсакова и многие сборники их предшественников, современников и последователей, — это не просто записи напевов, с той или иной точностью воспроизводящие услышанный оригинал, а **многоголосные** обработки, обычно в виде фортепианных сопрождений к народным мелодиям. И в этих многоголосных обработках особенно ярко раскрывается то, как услышал тот или иной композитор логику напева. Если слухом и сознанием композитора владеет гармоническая мажорно-минорная система (а это, повторим, система властная, сильная, от давления которой очень непросто освободиться при малейшем намеке на появление сходных с ней оборотов — достаточно вспомнить строгие запреты Шёнберга на использование в серии ходов по тонам аккордов), то даже в интонационной системе другого плана слух будет настойчиво искать отзвуки «привычных» гармоний. Убедительный пример — гармонизация песен композиторами XVIII века. Но и в XIX веке это проявляется достаточно часто. Так, например, Римский-Корсаков, гармонизируя народный напев, тяготеет к объединению ряда тонов под эгидой одной гармонии, чем выпуклость каждого тона затушевывается, нивелируется. Большинство кадансов в его сборнике «100 русских народных песен» гармонизовано типичной «классической» последовательностью: субдоминанта, кадансовый квартсектаккорд, доминанта (часто септаккорд), тоника. Совсем иначе слышит гармоническое освещение мелодий Мусоргский, выбирая для каждого тона свой аккорд, свою гармоническую окраску в последовательности, не только не сливающейся в характерный функциональный оборот мажоро-минора, но как бы нарочито ей противоречащей, благодаря чему самозначимость каждого отдельного тона особенно подчеркивается³. И именно такое слышание народной мелодии, такой подход к ее гармонизации, насколько можно судить, **первые в истории** — до «Бориса Годунова», до «Хованщины», — мы находим в обработках песен «Сборника» Балакирева (особенно первого, что вполне объяснимо, если учесть обстоятельства его появления, подробно описанные в статье Гиппиуса).

Ощущение монодийной природы мелоса порождает особый тип многоголосной фактуры обработок. Это не романсово-гомофонная, а чаще густая, плотная аккордовая ткань (пример 3).

3

а)

М. Балакирев. «Калинушка с малинушкой»

ми - лень - кий пьет.

б)

М. Балакирев. «Эко сердце»

ныть и из - ны - вать.

в)

Larghetto

М. Балакирев. «Не было ветру»

Не бы - ло вет - ру, не бы - ло вет - ру, вдруг...

Один из характерный приемов — октавы, «разбитые» терциями, нередко еще и удвоенные. Прием этот перекликается, во-первых, со столь характерной для истории народного многоголосия терцовой второй, а во-вторых, со многорегистровым пением, естественным для смешанного хора (пример 4).

4

а)

М. Балакирев. «Полоса ль моя, полосонька»

по - ло - са ль мо - я не - па - хан - на - я

б)

М. Балакирев. «Эй, ухнем!»

Ай - да, да ай - да, ай - да, да ай - да. Ра - зо - вьем мы бе - ре - зу

В первом сборнике мы почти не встретим мажорно-минорные «трехфункциональные» кадансы (сравним с кадансами обработок Римского-Корсакова), как в примере 5.

5.

Н. Римский-Корсаков. «Ах, талан ли мой, талан»

а)

у - часть мо - я горь - ка - я

б)

Н. Римский-Корсаков. «То не ястреб совыкался»

с крас - но - ю де - вуш - ко - ю

Зато нередко кадансирование на «пустых» созвучиях: октава или кварто-квинтовый аккорд (см. каданс в примере 4а).

Подытоживая сказанное, можно утверждать: Балакирев велик созданием своего Кружка, своей «Могучей кучки», ознаменовавшей целое направление в русской (и не только русской) музыке. Но справедливость этой истины станет еще более **явственной**, если добавить к известному приоритет **открытия** им закономерностей русского народного мелоса не только в тематическом, но и в логическом плане — в плане его особой, монодийной ладоинтонационной природы. Такое слышание звуковысотной системы народной мелодики можно считать судьбоносным для российской, да и вообще для европейской профессиональной музыки.

Оно было подхвачено и развито Мусоргским, Бородиным, позднее — Рахманиновым, Прокофьевым и т. д. И, следовательно, можно смело сказать, что услышанным в народной песне и претворенном в «Сборнике» Балакирев открыл путь в XX век.

* * *

- ¹ Наиболее всеохватна замечательная статья Е. Гиппиуса, включенная в издание «Русских народных песен» в обработке М. Балакирева. М., 1957.
- ² Цит. по: Фишман Н. Л. Эстетика Ф. Э. Баха // Советская музыка. 1964. № 8. С. 62.
- ³ Подробно об этом см.: Бершадская Т. С. Гармония М. Мусоргского и ее редакция Н. Римским-Корсаковым как «зеркало» авторского стиля // Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997.



Сергей Слонимский

ЕЩЕ РАЗ О БАЛАКИРЕВЕ И ЕГО СОНАТЕ*

Мир большой музыки — классической и современной — в данный момент необходимо изучать каждому. В этом отношении показателен опыт Балакирева. Он фактически ввел своим великим ученикам курс музыки новейшего времени — причем не только им, но и исполнителям. Самое замечательное, что и сегодняшние исполнители должны овладеть новыми современными приемами. Дело в том, что за последние 50 лет в профессиональной музыке заново освоены натуральный стиль, четвертитоновые интервалы — то, что отличает оригинальные народные напевы от их обработок Римским-Корсаковым и даже в известной мере от совершенно замечательных обработок, сделанных Балакиревым, которые стали первым обращением к ладовой монодийности, сложноладовой тоникальности каждого аккорда. (Например, у Бартока совершенно балакиревский принцип аккордов.)

Сейчас, когда мир захлестнула массовая культура самого низкопробного свойства, многое надо предпринять в деле изучения отечественной музыки, которая мало известна. Так, Соната Балакирева у нас вне досягаемости пианистов. В чем особенность этого произведения? Оно писалось 50 лет. Именно поэтому в конечном счете в Сонате предстали четыре части как четыре видения, прошедшие сквозь всю жизнь Балакирева. Здесь может слышаться влияние Чайковского или Бородина. Но думать подобным образом так же горько, как было несправедливо связывать «Обрыв» Гончарова с воздействием тургеневских романов, напи-

* Из выступления С. М. Слонимского на музыкальном собрании 28 февраля 2002 г. в Камерном зале Санкт-Петербургской консерватории. Записала Т. А. Зайцева.

Праздничный финал кончается удивительно — истаиванием, уходом в мечту, уходом опять в видение, на пианиссимо — совершенно современной истаивающей концовкой...

Соната Балакирева — один из самых великих образцов отечественной сонатной музыки, стоящий в одном ряду с сонатами Скрябина и Прокофьева. Она начата при жизни Глинки, когда не было еще ни одной русской сонаты подобного уровня, а закончена примерно в одно время с Пятой сонатой Скрябина и всего на два-три года раньше, чем появились первые четыре сонаты Прокофьева. Этот огромный период в 50 лет надо изучать каждому музыканту. Надеюсь, что наши пианисты первыми возродят балакиревское произведение и докажут, что сонатный жанр русской классической музыки родился в Петербурге. Это сочинение композитора, без которого не было бы отечественной классики, влияющей на зарубежную¹, должно занять место в ряду шедевров русской сонаты.

* *
*

¹ К сожалению, Глинка не влиял, так же как не влиял и Пушкин, а Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин влияли подобно Достоевскому и Л. Толстому.



Владимир Горячих

М. А. БАЛАКИРЕВ И
«РУСАЛКА» А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО
(к истории текста оперы)

Редакторская работа М. А. Балакирева над оперой А. С. Даргомыжского «Русалка» в литературе о композиторе никогда не освещалась. Отсутствуют сведения об этом и в исследованиях, посвященных творчеству Даргомыжского. Между тем по меньшей мере один относящийся к делу факт уже долгие годы достаточно известен и, во всяком случае, многим доступен. Открыв клавираусцуг «Русалки» в редакции П. А. Ламма¹ или в более ранней редакции С. М. Ляпунова², мы увидим в финале оперы напечатанный мелким шрифтом (в качестве *ossia*) вариант «зова Русалки». Текст сноски Ляпунова, сохраненный в редакции Ламма, утверждает: «Версия, напечатанная мелким шрифтом, принадлежит М. А. Балакиреву и сделана им с согласия и одобрения автора, А. С. Даргомыжского»³. Именно этот факт стал отправной точкой небольшого «расследования», позволившего попутно уточнить историю изданий «Русалки», выявить забытые факты творческой биографии Балакирева, обнаружить несколько автографов и печатных изданий, не упоминающихся в соответствующей литературе и, по-видимому, не известных таким авторитетным исследователям и текстологам, как П. А. Ламм и М. С. Пекелис, в годы их работы над сочинениями Даргомыжского.

История вопроса. Впервые «Русалка» в виде клавираусцуга была напечатана Ф. Т. Стелловским в Санкт-Петербурге в 1856 г. Издание было авторизованным, однако не могло, по понятным причинам, отразить те изменения, которые автор вносил в партитуру в связи с премьерой (в том же году) и последующими постановками, а также вследствие переоценки отдельных моментов музыкального текста. При жизни композитора опера больше не издавалась. Более того, автограф партитуры, как известно, сгорел при пожаре Театра-цирка в 1859 г. Сохранившиеся копии, восходящие к «московской» копии 1859 г., сделанной

для певицы Е. А. Семеновой, содержат разного рода изменения, ни одно из которых все-таки документально не авторизовано Даргомыжским⁴. Существовала (а возможно, существует по сей день) еще одна, не известная исследователям авторизованная копия партитуры, также восходящая к «московской» копии. В письме Л. И. Беленицыной от 21 октября 1859 г. Даргомыжский сообщал: «Итак, срочная работа моя заключалась в просмотре и поправке вновь еще списанных партитуры и партий этой оперы, которая должна была скоро даваться на Александринском театре. Но так как театры у нас управляются чиновниками, а у чиновников семь пятниц на неделе, то мне вдруг объявили, что "Русалка" идти не может, а вместо ее должна возобновиться "Эсмеральда"»⁵.

В 1877 г. фирмой Стелловского, а позднее издательством П. И. Юргенсона (1881) и затем К. А. Гутхейля в Москве (1886) клавираусцуг «Русалки» был переиздан. Он содержал некоторые отличия от ранее изданного текста, которые не были оговорены. Судя по их характеру, они отразили существовавшую на тот момент сценическую практику исполнения «Русалки», зафиксированную, в свою очередь, в театральных копиях партитуры. В отсутствие автографов партитуры и клавираусцуга с пением⁶ издания Стелловского — Юргенсона — Гутхейля, наряду с копиями партитуры, стали главными источниками для последующих изданий в редакциях Ляпунова и Ламма⁷.

Существует, однако, один интересный документ, не известный исследователям творчества Даргомыжского. Это клавираусцуг — первое издание 1856 г., принадлежавший самому композитору и ныне хранящийся в КР РИИИ⁸. Именно этот экземпляр с позднейшими пометами и исправлениями Даргомыжского позволяет подтвердить (то есть авторизовать) большую часть изменений текста во 2-м издании клавираусцуга и в копиях партитуры. Но он же ставит перед исследователем ряд новых проблем: в частности, считать ли последней авторской волей исправления, более нигде не отраженные?⁹ Существен и вопрос о времени, к которому относится редактирование музыкального текста в клавираусцуге. Уточнить его оказалось возможным благодаря сохранившемуся письму Даргомыжского С. С. Степановой (сестре композитора), отправленному из Парижа 4 марта 1865 г. С момента публикации (в 1875 г.) В. В. Стасовым это письмо не привлекало внимания исследователей, видимо, по причине отсутствия каких-либо иных известных свидетельств о редактирова-

нии «Русалки» автором. Приводим интересующий нас фрагмент: «<...> Попроси Щиглева завернуть в магазин Стелловского к г. Гааке и сказать ему, что я в мае месяце, по возвращении моем, переговорю с ним о переложении "Русалки", а чтобы теперь он приостановился печатать оперу для пения до моего приезда, потому что там надо многое исправить. <...> "Русалка" решительно переложена у меня для фортепьяно в 2 руки»¹⁰. 2-е издание клавираусцуга (о замысле которого свидетельствует на данный момент только цитированное выше письмо), вероятно, должно было быть приурочено к новой постановке оперы в Мариинском театре в декабре 1865 г. К этой же дате торопился с фортепианным переложением (без голосов) «Русалки» и Даргомыжский, намереваясь предложить его, как видно из контекста письма, Стелловскому. Оба переложения оперы в 1865 г. опубликованы не были. Довел ли Даргомыжский исправление **многого** в «Русалке» до конца или эта работа была отложена в связи с сочинением «Каменного гостя» и «Чухонской фантазии», однозначно утверждать невозможно. Второе представляется более вероятным. В клавираусцуге, принадлежавшем автору, все изменения касаются музыки I и II актов, в оставшейся части оперы композитор исправил лишь одну опечатку.

В 1919–1920 гг. появляется редакция «Русалки» в виде клавираусцуга с пением, подготовленная Ляпуновым. Именно здесь впервые возникает имя Балакирева, но только в связи с публикацией указанной выше версии «зова Русалки». При этом никакого уточняющего комментария Ляпунов не приводит. Не удалось обнаружить соответствующих подтверждений («согласия и одобрения» Даргомыжского и т. п.) и в сохранившейся части переписки Ляпунова с Госмузиздатом (по поводу издания «Русалки»), а также в других документах, связанных с деятельностью композитора. В этом смысле редакция Ламма (1932 г.), бывшего, кстати, свидетелем работы Ляпунова над «Русалкой», ничего нового не добавила. Интересен и другой факт: в редакции Ляпунова впервые появляются метрономические указания, в предисловии редактора также не оговоренные. Как отметил Ламм в предисловии к своей редакции, «ни в одной из рукописных оркестровых партитур, а также в прежних изданиях клавираусцуга оперы (Стелловского и Гутхейля) никаких метрономических обозначений не имеется»¹¹.

Балакирев и «Русалка». Анализ фактов, связывающих Балакирева и оперу Даргомыжского, приводит к выводу, что тема эта

гораздо более объемна, чем может показаться на первый взгляд. С 1864 по 1885 гг. в концертах под управлением Балакирева фрагменты оперы звучали более десяти раз¹², причем восемь из них приходится на период с 1864 по 1868 гг., к этому же времени относится попытка исполнения «Русалки» в Праге.

Можно предположить, что в эти годы Даргомыжский и Балакирев обсуждали некоторые вопросы исполнения оперы, о чем косвенно свидетельствуют два адресованных Балакиреву письма. Первое написано Ц. А. Кюи и по содержанию может быть датировано концом февраля — началом марта 1864 г.: «Даргун будет и просил передать Вам свою просьбу, а именно: в увертюре “Русалки”, в конце, после пушечного выстрела, прямо дать *ritu mosso* (в автографе нотный пример. — В. Г.). Лядов считал это невозможным и делал *accelerando*»¹³. Речь в письме шла о предстоящем 9 марта 1864 г. концерте Бесплатной музыкальной школы, в котором под управлением Балакирева и прозвучала увертюра к опере. В другом письме (от 5 декабря 1867 г.¹⁴) Даргомыжский сообщил Балакиреву о своих опасениях по поводу предстоящего исполнения Г. Ниссен-Саломан Арии Русалки, в то же время всецело полагаясь на верное понимание «Русалки» Балакиревым-дирижером.

К 1867–1869 гг. относятся два несостоявшихся события, связанных с Прагой: концерт, в котором Балакирев должен был дирижировать хорами I и II действий «Русалки», и попытка поставить оперу на сцене Пражского оперного театра. Идея постановки (как и исполнения хоров) принадлежала Балакиреву, окрыленному успехом «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки в чешской столице. Концерт предполагался 22 января/4 февраля 1867 г. Еще 7 декабря 1866 г. Балакирев просил В. В. Стасова взять у Даргомыжского партитуру I и II актов «Русалки» с тем, чтобы переписать хоры¹⁵. Позже из Праги Балакирев сообщил Кюи об отмене концерта¹⁶.

Детали и основные этапы реализации замысла пражской постановки «Русалки» ныне можно восстановить по неопубликованной переписке Балакирева и Иосифа Коларжа¹⁷, его чешского друга и единомышленника. Первым этапом было вероятное знакомство Коларжа в мае 1867 г. с музыкой «Русалки» во время приезда в Петербург в составе чешской делегации. Тогда же он получил от Балакирева либретто. По-видимому, на тот момент Балакирев еще не собирался сам дирижировать оперой. Первый раз тема постановки затрагивалась Балакиревым в письме от

29 октября 1867 г.: «Неронович¹⁸ сообщил мне, что *Русалка* уже переведена Вами и Вы ждете меня для того, чтобы поставить ее на сцену. Мне бы очень хотелось поподробнее узнать об этом деле, также интересно было бы знать, в каком настроении теперь г. Сметана по отношению к *Русалке* <...> и нужен ли (одно слово нрзб. — В. Г.) мой приезд, чтобы поставить оперу. <...> Сам Даргомыжский намеревается непременно быть в Праге и привезет Вам партитуру своей оперы. Он непременно желает, чтобы я ехал ставить его *Русалку*, и я, не подумавши хорошенько, обещал ему. Теперь, когда я сообразил все дело, я пришел к тому заключению, что лучше было бы, если Сметана при помощи и указаниях Даргомыжского поставит оперу. Дело в том, что мне не хотелось бы входить в какие-то бы ни было денежные дела с Даргомыжским, которого, как автора *Русалки*, я не перестану уважать. Во всяком случае рассчитывайте на то, что приехать я могу только летом, начиная с конца нашего мая, по 1-е сентября. Очень прошу Вас написать два письма в одном и том же конверте. В одном Вы будете писать обо всем для меня лично. Другое напишите специально об *Русалке*, имея в виду то, что я его понесу и покажу Даргомыжскому. В этом письме сообщите мне о том, как настроена театральная дирекция Ваша по отношению к Русским операм и как настроен г. Сметана. Можно ли быть уверенным, что Сметана приветливо примет Даргомыжского и сделает для него все нужное. Одним словом, нужен ли мой приезд *ради Русалки* (выделено автором. — В. Г.) или не нужен. Буду ожидать от Вас ответа с нетерпением»¹⁹. Замечательны здесь и откровенность, которая характеризует отношения композитора с близкими друзьями, и редкие у Балакирева колебания в столь важном деле, причины которых он, впрочем, Коларжу подробно разясняет. Сказались, вероятно, и нежелание иметь дело с интригами в пражском театре, и огромная на тот момент загруженность Балакирева делами, связанными с БМШ и дирижированием симфоническими концертами Русского Музыкального Общества. В ответном письме (от 14/26 ноября 1867 г.) Коларж сообщает: «Перевод *Русалки* я кончу в скором времени и тогда напишу Вам, когда может Даргомыжский приехать ставить ее на сцену; прежде должен поговорить с Сметаной о времени, чтобы не пришлось Даргомыжскому здесь ждать напрасно»²⁰. В следующем письме (от 11/23 января 1868 г.) Коларж вновь касается предстоящей постановки: «Перевод *Русалки* на днях будет готов; что потом? Партитуры нет. Приедет ли г. Дар-

гомыжский? Сметана будет ему рад, говорит, и дирекция встретит его любезно. Я думаю, что для хорошего, точного разучения и успешного, удачного исполнения необходимо, чтоб русский композитор присутствовал, иначе [певцы?], не зная русской, славянской народной музыки, не поймут хорошо или не всего, и выйдет не то»²¹.

Весной 1868 г. Балакирев сообщает Коларжу о переносе своей поездки на предстоящую зиму: «На днях прочел в газетах, что у Вас 4 (16) мая будет великое торжество — закладка нового театра. Вы не поверите, как мне больно не быть при этом. Зато зимой непременно буду в Праге для постановки Русалки Даргомыжского. <...> В скором времени Вы получите от меня партитуру оперы Русалка»²². В письме от 28 апреля 1868 г. Балакирев подтверждает свой приезд зимой, а также сообщает, что посылает с Нероновичами партитуру «Русалки»: «<...> прикажите распisać для оркестра (только не так, как расписали Руслана, а поаккуратнее)»²³. 30 мая 1868 г. Балакирев благодарит Коларжа за ответ и «хлопоты об Русалке», вновь говоря о приезде зимой, «если дирекция Ваша не будет ничего иметь против этого»²⁴. В этом же письме композитор высказывает свое желание ставить оперу без купюр и без участия Сметаны.

Поездка Балакирева в Прагу зимой 1868–1869 г. не состоялась. Не смог он посетить этот город и позднее, хотя не раз высказывал такое желание (последний раз тема поездки возникла в переписке друзей в 1907 г.). Однако идея постановки «Русалки», по-видимому, угасла не сразу. И только в декабре 1869 г. Коларж сообщил Балакиреву, что опера вряд ли пойдет на сцене пражского театра. Подробно перечислив все недостатки, проявившиеся в постановке «Руслана и Людмилы» Глинки после отъезда Балакирева из Праги — купюры важнейших сцен, нерадивость дирижирования и т. д., — Коларж резюмировал: «При таких обстоятельствах нет охоты дать дирекции нашей Русалку Даргомыжского, разве только если О. О. Палечек получит ее в бенефис, первый раз, как он этого желает, с чем, впрочем, дирекция не согласна»²⁵. В бенефис Палечека «Русалка» действительно не прозвучала, а уже весной следующего года певец переехал в Россию.

Казавшаяся одно время несомненной постановка, конечно же, предполагала детальное вникание Балакирева, как дирижера-интерпретатора, в текст оперы. Существенно и то, что к 1868 г. Балакирев исполнил почти все ключевые сцены оперы (за ис-

ключением сцены с Мельником из III действия и финала), а также увертюру, что, безусловно, должно было способствовать успешному разучиванию и дирижированию «Русалкой». Даргомыжский, будучи предельно занят сочинением «Каменного гостя» (а в конце 1868 г. тяжело заболел), думается, всецело положился в вопросе постановки «Русалки» на Балакирева. Именно к этому времени, по всей видимости, и относилась идея сделать тональную транспозицию «зова Русалки» в финале оперы. Тогда же, в процессе общения двух композиторов по поводу предполагавшейся пражской постановки, вероятно, было получено «согласие и одобрение» автора. Ни для каких других целей оно бы и не потребовалось, учитывая тот факт, что финал оперы никогда отдельно не исполнялся, да это и невозможно по художественным причинам.

29 сентября 1901 г. Балакирев обратился к нотоиздателю К. А. Гутхейлю с просьбой выслать ему клавираусцуг «Русалки» большого формата, то есть в формате изданий Стелловского²⁶. 2 октября Гутхейль сообщил Балакиреву о высылке требуемого²⁷. Именно этот экземпляр обнаружен нами в фонде Балакирева в ОР РНБ²⁸. На переднем форзаце надпись, сделанная Балакиревым простым карандашом: «Перемены на стр. 421, 422 и 423 сделаны по согласию самого А. С. Даргомыжского». Запись, как представляется, имеет особый характер — не только памятный, но и утверждающий, даже с оттенком официальности. По-видимому, первым делом Балакирев перенес в клавираусцуг то давнее, санкционированное Даргомыжским изменение текста. Смысл же перемены очевиден: с помощью малотерцового сдвига (*G* — *B*) резче подчеркнуть психологическое переключение в «русалочью» сферу, усилить ощущение «инакости» зова и самого фантастического мира.

Другие приписки и исправления печатного текста довольно разнообразны и не поддаются точной датировке. Помимо исправления опечаток Балакирев кое-где изменяет вокальные партии, вносит улучшения в фактуру фортепианной партии (затрагивая и гармонию). В некоторых случаях Балакирев уточняет авторский темп (например, заменяя *Allegro moderato* на *Allegro molto* в Арии Русалки) и метр (особенно показательны замены размера $\frac{4}{4}$ на *alla breve* — в заключительных быстрых разделах ансамблей). В последнем случае очевидно восприятие и возможная дирижерская интерпретация Балакиревым таких разделов более крупными тематическими структурами.

Трудно объяснимым представляется тот факт, что метрономические указания (отсутствующие, как указывалось выше, в оригинале и печатных изданиях) появляются в клавираусцуге Балакирева только начиная с № 13 (III действие, Антракт и Ария Княгини). Указания метронома совершенно идентичны тем, что появились в 1919 г. в редакции Ляпунова. Был ли знаком Ляпунов с этим экземпляром клавираусцуга? После смерти Балакирева Ляпунов как его душеприказчик и наследник стал владельцем и нотной библиотеки. Обращение к ляпуновскому автографу клавираусцуга редакции²⁹ еще больше усложняет вопрос. Метрономические указания появляются здесь также только с 13-го номера и после двух обозначений, совпадающих с указаниями в балакиревском клавираусцуге, неожиданно прерываются. Вопрос об авторстве метрономических указаний, на наш взгляд, пока остается открытым.

Ляпунову могли быть известны подробности восприятия Балакиревым «Русалки» и даже конкретные пожелания относительно изменения оригинального текста. Несомненно одно: перед нами — элементы балакиревской редакции «Русалки», в полной мере реализовавшейся в редакции его ученика — Сергея Ляпунова.



¹ М.: Музгиз, 1932; М.: Музгиз, 1947; см. также переиздания последующих лет.

² Птг.: Госиздат, 1920; см. также 2-е издание 1925 г.

³ Цитируется по изданию 1947 г. С. 286.

⁴ Даргомыжский просмотрел новую копию, сделанную после пожара для Марининского театра, однако позднее Э. Ф. Направником и, возможно, другими лицами в нее вносились исправления.

⁵ *Даргомыжский А. С. Избранные письма* / Вступ. ст., ред. М. С. Пекелеса. М., 1952. Вып. 1. С. 56.

⁶ На сегодняшний день известны только автографы переложения оперы для фортепиано в 2 руки, без голосов и увертюры (ОР РНБ, ф. 241, оп. 1, ед. хр. 5) и в 4 руки (с увертюрой, переписанной рукой копииста, — ОР РНБ, ф. 241, оп. 1, ед. хр. 4). В фонде Н. А. Римского-Корсакова (ОР РНБ, ф. 640, ед. хр. 1193) нами обнаружен автограф переложения увертюры в 4 руки с рядом авторских карандашных помет, часть из которых не была замечена копиистом.

- ⁷ Ср.: «Роль клавирного текста оперы, наиболее полно, обобщенно выражающего намерения композитора (т. е. отредактированного им в корректуре и уточненном), выполняет *первоиздание* клавира (СПб., 1856). Именно этот текст оперы <...> имеет право быть *единственной* достоверной основой для всех позднейших переизданий» (*Щербакова Т. А. А. Даргомыжский в работе над «Русалкой» // Из истории русской музыкальной текстологии. Минск, 2001. С. 52–53*). Интересная и ценная по материалу и выводам статья Щербаковой является первым текстологическим исследованием проблемы автографов и изданий «Русалки». В работе имеется ряд неточностей; в частности, ошибочным, в свете приведенной выше информации об изданиях «Русалки», представляется мнение автора о том, что «во второй половине XIX века опера не привлекала сколько-нибудь значительного внимания издателей» (С. 54), утверждение о переиздании К. Гутхейлем в 1885 г. клавира-первоиздания 1856 г. (Там же).
- ⁸ КР РИИИ, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 2.
- ⁹ Например, купюра 12 тактов в партии Князя в дуэте с Княгиней II действия (ср. в редакции Ламма, цифра 29). Решение этой проблемы (как и сравнительный анализ изменений текста в печатных изданиях) не может быть дано в рамках настоящей статьи.
- ¹⁰ Цит. по: *Русская старина. 1875. Т. XIII. С. 109*. Документ позволяет также уточнить дату окончания Даргомыжским работы над двухручным переложением «Русалки». М. Р. Щиглев — приятель Даргомыжского, один из членов музыкального кружка, Ф. Гаке (Гааке) — сотрудник, впоследствии управляющий фирмой Стелловского.
- ¹¹ Нет их и в издании Юргенсона. Цитируется по изданию 1947 г. (с. 3).
- ¹² Данные о еще двух концертах противоречивы.
- ¹³ *Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955. С. 62.*
- ¹⁴ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 943.
- ¹⁵ *Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка: В 2 т. М., 1970. Т. 1. С. 246, письмо № 188*. Остается неизвестным, какая именно копия партитуры находилась на тот момент у Даргомыжского. Возможно, это была неизвестная нам авторская копия, которую затем Балакирев отослал в Прагу.
- ¹⁶ «Концерт мой состояться не может, ибо времени нет ни оркестру, ни хору разучивать» (письмо от 23 января; цит. по: *Тимофеев Г. Балакирев в Праге // Современный мир. 1911. Июнь. С. 178*). Здесь и далее датировка писем, отправленных из России, дается по старому стилю, отправленных из Праги — по старому и новому стилю.
- ¹⁷ Коларж (Kolař) Иосиф (Осип Иванович, 1830–1910) — чешский ученый-славист, профессор Пражского университета, писатель, переводчик либретто «Руслана и Людмилы» и «Русалки». Балакирев посвятил Коларжу Чешскую увертюру (1866–1867 гг.; 2 ред. — 1906 г.). Переписка Балакирева и Коларжа охватывает период с 1866 по 1910 гг. Часть переписки хранится в ЦГАЛИ (ф. 703, оп. 1, ед. хр. 7–11), другая часть — в ОР РНБ (ф. 41, оп. 1, ед. хр.

- 1009–1011). Одно письмо Балакирева к Коларжу (от 20 апреля/3 мая 1904) опубликовано И. Ф. Бэлзой (см.: *Бэлза И.* Дворжак и русская музыка // Советская музыка. 1954. № 4. С. 77). Фрагменты четырех писем Балакирева приводит в своей монографии Пекелис (*Пекелис М. С. А. С.* Даргомыжский и его окружение. М., 1973. Т. 2. С. 364–366).
- ¹⁸ Неронович — врач-хирург, приятель Даргомыжского. Фрагмент письма цитируется Пекелисом (*Пекелис М. С. А. С.* Даргомыжский и его окружение. Т. 2. С. 364).
- ¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 703, оп. 1, ед. хр. 7. Цитируется по микрофильмированным копиям, хранящимся в КР РИИИ, ф. 13, ед. хр. 2/11). Орфография и пунктуация приведены в современный вид.
- ²⁰ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1009, л. 14 об.
- ²¹ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1009, л. 15 об.–16.
- ²² ЦГАЛИ, ф. 703, оп. 1, ед. хр. 8. Письмо от 24 апреля 1868 г.
- ²³ ЦГАЛИ, ф. 703, оп. 1, ед. хр. 8. См. также письмо от 7 мая 1868 г. Приведенные выдержки из переписки Балакирева и Коларжа, как и отсутствие прямых контактов между Даргомыжским и Коларжем, свидетельствуют, что именно благодаря Балакиреву появился перевод либретто «Русалки» на чешский язык. (См. иную точку зрения: *Щербакова Т. А. А.* Даргомыжский в работе над «Русалкой». С. 52.)
- ²⁴ ЦГАЛИ, ф. 703, оп. 1, ед. хр. 8.
- ²⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1009, л. 20. Письмо от 7/19 декабря 1869.
- ²⁶ Письмо не сохранилось. «Именно таким клавиром большого формата в кожаном переплете с тиснением является и клавир-автограф для пения с фортепиано», — утверждает Т. Щербакова в цитированной выше статье (с. 54). Однако клавир-автограф для пения с фортепиано либо не сохранился, либо местонахождение его неизвестно. Автограф, на который ссылается исследовательница (ОР РНБ, ф. 241, ед. хр. 5), представляет собой двухручное переложение без вокальных партий и текста, кроме того, внешние параметры данного автографа и печатного издания клавира, естественно, отличаются.
- ²⁷ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 940, л. 1–1 об. Просьба выслать клавираусцуг свидетельствует, по мнению Т. Щербаковой, о замысле (Балакирева. — *В. Г.*) переиздать клавираусцуг «Русалки» на основе поступившего в Публичную библиотеку автографа (двухручного переложения оперы. — *В. Г.*) — см. указанную статью (с. 54).
- ²⁸ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1461. Это 2-е издание фирмой Стелловского клавираусцуга оперы (1877 г.). На титульном листе стоит полустершийся штамп фирмы Гутхейля. (Напомним, что в 1886 г. фирма Стелловского была куплена К. А. Гутхейлем.)
- ²⁹ ОР РНБ, ф. 451, оп. 1, ед. хр. 329. Автограф включает в себя только три действия оперы.

Марк Арановский

ИДЕЯ БАЛАКИРЕВА — ВОПЛОЩЕНИЕ ЧАЙКОВСКОГО

К истории создания симфонии «Манфред»
(нотная записная книжка № 17)

История симфонии Чайковского «Манфред» в общих чертах известна и нередко приводится как свидетельство сотрудничества двух композиторов, Чайковского и Балакирева, принадлежавших разным течениям русской музыки. Известно и то, что их контакты возникли задолго до «Манфреда», еще в 1869 г., в связи с созданием Чайковским увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Но то был Шекспир, всеобщее достояние, универсальный гений, в творчестве которого черпали вдохновение музыканты разных эпох. Контакт же Балакирева и Чайковского на почве «Манфреда» Байрона — иного рода.

Напомним, что в том же 1869 г. Балакирев, одержимый идеей симфонии на сюжет «Манфреда», предложил его самому Берлиозу. Со свойственной ему настойчивостью Балакирев писал французскому мэтру: «Во что бы то ни стало Вы должны написать еще инструментальную симфонию. Сюжетов пропасть. Вы любите Байрона, сколько у него прелестных сюжетов, совершенно подходящих к Вам, например Манфред. Такому герою нельзя отказать в сочувствии, как и вообще Байрону, в судьбе которого так много сходного с Вашей»¹. В том же письме он изложил программу симфонии и даже рискнул предложить маститому композитору собственный способ ее реализации: с помощью *idée fixe* в виде лейтмотива. В. Д. Комарова (псевдоним В. Каренин), опубликовавшая в томе переписки Балакирева с В. В. Стасовым это письмо, считала, что Балакирев обратился к Берлиозу, побуждаемый желанием «ободрить и оживить» упавший дух больного, престарелого мастера и «подвигнуть его вновь на композиторство»². Как известно, Берлиоз не реализовал предложение Балакирева (он умер через полгода после этого письма).

Балакирев, однако, не оставил мысль услышать музыкальное произведение на облюбованный им сюжет и много лет спустя, в 1882 г., сделал аналогичное предложение Чайковскому. Не бу-

дем приводить известное письмо Чайковского Балакиреву, в котором тот мягко, но с присущей ему откровенностью отвечал, что предложенный сюжет, равно как и перспектива писать симфонию в духе Берлиоза, оставляют его холодным. Там же он признавал, что одной из причин этой холодности является горячая любовь к «Манфреду» Шумана, с кем он не чувствовал себя готовым соревноваться. Впрочем, о сюжете он мог судить лишь по программе Балакирева, поскольку, как выяснилось, поэмы Байрона не читал, но пообещал прочитать. Так Балакирева вновь постигла неудача. Однако на сей раз он не отступил. Он ждал. Тем временем Чайковский не торопился выполнить свое обещание, и глубокой осенью 1884 г. Балакирев возобновил атаку. На сей раз она увенчалась успехом. Без особого энтузиазма, но Чайковский согласился подумать о «Манфреде» и позже, перед поездкой в Швейцарию, писал Милию Алексеевичу: «Мне как раз придется быть на Альпийской вершине, и обстоятельства для удачного музыкального воспроизведения Манфреда были бы очень благоприятны. <...> Во всяком случае, обещаю Вам *во что бы то ни стало* употребить все усилия, чтобы исполнить Ваше желание»³.

Настойчивость Балакирева отнюдь не была беспочвенной, и дальнейшие события это доказали. Зная Чайковского, он понимал, как близок тому романтический кодекс индивидуализма байроновского толка, как склонен этот композитор к пессимистически окрашенной философской рефлексии. Вопросы вызывает другое. Почему, во-первых, Балакирев сам не написал «Манфреда», а уговаривал сделать это других? И, во-вторых, отчего сюжет Байрона стал для него тоже своего рода *idée fixe*? На первый вопрос ответит просто. Будучи адептом программного симфонизма, Балакирев вместе с тем не чувствовал себя способным к воплощению сюжетов подобного рода; отдадим ему должное: он умел не только видеть таланты в других, но и трезво оценить собственные возможности. Что все-таки могло увлечь Балакирева и затем Чайковского — двух зрелых художников давно «повзрослевшего» XIX века — в сюжете «Манфреда», созданного в пору юношеской зари романтизма (1817)? Ответ находим в известном письме Балакирева к Чайковскому от 28 октября 1882 г.: «Сюжет этот, кроме того, что он глубок, еще и *современен* (курсив мой. — М. А.), так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не смогло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетво-

рение душе, кроме горечи. Отсюда и всё бедствие нашего времени»⁴. Нет ли в этих горьких словах Балакирева отзвуков собственных разочарований? Их ведь было немало. Так или иначе, но история создания «Манфреда» говорит о том, что идеи Байрона резонировали на расстоянии почти 80-ти лет! Случайно ли?

Вспомним, что через 10 лет после гибели поэта, в 1834 г., Берлиоз написал «Гарольда в Италии»; что в 1849 г. создал своего «Манфреда» Шуман; что фаустианско-байроническими мотивами было пронизано творчество Листа, а все трое — Берлиоз, Шуман и Лист — на протяжении всей 2-й половины XIX века оставались для многих представителей русской (и не только русской) музыки выразителями именно **современных художественных идеалов**. Музыка работает впрок, надолго создавая для себя способы самовыражения, формируя устойчивые парадигмы музыкального мышления, которые, в свою очередь, определяют отбор идей и типы их структурного воплощения. Любое творчество воспринимается как современное, если оно укладывается в подобную господствующую парадигму. Парадигма, в рамках которой мыслили и Балакирев и Чайковский, была **романтической**; в ней оставались актуальными все, кто так или иначе способствовал ее самоутверждению. В том числе и Байрон. Его имя связывалось прежде всего с творчеством Берлиоза, а Берлиоз в течение десятилетий оставался знаменем музыкального романтизма. Первым из русских композиторов его оценил, как мы помним, еще Глинка, а подлинными последователями автора «Фантастической» стали кучкисты. Но отнюдь не Чайковский. В Берлиозе его отталкивало преобладание **внешнего**, в то время как ему дорого было только **внутреннее**⁵. Берлиоз был слишком **французским**, а Чайковский — **русско-немецким**. Их разделяли различия культур: одна — сверкавшая блеском ума и изобретательности, а другая — погружавшаяся в суть, в глубь человеческой психики и философии. Тем не менее было и нечто общее — романтическое мирозерцание, основанное на глубоком признании неизбежности смерти, а значит, и тщетности человеческих стремлений. В течение всего века эта идеологема оставалась экзистенциальной основой романтизма, несмотря на разность национальных истоков и творческих индивидуальностей. В том **внутреннем**, что составляло нерв искусства Чайковского, многое резонировало байроническому мифу. Германн Пушкина и Германн Чайковского — конечно же, герои байронического типа. Причем Германн Чайковского даже **более** байроничен, чем Германн Пуш-

кина. Все-таки «Пиковая дама» Пушкина — только блистательно рассказанный анекдот (в литературно-жанровом смысле этого слова), тогда как «Пиковая дама» Чайковского — трагедия, исполненная кипения реальных страстей. У Пушкина Германн сходит с ума и сидит в Обуховской больнице, а Лиза благополучно выходит замуж; у Чайковского Лиза бросается в воду, а Германн закалывается, причем его гибель, как и полагается байроническому герою, предрешена, ибо заключена в неистребимой греховности человека. Конфликт идеала и греха, приводящий к катастрофе, — еще одна романтическая идеология, рожденная сознанием двуединой природы человека. Как ясно из цитированного выше письма, ее полностью разделял и Балакирев. Слышал он ее отголоски и в музыке Чайковского и потому, не будучи в состоянии воплотить сюжет «Манфреда» сам, употребил все усилия, чтобы это сделал Чайковский. Оценим же по достоинству его бескорыстие.

Так от «Гарольда» Берлиоза к «Манфреду» Чайковского через все столетие протянулась своего рода «байроновская нить», символизируя самим своим присутствием непрерывность романтической традиции. Но только ли в музыке? Поэзия 1870–1880-х гг. могла бы внести в эту романтическую картину свои мрачноватые краски.

После данного Балакиреву слова написать «Манфред» начался период вживания в сюжет⁶, что, судя по ряду свидетельств, давалось Чайковскому нелегко⁷. Модест Ильич Чайковский писал: «Первые отрывочные наброски этого произведения Петр Ильич сделал в апреле 1885 года, но последовательно начал писать его в десятых числах июня и вполне окончил 12 сентября 1885 года»⁸. Он же вспоминал, что весь начальный период работы над симфонией композитор находился в мрачном и раздраженном состоянии, и хотя автор воспоминаний приписывал его внешним обстоятельствам жизни, думается, была и другая причина: **сам Манфред**. Чайковский углубился в поэму Байрона во время пребывания в Швейцарии, на родине своего будущего героя, и не исключено, что обстановка диких гор, покрытых снегом вершин соответствующим образом воздействовала на воображение композитора, помогая ему проникнуться трагическими настроениями байроновской поэмы. Возможно, Балакирев на это отчасти рассчитывал. Известно, что Чайковский мог писать вдохновенную музыку только тогда, когда сживался со своими героями, становился как бы их *alter ego*. Так случилось и с Ман-

фредом. Уже приступив к сочинению симфонии, Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «Вообще расположение духа моего всё это время мрачное. Я работаю над очень трудной, сложной симфонической вещью (на сюжет "Манфреда" Байрона), имеющей притом столь трагический характер, что и сам обратился временно в какого-то Манфреда. При том же, как водится, я надсаживаю грудь от торопливости в труде. Хочется безмерно привести его к концу, и вот я напрягаю все свои силы, в результате чего сильное утомление»⁹. Это же подтверждает письмо к А. П. Мерклинг от 13 сентября того же года: «Всё лето под впечатлением мрачного сюжета "Манфреда" я нервничал и хандрил»¹⁰. Из писем композитора можно заключить, что он воспринимал Байрона так же, как и Балакирев. Уже после окончания симфонии в письме Ю. П. Шпажинской можно прочитать следующее: «Мне кажется, что к Байрону вообще и к "Манфреду" в особенности нельзя прилагать современных художественных требований, т. е. верного и точного воспроизведения жизни будничной, явлений нам знакомых и испытанных, так или иначе освещенных талантом повествователя. Манфред не простой человек. В нем, как мне кажется, Байрон с удивительной силой и глубиной олицетворил всю трагичность борьбы нашего ничтожества с стремлением к познанию роковых вопросов бытия. Один английский критик говорит, что Манфред, родившись среди горной природы и проведший жизнь в одиночестве, в виду величественных вершин Швейцарии, сам похож на колоссальную горную вершину, господствующую над всем окружающим, но одинокую и печальную в своем величии»¹¹. Эти слова воспринимаются почти цитатой из приведенного выше письма Балакирева. Умонастроения русского общества 1880-х гг., как о том можно судить по поэзии, этому споспособствовали. Любопытно, что Чайковский чувствует несовместимость байроновского героя с героями современной ему реалистической литературы и как бы извиняется за свое обращение к Байрону. Интересно и другое: Чайковский приводит слова английского критика, сравнивающего Манфреда с величественной горной вершиной. Эта ссылка, на наш взгляд, не случайна: именно таким он видит Манфреда. И действительно: словно вознесенным на горную вершину, возникает в симфонии его гордый трагический образ.

Путь к симфонии был непрост. О том свидетельствуют эскизы и черновики, испещренные заменами, исправлениями, в которых порой чувствуется плохо сдерживаемое раздражение...

Но прежде чем перейти к документам, приведем отрывки из еще одного письма Чайковского Балакиреву:

«Дорогой Милий Алексеевич!

Желание Ваше я исполнил. "Манфред" кончен. <...> Над "Манфредом" я просидел, можно сказать не вставая с места, почти четыре месяца (с конца мая по сегодняшний день). Было очень трудно, — но и очень приятно работать, особенно после того, как, начавши с некоторым усилием, я увлекся. <...> Верьте мне, что никогда в жизни я так не старался и так не утомлялся от работы. Симфония написана согласно Вашей программе в 4 частях. Но прошу Вас извинить — я не мог держаться указанных Вами тонов и модуляций»¹².

Это не совсем так. Разумеется, выполнять наставления Балакирева относительно тональностей не было никакой необходимости. Более того, Чайковскому пришлось вести с ними внутреннюю борьбу, поскольку подсознательно он стремился максимально угодить автору программы. И тем не менее нельзя не заметить, что Чайковский все же выполнил, по крайней мере, некоторые пожелания Балакирева. В соответствии с указаниями Милия Алексеевича Петр Ильич провел через всю симфонию музыкальную *idée fixe* — лейтмотив Манфреда. Правда, иного выхода у него и не было, поскольку программа, основанная на персонафицированной идее, подсказывала именно такое решение, к тому же освященное традициями Берлиоза и Листа. Но речь идет и о других рекомендациях, касающихся в том числе и тональных соотношений. Нельзя не обратить внимание на то, что предложенный Балакиревым тональный план отчасти напоминает тот, что был реализован в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: *fis-moll* (реально *h-moll*) — *D-dur* в I части; замена *D-dur* на *Des-dur* в момент появления тени Астарты в финале. Правда, выполнен он Чайковским не полностью. *Fis-moll* в I части не получился и остался только в виде своего рудимента — ноты *fis*, с которой начинается третье (кульминационное, а не первое) изложение темы Манфреда. Второй частью оказалась не пастораль в *A-dur*, а скерцо с появлением альпийской феи в *h-moll* — *D-dur*, как и «диктовал» Балакирев. Пастораль же написана в *G-dur*. Но эти отклонения не столь уж существенны.

Гораздо интереснее другое. Судя по программе, Балакирев мыслил I часть не иначе как в традиционной сонатной форме —

о том и говорит предложенный им тональный план. И судя по некоторым данным, Чайковский какое-то время шел на поводу Балакирева, стараясь написать именно сонатное аллегро. Оно, однако, не получалось. И по понятным причинам. Дело в том, что сонатная форма предполагает активный, действенный сюжет, в котором есть повод для развития, становления и чему должна отвечать по своему смыслу разработка. Ничего подобного в программе не было. Она рассказывала о герое, все трагедии которого уже свершились, и на его долю остались лишь горькие воспоминания, разочарование и рефлексия. Для такой ситуации и такого героя сонатная форма не подходила. Требовалось иное решение, а именно: **целостный психологический портрет** героя, его **суммарная характеристика**. К такому решению Чайковский не был готов, так как прежде оно ему никогда не встречалось. Он должен был придумать что-то принципиально новое.

Решение пришло не сразу. Трудности, как нам представляется, были связаны именно с сознательными попытками написать I часть в традиционной сонатной форме. Но, несмотря на отказ от сонатной формы, симфонизм из I части не исчез и был достигнут иным, нетрадиционным способом. В этом, думается, главное достижение Чайковского в «Манфреде» — симфонии в целом все же не самой лучшей¹³. Найденный Чайковским в I части «Манфреда» новый художественный принцип заключался в том, что симфоническая форма осуществлялась не столько путем обычного для Чайковского секвенционно-вариантного развития мелких мотивных ячеек, сколько посредством высотного перемещения относительно крупных тематических блоков. Если первый способ реализует временной аспект сюжетного типа, то второй связан скорее с масштабно-пространственным ростом формы. В обоих случаях тематизм раскрывает свои потенции, но по-разному. В первом мотивные ячейки действуют «от имени» тематических персонажей, которые были заявлены в экспозиции, то есть выступают в качестве их знаков; во втором действуют сами эти персонажи, проходя стадии превращения и роста. Это в полной мере согласуется с принципом психологического портрета. Темы Манфреда замкнуты, даны как «вещи в себе», как символы некогда свершившихся событий; поэтому их внутренний смысл может только постепенно **раскрываться** путем масштабно-вариантного повторения, что определило и логику симфонической формы: она складывается из крупных разделов, сопоставляемых по принципу контраста.

Сказанное, конечно, не означает, что в I части мы нигде не найдем привычного для Чайковского метода мотивно-тематического развития. Он, разумеется, встречается хотя бы потому, что того требуют меняющиеся функции разных разделов формы. Речь идет только о преобладающей тенденции, а она состояла именно в постепенном «физическом» укрупнении основных элементов тематического комплекса Манфреда, связанном с высокой динамикой и ростом масштабов оркестрового звучания.

Что же осталось здесь от традиционной сонатной формы? Прежде всего, соотношение тем-образов Манфреда и Астарты как полярно противоположных сфер бытия. А кроме того, процесс раздвижения симфонической формы, осуществляемый иначе, чем обычно, но сохраняющий вектор целенаправленного движения. Правомерно говорить о сохранении сонатно-симфонического мышления как принципа высшего порядка, реализованного необычным способом. Для XIX века это было ново, и если все же имело интеллектуальную «подпитку», то разве что в опыте формы поэмы — и то скорее как прецедент, нежели аналог (типичным подобное отношение к симфонизму стало много позже — в середине и 2-й половине XX века).

О новизне свидетельствует и тематизм I части. На наш взгляд, следует говорить не о теме, но именно о **тематическом комплексе** Манфреда, состоящем из трех элементов, действующих на разных участках формы. Симфонические темы Чайковского, как правило, многосоставны. Тематический комплекс Манфреда тоже многосоставен, но **иначе**: он основан на взаимодополнении и комбинации разных тематических образований. При этом каждое репрезентирует ту или иную черту внутреннего мира героя, способствуя созданию его суммарного портрета. Соответственно каждый из элементов имеет свою экспозицию, свою функцию в форме. Главная тема Манфреда (назовем ее элементом *a*¹⁴) — **тема-тезис**¹⁵, тема-монолит — олицетворяет цельный, неподвижный, исполненный безысходного трагизма облик героя. В этом ее новизна. Трагические персонажи Чайковского, как правило, динамичны, предстают в движении «от ... к ...». Неподвижность была присуща, в основном, темам, связанным с идеями рока, фатума. В тематизме же Манфреда возник некий **синтез** того и другого: с одной стороны, герой трагичен, с другой же — его трагедия уже свершилась, и потому нет повода для качественных модификаций. Неся в себе некий конечный результат, идею итога, тематические составляющие характеристики Манфреда спо-

собны лишь повторяться, но всякий раз на новом, более высоком звуковом уровне; словно поднимаясь по уступам альпийских скал все выше и выше, они все более удаляются от земной жизни. В экспозиции это восхождение выражено почти с «физической» прямолинейностью — посредством движения по тональностям, находящимся в квинтовых отношениях; в репризе-коде окончательно утверждается тональность *h-moll*. Она, безусловно, является основной, семантически типична для Чайковского (Шестая симфония, «Ромео и Джульетта»), да и традиционно связана с областью трагических идей. Правда, впервые основная тональность появляется только на кульминации экспозиции, перекидывая арку к репризе-коде.

Элемент *b*¹⁶, следуя в экспозиции сразу за первичным изложением элемента *a*, представляет собой мотив, внутренне противоречивый; он всякий раз начинается нисходящим интервалом (чаще септимой, но иногда и секстой), а затем движется вверх, как бы символизируя феномен двойственности, рефлексии, вызванной провозглашением темы-тезиса. Вместе с тем именно этот мотив становится основным средством поступательного развития симфонической формы в первом разделе части, но развития не секвенционного, а скорее транспозиционного, повторяясь в различной оркестровке и в разных тональностях 27 (!) раз (а с ритмическими вариантами и того больше). Если это и развитие, то особое, осуществляющееся посредством перемещения по звуковысотной шкале, и потому, в отличие от обычного, мотивно-разработочного, имеет не столько сюжетно-временной, сколько пространственный смысл. Образ раздвигает свои звуковые границы и обретает все больший объем.

Наконец, третий элемент (*c*)¹⁷ появляется только в репризе-коде части вслед за итоговым звучанием элемента *a* в качестве конечного резюме (любопытно его сходство с аналогичной по смыслу фразой Татьяны из финальной сцены оперы «Евгений Онегин»).

Каждый из элементов обладает тем, что можно было бы назвать семантическим амплуа. Это дает нам право присвоить им «имена». Мы уже назвали элемент *a* темой-тезисом, назовем и другие: элемент *b* — темой-ходом, а элемент *c* — темой-резюме. Отбросив теперь «общий знаменатель», получим три семантические и — одновременно — структурные функции: тезис, ход и резюме. Для удобства будем в дальнейшем пользоваться этими «именами».

Тему Астарты также нельзя признать типичной для симфоний Чайковского. Чаще их светлые («идеальные») лирические темы представляли собой длительно развертывающиеся мелодии широкого дыхания. Тема же Астарты, напротив, соткана из кратких дискретных мотивов, что вполне соответствует программе: Астарта ведь не реальный персонаж, а лишь видение, воспоминание, рожденное воображением Манфреда¹⁸.

Таковы основные тематические персонажи I части.

Как они рождались?

Обе стадии — и неудачных поисков, и открытий — получили свое отражение в эскизах нотной записной книжки № 17. Надо сказать, что этот документ задает исследователю множество загадок, и главная следующая: соответствует ли порядок расположения эскизов последовательности их появления на свет? Подобное соответствие имеет важное значение при изучении полной истории создания произведения. При этом, разумеется, было бы необходимо учесть и другие автографы, в которых отразился процесс работы над симфонией. Но мы ставим себе несколько иную цель.

Нас интересует степень самодостаточности отдельного документа с точки зрения его репрезентативности по отношению к творческому процессу. О чем способен рассказать нам один документ? К каким выводам он может привести? Такой подход не только интересен с исследовательской точки зрения, но и методологически полезен: ведь далеко не всегда мы располагаем достаточным количеством документов; напротив, чаще их меньше, чем хотелось бы иметь, и в этих случаях необходимо довольствоваться скудными сведениями, но постараться извлечь из них максимум информации. Ограничивая наше исследование пространством записной книжки № 17, мы сознательно суживаем поле нашего анализа для того, чтобы использовать его в наибольшей степени. Понятно, что в плане текстологической методики такая задача приобретает отчасти экспериментальный характер.

В данном случае она состоит в том, чтобы выяснить, насколько полно (или частично) отражает записная книжка создающееся целое, сколь она представительна по отношению к замыслу симфонии и можно ли, не выходя за ее пределы, судить о том, в какой мере замысел Чайковского соответствовал «заказу» Балакирева.

Заметим, что возможность определять последовательность появления эскизов, а значит, и путь осуществления замысла,

имеется далеко не всегда. Напротив, ее следует считать счастливым исключением. Дело не только в датах, представляемых рядом в эскизах и черновиках, — такая удача подстерегает текстолога чрезвычайно редко. Речь идет о логике процесса сочинения. Задача текстолога была бы простой, если бы, допустим, материалы будущего произведения располагались бы в той же последовательности, в какой представлены в уже готовой форме. К сожалению, если это и бывает, то довольно редко. Чаще текстолог вынужден опираться на записи, которые могли появляться в принципе в любом порядке, и тогда выяснить, каков был реальный ход творческого процесса, оказывается делом весьма трудным. Восстановить его можно лишь с некоторой степенью вероятности, поскольку опираться приходится только на сами записи, сопоставляя их друг с другом. Так обстоит дело и в нашем случае. Тем более потому, что, отбросив традиционную форму I части, композитор искал иную, а процесс создания тематизма шел отдельно. Их взаимозависимость естественна. Но если композитор имеет дело с традиционной формой, предметом его главных забот становится тематизм — остальное само собой понятно. В данном случае, однако, и тематизм и форма должны были быть неординарными, стать объектом одновременных поисков. В связи с этим и возникает вопрос: что оказалось ведущим, первичным началом — тематизм или форма?

Наша гипотеза состоит в том, что ведущим фактором оказалась в данном случае форма. Именно тогда, когда Чайковский сквозь «магический кристалл» увидел структуру (*Gestalt*) I части, стал получаться и тематизм, начался активный творческий процесс. Когда это произошло? Судя по тому, что контур части набросан карандашом в записной книжке № 17, момент **открытия** имел место во время одной из ежедневных прогулок композитора. То был **инсайт**, внезапное озарение. Такое состояние наступает, как известно, после того, как все пережитые попытки решить проблему чисто сознательным путем терпят неудачу, и тогда креативную функцию полностью берет на себя музыкальное бессознательное; отбрасывая все лишнее и отбирая только необходимое, механизмы творчества сами, автономно находят искомую форму, в которой осуществлено единственно возможное и единственно нужное соотношение элементов.

Но изложим все по порядку.

Обратимся к содержанию 17-й записной книжки.

С. 1–16 заняты эскизами ряда духовных хоров. Эскизы «Манфреда» начинаются со страницы 17 и распределяются следующим образом:

С. 17 — эскиз эпизода *Moderato con moto*, т. 111–120; основан на элементе *b*; следующие 7 тактов контрапункта струнных к элементу *b* в окончательную редакцию не вошли, были изменены; зато вошло соло валторны: т. 120–126.

С. 18–19 содержат 3 эскиза главной темы в *h-moll*, включающие ее основные элементы *a* и *c*, то есть тема-тезис записана в том виде, в каком предстанет в репризе-коде.

С. 20–45 содержат эскизное изложение всей части, начиная с темы Астарты (*Andante*, $\text{♩} = 69$) до конца, то есть т. 171–338.

С. 46–49 заполнены зачеркнутыми и лишь частично намеченными эскизами (предположительно, «Правоведской песни»).

С. 50 — пустая.

С. 51–62 излагают материал части, соответствующий в окончательной редакции т. 57–130. Изменения в окончательной редакции касались, в основном, фактурных и оркестровых решений; тематическая линия сохранилась. Тем самым эскиз т. 111–130 записан здесь второй раз, но уже с аккордовым сопровождением и без тех 7 тактов, которые были в первом варианте.

С. 63 — не содержит нотных записей (только какие-то расчеты).

С. 64–68 отданы материалам III части (*Andante con moto*), причем, судя по записям, не в том порядке, в каком они должны были расположиться в окончательной редакции, и потому композитор отмечает римскими цифрами нужный ему порядок; так, на с. 64–65 записан материал, отмеченный цифрой III, а на с. 66–68 — то, что он считает ему предшествующим (I и II). Заметим, что впоследствии, сохранив размер $\frac{3}{8}$, автор внес в тематизм этой части некоторые изменения; намерения в отношении формы, если судить по записи *da capo* после материала I, были реализованы.

С. 69 — пустая.

С. 70 содержит материал Трио, но тот, который следует с т. 31; в окончательной редакции этот эпизод имеет 16 тактов, в эскизе же — только 10; видимо, 6 тактов композитором были просто опущены.

С. 71 — пустая.

С. 72–73 — здесь впервые излагается тема Трио, что отмечено авторской надписью в левом верхнем углу: «Начало трио».

После двукратного изложения темы (второй раз октавой выше) следует запись: «Назад», то есть к материалу, записанному на с. 70.

С. 74–117 заполнены эскизами II части (Скерцо); запись, как и до того, не является последовательной, много отсылок типа «см. назад», специальных знаков, указывающих на места соединений эпизодов, записанных в разных местах книжки; эскизы испещрены поправками, зачеркнутыми аккордами, тактами, строчками, многими заменами; все это указывает на то, что сочинение II части давалось Чайковскому нелегко.

С. 118 занимает особое положение, и о ней будет сказано отдельно.

Как видим, 17-я записная книжка отдана эскизам I, II и III частей. Этого достаточно, чтобы констатировать видение композитором **целого**. На узком пространстве записной книжки развертывается замысел большого произведения; мы можем наблюдать, как совершается его становление, как движется мысль композитора в поисках продолжений и как он находит соотношения частей целого. Вместе с тем столь же очевидно, что этот поиск носил очень напряженный характер и достигал упорядоченности не сразу, а в процессе упорной работы. Поэтому запись весьма хаотична, беспорядочна. Наблюдаемая здесь чересполосица эпизодов, возникающая из-за того, что многие из тех, кто должны следовать после, оказываются записанными **прежде**, вынуждала композитора снабжать свои эскизы специальными знаками, указаниями, отсылками, чтобы для самого себя установить их необходимую последовательность. Возможно, это происходило вследствие той самой стихийности в работе, о которой однажды писал Н. Ф. фон Мекк сам композитор.

Пути творческой фантазии, а значит, и процесса работы над произведением, непредуказаны, извилисты. Единственное, что в такой ситуации допустимо, это только **предположение**, которое может быть более или менее вероятным в зависимости от тех аргументов, на которые оно опирается. Именно это соображение мы принимали в расчет при анализе 17-й записной книжки (как и любой записной книжки Чайковского вообще). Ничего нельзя утверждать наверняка, можно только констатировать существующее и интерпретировать его согласно **возможной** логике событий.

В основном нас будут интересовать эскизы I части. Это объясняется не только тем, что она является наиболее яркой в симфонии, обладая художественной самодостаточностью, но и тем, что именно в ней решалась судьба симфонии: быть ей или нет.

Обращает на себя внимание тот факт, что эскизы тематического комплекса Манфреда расположены на большом удалении друг от друга, а именно: с. 17–19 и 118. Сразу возникает вопрос: чем вызван такой разброс? С нашей точки зрения, тем, что первые страницы записной книжки (1–16) оказались заняты эскизами литургических хоров, и Чайковский поступил так, как в подобных случаях делали многие композиторы (например, Римский-Корсаков): открыл записную книжку с другого конца и стал записывать эскизы тематизма Манфреда на последней странице, и только после этого вернулся к свободным страницам начала книжки и продолжил работу над частью со с. 17. Об этом достаточно отчетливо свидетельствует сравнение качества рождавшихся тем на с. 118 и 17–19.

Проведем такое сравнение.

С. 118

Эскиз:

The image shows a handwritten musical sketch on page 118. It consists of several staves of music. A large, hand-drawn circle highlights a specific section of the music on the top two staves, which appears to be a melodic fragment. The rest of the page contains more musical notation, including bass and treble clefs, and various rhythmic and melodic lines.

Расшифровка:

The image shows a typed musical score for page 118, labeled "Расшифровка". It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second and third staves are also in treble clef with the same key signature. The music is a single melodic line, showing a sequence of notes and rests.

Что заставляет нас предполагать, что вариант, записанный на с. 118, был первым? Что в нем найдено, а что оказалось слабым и чуждым?

Найдена тональность *h-moll*, и это немаловажно.

В связи с этим заметим, что у тонально мыслящих композиторов поиск исходной темы происходил, как правило, именно в нужной тональности. Два фактора всегда шли впереди: темп и тональность. Изучение эскизов многих композиторов подтверждает, что, в сущности, могло меняться все: звуковой состав темы, ее ритмическое решение, фактура, гармония и т. п., но скорость движения и звуковысотная сфера произведения чаще всего были услышанными первыми и не подвергались изменениям. Мог ли Чайковский начать писать «Манфреда» в какой-то иной тональности, кроме *h-moll*? Конечно, но в таком случае и вся симфония рассматривалась бы им в другой тональности. Тот факт, что трижды — на первой кульминации экспозиции I части, в ее репризе-коде и, наконец, в конце финала — утверждается вместе с главной темой *h-moll*, служит неопровержимым доказательством главенства именно этой тональности. Дополнительные аргументы: 1) I часть завершается звучанием главной темы в *h-moll*, следовательно, она мыслилась как главная; 2) I часть композитор начинал писать в сонатной форме, и потому ни в какой иной тональности, кроме главной, не могли быть записаны эскизы главной темы; 3) все эскизы главной темы в данной записной книжке записаны именно в *h-moll*.

Эти соображения необходимо было высказать, поскольку в архиве Чайковского в Клину имеется отдельный нотный лист с записью главной темы, начиная со звука *e*, то есть так, как она реально звучит в начале части. Однако с нашей точки зрения такое совпадение еще не свидетельствует о ее первичности; напротив, оно скорее говорит о том, что этот вариант возник много позже, когда тема уже сложилась в своем мелодическом облике. В записной книжке отражен процесс поиска этого мелодического облика, причем мы видим, что он долго не получался, что первые варианты не отличались высоким качеством и были весьма далеки от конечного. Тогда возникает вопрос: зачем понадобилось Чайковскому писать худшие темы, уже располагая лучшей? Но есть и другие аргументы. Новизна начала I части как раз и состоит в том, что она начинается не в главной тональности. По существу, начало части имеет битональную (переменную) структуру. Если взять только мелодический срез,

тема излагается трижды в тональностях *a-moll*, *e-moll* и *h-moll*. Гармония вносит свои коррективы, сообщая двум первым проведениям оттенки *e-moll*'я и *h-moll*'я. Третье, *h-moll*'ное проведение тоже тонально модифицировано, но говорить о *fis-moll*'е здесь нет оснований. Неоспоримым фактом является то, что тема всюду начинается со своего квинтового тона и неуклонно движется к тонике — в этом состоит ее интонационная особенность: единство вопроса и ответа, своего рода символ неизбежности конца, о котором, собственно, и повествуют как поэма Байрона, так и симфония Чайковского. Именно движение от D к T и придает теме замкнутость. Более того, это доминантовое наклонение является структурной (а значит, и семантической) идеей всего начального раздела части, что сообщает ему повышенный динамизм и позволяет провозгласить тему в момент первой же кульминации (третье проведение) в основной тональности. Цель такого необычного построения состоит, на наш взгляд, в том, чтобы провозгласить главную тему Манфреда в ее основной тональности на кульминации и тем самым как бы поднять, усилить ее значение, а это делало необходимым раздел движения, смысл которого и состоял в неуклонном подъеме. Именно этому эффекту и служит восходящий квинтовый ряд тональностей (независимо от того, как его трактовать), который словно возносит тему на горную вершину. Симптоматично, что на кульминации она появляется не только в своей основной тональности, но и искаженной, как бы в трагической маске (с *gis* и *aïs* в окончании). Этот новаторский по тому времени прием задавал с первых моментов звучания части высокий уровень напряжения, порождая волну подлинно симфонической динамики.

Поскольку именно *h-moll* стал тональностью части, первыми эскизами главной темы не могли быть никакие другие, кроме симфонических. В этом, на наш взгляд, и состоит главная ценность эскиза на с. 118. Вместе с тем в нем присутствуют и другие типологические признаки темы Манфреда. Среди них: 1) нисходящее, «уступообразное» движение от квинты к тонике (своего рода «интонация неизбежности»); 2) чередование четвертей с группами по две восьмых; 3) движение от *fis*¹ к *h*¹, то есть именно та звуковая планировка темы, которая сохранится и в окончательном варианте.

И все же первый вариант темы весьма далек от совершенства. Прежде всего в стилистическом отношении. Слишком многие ее интонационные элементы — такие, как, например, три-

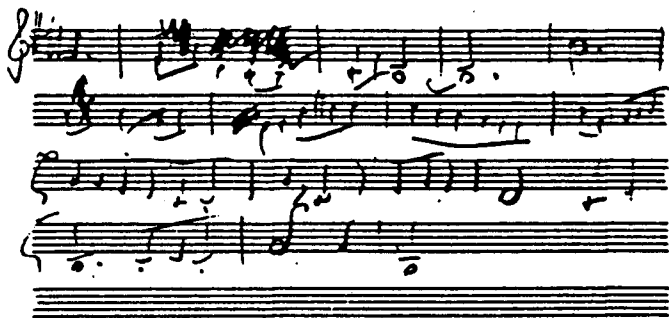
хордовые обороты на гранях т. 1–2, 4–5 и 8–9, вариантный возврат начала с обходом прямолинейного движения в 3-м такте, отклонение в субдоминанту — заимствованы из иной стилевой сферы, связанной скорее с эпико-лирическими образами русской музыки (и кучкистов, и самого Чайковского — напомним, к примеру, Вступление ко Второй симфонии). Иными словами, адрес стилевых ассоциаций оказался случайным, весьма далеким от преследуемых целей. Конечно, можно найти объяснение такому стилистическому «сбою»: композитор искал образ углубленный, исполненный сосредоточенности, но привычные интонационные стереотипы уводили слух в сторону.

Имелся в эскизе и другой недостаток: тема должна была стать тезисом, ясным и лаконичным. Эскиз же на с. 118 избыточен: нот много, а сказано мало; тема «топчется на месте».

Разумеется, композитор почуствовал недостатки первого варианта и предпринял новые поиски.

Однако следующий же эскиз на с. 18 также неудачен; он поражает своей угловатостью, неестественностью. Кажется, интервальные «зигзаги» не сочинены, а придуманы. Нарочитость интонационного движения выдает чисто рассудочную работу над совершенствованием темы. Что же! Такой вид работы Чайковский не исключал и даже находил его необходимым, говоря о том, что вдохновение — гостя очень редкая. И нет ничего удивительного, что, убедившись в неудаче первой попытки найти тему на с. 118, он предпринял сознательные усилия, дабы выйти на правильное решение. Но это не помогло. Все же надо отметить и достижения: преодолено многословие, тема обрела формульный характер, сохранено и движение от квинты к тонике. Главная же находка — вторая половина темы, то мелодическое резюме (элемент с), с которым она прозвучит в коде части:

С. 18
Эскиз:



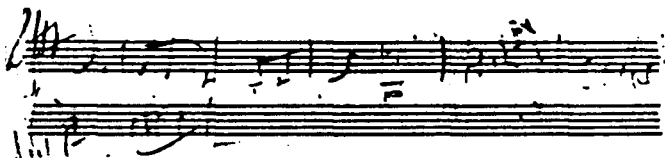
Расшифровка:



Как видим, мысль Чайковского продолжает блуждать где-то рядом с главной темой Манфреда, пытаюсь уловить то, что композитор предслышит, но что упорно от него ускользает. Справедливость требует признать, что недостатки второго варианта также были учтены, и Чайковский продолжил поиски. Так, в качестве альтернативы возник третий, предпоследний вариант. В нем сняты неестественные интервальные «зигзаги»; наоборот, тема предельно выровнена, господствует поступенное движение. Но одновременно она лишилась всякой характерности; в ее сглаженном рисунке проступили явные черты заурядности; мелодия оказывается ординарной, если не сказать банальной. Но осталось резюме, хотя оно полностью не выписано (в этом не было необходимости, поскольку записано в предыдущем варианте), из чего видно, что предметом основных забот композитора была именно начальная, тезисная часть:

С. 19

Эскиз:



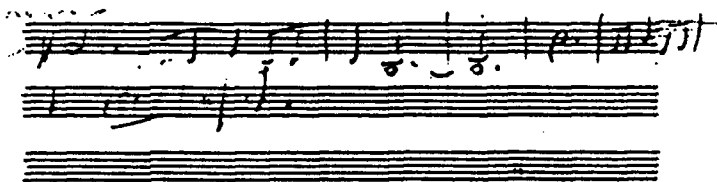
Расшифровка:



Оба предыдущих эскиза были выражением крайностей. Избавившись от них, композитор нашел, наконец, **окончательный вариант**, отличающийся сочетанием внутренней силы и естественности:

С. 19

Эскиз:



Расшифровка:



Преимущества последнего варианта очевидны. В нем есть и плавная кантилена, и «рефлектирующие» интонационные «зигзаги» разнонаправленной интервалики; но все это сочетается настолько органично, что проделанный композитором долгий путь к этой, в сущности, очень простой теме может даже показаться странным. Тема Манфреда возникла в органичном единстве формульности тезиса и свободного мелодического дыхания резюме. Они дополняют друг друга, создавая единый образ Манфреда с его раздвоенностью, сочетанием мысли и чувства.

Таким был поиск главной темы-тезиса.

Но нельзя обойти и тематический элемент *b*, тему-ход, тем более, что именно с него и начинаются записи эскизов на с. 118 и 17. Если запись темы-хода на с. 118 заставляет заподозрить в ней вариант, содержащийся в т. 51–54, то эскиз на с. 17 недвусмысленно адресует нас к т. 111–115 (*Moderato con moto*).

Сравним эти эскизы:

С. 118

Эскиз:

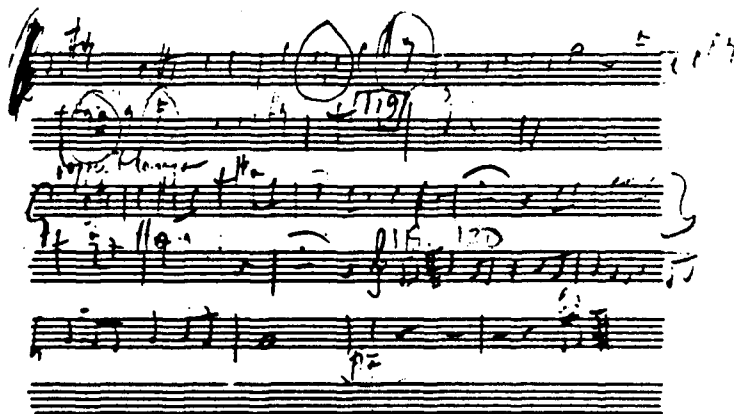


Расшифровка:



С. 17

Эскиз:



Расшифровка:



Различия в степени готовности этих элементов тематического комплекса Манфреда не могут не удивить: ход ясен с самого начала и даже спроектирован для определенного эпизода; главная же тема-тезис, как мы видели, долго не удавалась.

Можно ли на этом основании утверждать, что именно с хода и начался процесс создания «Манфреда»? И да, и нет. В принципе, нет ничего, что было бы способно отвести такое предположение. Тот факт, что мотив *b* выполняет функции едва ли не основного материала развития формы и, следовательно, занимает как бы второстепенное, «служебное» положение, не является контраргументом. Возникающее у композитора проективное целое способно заставить работать творческое воображение в самых разных направлениях, заведомо распределяя функциональные нагрузки различных частей формы и ставя перед творческой интуицией задачи, которые могут выполняться независимо от степени готовности других частей.

Первоначальные неудачи Чайковского в поисках темы Манфреда высвечивают несколько взаимосвязанных проблем, изучение которых целесообразно для понимания существенных сторон творческого процесса.

Никто не будет спорить с тем, что Чайковский — один из ярчайших мелодистов XIX века. Этот дар — первое, что обращает на себя внимание при общении с его вдохновенным искусством. Здесь Чайковский легко конкурирует с Шубертом, Шуманом, Шопеном, Беллини, Верди и многими другими выдающимися мелодистами. Тем не менее мы стали свидетелями тех трудностей (почти мук творчества), которые он испытал при создании тематизма Манфреда. Между тем это не единственный случай подобного рода как у Чайковского, так и в творчестве других композиторов-мелодистов. Исследование подобных затруднений могло бы представить специальный интерес, поскольку приоткрыло бы некоторые особенности музыкального мышления в целом. И сколь бы ни было странным это явление, приходится констатировать, что творческая интуиция способна не только на открытия, создание шедевров, но и на ошибки.

Находки и ошибки интуиции — большая самостоятельная тема, которая может привести к любопытным выводам относительно природы творческих механизмов. Внимание исследователей обычно привлечено именно к находкам, в то время как

ошибки остаются в тени — их вообще чаще всего игнорируют. Между тем ошибки способны многое поведать о том, как работает творческая интуиция, в каких сложных и в то же время непосредственных связях находятся ее механизмы с музыкальным слухом, музыкальной памятью. Например, как легко интуиция порой поддается искушению подпасть под влияние лежащих на поверхности запасов интонационного слуха, выбирая далеко не всегда самое лучшее... Инерция слуха нередко обманывает творческое воображение, подбрасывая рискованно легкие решения и этим камуфлируя власть шаблона, стереотипа. Особенно же опасна эта власть для того композитора, чей талант ориентирован на общераспространенную интонационную лексику, а Чайковский принадлежал именно к такому типу музыкантов; поэтому «соскальзывание» его слуха на «проторенную тропу» интонационных шаблонов встречается в его музыке чаще, чем у других. Требовался мощный взлет вдохновения, когда мобилизовались все силы его огромного таланта, чтобы — нет, даже не преодолеть эту власть, а просто пройти мимо нее и выйти к художественному открытию. Мы знаем, как часто Чайковский испытывал подобные взлеты творческой энергии, заставлявшие его работать в лихорадочном темпе. Им обаяно появление таких шедевров, как «Пиковая дама» или Шестая симфония...

История «Манфреда» — пример другого рода. Она демонстрирует переход от явной неприязни к предмету воплощения к столь же искренней увлеченности им; от попыток выполнить поступивший извне «заказ» чисто рассудочным путем, опираясь лишь на опыт и технику, — к подлинному вдохновению. Эскизы записной книжки № 17 позволяют воочию наблюдать этот переход: как только накопившийся опыт неудач собирается в «критическую массу», начинают работать бессознательные механизмы музыкального творчества, выдавая готовые результаты, в которых совершается единственно возможное соединение элементов.

В чем же удача композитора? Оригинальна ли главная тема Манфреда? Скорее всего, нет. И в самом деле, она не содержит ничего необычного. Напротив, очень проста, естественна. Но вместе с тем обладает скрытой силой точного попадания в нужное решение. Подобных примеров в музыкальной классике — пропасть. Оригинальна ли, скажем, тема Скрипичного концерта Бетховена? Что же может быть оригинального в чередовании восходящего и нисходящего поступенного движения? Но тема эта завораживает неотразимой красотой идеальной кантилены. Не-

что подобное происходит и с темами «Манфреда», особенно с темой-тезисом. Она кажется гигантским монолитом, словно вырубленным из скалы. И потому вопрос о ее оригинальности как-то отпадает сам собой. Тема потрясает внутренней мощью и потому принадлежит истинному искусству.

История создания симфонии «Манфред» — один из многих уроков, который преподает нам история музыки и в котором, собственно, нет ничего нового. Но урок этот и сегодня остается поучительным: рассудок, оставшись один на один с художественной задачей, зачастую не способен с ней справиться, если ему на помощь не придет интуиция.

* * *

¹ Цит. по: Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., 1935. С. 255.

² Там же. С. 257.

³ Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма / Отв. ред. Э. Л. Фрид. Л., 1962. С. 172.

⁴ Там же. С. 167.

⁵ Отношение Чайковского к Берлиозу — особая тема, которой мы не можем здесь уделить достаточного места и о которой лучше всего судить по соответствующим рецензиям Чайковского. Приведем лишь несколько строк из статьи «Начало концертного сезона»: «Бедный по части мелодического вдохновения, лишенный чувства гармонии, но одаренный поразительной способностью фантастически настраивать слушателя, Берлиоз всю свою творческую силу устремил на внешние условия музыкальной красоты. Результатом этого стремления были те чудеса оркестровки, та неподражаемая красота звука, та картинность в музыкальном воспроизведении природы и фантастического мира, в которых он является тонким, вдохновенным поэтом, недостижимым мастером» (цит. по: *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 133). Сходные характеристики можно найти и в других статьях вместе с признанием гениальности французского мастера.

⁶ И не только в сюжет. Понимая истоки замысла Балакирева, Чайковский обращается к «Гарольду» Берлиоза. В июле 1885 г. он писал Э. К. Шпажинской: «<...> Я проигрывал кое-что из "Гарольда". Очень интересная вещь; во всяком случае, очень умная, тонко обдуманная, талантливая». (Цит. по: *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Москва; Лейпциг, 1902. С. 56).

⁷ Прочитируем письмо Чайковского Танееву от 13 июня 1885 г.: «После некоторого колебания я решил написать "Манфреда", ибо чув-

ствую, что пока не исполню обещания, неосторожно данного Балакиреву зимой, не буду спокоен. Не знаю, что выйдет, но покамест я недоволен собой. Нет! В тысячу раз приятнее писать беспрограммно. Сочиняя программную симфонию, у меня такое ощущение, будто я шарлатану и надуваю публику, — плачу ей не звонкой монетой, а дрянными кредитными бумажонками». (Там же. 1902. С. 48).

⁸ Там же. С. 60.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ Там же. С. 72.

¹¹ Цит. по: П. И. Чайковский о программной музыке. М.; Л., 1952. С. 44–45.

¹² Переписка с П. И. Чайковским. С. 176.

¹³ Что, кстати, со временем понял и автор, задумав оставить из нее только I часть в виде симфонической поэмы, — замысел, который, как известно, так и не был реализован.

¹⁴ Обозначение элементов тематического комплекса Манфреда (*a*, *b*, *c*) соответствует порядку их появления в форме, а не в записной книжке.

¹⁵ См. примеры 7 и 8.

¹⁶ См. примеры 9 и 10.

¹⁷ См. примеры 3 и 4.

¹⁸ Тема Астарты находится в записной книжке № 15 и датирована 14 мая 1884 г., то есть сочинена по крайней мере за несколько месяцев до официального начала работы над «Манфредом». Вполне возможно, что композитор счел ее подходящей для «образа видения»; так или иначе, но ее структура удачно подходит для психологической ситуации воспоминания. Однако эскизы темы Астарты имеются и в записной книжке № 17. Пока мы не знаем, как согласовать два этих факта.



Андрей Петропавлов

М. А. БАЛАКИРЕВ И С. В. РАХМАНИНОВ: СВЯЗУЮЩИЕ НИТИ ТВОРЧЕСТВА

Когда заходит речь о Рахманинове, то среди тех, кто оказал влияние на его творческое формирование, в первую очередь называют Чайковского. Действительно, традиции великого композитора нашли отражение в ранних рахманиновских сочинениях. Однако не только Чайковский стоял у истоков творчества Рахманинова. Не менее сильным оказалось и влияние Балакирева.

Одной из первых обратила внимание на «балакиревский след» в музыке Рахманинова Э. Л. Фрид. Она, в частности, отметила образное сходство симфонической поэмы Балакирева «Тамара» и фантазии «Утес» Рахманинова: «В отношении содержания и круга образов (тема одиночества, тоски по несбыточной мечте, выраженная при помощи обращения к картинам природы) можно сопоставить эту поэму ("Тамару". — *А. Л.*) с фантазией "Утес" Рахманинова»¹; «по идее, лирической направленности, также известной картинности к "Тамаре" приближается "Утес" Рахманинова»². Она же отметила влияние Балакирева «в тонкой фортепианной живописи романсов С. Рахманинова»³. Ю. В. Келдыш, говоря о юношеской симфонической поэме Рахманинова «Князь Ростислав», констатировал, что «первый раздел симфонической поэмы, *Lento*, где на фоне колышущихся фигур струнных и деревянных духовых инструментов подобно доносящемуся издали зову приглушенно звучит фанфарная тема валторны, заставляет вспомнить отдельные эпизоды балакиревской "Тамары". Соответствующие аналогии произведениям Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова можно найти и в следующем затем *Allegretto* с двумя ориентально окрашенными лирическими темами, передающими томное пение русалок»⁴.

С. М. Слонимский, назвав Рахманинова «последним романтиком», утверждал: «Сам знаменитый рахманиновский "микротематизм" предвосхищен балакиревскими, корсаковскими темами-двухтактами. Структурная периодичность, квадратная повторность тематизма "Утеса", тонкая гармоническая вариабельность, ладо-

тональная перекраска мотивов с обилием многогерцовых аккордов роднит симфонический первенец Рахманинова с "Тамарой" и "Исламеем", с "Садко" и "Антаром"⁵.

Сравнительный анализ ряда сочинений обоих композиторов позволяет сделать вывод о глубоком и многообразном и, что особо важно, — конкретном воздействии основателя «Могучей кучки» на Рахманинова, стоявшего в начале творческого пути. И здесь в первую очередь показательно сопоставление «Тамары» и «Утеса».

Законченный в 1893 г. «Утес» вдохновлен лермонтовским стихотворением и рассказом Чехова «На пути» с тем же стихотворным эпиграфом («Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана»). Это не единственное обращение молодого Рахманинова к поэзии Лермонтова — ранее композитор работал над Монологом Арбенина из «Маскарада», написал романс «У врат обители святой»; эпиграфом к 1-й части 1-й сюиты для 2-х фортепиано стали строки стихотворения «Венеция». Двумя годами позже Рахманинов сочинил 6 хоров для женских голосов с фортепиано, среди которых два — «Сосна» и «Ангел» — написаны на стихи Лермонтова.

Юношеская увлеченность «разочарованным романтиком» безусловно роднит Рахманинова с Балакиревым, для которого, однако, Лермонтов был и на всю жизнь остался первой и главной любовью («Мы совпадаем во многом», — так однажды определил свое отношение к поэту Балакирев⁶). Для Рахманинова же это было, быть может, и сильное, но недолгое увлечение молодости: после 1895 г. он больше к Лермонтову не обращался; в сферу его внимания вошли другие поэты⁷.

Несомненно, в русской симфонической музыке наиболее ярко и убедительно поэзия Лермонтова воплощена в «Тамаре» Балакирева, которую Рахманинов хорошо знал. Сравнительный анализ партитур «Тамары» и «Утеса» показывает, что именно «Тамара» была тем образцом, на который опирался Рахманинов, создавая свою «лермонтовскую» фантазию. Перечислим те явные аналогии и параллели, которые говорят о неслучайности многочисленных совпадений в обоих произведениях.

Прежде всего обращает на себя внимание сходство составов оркестра: в «Тамаре» задействованы флейта пикколо, две флейты, гобой, английский рожок, три кларнета, два фагота, четыре валторны, две трубы, три тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, две

арфы, струнные; в «Утесе» — тот же состав, за исключением английского рожка, малого барабана и одной арфы. Такой же оркестровый состав Рахманинов использовал только в раннем Каприччио на цыганские темы. В остальных его симфонических произведениях оркестра, аналогичного тому, что избран в «Утесе», нет.

Оба произведения написаны в сонатной форме с медленными вступлением и заключением, хотя «Тамара» отличается более сложной структурой, многотемностью главной и побочной партий. В «Тамаре» фигуративный материал вступления («рокот Терека в ущелье») нигде, кроме заключения, не встречается. В «Утесе» мрачные вздохи басов также повторяются лишь в коде (но перед ней интенсивно развиваются). В первой, главной теме «Утеса» («теме тучки», E-dur) большую роль играет увеличенное трезвучие, причем оно используется не столько с функциональной, сколько с красочной целью, абсолютно в балакиревском духе.

1

più vivo

С.В.Рахманинов. «Утес»

Побочная тема «Утеса» (D-dur) носит ярко выраженный тоно-восточный характер. К ней очень подходит определение, данное Э. Л. Фрид особому свойству лиризма «Тамары», который олицетворяет побочная тема также в D-dur: «Рисую манящий, пленительный образ, композитор одновременно передает чувство страстного влечения к нему и острую душевную боль, вызванную сознанием его недостижимости»⁸. И у Балакирева, и у Рахманинова эта тема в экспозиционном изложении поручена деревянным духовым, сопровождаемым легкими фигурациями струнных. Совпадение тональностей, оркестровых тембров и в целом характеров двух сходных лирических побочных тем не случайно. Тем более, что для сонатных форм Рахманинова секундное отношение главной и побочной тем (E-dur — D-dur) крайне нехарактерно и может быть объяснено лишь сильным влиянием

«Тамары», где именно в таком соотношении (правда, это не прямое сопоставление — между ними проходит танцевальная тема h-moll) находятся главная (Des-dur) и побочная (D-dur) темы⁹.

Мелодия побочной темы «Утеса» излагается сначала в виде повторяющегося краткого мотива без какого-либо развития («мотив страстного влечения»), что совершенно не свойственно Рахманинову, но типично для Балакирева (в частности, для «Тамары»).

2

М.А.Балакирев. "Тамара"

Andante maestoso

pp

3 3 3 3

p

8^{va}

3 3 3 3

p

(8^{va})

3

С.В.Рахманинов. "Утёс"

L'istesso tempo

f

12

12

p

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, each with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3, also with fermatas. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff has a bass line with notes G2, A2, B2, and C3, with slurs and accents. The key signature and time signature remain the same.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with slurs and accents. The key signature and time signature remain the same.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with slurs and accents. The key signature and time signature remain the same.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with slurs and accents. The key signature and time signature remain the same.

Лишь в дальнейшем (т. 52) она обретает продолжение с характерной «рахманиновской» уменьшенной квартой («душевная боль») и превращается в законченную тему. В ранних сочинениях Рахманинова, созданных до «Утеса» и рядом с ним, мы не найдем подобных застывших вопросительных мотивов — мелодические линии композитора уже в экспозиционном изложении обладают широтой дыхания и интенсивно развиваются в русле традиций симфонизма Чайковского (ср., например, главную тему I части Первого фортепианного концерта). И только в «Утесе» Рахманинов словно изменяет себе и временно перенимает мелодический стиль Балакирева. Характерно, что побочная тема в дальнейшем орнаментально варьируется также совершенно в балакиревском духе.

Совершенно по-балакиревски побочная тема трансформируется в разделе *Quasi presto* (т. 132–153) — см., к примеру, цифры 14–15 «Тамары»: из томной и созерцательной она превращается в вихрево-танцевальную в восточном духе (лезгинка), при этом схожи и мелодическое орнаментирование, и ритмическая фигура сопровождения.

4

С. В. Рахманинов. "Утёс"

Quasi presto

sf pp



5

М.А. Балакирев. "Тамара"

poco meno mosso

Заключительная тема «Утеса» (Moderato, т. 74–82) также интонационно и ритмически близка танцевальным темам «Тамары».

Восточная метаморфоза лирической побочной темы «Утеса» абсолютно не обусловлена ни содержанием стихотворения Лермонтова, ни рассказом Чехова. Конечно, для русского культурного человека конца XIX столетия горные утесы — во многом благодаря литературе — ассоциировались прежде всего с Кавказом, однако из стихотворения Лермонтова «кавказские мотивы» отнюдь не явствуют (хотя известно, что оно было написано на Кавказе). Поэтому, на наш взгляд, «восточная трансформация»

«Утеса» и превращение его Рахманиновым в восточную поэму (в том числе и преобразование «темы томления» в огневую лезгинку) обусловлено не столько знанием истории создания стихотворения Лермонтова, сколько сильнеешим влиянием балакиревской «Тамары».

Показательно, что разработка «Утеса» также выдержана в стиле Балакирева: темы не претерпевают качественных изменений, а лишь экспонируются в разных тональностях, иногда с мелодическим варьированием. Известно, что для Балакирева наибольшую трудность представляло разработочное развитие, которое нередко было статичным и заключалось преимущественно в фактурных и тональных перемещениях тем. Великолепный исходный материал также часто ограничивался лишь экспозиционными повторами. Эту особенность стиля Балакирева точно воспроизвел в «Утесе» Рахманинов. В то же время в момент трагической кульминации фантазии (*Allegro con agitazione*) Рахманинов осуществляет грандиозное по интенсивности мелодическое развитие, заставляющее вспомнить кульминацию разработки I части Шестой симфонии Чайковского (в том числе и ее оркестровое решение). Изначально свойственный Рахманинову трагизм в данном случае призвал его ориентироваться на более соответствующий ситуации образец, родственный к тому же и собственным исканиям композитора в сфере драматической музыки.

В итоге «Утес» Рахманинова обнаруживает следы сильнейшего влияния «Тамары» Балакирева, через которую главным образом проявилось балакиревское восприятие поэзии Лермонтова, очень созвучное рахманиновскому. Однако влияние это отнюдь не сводится к прямому подражанию, а обнаруживается благодаря воспроизведению Рахманиновым разнообразных балакиревских принципов экспонирования и развития музыкального материала.

Следы балакиревского способа организации тематизма наблюдаются и в последнем сочинении Рахманинова — «Симфонических танцах». В. В. Протопопов отмечал: «В тематизме "Симфонических танцев" отчетливо проступает черта, которая прежде у Рахманинова в таком виде не встречалась — это строение музыкальной ткани из отдельных интонаций, которые очень трудно собрать в протяженную тему. <...> Целое складывается из мельчайших ячеек, составляющих сложные последования, единство которых не легко осознать (в этом есть нечто от техники сочинений Балакирева [выделено мной. — А. П.]»¹⁰.

Как уже отмечалось, воздействие Балакирева ощущается и в вокальной лирике Рахманинова. По словам Э. Л. Фрид, многие из балакиревских романсов «своеобразным сочетанием лиризма и живописности предвосхищают вокальную музыку не только Римского-Корсакова, но и Рахманинова»¹¹. Один из самых убедительных примеров предвосхищения — «Грузинская песня» на стихи Пушкина. Она, безусловно, стала прототипом романса Рахманинова «Не пой, красавица, при мне». Несмотря на то что этот поэтический текст живет в разных музыкальных воплощениях, наиболее близкими оказываются романсы Балакирева и Рахманинова. Отчетливо выраженный восточный колорит обоих романсов протстует уже в фортепианных вступлениях и заключениях, имитирующих звучание восточных инструментов. В каждом из них содержится три плана — солирующий импровизационный верхний голос, более статичный средний и оstinатный бас, — которые как бы воплощают различные функции исполнителей народного ансамбля. Балакирев в обеих редакциях «Грузинской песни» даже указывает оркестровку («Грузинская песня» изначально писалась для голоса с оркестром), которая с таким же успехом может быть применима и к рахманиновскому вступлению. Широкие арпеджированные аккорды, предваряющие начальные фразы мелодии в романсе Рахманинова, содержатся и в начальной фразе «Грузинской песни». Но далее развитие обоих романсов идет в разных направлениях: у Балакирева оно живописно-иллюстративно, у Рахманинова — драматически-экспрессивно. И снова можно говорить об определенном заимствовании Рахманиновым одной из балакиревских моделей Востока, при том, что в целом интонационно-гармонический строй раннего романса «Не пой, красавица» уже истинно рахманиновский.

Приведенные примеры прямого влияния Балакирева на Рахманинова (а они далеко не исчерпывающи) буквально лежат на поверхности. Однако следует подчеркнуть, что это влияние в основном касается сферы Востока, в которой Рахманинов, ощущая к ней предрасположенность, еще не нашел себя. В то же время в изначально близкой ему сфере драматического и трагического Рахманинов уже с первых шагов идет своим путем, не обращаясь к чужим моделям.

Важно отметить, что влияние Балакирева распространилось только на произведения Рахманинова раннего периода. Позднее Рахманинов полностью утвердился в собственном стиле. Однако его творческая связь с Балакиревым не прервалась: в реперту-

аре Рахманинова-пианиста фигурировали «Исламей» и обработка глинкаевского «Жаворонка», Рахманинов-дирижер неоднократно исполнял «Тамару», Увертюру на темы трех русских песен. И его интерпретация балакиревских сочинений нередко вызывала восторги критиков. Так, И. П. Липаев признавался, что ему не приходилось слышать «Тамару» «в таком целом, осмысленном во всех своих частностях, закругленном виде. Можно сказать, что г. Рахманинов только впервые раскрыл перед публикой дивную тонкость балакиревского сочинения»¹². Это служит еще одним подтверждением художественной близости двух композиторов, нашедшей отражение и в музыке молодого Рахманинова.

Рахманинов был одним из немногих русских композиторов, кто ввел в свои сочинения интонации знаменного распева (Л. А. Скафтымова очень удачно назвала это явление «знаменностью»¹³). Но сделал он это уже после того, как знаменный распев стал предметом внимания некоторых его старших современников. И здесь «Балакирев был первым из русских композиторов, обратившимся к данной сфере интонаций для создания народно-эпических образов»¹⁴. Если Чайковский и Римский-Корсаков использовали интонации знаменного распева в вокальных сочинениях, то Балакирев внедрил их и в инструментальную музыку (в частности, в Первую симфонию), дав тем самым пример Рахманинову (Второй и Третий фортепианные концерты, Симфонические танцы).

Таким образом, в обширный список имен композиторов, на которых в прямой или косвенной форме оказала влияние могучая творческая личность Балакирева, следует с полным правом внести имя Рахманинова, испытавшего в начале своего композиторского пути несомненное воздействие балакиревского гения.

* * *

¹ Фрид Э. Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910) // М. А. Балакирев. Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1964. С. 73.

² Там же. С. 177.

³ Там же. С. 74.

⁴ Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М., 1973, С. 60.

⁵ Слоимский С. Последний романтик // Грань веков. Рахманинов и его современники. Сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова. СПб., 2003. С. 8.

⁶ Цит по: Зайцева Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб., 2000, С. 301.

- ⁷ Симптоматично, что на склоне лет Рахманинов уже не помнил своих лермонтовских сочинений, свидетельством чему служит его письмо от 27 марта 1941 г. Н. В. Вернадской: «Многоуважаемая Нина Владимировна! Не надеясь на свою память, пересмотрел все свои романсы. К моему удивлению, на слова Лермонтова ни одного романса не оказалось. Зато вспомнил, что у меня есть хоровой номер для женских голосов на слова Лермонтова "Ангел". Этих хоровых номеров у меня под рукой нет, а потому я не могу проверить, имеются ли там еще другие номера с лермонтовским текстом» (*Рахманинов С.* Литературное наследие: В 3 т. / Сост.-ред., автор вступ. статьи, коммент., указат. З. А. Апетян. М., 1980. Т. 3. Письма. С. 191).
- ⁸ *Фрид Э.* Симфоническое творчество // М. А. Балакирев. Исследования и статьи... С. 163.
- ⁹ Возможно, более близким к истине будет объяснение этого факта прочно зафиксировавшимся в сознании Рахманинова устойчивым стереотипом хорошо известных ему балакиревых лирических тем восточного характера в D-dur в «Исламее», «Тамаре».
- ¹⁰ *Протопопов В.* Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович. Труды Гос. Центр. музея муз. культуры. М.; Л., 1947. Т. 1. С. 151.
- ¹¹ *Фрид Э.* Милый Алексеевич Балакирев... С. 69.
- ¹² Цит. по: *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. М., 1973. С. 222-223.
- ¹³ *Скафтымова Л.* O Dies irae у Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993). Материалы научной конференции / Ред.-сост. А. Кандинский. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М., 1995. Сб. 7. С. 85.
- ¹⁴ *Фрид Э.* Милый Алексеевич Балакирев... С. 183.



НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТИЛЕ ГЛАЗУНОВА¹

Консерватор, традиционалист, противник новшеств, человек, не способный понять движения искусства, чуть ли не рабский подражатель Римского-Корсакова, холодный эклектик и, наконец, едва ли не главное, академист — таков отвердевший комплекс оценок, как бы приклеенный к имени Глазунова. Но таков ли портрет этого композитора и человека в действительности?

Неизбежно каждый крупный творец — а Глазунов несомненно большой художник — всегда вырастает «на плечах» какой-то традиции, но всегда подвержен влиянию своего времени и, будучи субъективно крупной творческой личностью, создает уникальные новые ценности. Рассмотрим фигуру Глазунова с этих позиций.

Не касаясь его благородной деятельности на ниве образования (он был ректором Петербургской консерватории более двадцати лет, защищал, опекал, поощрял, часто обеспечивал материально из своих средств талантливых студентов, в их числе — юного Шостаковича), замечу все же, что нравственные основы личности Глазунова проявлялись решительно во всем.

Психологический тип Глазунова мало гармонировал с характерным для конца XIX — начала XX века типом художника — эмоционально-подвижным, взрывчатым, нервическим, высоко артистичным, склонным к мистике и к опровержению традиций. Н. А. Римский-Корсаков — учитель и близкий друг Глазунова — писал о нем в «Летописи»: «От природы медленный, неловкий и неуклюжий в движениях, медленно и тихо говоривший, маэстро, по-видимому, оказывал мало способности как вести репетиции, так и влиять на оркестр во время концертного исполнения»². Перед нами тип флегматика. Вместе с тем, в творческом плане этот человек, по виду «прекраснодушный Обломов», был необычайно активен. Быстрота его взлета как профессионала, быстрота завоеваний высот столь сложного жанра, как симфония, говорят о его психологической подвижности, быстроте мыслительных процессов.

И все же сколь непохож Глазунов как тип личности на социально привлекательный в то время тип художника (поэта, ком-

позитора, живописца), столь же непохожа и его музыка, мало, на первый взгляд, стыкующаяся с исканиями деятелей русского Серебряного века, русского декаданса и модернизма, и еще менее — с новаторством в зарубежном искусстве. Да, Глазунов традиционалист — он носитель и продолжатель великой русской классической — **глинкинской** — традиции. Но никто — ни сам Глинка, ни его последователи (Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский) — не были ретроградами. Не был ретроградом и Глазунов.

Общеизвестно, что период обновления стиля, в особенности стиля эпохального — по Б. В. Асафьеву, «интонационного кризиса», — это не момент и даже не твердо обозначенная полоса времени (годы от... и до...). Период интонационного кризиса — это процесс, внутри которого происходит борьба тенденций: тенденции **сохранения** переплетаются с тенденциями **отрицания**, и только их взаимодействие, в конечном счете, ведет к обновлению и становлению нового стиля. В начале этого процесса обычно господствуют тенденции сохранения, а тенденции новизны воспринимаются как эпатажные, «разрушительные». В конце периода, когда «масса новизны» становится преобладающей, тенденции сохранения воспринимаются часто как ретроградные, негативные. И новизна («разрушение») в начале, и сохранение («ретроградство») в конце в разные периоды воспринимаются как **негатив**. И новатор в начале процесса, и традиционалист в конце его становятся фигурами едва ли не маргинальными, противопоставленными общему фону, вынуждаемыми к сопротивлению и борьбе. В этом сопротивлении ведущей тенденции — сходство таких противоположных художников, как Шёнберг, «нововенцы» с одной стороны, и Глазунов, Свиридов — с другой.

По энергии противостояния Глазунов уступает и Шёнбергу и Свиридову — его характер и мировосприятие иные, не борческие, но Глазунов принадлежит к типу «охранителей» на фоне «разрушителей». Беру эти слова в кавычки, ибо и «разрушители» следуют в известной мере традициям, а «охранители» несут в себе новое от своей эпохи, своего века. С другой стороны, «разрушители» постепенно превращаются в «охранителей» и классиков, а творчество «охранителей» снова всплывает на первый план.

Попробуем сначала ответить на вопрос: что же присутствует в этой охранительной традиции, каковы ее коренные признаки в творчестве Глазунова? На первом месте здесь — **интервальная среда**. Сохранению подлежит чувство красоты, сопряженное

с **консонансом** в прямом и переносном смысле. Красота и чистота охраняются и сохраняются в гармонии, где и септаккорд (благозвучный диссонанс), и даже редкий нонаккорд (тоже благозвучный диссонанс) тяготеют к трезвучию, которое занимает главные позиции в тексте.

Следующую позицию и в вокальной и в инструментальной музыке занимает **синтаксис**, соизмеримый с синтаксисом человеческой речи, но, в основном, не прозаической, а ритмически организованной в стихе и всякого рода стихоподобных формах речи (сказ, былина, пословицы, поговорки и прочее). Стихоподобие у Глазунова — повторность синтаксических единиц (имитации в разных тембрах, секвенции) — способ развития (который не без оснований критиковал Чайковский), идущий от традиций Балакирева, Бородина (Первая симфония) и Римского-Корсакова, имел и отрицательный, и положительный аспекты³. Известная автоматичность, излишняя предсказуемость (например, повтор фразы в главной партии Четвертой симфонии) компенсируются утверждением значимости выразительной и уникальной темы. Повтор тем ведет к тематической плотности синтаксиса, иногда даже чрезмерной.

Третью позицию занимает **форма**. Глазунов не реформирует и, тем более, не отрицает классические устои формообразования. Его сонатные, трехчастные, вариационные, рондальные формы основаны на классических схемах.

Не был Глазунов и радикальным новатором в сфере **тембра**. Полнозвучие его оркестра, значительная роль удвоений, микстов говорят о стремлении к внятности произнесения музыкального материала, об адекватной ясности гармонии и синтаксиса.

Эти черты творчества Глазунова располагаются на поверхности его стиля и на них и, вероятно, **только на них** и основывается стереотип оценки его творчества в целом. Это отнюдь не случайность. Интервальная среда (горизонталь и вертикаль), гармония (консонанс — диссонанс), фактура — это та **поверхность музыкальной ткани**, на которую в первую очередь реагирует слух — в том числе слух профессионала. Массового же слушателя интуитивно привлекает прежде всего мелодика (то, что он может «унести с собой») или не привлекает, если он не обнаруживает этого желанного «предмета». Так обстоит дело и сейчас — «воз и ныне там».

Как вписывается творчество Глазунова в сложную среду музыки конца XIX — начала XX века? Как соотносится его музыка

с музыкальными течениями эпохи? Вопросы эти требуют подробного исследования, в данной статье удастся лишь приблизительно наметить пути подхода к их решению. Можно предположить, что не только характер, темперамент, но и музыкальная среда, в которой его творчество формировалось — Глазунов был в ауре притяжения «Могучей кучки» и не прошел мимо академизма беляевского кружка, — не позволили ему войти в тесное соприкосновение с новаторскими группировками 1-й четверти XX века.

Думается, что хотя творчество Глазунова в основном противостояло новаторским тенденциям в музыке начала XX века, можно обнаружить как черты контраста, так и черты общности с наиболее яркими и радикальными направлениями. Конечно, одностороннее стремление сблизить Глазунова с его антиподами столь же неплодотворно, как и одностороннее стремление изолировать его от общего культурного процесса.

После периода господства оперы во 2-й половине XIX века в русской (а также европейской) культуре, когда представление об оперном искусстве ассоциировалось с представлением о музыкальной культуре страны в целом, с главными, ведущими идеями и именами Вагнера, Верди, Гуно, Массне, веристов, а в России — с Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым, Чайковским, в начале XX века наступил период господства инструментальной музыки. Симфония, симфонические жанры, балет, камерная инструментальная музыка заняли главенствующие позиции, несмотря на то, что оперные произведения Пуччини, Рихарда Штрауса, Шёнберга («Ожидание» и «Счастливая рука») как факты культуры были весьма значительны.


Глазунов вписывается в эту картину как композитор-симфонист, автор, работающий в инструментальных жанрах (имеется в виду и балет как симфонический жанр). В Германии и Австрии, как это ни парадоксально, аналогичной фигурой был Малер.

На что опиралась традиция оперы XIX века и как соотносится с ней инструментальная традиция начала XX века? Общепринятые концепции — наследование Малером немецкой классической симфонической традиции (Бетховен — Шуберт) и наследование Глазуновым симфонической традиции Бородина. Разумеется, эти концепции верны до очевидности. Но очень существенна происходящая в XX веке и даже в конце XIX века инструментализация вокальных интонаций (а у Малера — и форм: влияние формы развертывания оперной сцены в рамках цепной, строфической,

фазной форм). Малер ввел в симфонию не только песни, не только цитаты из своих песенных циклов, но и ариозную мелодию. Глазунов опирался не только на язык симфоний Бородина, но и на язык лирики Чайковского, то есть тоже на ариозную мелодию.

Ариозный вокальный стиль — квинтэссенция лирического языка — стиль, распространенный не только в России, но и в Западной Европе. Ариозная мелодия — это сочетание близости к ритму, синтаксису и темпу речи со специфической дифференцированной звуковысотной линией⁴. Еще в недрах речитативной мелодики образовались стереотипные **мелодические формулы**, которые сперва были распеты в вокальной лирике, а затем и в оперной лирике русских композиторов.

Ариозные интонационные формулы — как распетые в широкой кантилене, так и свернутые в речитативе (речитативной форме) — являются одним из главных опознавательных знаков мелодики XIX века. Их присутствие выдает себя во всех жанрах как характерное «слово музыки», прежде всего в лирике — в лирическом романсе, оперной арии и ариозо, в лирическом речитативе. И, разумеется, в бытовом романсе — любимом и популярном жанре, — где эти интонации угнездились еще в начале XIX века и продолжали бытовать в XX веке.

Л. А. Мазель обнаружил одну из таких формул в романсах Глинки, в песенных мелодиях, куда она была вплавлена как один из самых выразительных элементов⁵. Подобные однокоренные, но с разными вариантами мелодического рисунка формулы есть в опере Шумана «Геновева». Шуман одним из первых романтиков (а может быть, и первым) широко распел характерный тип мелизма — окружение центрального тона секундами сверху и снизу, — обозначаемого условным знаком  (группетто) и исполняемого, как и прочие мелизмы, «в счет» ритма всей мелодической фразы. Экстатический и вместе с тем торжественно-скорбный характер приобрела эта формула в сцене смерти Изольды («Тристан и Изольда» Вагнера), где она звучит и в оркестре, и в вокальной партии. Эта формула послужила основой едва ли не главной, почти знаковой интонации финала Девятой симфонии Малера.

В русской опере большое разнообразие ариозных формул можно обнаружить в «Каменном госте» Даргомыжского, «Снегурочке» Римского-Корсакова, «Евгении Онегине» и других операх Чайковского. Именно они лежат в основе **инструментальной ли-**

рики Чайковского, Малера, Глазунова и многих других композиторов. В этом плане можно сопоставить мелодику II и III частей Пятой симфонии Малера, а также I части его Девятой симфонии с I частью Второго квартета *fis-moll* Шёнберга, а их, в свою очередь, с главной партией I части Четвертой симфонии Глазунова. Разумеется, эти интонации звучат в совершенно разной звуковой среде, в условиях разных стилей и жанров. Например, в *Adagietto F-dur* из Пятой симфонии Малера формульные интонации распеты и составляют вместе уникальную кантилену «застывшего мига», внешней неподвижности и внутреннего движения. А в концертных вальсах Глазунова они вплавлены в красивую танцевальную мелодию. (Одухотворенность русских вальсов, начиная с «Вальса-фантазии» Глинки и кончая вальсами Прокофьева, связана как раз с тем, что в них присутствуют вокальные интонации, в том числе — романсовые формулы.) Но они узнаваемы как один из главных репрезентантов не только вокальной мелодики XIX–XX веков, но и инструментальной мелодики, как «слово музыки» конца XIX — начала XX века.

В дальнейшем акции ариозной мелодии упали, их значимость померкла, хотя они и не исчезли вовсе. Мы слышим их и в речитативах забытых опер (например, «Кружевница Настя» В. Трамбичкого), и в популярнейшей Увертюре И. Дунаевского из музыки к фильму «Дети капитана Гранта», и в не менее популярной песне В. Баснера «Березовый сок»; ими наполнен жанр романса. Но в симфонической и камерной музыке эти интонации уже не на первых ролях.

Другой тип интонаций, характерный для симфонизма XVIII–XX веков, — **фанфарность**. Это уже, скорее, влияние театра на инструментальную музыку⁶. В русской опере XIX века фанфары символизировали отнюдь не лирику, не речь от первого лица. Это прежде всего символика героических подвигов, а иногда сигналов победы и битвы. Интериоризация, психологизация фанфарности происходит в симфонии — и у Бетховена, и у Брамса, и в Пятой и Шестой симфониях Чайковского. Еще более углубляется этот процесс у Малера. Фанфарность в его симфониях — сложный, многозначный символ. У Скрябина, например, в Третьей симфонии и «Поэме экстаза» фанфарный оборот — не вторжение зла извне, как в Четвертой симфонии Чайковского, а тема самоутверждения личности — «Я есмь», — то есть тема-субъект.

Происходит интериоризация фанфарности и у Глазунова. В I части Пятой симфонии во вступлении звучит фанфара в духе

оперной героики, но почти тотчас же в главной партии эта тема начинает развиваться, переходя в песенное русло. Родство ее с лирической песенной побочной партией несомненно — это одна и та же мелодическая сущность. Важно отметить, однако, иное, чем у Малера, семантическое наклонение фанфар.

Несмотря на резкую противоположность, почти несовместимость стилей Малера и Глазунова, можно рассмотреть с определенных позиций и их сходство. Возьмем такие противостоящие, казалось бы, и по жанру, и по форме, и по содержанию произведения, как Пятая симфония Малера и Скрипичный концерт Глазунова. О значении ариозной формульности во II и III частях Пятой симфонии Малера речь шла уже выше. В Скрипичном концерте Глазунова этот тип интонаций составляет основу **лирической кантилены** I части. Конечно, по сравнению с упомянутым выше *Adagietto* Малера здесь кантилена, распевность, широта дыхания связаны не с особым темпом и мажорным ладом: в миноре I части концерта Глазунова формулы звучат более обостренно, в особенности благодаря включению в тему еще и альтерированного тона «dis» (повышенной IV ступени a-moll). Дыхание мелодии определяет не темп — он достаточно подвижен, близок к характерному среднему темпу мелодики такого рода в вокальной музыке, — но **сцепление фраз в одну линию**.

Для Глазунова вообще характерен очень широкий диапазон включений ариозных формул. В той же I части Скрипичного концерта даже пассажи строятся из ариозных формул. Не только рельефный, но и пассажный — по внешнему виду — материал главной партии Первой фортепианной сонаты b-moll весь пронизан ариозными формулами, «сконструирован» из них.

В I части Пятой симфонии Малера наряду с маршевой мелодикой семантически значимую роль играет **фанфара**. Название части «Траурный марш» («Trauermarsch») не должно сбивать с толку (хотя и синтаксис и ритм выдержаны в характере бытового марша, что бывает у Малера редко): марш и особенно фанфара (как и в других симфониях) — **метафора**, то есть здесь мы имеем дело тоже с интериоризацией фанфары, но в трагическом, а не лирическом (как в Пятой симфонии Глазунова) аспекте. В Скрипичном концерте Глазунова (II часть = Финал) главный материал, определяющий характер музыки, — тоже фанфара. Яркая праздничность, красочный блеск, танцевальность (хотя и не явная) олицетворяют мир деятельной красоты, душевного подъема. Но, конечно, фанфарность — это тоже метафора.

Об интериоризации фанфары свидетельствует и соревнование духовых инструментов с соло скрипки. Сам по себе нежный тембр соло скрипки «выдерживает» фанфарность только в ее отраженной, психологической сущности. Такова, например, фанфара, перемещенная в партию скрипки соло в Пассакалии (III часть) Первого скрипичного концерта Шостаковича.

В русской музыке есть и тенденция иного рода — превращение лирической темы в гимн, апофеоз. Возвышаясь до экспрессии героических финальных фанфар (иногда соединяясь с ними), тема сохраняет свою наполненность и значимость как тема лирическая. Лирика как бы замещает «объективность» фанфар. Такого рода замещение происходит в симфонии с-moll Танеева, в Третьей симфонии Скрябина, во втором фортепианном концерте Рахманинова. Здесь можно заметить близость с лирическими фанфарами Глазунова — как бы встречное движение на пути к лирической гимничности.

Для творчества Глазунова — как и для всей русской классической глинкинской традиции — существенное значение имеет эстетика сюиты. В самом общем плане сюитность как эстетику можно обозначить как «Я в мире», в отличие от монологического симфонизма, где символом творчества во многом оказывается «Мир во мне». Это противопоставление взглядов: «через внешнее к внутреннему» и «через внутреннее к внешнему». Менее очевидными и лишь отчасти верными представляются аналогии идее М. М. Бахтина о различном художественном восприятии мира — монологическом и плюралистическом, монологе и диалоге⁷. Можно привести и другую аналогию — интроспекция (Л. Толстой) и изображение (Достоевский).

В словах «сюита», «сюитность» стала сквозить негативная оценка художественного уровня сочинений. Подразумевался при этом случайный, произвольный характер объединения частей, преобладание жанровости, живописности, отсутствие концепции.

Между тем оба способа (сюитный и симфонический) воплощения картины мира равноценны и обладают одинаковыми возможностями. Сюитность Шумана позволила ему через образительность раскрыть свою картину мира — ничуть не менее глубокую, чем в его же симфониях. Сюитность Мусоргского — имею в виду не только «Картинки с выставки», но и музыкальные портреты («Калистрат», «Светик Савишна», «Колыбельная Еремушке», «Семинарист» и другие) — тоже связана с принципом «через внешнее к внутреннему». Родоначальником в этой сфере,

разумеется, был Глинка. А далее — все его последователи (в том числе и Чайковский, самый монологичный), развивавшие сюитный принцип во всех жанрах. (Вспомним хотя бы «Пиковую даму» — произведение, на первый взгляд, сугубо монологическое, но как велика здесь роль жанрового фона, жизненной среды, без которой экспрессивная линия Германа оголяется и как бы начинает тянуть оперу в сторону то ли веризма, то ли экспрессионизма.)

Сюитность в высоком понимании требует яркости в самом материале. Изобразительная сила — столь ценимая в литературе как важнейший признак художественности — в музыке есть тоже признак таланта в любом жанре. В сюите он — главный. У Глазунова, в период творческого расцвета, материал симфоний, как и материал сюит, балетов, Скрипичного концерта, — яркий и отчетливый, отнюдь не вялый, не расплывчатый, не стертый. Глазунов узнаваем в первую очередь по материалу. Качество и ценность тематизма здесь ставится во главу угла.

Стремление к созданию, утверждению и сбережению ценности, значимости, яркости тематизма Глазунов воспринял еще в юности от Балакирева. Напомню, что учение свое он начал у Балакирева и продолжил у Римского-Корсакова, который тоже высоко ценил материал, тематизм. Но, разумеется, этим отнюдь не ограничиваются связи творчества Глазунова с Балакиревым и Римским-Корсаковым.

Обратимся теперь к исходному положению: как и почему возник стереотип оценки творчества Глазунова? Очевидно, причиной этого был сам процесс развития музыкального и не только музыкального искусства. Идеи сквозного развития, преодоления расчлененности, а в связи с этим и идея накопления неразрешенного диссонанса как факторов динамизации формы могут рассматриваться в психологическом аспекте. Усложнение условий жизни, в том числе и усложнение восприятия законов объективной действительности — например, открытия естественных наук, техники на протяжении XX века, — требовали (даже для усвоения открытий и пользования ими) значительного напряжения умственной, интеллектуальной деятельности. В искусстве эти сложные психические процессы должны были привести к адекватному усложнению художественных систем, к нарастанию дальности связи сопоставляемых и сопрягаемых явлений. Например, усложнение отношений членов метафоры (дальность связи), условность отношений объекта и субъекта в изобразительном искус-

стве (дальность связей сравнительно с реализмом, где условность, сконструированность не противоречили иллюзорному тождеству с жизненным материалом).

Процесс этот закономерен — он связан с усложнением всей классической системы гармонии и формы, а также с возникновением **новых звуковых систем** (додекафонии, сонористики, алеаторики), но — это главное — с возникновением **новых художественных ценностей**. Надо, однако, заметить, что никакая звуковая система сама по себе не рождает художественные ценности автоматически. Художественная ценность, значимость произведения определяется не системой и не количеством диссонансов или консонансов. Самоценность, художественная значимость произведения вообще не зависит напрямую от этих факторов.

Новаторские искания и за рубежом и в России обрели «дар слова» в науке и критике, в творчестве крупнейших музыковедов. Развернулась полемика в печати — Глазунова атаковали и сторонники Ассоциации современной музыки, и сторонники левых, «пролетарских» позиций. Эстетический идеал Глазунова оказался в 1920-е гг. неприемлемым для новаторов, близких к АСМ. Косвенным образом этот идеал подвергся атаке и в науке — в книгах Э. Курта, особенно — в «Основах линейного контрапункта», в статьях Б. В. Асафьева и его книге «Музыкальная форма как процесс».

Время показало, однако, что **Великая глинкинская традиция**, которую развивал Глазунов, нашла продолжение даже в творчестве композиторов, которые ранее (в 1920-е и 1930-е гг.) противостояли этой традиции. Имею в виду позднее творчество Прокофьева, Мясковского. Удивительный и даже парадоксальный пример — поворот на путь симфонизма Глазунова таких радикальных новаторов, авангардистов, как В. В. Шербачев (Пятая симфония) и Г. Н. Попов (Вторая симфония «Родина»).

Гораздо менее радикальным выглядит поворот Свиридова от «петербургского», шостаковического стиля камерной музыки конца 1940-х — начала 1950-х гг. к традиции Глинки. Связь с Глазуновым в вокальных и вокально-симфонических циклах Свиридова просматривается лишь на фоне более интенсивных исканий **собственной интонации** в русле глинкинской, мусоргской, шубертовской традиций.

Сложным образом преломляются черты этой традиции у Шостаковича (бесспорно, это проявляется в его твердой опоре на тематизм, синтаксис и классическую форму).

* * *

Всякое развитие идеи в искусстве, всякий стиль и всякая система приходят к своему пределу. Предельная диссонантность, предельное развитие тембровой стороны требуют компенсации, поворота к консонансу, что само по себе отнюдь не панацея от всех бед и даже, скорее, тупик, если эту тенденцию рассматривать как систему.

В данный момент высокая музыка (синонимы: авторская, классическая, серьезная) находится **в состоянии интонационного кризиса**, гораздо более острого, чем это было в начале прошлого века. (Имеется в виду, конечно, творчество, а не исполнительство.) Стоит ли искусству (серьезному, высокому) опускаться ниже ватерлинии вкуса, ниже верхнего — благородного — слоя массовой музыки на дно «развлекаловки»? Может быть, стоит вернуться назад... нет, не к материалу, не к формам, а к великой идее классического, в том числе глинкинского искусства — низкое с позиций высокого плюс интенсивные поиски новой интонации, а следовательно, и нового смысла? На фоне нынешнего кризиса **чрезвычайно значимы и важны яркие, глубокие, новаторские по духу произведения наших современников**. Только творцы ищут и находят новые пути.

Если в начале, вернее, в 1-й половине XX века принципы Глазунова, его эстетика новаторам казались неприемлемыми, то в ракурсе XXI века спор Глазунова с «модернистами», в сущности, бесплоден, а в настоящее время и не актуален. Глазунов в XXI веке предстает перед нами как классик, как прямой наследник и продолжатель **Великой глинкинской традиции**.

* * *

*

¹ Статья написана по материалу вступительного слова к Музыкальному собранию в Санкт-Петербургской консерватории 27 декабря 2001 г., посвященному творчеству А. К. Глазунова.

² *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 241.

³ В письме к М. И. Чайковскому 10 сентября 1883 года П. И. Чайковский пишет: «Я купил в Киеве *квартет* (Первый квартет D-dur. — Е. Р.) Глазунова и приятно удивлен им. Несмотря на подражание Корсакову, на несносную манеру вместо развития мысли ограничиваться бесчисленным повторением ее на тысячу ладов, несмотря на пренебрежение к мелодии и исключительную погоню за гармонии»

ческими курьезами, виден замечательный талант». (Глазунову в это время восемнадцать лет.) Позже Чайковский через М. А. Балакирева (письмо от 31 октября 1884 г.) просит Глазунова переписать для него «прелестную Des-dur'ную вещь» (рукописная копия партитуры «Andantino pour Grande Orchestre» с дарственной подписью Глазунова хранится в личной библиотеке П. И. Чайковского) (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. М., 1970. Т. XII. С. 230, 270).

- ⁴ Подробнее об этом см.: *Ручьевская Е.* Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б. В. Асафьева. Л., 1985; а также: *Ручьевская Е.* и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
- ⁵ *Мазель Л.* Заметки о мелодике романсов Глинки // *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 104–115.
- ⁶ Об этом см.: *Конен В.* Театр и симфония. М., 1968. С. 23.
- ⁷ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.





«Почтовая проза»

Публикация Марины Космовской

ПИСЬМА М. А. БАЛАКИРЕВА К Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ (1900–1908)

В 1918–1920 гг. Н. Ф. Финдейзен, систематизируя материалы своего архива для передачи коллекции в Отдел рукописей Публичной библиотеки, задумал публикацию серии писем деятелей русской культуры, адресованных в редакцию «Русской музыкальной газеты» или ему лично. Однако доведено до печати было немногое. Судя по Дневникам, были подготовлены и переданы в Московское издательство письма В. В. Стасова. Неопубликованный, этот труд канул в Лету. Ни подготовительные черновики, ни сама рукопись не найдены¹.

Прежде всего в журнале «Музыкальная новь»² Финдейзен издал 10 писем Н. А. Римского-Корсакова. Затем подготовил к печати 32 письма М. А. Балакирева³. Следующими были 26 писем Ц. А. Кюи⁴. Последние две рукописи до издания доведены не были.

Выделение из более чем четырехтысячной корреспонденции личного архива этих групп писем отражает отношение Финдейзена к современному музыкальному миру. Он выбирает из десятков и сотен своих корреспондентов представителей «Новой русской школы» и ее главы.

Привлекает внимание не только сам факт обращения к письмам этих деятелей, но и количество писем, по мнению Финдейзена, достойных публикации: из 39 посланий Римского-Корсакова⁵ избирается только 10, 26 из 29 корреспонденций Кюи⁶, а из 34 писем Балакирева⁷ — под черкнем — к публикации готовится 32...

Отношения Балакирева и Финдейзена были сугубо деловыми, что отвечало главной установке редактора «Русской музыкальной газеты», который принципиально не шел на сближение с выдающимися деятелями своей эпохи, справедливо полагая, что личные контакты не позволят сохранить независимость РМГ. Он избрал девизом слова Г. Берлиоза, задекларировав их в первом номере издания своей газеты: «Ne vous inclinez jamais devant personne, la vérité, rien que la vérité soit votre problème» (Не склоняйтесь ни перед кем, правда, одна только правда да будет вашей задачей. — *фр.*)⁸.

При этом Финдейзен ощущал важность оценки современником индивидуальности музыкантов, а потому в дневниках делал записи о своем общении с деятелями русской культуры.

О Балакиреве на страницах дневников Финдейзена говорится не часто. В основном имя композитора упоминается в контексте тех или иных событий, а именно: об отношении Балакирева к «Младе» Римского-Корсакова (16 октября 1892 г.)⁹; о том, что Балакирев сопровождал Л. И. Шестакову на юбилейном чествовании по случаю пятидесятилетия со дня премьеры оперы «Руслан и Людмила» (27 ноября 1892 г.); о присылке Балакиревым В. В. Стасову фотографии «с крестиком, на жилете у цепочки» (16 октября 1893 г.); о новых сочинениях композитора (16 августа и 31 сентября 1895 г.; 9 апреля 1898 г. и др.). Реже находим истории, которые Римский-Корсаков рассказывал В. В. Ястребцеву¹⁰, «выдумки», передаваемые ему Шестаковой¹¹, или ее же достоверные рассказы¹².

Наиболее пространные записи о Балакиреве оставлены Финдейзеном в дневниках в трагические дни 1910 г. и при освящении памятника композитору. Приведем эти заметки полностью, тем более что до сей поры они опубликованы не были:

«Воскр[есенье] 16. Утром ездил на Прибытковскую смотреть нанятую дачу (в имении Невельских); местность милая и, кажется, придется по душе. По приезде узнал, что телефонировал Стасов — сегодня утром (в 6 ½ ч.) † Балакирев. Вечером в 8 ч. первая панихида; не придется быть — разбирает хворь.

17 мая. Утром в Публ[ичной] Библ[иотеке] — за «Восп[оминаниями]» Шестаковой, вечером — на панихиде по Балакиреве. Всего 2-й раз пришлось быть в той же квартире Милия Алекс[еевича] на Коломенской. Когда-то он играл и угощал чаем как бы в «благодарность» за статьи о нем в Газете; теперь — он в гробу, на катафалке в той же гостиной, с портретами Листа, Шопена, Глинки и других своих любимцев. Они все остались открытыми — занавешаны были только зеркала. Бал[акирев] в гробу (белом глазетовом) — пергаментный, кожа обтянула кости и заострила все очертания. В мертвом облике было что-то татарское, хищное (прости Господи). Лежал в сюртуке. У гроба большой венок от Беспл[атной] школы; привезла еще большой венок — депутация от Консерватории, во главе с Глазуновым (он после панихиды обратился ко мне с просьбой о материалах о «Нибелунгах»). Собрался еще Дм[итрий] Стасов с сыном, Ляпунов, Казанли, Петров, Чернов, сын Корсакова, Даннеман, Тимофеев, Копылов, Тиняков (кажется), сын Тимофеева и др.

Панихиду служил (вместе с другим, даже третьим — читавшим «Отче наш» — священником и дьяконом; что за жестокое, а là Мусоргский, трио вышло в «Христос Воскресе!») старый протоиерей — хорошо знавший Балакирева и по окончании панихиды обратившийся к покойнику с прощальным словом. Сегодня днем Булла снял фотографию, а Казанли маску. После панихиды пошел в соседнюю комнату — спальню, разделенную старинными шкафами с нотами. Масса партитур в хороших переплетках; бросились в глаза Берлиоз и Лист — их, кажется, больше всего. 2–3 старушки (сестры Б[алакирева]?) и племянница, плакали (в особ[енности] во время прощальной речи), но остальные имели очень равнодушный вид. Исключение составили — Дм[итрий] Стасов, Ляпунов и старый священник. У меня тоже было сухое чувство — быть может, потому, что днем перечел юношеские письма Бал[акирева] к Арсеньеву: фривольность тона, насмешка над церк[овной] службой так мало вязались с ханжеством и лампадностью покойного на старости лет. И все-таки Балакирев — крупная и своеобразная фигура в нашей музык[альной] жизни. Во многом неприятная (даже отталкивающая), узкая и пристрастная,

но сильная и непокорливая. Это лучше всего. Натура гордая, властная, а в творчестве — часто прекрасная»¹³.

1914 г.: «Понед[ельник], 22 дек[абря]. Утром на литургии, перед освящением памятника Балакиреву в Алекс[андро]-Невской лавре. В церкви Св[ятого] Духа народу немного — Д. Стасов, Ляпунов, Казанли, Кузнецов, Вл. Направник и еще несколько из позднейшего кружка М[илия] А[лексеевича] — вот почти и все представители музык[ального] мира. Архиерейское служение томительно и до такой степени притворно-напыщенно, что минутами становится противно. Ничего вдохновенного, молитвенного. Все по указке, все напоказ, начиная с театральных выходов и бесстрастного голоса. Рядом с архиереем — Тернов размахивает (в середине церкви!) руками, дирижируя 2-мя клиросами. А во время балакиревского концерта (? — не разобрал текста, пели его эффектно, вычурно, но слов не разобрать; а вещь очень красивая) даже поставили перед ними большой пюпитр с нотами! Что твоя опера! Не выстоял этого театрального действия, в котором о Боге точно все забывают...»¹⁴

Несмотря на отдельные весьма резкие высказывания (не предназначенные для печати), Финдейзен считал Балакирева ключевой фигурой русской музыкальной культуры XIX века. Это отразилось и в многочисленных публикациях о композиторе в РМГ, и в ряде суждений: «Стасов обещал в газету письма Мусоргского к Вл[адимиру] Вас[ильевичу] и переписку последнего с Балакиревым. Это, пожалуй, был бы самый тузовый материал за все годы»¹⁵ (25 сентября 1910 г.).

Поэтому столь бережно Финдейзен сохранял все, что имело отношение к деятельности главы «Могучей кучки». Так, после бесед с Н. Д. Кашкиным он старательно зафиксировал основные моменты рассказа музыкального критика: «С Балакиревым К[ашкин] одно время был настолько дружен, что Б[алакирев] требовал, чтобы, приезжая в Петерб[ург], К[ашкин] обязательно останавливался у него (жил в доме Бенардаки, на Невском). В 1872–3–4 году, когда Б[алакирев] отдалился от всех и служил смотрителем багажа на Варш[авской] ж. д., Н. Руб[инштейн] писал ему (и посылал уговаривать Кашкина), предлагая место профессора в Моск[овской] Конс[ерватории] — чего угодно — фп., теории или дирижерского класса, за 3000 р. в год. Б[алакирев] отказался, считая себя недост[аточным] (сравни[тально] с Руб[инштейном]) пианистом и совершенно неподготовленным теоретически»¹⁶ (15 января 1911 г.).

Собирая по крупницам факты о жизни и деятельности многих музыкантов доглинkinской эпохи, Финдейзен старательно фиксировал современные музыкально-исторические события. Ко всему написанному рукой Балакирева еще при его жизни критик относился как к документам истории, что и дает возможность полной публикации всех корреспонденций композитора, адресованных редактору РМГ.

Н. Ф. Финдейзен. 32 письма М. А. Балакирева¹⁷

«Заочно» я познакомился с Милием Алексеевичем в начале издания «Русской Музыкальной Газеты», благодаря его приятелю и большому поклоннику Ник[олаю] Ник[олаевичу] Бороздину (о котором М[илий] А[лексеевич] упоминает в своей переписке), — владельцу дома, где помещались тогда моя типография и редакция РМГ. Балакирев, ввиду печатавшегося в газете его биографического очерка, прислал свою фотографическую карточку, с золотым крестиком вместо брелочка на цепочке для часов, и свою подпись¹⁸. Любопытно, что переписка наша закончилась также присылкой им автографа (из его 2-й симфонии). Переписка наша началась после предварительных сношений через посредство того же Бороздина, композитора Н. И. Казанли и сотрудника газеты К. Н. Чернова. Она имеет биографический интерес, касаясь прошлого музыкальной деятельности самого Балакирева, его знакомства с Глинкой и, в особенности, с Людмилой Ивановной Шестаковой, о которой он часто упоминает в письмах и у которой мы однажды (в день ее именин, 16 сентября¹⁹) встретились и познакомились. Письма Милия Алексеевича печатаются мною без пропусков и с точной орфографией моего корреспондента. — Орфографией старинной, напомилавшей письма М. И. Глинки. Ради экономии места я выпустил только обращения ко мне — все письма № 3–30 одинаково начинались «Многоуважаемый Николай Федорович». В первом и двух последних только он обращался к «Милостивому Государю». Но подписи его, характеризующие отношение к адресату, и которым он сам придавал значение, мною сохранены в целости. В немногих случаях я сделал необходимые примечания и разъяснения к письмам Балакирева.

I²⁰

23 января 1900

Позвольте просить Вас принять взамен любезно присланного Вами Каталога рукописей Глинки²¹ посылаемый при нем экземпляр только что вышедшего из печати Сборника песен, мною гармонизованных²², который Вы, может быть, найдете небезынтересным, несмотря на то, что Вы, вероятно, уже хорошо с ним знакомы по 4-х ручному его изданию, сделанному год тому назад музыкальным магазином Бернарда.

Примите уверение в искреннем моем к Вам уважении.

М. Балакирев.

II²³6 июля 1901²⁴

Милий Алексеевич Балакирев заходил к Вам поблагодарить за любезную присылку разбора моей симфонии²⁵. Что же касается до нашего свидания, то если нет в нем для Вас неотложной надобности, то лучше отложимте его до осени, и тогда я намерен пригласить Вас к себе провести вечерок.

Всегда Ваш М. Балакирев²⁶.

III

Гатчина. 9 июля 1901

Посланный Вами тематический очерк Курдюмова я получил, за который весьма благодарен Вам. Я сейчас же послал его нашему общему приятелю Н. И. Казанли, как самому горячему поклоннику моей симфонии.

Вы напрасно извиняетесь в том, что я, не застав Вас, потерял время. В этот день мне нужно было съездить в город, и я был очень близко от Вас, потому и нашел для себя более удобным зайти в Вашу редакцию, нежели переписываться с Вами из Гатчины. Буду рад осенью увидеться с Вами.

Уважающий Вас
М. Балакирев.

IV

12 ноября 1901

Прошу Вас пожаловать ко мне в Четверг 15-го Ноября провести вечерок. — Буду очень рад видеть у себя также господина Курдюмова, которому мне хотелось бы сообщить несколько замечаний по поводу его разбора моей Симфонии. Не зная его адреса, обращаюсь к Вам с просьбою передать ему мое приглашение. — Кроме Вас я пригласил общего нашего приятеля Николая Ивановича Казанли и более никого не ожидаю к себе. Буду надеяться, что Вы мне доставите удовольствие видеть Вас у себя. Буду ожидать Вас в 8 часов.

Искренно Вас уважающий
М. Балакирев.

V²⁷

3 февраля 1903

Премного благодарен Вам за любезную присылку мне номеров Вашей Музыкальной газеты, сообщения которой о русской музыке за границей мне всегда были интересны.

Прошу Вас принять уверение в совершенном к Вам уважении и преданности

М. Балакирев.

VI

4 февр[аля] 1903

Я узнал от Н. И. Казанли, что Вы интересуетесь моей музыкой из трагедии «Король Лир» и что даже имеете копию с партитуры увертюры в первом ее изложении моего юношеского периода. — Бросьте ее в печку и будьте добры принять от меня только что вышедшую из печати настольную партитуру этой Увертюры для Вашей музыкальной библиотеки. Остальные номера музыки из этой трагедии будут Вам доставлены по их выходе.

Примите уверение в совершенном к Вам моем уважении.

М. Балакирев²⁸.

VII

11 февраля 1903

Посылаю Вам присланные мне вырезки Берлинских газет с интересными отрывками о концерте братьев Гюнцбург, в котором одним из них (пьянистом) были исполнены 2 концерта русских авторов: Ляпунова и Римского-Корсакова.

Было бы желательно прочитать эти отзывы в Вашей газете, в которой как-то промелькнуло известие о концерте братьев Гюнцбург²⁹, но без сообщения о том, *имели ли какой-нибудь успех концертанты и русские сочинения, ими исполненные.*

К тому же один из названных мною авторов, несмотря на свой громадный талант, упорно игнорируется нашей музыкальной критикой, о чем *намеки были* в Вашей газете. Интересно бы знать, кому в угоду это делается?

Что касается до желаемого Вами исполнения Увертюры «Король Лир», то оно будет возможным только по изготовлении оркестровых партий, которые еще печатаются. — Самое же исполнение легко будет устроить в Придворном оркестре, где охотно исполняются русские сочинения на репетициях.

Искренно Вас уважающий
М. Балакирев³⁰.

VIII

16 февраля 1903

Намерение Ваше обратить внимание Ваших читателей на успех за границей концерта Ляпунова, представляющего из себя по качеству музыки и *по выдержанности* лучший из русских концертов, меня чрезвычайно радует.

Обращая внимание Ваше на игнорированье сочинений Ляпунова, я совсем не имел в виду почтенного Митрофана Петровича³¹, так как концерты его проходят бесследно для публики, их посещающей. — Их не следует и считать концертами, а скорее семейными вечерами их учредителя, на которые собирается маленький кружок (50 или 60 человек) близких его знакомых и почитателей его птенцов. — Там чуть не всякий нумер бисируется, и вызовы авторов после каждой пиэсы сделались обязательными. Эти вечера не дадут славы композитору и не уронят его, как бы не хлопотали о том, чтобы покарикатурнее исполнить какое-нибудь его крупное произведение. Жалуюсь на игно-

рирование Ляпунова, я имел в виду только крупные музыкальные учреждения, т. е. концерты Русск[ого] муз[ыкального] общества, здесь и в Москве, и тамошние концерты Филармонического училища.

Единственный случай исполнения Ляпунова в здешних симфонических концертах произошел года 3 тому назад, когда Направник, по просьбе Людмилы Ивановны, исполнил ей посвященную Балладу его для оркестра в форме увертюры. Это талантливое произведение, благодаря старательному исполнению, и на публику произвело впечатление, судя по горячим вызовам автора; но наша музыкальная критика, расточающая похвалы разной дилетантской посредственности, предпочла обойти молчанием это крупное произведение.

Еще бóльшая игнорация Ляпунова происходит в Москве, где *буквально* ни одно из его произведений публично не исполнялось, а Сафонов³², не раз исполнявший в своих концертах сочинения Танеева³³ (не Московского, а здешнего, т. е. Главноуправляющего собственной Его Величества Канцелярией), не счел заслуживающим исполнения Концерт Ляпунова (ученика Московской консерватории) на юбилейном концерте Консерватории, тогда как Московская консерватория должна бы гордиться Ляпуновым, что со временем несомненно будет, до чего, однако, едва ли мы доживем.

Давно уже пользуются известностью и высоко ценятся в Германии его фортепианные сочинения, а в недавнее время и Симфония его имела значительный успех, будучи исполнена нашим талантливым дирижером Н. И. Казанли, который, должно быть, и игнорируется здешними музыкальными заправилами за свои вкусы. Дирекция Русск[ого] муз[ыкального] общества во главе с Ц. А. Кюи совсем его обошла при своих поисках дирижера, что, впрочем, объясняется предрешением отдать управление концертами Хессину. — Вот если б Казанли, вместо Ляпунова, пропагандировал за границей сочинения автора «Забавы Путятишны»³⁴, тогда бы дело приняло другой оборот.

Когда я начинаю размышлять о здешних музыкальных делах, то не перестаю радоваться тому, что я давно ушел от так называемого музыкального мира, и благодарить Бога за настоящее мое положение, делающим меня независимым.

Ваш всегда
М. Балакирев³⁵.

IX

23 февраля 1903

Я очень обрадован намерением Вашим отнестись со вниманием к произведениям Ляпунова, принадлежащего к самым крупным композиторам нашего времени. — Вы хотите рекомендовать его оркестровые сочинения провинциям, но это движение уже началось, несмотря на замалчивание его прессой: из Полтавы некий г. Ахшарумов³⁶ вошел с ним в переписку, желая исполнить публично его симфонию. Теперь остается только поощрить это начавшееся движение.

Вы удивляетесь отсутствию критического отношения к музыкальной деятельности Митрофана Петровича со стороны тех, которые в наибольшей мере и широко пользуются его благотворительностью. Но разве могло бы быть иное отношение со стороны тех, которые, благодаря его щедротам, хорошо успели устроить свои материальные дела. Только независимость положения предоставляет нам свободу действий, а следовательно, и свободу слова.

Если я ушел из так называемого музыкального мира, то совсем не думаю уходить от музыки, которой всецело предан. По моему убеждению, с которым, может быть, Вы не будете согласны, музыка имеет чрезвычайно мало общего с так называемым «музыкальным миром», который *правильнее* было бы назвать совсем иначе.

Искренно Вас уважающий
М. Балакирев³⁷.

X

30 сентября 1903

Сейчас получил я из Москвы от Юргенсона Вашу книжку о Глинке³⁸, развернув которую, я тотчас же напал на важную неверность:

У Вас сказано, что его тело прибыло на пароходе в Кронштадт 22 мая 1857 г., а 24-го состоялось его погребение. На самом же деле пароход «Владимир» прибыл из Штеттина с телом Глинки в Кронштадт 20-го мая, т. е. *в день его рождения*, около 4 часов утра. Ящик с гробом тотчас же был перенесен с парохода «Владимир» на наш пароходик, который для встречи нанят был Людмилой Ивановной и на котором кроме ее самой находи-

лись Серов, братья Стасовы и я. — Вечеру того же дня ящик с гробом был доставлен с пристани против Морского корпуса на дорогах в Лавру, а погребение состоялось на другой же день, т. е. 21 мая — в день именин Глинки.

Эти замечательные совпадения дней прибытия и погребения Глинки со днями его рождения и тезоименитства оставили в моей памяти эти события неизгладимыми. — Если б могли отыскаться «Петербургские ведомости» того времени, то мои показания подтвердились бы³⁹.

Поспешите, если можно, исправить в Вашей книжке эту неточность.

Уважающий Вас
М. Балакирев.

XI

1 окт[ября] 1903

Премного благодарен Вам, многоуважаемый Николай Федорович, за любезную присылку двух выпусков «Музыкальной Старины»⁴⁰.

Ваш всегда
М. Балакирев.

XII⁴¹

3 октября 1903

Я с интересом продолжаю в свободное время чтение Вашей книжки о Глинке, присланной мне Юргенсоном, и опять наткнулся на важную неточность. На стр. 28 Вы, рассказывая о музыкальном невежестве Марьи Петровны, которая не знала даже, кто был Бетховен, относите этот анекдот к исполнению 7-й Симфонии. Я никогда не затрагивал в разговорах с Глинкой вопросов о его жене, но раз он сам почему-то рассказал мне, что она, увидя его расстроенного, возвратившегося с исполнения 9-й, а не 7-й Симфонии, которая, впервые им услышанная, произвела на него подавляющее действие, спросила его: «Миша, что с тобой?..» — «Ах, Бетховен!..» — отвечал он. — «Что он тебе сделал?..»⁴²

Ленц⁴³ в своей известной книге о Бетховене⁴⁴ оставил нам, как очевидец, характерное описание того подавляющего восторга, который испытал Глинка, услышав впервые 9-ю симфонию, в зале Энгельгардта у Казанского моста, где ныне помещается

какой-то банк. При этом было бы кстати Вам цитировать это описание Ленца, которое познакомило бы Ваших читателей с отношением Глинки к Бетховену. — У Вас упоминается в книжке, что он тогда-то встретился с Беллини, а тогда-то с Мендельсоном, но, к сожалению, без всяких объяснений и толкований, как будто бы встречи эти были с людьми заурядными, о которых не стоит и распространяться.

Надеюсь, что на эти мои замечания Вы не будете в претензии, а потому обещаю Вам при дальнейшем чтении Вашей интересной книжки и при встрече с какой-нибудь неточностью обратиться на нее Ваше внимание в интересах полной корректности этой книжки во втором ее издании.

Ваш всегда
М. Балакирев.

XIII

5 октября 1903

Вы выразили желание, чтобы я написал о своем знакомстве с Глинкой, и надеетесь узнать от меня о судьбе набросков «Двумужницы». — Знакомство мое с ним продолжалось недолго: меня познакомил с ним известный биограф Моцарта Улыбышев в декабре 1855 года, вскоре по приезде нашем в Петербург. — Глинка был ко мне приветлив, и я к нему приходил преимущественно по утрам, показывал ему тогдашние свои сочинения, в числе коих было и All[eg]ro из Октета (вроде «Септуора» Гуммеля), которое я и играл в своем концерте, программу коего Вы напечатали⁴⁵. — Глинка благосклонно к ним относился, давал мне полезные советы, касательно инструментовки. — Так продолжалось до его отъезда в Берлин, куда он уехал 27 Апреля 1856 г. и оттуда уже не возвращался.

Об «Двумужнице» он не говорил мне, а раз только наиграл 2 тэмы 1-й части своей Симфонии «Тарас Бульба», которая должна была изобразить украинскую степь с «ковыль-травой»⁴⁶. — Обо всем этом я, может быть, и соберусь когда-нибудь написать, а пока обращаю внимание, с Вашего позволения, на дальнейшие недочеты Вашей интересной книжки. Так, говоря о знакомстве Глинки с Листом, Вы упомянули только о том, что игра Листа не удовлетворила Глинку, для которого идеалом фортепьяниста был Фильд; но далее в своих записках Глинка говорит о том, как он поражен был его музыкальностью. К сожалению, не могу сделать точного указания Вам этого, потому что кто-то взял у меня

книжку «Записки Глинки» и не возвратил. — Я же отлично помню его отзывы о Листе, разговор о котором возбужден был по поводу моей транскрипции трио «Не томи, родимый», которая Глинке нравилась. При этом он вспомнил транскрипцию того же трио Döhler'a⁴⁷, которую называл отвратительной, вспомнил также транскрипцию Марша Черномора Листа, о которой отзывался как о совершенстве удивительном. При этом он рассказал мне, что, желая испытать Листа в чтении партитур, он положил ему на пюльпитр партитуру своей интродукции «Руслана», написанную на бумаге в 24 строки, на которых едва уместились партии оркестра, хора, соло и военного оркестра. Лист, совсем не зная этой музыки, сыграл ее, как будто он хорошо знаком с ней, делал правильное выражение, где следовало, проявляя то необычайное художественное чутье, которое свойственно только натурам гениальным. Глинка был этим поражен. — Отношения Листа и Глинки также Вами скрыты в Вашей книжке, а между тем тот факт, что забытого и развенчанного Глинку после неуспеха «Руслана» только благодаря вниманию к нему Листа тогдашнее общество вспомнило, и где только ожидался гостем Лист, туда приглашали и Глинку, — имеет огромную важность⁴⁸.

Рассказывая о знакомстве Глинки с Берлиозом, Вы почему-то ограничились выпиской из его письма к Кукольникову только о намерении его приняться за сочинение *описательной* музыки на Испанские тэмы, умолчав о замечательном его отзыве о Берлиозе как о композиторе. Сколько помню, отзыв его такой: «В драме Берлиоз неестествен, но зато в области фантастического он дошел до такого высокого совершенства, до которого еще *никто* не доходил».

Эти два отзыва, о которых Вы умолчали почему-то, показывают, что Глинка был *тонкий критик*, и в будущем издании Вашей книжки желательно, чтобы Вы наполнили (так! — М. К.) этот важный пробел, познакомя читателей с тем, *как Глинка мыслит о музыке и о современных ему крупных музыкантах*.

Вот те крупные недостатки Вашей книжки, на которые мне приятно обратить Ваше внимание. Остаются кое-какие маленькие прорехи вроде того, что «Las Mollares» Вы назвали *интересной пиэсой*, между тем как эти две странички представляют *только* народную испанскую красивую тему, записанную хотя и скромно, но со вкусом гармонизованную, без всякого развития и *без всякой претензии на фортепианную транскрипцию*. Такого рода народные песни транскрипциями или пиэсами не называют.

Буду рад, если настоящие мои заметки Вы будете иметь в виду при следующем издании Вашей книжки.

Ваш всегда
М. Балакирев.

XIV⁴⁹

30 ноября 1903

Манускрипт «Prélude militaire*»⁵⁰ я получил не от Берлиоза, а следующим образом:

В начале 60-х годов мне случайно попала в руки партитура «Te Deum» издания Брандуса. Я пришел в восторг от этого сочинения и задумал исполнить его в тогдашних моих концертах. Около того времени Вл[адимир] Вас[ильевич] Стасов уезжал за границу и, предполагая быть в Париже и видеться с Берлиозом, спросил меня, какой бы из его манускриптов попросить у него в дар нашей Публичной библиотеке для ее коллекции автографов. Я назвал «Te Deum», а потому Влад[имир] Вас[ильевич] и привез из Парижа манускрипт партитуры этого гениального произведения, в котором оказалась «Prélude militaire», пропущенная в печатном экземпляре. Благодаря отсутствию литературной и музыкальной конвенции с Францией, я мог издать ее для моих друзей, в количестве нескольких экземпляров, для включения этого номера в печатную партитуру. Кроме того, в последнем хоровом номере «Judex crederis» я вновь напечатал 2 страницы, в которых были крупные ошибки по вине самого автора: хоровые партии и партии рогов (Corni) в продолжение тактов 10-ти, если не более, были обозначены на такт вперед. Эти, вновь отпечатанные, две страницы также были включены мною в печатную партитуру, которая таким образом сделалась вполне правильной.

Фирма Брейткопф и Гертель, задумав издавать полное собрание сочинений Берлиоза, обратилась ко мне по поводу издания «Te Deum'a», вследствие чего я выслал им свой правильный экземпляр, с которого они и сделали свое новое издание со включением «Prélude militaire» и с исправлением погрешности в «Judex crederis».

В юбилейном концерте в честь Берлиоза, который устраивает Русск[ое] муз[ыкальное] общ[ество], Вы услышите «Te Deum» вполне согласно новому изданию Брейткопфа и Гертеля. Вы

* Военная прелюдия (фр.).

спрашиваете, почему «Prélude» пропущен во французском издании. Вероятно потому, что он никому в Париже не понравился и был забракован невежественным издателем. «Te Deum», как следует полагать по некоторым данным, написан по случаю взятия Севастополя и благополучного окончания Крымской войны, а потому в Прелюдии, начинающейся с главной темы «Te Deum'a», сейчас же является какая-то туретчина, за которой следует нечто



Далее идет нечто молитвенное и тоже в стиле, близком к нашему церковному пению. — Прелюд этот я считаю гениальным.

Вот все, что могу Вам об нем сказать.

Ваш всегда
М. Балакирев.

XV

17 декабря 1903

Мне как-то понадобилось иметь сведение о том покушении ошкарать мою «Тамару» в одном из Парижских концертов, о котором сообщено было в Вашей газете⁵¹. — Ради доставления мне этого маленького сведения Вы были столь любезны, что стали бесплатно высылать газету Вашу в продолжение целого года.

Год приходит к концу, и мне становится совестно за такую эксплуатацию Вашего издания, а потому очень прошу Вас принять от меня прилагаемый при сем газетный должок мой с присовокуплением искренней моей признательности за Вашу любезность.

С совершенным уважением

М. Балакирев.

XVI⁵²

30 января 1904

К сожалению, у меня никаких газетных вырезок не сохранилось, касающихся постановки «Руслана» в Праге под моим управлением, так как все чешские газеты, в которых только серьезно писалось об этом, я посылал Людмиле Ивановне, и статьи эти служили материалом для В. В. Стасова, который в тогдашних Петербургских ведомостях (февраль 1867 г.) писал ряд статей об этом знаменательном факте постановки впервые русской оперы за границей. Первое представление «Руслана» в Праге произошло 4 февраля (по ихнему 16) 1867, т. е. — через 10 лет после смерти Глинки. Опера была восторженно принята чешской публикой, о чем из Праги была телеграмма в Петерб[ургские] ведомости. На 1-м представлении был даже Императорский наместник, оставивший театр только после Романса Ратмира «Она мне жизнь» и следующей (так! — *М. К.*) за ним маленького хора «Духи ночей», здесь, в Петербурге, пропускаемого на театре.

Полагаю, что Вл[адимир] Вас[ильевич] Стасов охотно поможет Вам в Вашем труде, сообщив свои статьи о постановке «Руслана» в Праге, которые, вероятно, вошли в полное собрание его писаний, изданных во многих томах. — При таком важном деле и дорогом как для Вас, так и для него, личные счета должны отодвинуться на задний план.

Если пожелаете, могу сообщить Вам портреты тогдашних исполнителей «Руслана», которые у меня сохранились. Надеюсь отыскать и афишку «Руслана», розыском которой займусь завтрашний день.

Всегда Ваш
М. Балакирев.

P. S. Для постановки «Руслана» я ездил в Прагу дважды: сначала летом 1866 г., но начавшаяся Австро-Прусская война помешала этому делу и заставила меня уехать из Праги, в которую ожидалось вступление Прусских войск. Вторично я поехал в конце декабря того же года, и к февралю опера была разучена и срететована. — Обе поездки я совершил на счет Людмилы Ивановны, единственной заботящейся о прославлении своего гениального брата, к судьбе творений которого русская публика оставалась вполне безучастной, как и теперь.

Чуть было не забыл ответить на Ваш вопрос касательно новой пиэсы Глинки: Людмила Ивановна получила от кого-то из

Полтавской губернии манускрипт сочинения Глинки для фортепиано в 4 руки под названием «Capriccio sur des thèmes russes». Первые две темы этого Capriccio «Не белые снега» и «Во саду ли в огороде» довольно банальны, но последующие красивы, обработка интересна, и я бы назвал эту пиэсу преддверием «Ночи в Мадриде». Пиэса хотя написана для фортепиано, но она совсем оркестровая, и по расположению рук, сделанному Глинкой, исполнение ее местами очень неудобно.

Я переписал ее собственноручно, исправив ошибки, описки и недописки. Об издании этой пиэсы еще не последовало распоряжения Людмилы Ивановны, но нужно полагать, что она будет издана в Москве фирмой покойного Юргенсона.

Подлинный манускрипт мною давно возвращен Людмиле Ивановне, которая желает его поместить в Музей Глинки.

Пиэса эта сочинена в 1834 г.

XVIII

22 марта 1904

К сожалению, афишу мне не удалось отыскать, но я полагаю, что чешские афишки, как «Руслана», так и «Жизни за Царя», исполненных в Праге под моим управлением, *сохранились у Людмилы Ивановны.*

Посылаю Вам фотографию действующих лиц при тогдашней постановке «Руслана». — Вверху помещена Горислава M-lle Rückauf (Slesna Rückaufowa), за которой следуют: Людмила, Ратмир и Наина — M-me Jelenkowa, M-me Benevie-Mick, M-lle Staudinger. Под ними помещены: Фарлаф — Палечек, автор оперы, я — дирижер и Руслан — г. Лев.

Далее следуют: Светозар — г. Добровский, переводчик либретто г. Коляр (или Коларь, как он себя пишет по-русски) и финн — Люкес. Ниже всех помещен Баян — г. Поляк.

Надеюсь, что Вы бережно будете обращаться с этой дорогой для меня по воспоминаниям фотографией и возвратите ее мне в полной исправности.

В последнем письме Вашем Вы упоминаете о *новой аранжировке* пиэсы Глинки 1834 г.

Никакой аранжировки эта пиэса не представляет, *она есть оригинал*, написанный самим Глинкой для фортепиано в 4 руки. Но она по содержанию своему скорее оркестровая пиэса, а не фортепианная, в которой мне пришлось подправить кое-какие

маленькие упущения, что необходимо было сделать для печати. Оригинал пьэсы, вероятно, уже передан Людмилой Ивановной в Музей Глинки.

Ваш всегда
М. Балакирев.

XIX⁵³

23 декабря 1906

Примите мою искреннюю благодарность за Ваше поздравление и за адрес, которым я очень тронут. — Прошу Вас передать мою благодарность Вашим товарищам, с которыми Вы ко мне приезжали.

Искренно Вас уважающий
М. Балакирев.

P. S. Меня удивила маленькая неточность Вашего адреса, в котором сказано, будто я начал свою музыкальную карьеру *весной* 1856 г., тогда как в Вашем журнале точно и верно было сказано, что я в первый раз выступил в публику (так! — *М. К.*) в Университетском концерте под управлением покойного Карла Богдановича Шуберта 12 февраля 1856 г. Февраль не весенний месяц.

XX

11 марта 1907

Сейчас узнал я, что наш общий приятель большой Ник[олай] Ник[олаевич] Бороздин отправил Вам для Вашего журнала какую-то заметку в порицание Глазунова в отношении меня.

Убедительно прошу Вас не печатать эту заметку, содержание коей хотя мне неизвестно, но тем не менее я имею основание предполагать, что помещение ее в газете *поставит меня в неловкое положение*, чего Вы, вероятно, не захотите сделать.

Я же тем временем буду стараться побудить самого Бороздина взять от Вас обратно свою заметку и отказаться от мысли ее напечатать.

Примите уверение в совершенном к Вам уважении.

М. Балакирев.

Коломенская ул. 7

XXI

12 марта 1907

Вчера мне удалось убедить Ник[олая] Ник[олаевича] взять назад свою заметку, посланную Вам для напечатания в Вашем журнале, о чем мне приятно Вас известить.

Он сам обещал мне написать Вам об изменении своего первоначального решения.

Вчера, будучи у него, я прочитал Вашу статейку о моем (забытом) юбилее⁵⁴ в № 17 (от 23 Апр[еля] 1906 г.) Вашей газеты и заметил в ней, или, чтобы точнее сказать, в цитируемой Вами статье Серова важную неточность, относящуюся к моей биографии: он говорит, будто бы я брал уроки у Антона Контского. Это неверно. Моими учителями были только моя покойная мать, затем известный московский педагог Александр Иванович Дюбюк, у которого я взял 10 уроков во время летних каникул, и затем Карл Карлович Эйзрих. Впоследствии, когда я был уже в Казани, то проезд туда двух концертирующих артистов: Сеймур-Шифа, а потом Антона Контского был для меня очень полезен; проезд первого — в отношении развития музыкальности, а второго — в развитии пьянства, и я, узнав от него о намерении его основаться в Петербурге, куда и я стремился, решил было брать у него уроки, но по приезде в Петербург и познакомившись ближе с музыкальными воззрениями Контского, я переменяю свое намерение, и наши отношения ограничились простым знакомством. Ошибка Серова та, что мое предположение он принял за *осуществление*. Примите уверения в искреннем к Вам уважении.

М. Балакирев.

XXII

16 марта 1907

Премного благодарен Вам за любезную присылку изданной Вами книжки «писем Глинки»⁵⁵ и, ввиду Вашего желания иметь манускрипт какой-либо моей пьески, препровождаю Вам рукопись моей фортепианной пьески «Chant du pêcheur».

Выписанные Вами 4 такта взяты из моей 3-й Мазурки.

Что же касается до развития музыкальности во мне в детском возрасте, то я мало помню об этом, помнится, что когда мне было лет 8, я уже не отходил от фортепиано, прибирая (так! — М. К.) по слуху кое-какую музыку. Хорошо помню, что чувство тона у

меня было с детства, так как, приходя в гости к дяде Вас[илию] Ив[ановичу] Яшерову, брату моей матери, я чувствовал, что его рояль настроен на полтона ниже нашего фортепиано.

Вы пишете, что у Вас есть рукописи переложений моих Шуберта и Глинки, но я не помню, чтобы я когда-нибудь занимался переложениями Шуберта⁵⁶.

Судьба моих детских сочинений следующая: All[егр]о концерта, с которым я впервые выступил в Петербурге 12 февр[аля] 1856 г., так и остался без движения, равно как и 1-я часть Октета, игранного мною в своем концерте в зале Мятлевой⁵⁷.

Ваш всегда
М. Балакирев

XXIII

17 марта 1907

Перелистывая присланный Вами письмовник Глинки, случайно увидел *грубую* ошибку на стр. 48. Директора Придворной Капеллы Львова звали *Алексей* Федорович, а не Александр, как у Вас напечатано.

М. Балакирев.

XXIV

26 марта 1907

Коломенская ул. 7

Препровождая Вам статейку в защиту памяти Людм[илы] Ив[ановны], очень прошу Вас ее напечатать в ближайшем номере Вашей газеты *непременно всю зараз*, отнюдь ее не разделяя. Если же Вам не удобно будет это исполнить, то не откажите рукопись мне возвратить.

Исполнением же просьбы очень меня обяжете, причем не откажите прислать и номер Вашей Русск[ой] муз[ыкальной] газеты с напечатанной моей статьей.

Искренне Вас уважающий
М. Балакирев.

Простите, что посылаю Вам статейку неряшливо писанную. Надеюсь, что в типографии все-таки ее разберут.

XXV

27 марта 1907

Весьма благодарен Вам за обещание напечатать мою статейку, и я с нетерпением буду ожидать исполнения моего желания⁵⁸.

Вы спрашиваете о моей статье по поводу 50-летнего юбилея Гензельта. Она была напечатана в «Новом времени» вскоре после этого торжества. — Обстоятельства дела были таковы: ко дню юбилея была снята фототипией сохранившаяся у кого-то афиша первого концерта Гензельта, данного им в Петербурге в Большом театре, сколько помню, в марте 1836 г. Цены в афише были обозначены на ассигнации, и ложа бель-этажа стоила 100 р. —

Одна из таких афиш попала в руки какому-то сотруднику «Нового времени», который, не рассмотрев ее хорошенько, тиснул в газете сообщение о том, будто «Гензельт в день своего юбилея дает концерт, и, желая до конца остаться дорогим учителем, назначил цены почище Жюдик, так ложа бель-этажа стоит на этот концерт 100 р.» и т. д. в таком же направлении.

Эта заметка очень огорчила Гензельта, и я обратился, ради его успокоения, к приятелю, писавшему музыкальные статейки, к Порф[ирию] Алекс[еевичу] Трифонову, прося его написать о Гензельте по поводу его юбилея и выяснить забавное недоразумение.

Покойный Трифонов сначала согласился исполнить мою просьбу, но, написав большую часть статьи с моих слов, почему-то отказался ее довести до конца, а потому мне и пришлось ее окончить.

Если я не ошибся в обозначении года на афише, то юбилейное торжество, происходившее в институте Принца Ольденбургского (на углу Каменноостровского и Бол[ьшого] просп[ектов]), могло состояться только в марте 1886 г.⁵⁹

Вот Вам сведения, коими могу с Вами поделиться по интересующему Вас вопросу.

Искренно Вас уважающий

М. Балакирев.

XXVI

30 марта 1907

Сообщаю Вам *вполне точные* данные о 50-ти летнем юбилее Гензельта. В первый раз он выступил в Петербурге публично в концерте 21 Марта 1838 года в Большом театре. Следовательно,

юбилей его праздновался в 1888 году, 21 марта, и вслед за тем была напечатана о нем статья в «Новом Времени» за подписью Валерьян Горшков⁶⁰.

В Воскресенье ожидаю от Вас присылки номера Вашего журнала с моей статейкой в защиту дорогой памяти Людмилы Ивановны.

Уважающий Вас
М. Балакирев.

XXVII

1 апреля 1907

Весьма благодарен Вам за полученные 2 экземпляра № 13 Вашей газеты, в котором я увидел напечатанной свою статейку, а также и Вашу об изданиях Глинки⁶¹, прочитанную мною с интересом.

Чтобы рассеять Ваши недоумения касательно ненапечатанных в Сборнике Юргенсона романсов Глинки, посылаю Вам экземпляр предисловия к ним, которое издатель запоздал поместить в самом томике, но при последующих изданиях этот грешок будет исправлен. Из него вы увидите, что романсы: «Северная звезда» и «Зацветет черемуха» хотя и принадлежат перу Глинки, но не Михаила Ивановича, а Федора Николаевича, который, как оказывается, был не только поэт, но и дилетант композитор⁶².

Обращаю внимание Ваше еще на одну неточность Вашей статьи:

Из оперных партитур Людм[ила] Ив[ановна] издала на свой счет только партитуру «Руслана», подарив это издание фирме Стелловского⁶³ с тем, чтобы партитура эта продавалась не дороже 25 р. — Впоследствии управляющий делами этой фирмы, за смертью Стелловского, Фридрих Гаке, издал партитуру оперы «Жизнь за Царя» и посвятил издание Людмиле Ивановне, назначив цену партитуры 35 р. Но, по убеждению Людм[илы] Ив[ановны], он решил продать ее по 30 р., и она, в свою очередь, разрешила продавать партитуру «Руслана» также по 30 р., чтобы не нарушать равенства.

Вы мало хвалите Ляпунова, который всецело на своих плечах выносит гигантский труд громадного дела издания сочинений Глинки. Я уже стар, и если в этом деле и «моего тут капля меда есть», то капля очень микроскопическая. — Будущий серьезный

критик, рассматривая партитуры Глинки, отредактированные Ляпуновым, и сравнивая их с другими изданиями, оценит его огромные заслуги. Издание Юргенсона могло бы быть изготовлено к 3-му февраля прошедшего 1906 года, если бы не помешала смерть П. И. Юргенсона и еще другие обстоятельства.

Уважающий Вас
М. Балакирев.

XXVIII

2 апреля 1907

Юргенсон не прислал Вам партитуру «Руслана» по той причине, что она еще не вышла из печати. Зато им выпущены в продажу 4-х ручные переложения обеих опер, о которых в Вашей статейке не упоминается. Но если Вы хотите сравнивать издания, то, для начала, Вы могли бы издание Юргенсона (например, музыку к «Князю Холмскому») сравнить с изданием Беляева, и из этого могли бы извлечь немало поучительного.

Завтра Серг[ей] Мих[айлович]⁶⁴ уезжает в Москву, где под его управлением состоится концерт 8-го числа, а потому поручение Ваше едва ли мне придется привести в исполнение, разве что по возвращении его из Москвы.

Уважающий Вас
М. Балакирев

P. S. Поездка его в Германию, к моему удовольствию, не осталась без добрых последствий. — Об нем теперь много пишут, и Этюды его некоторые критики называют даже гениальными.

Известен ли Вам номер Берлинского музыкального журнала «Die Music»⁶⁵, посвященный исключительно нашей русской музыке?

XXIX

28 ноября 1907

Вам не безынтересно будет узнать о приготавлиющемся издании сочинений Листа, которое предпринимает крупнейшая из Музыкально-издательских фирм — фирма Брейткопф и Гертель в Лейпциге. Одновременно с настоящим письмом посылаю Вам объявление об этом издании⁶⁶, чтобы Вы могли с ним познако-

мить Ваших подписчиков. Я желаю быть первым покупателем того номера Вашей Музыкальной газеты, в котором будет сообщено об этой публикации, и надеюсь этого достигнуть чрез нашего общего приятеля и Вашего сотрудника К. Н. Чернова.

Примите уверение в уважении к Вам
М. Балакирев.

XXX⁶⁷

1 декабря 1907

Весьма благодарен Вам за присылку номера Вашей газеты, в котором в кратком виде помещена Вами публикация фирмы «Брейткопф и Гертель» об издании Листа.

По вопросу об упрощенной партитуре я не высказался⁶⁸ потому, что самый вопрос этот считаю праздным, который может быть решен только музыкальной жизнью, а не мнением того или другого композитора.

Я действительно написал две части Симфонии, но мне очень неприятно, что Вы уже напечатали об этом в Вашей газете⁶⁹, не спросив меня.

Уважающий Вас
М. Балакирев.

XXXI

11 августа 1908

Гатчина, Елизаветинская ул. 24

В ответ на письмо Ваше от 8 авг[уста]⁷⁰, пересланное мне в Гатчину, спешу сообщить:

1) 2-я Симфония (d-moll), состоящая из 4-х частей: All[egr]o, Scherzo, Andante и Финала, уже гравирована в Лейпциге моим обычным издателем Циммерманом.

2) В Императорскую Публ[ичную] библ[иотеку] в отдел Рукописей и манускриптов отданы мною 14 писем Александра Дмитриевича Улыбышева, но снимать с них копии и публиковать я нахожу преждевременным. — Со дня кончины его 29 января текущего года исполнилось 50 лет, а со дня его рождения исполнилось, вероятно, более 100 лет, так как он скончался уже в преклонном возрасте⁷¹.

3) Аполлон Сильвестрович Гусаковский, обещавший быть талантливым композитором, ушел с музыкального пути ради заработков средств к жизни, избрав путь научный, приведший его к занятию одной из кафедр в Лесном институте, где он был профессором, в какой-то должности он и скончался в 70-х годах, т. е. лет 30 или 35 тому назад, оставив после себя кое-какие музыкальные наброски, напечатать которые в обновленном им виде представлялось невозможным.

4) При мне не имеется никаких моих портретов, и если Вы хотите иметь удачный снимок с меня, то обратитесь в фотографию «Ренц и Шредер» (Морская 27). К сожалению, все экземпляры снимков этой фотографии у меня разошлись.

5) Сообщить Вам fac-simile фразы из 2-й симфонии в настоящее время затрудняюсь, так как манускрипт находится в Лейпциге, а написать что-нибудь на память боюсь, так как может произойти розница с подлинником, что нежелательно.

В конце этого месяца я ожидаю присылки корректуры всего издания и тогда готов удовлетворить Вашу просьбу о fac-simile какой-нибудь фразы, которую Вы напечатаете под моим портретом, добытым в названной фотографии.

С уважением
М. Балакирев.

XXXII

13 августа 1908

Вчера вечером я получил корректуру 2-й Симфонии, и, чтобы не задержать Вас, спешу препроводить Вам мой манускрипт, который Вы могли бы напечатать под моим портретом и о получении коего не оставьте уведомлением.

С уважением

М. Балакирев⁷².

Гатчина,
Елизаветинская ул. 24

* * *

¹ Возможно, именно финдейзеновские материалы легли в основу самой большой в XX веке публикации его корреспонденции:

- 62 письма к нему В. В. Стасова. См.: *Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры* / Под ред. Ю. С. Калашникова. М., 1967. Т. 2. С. 200–270. Но это — предположение, не подтвержденное конкретными фактами.
- ² *Финдейзен Н. Ф.* Письма Н. А. Римского-Корсакова к Н. Ф. Финдейзену // *Музыкальная новь*. 1924. № 1. С. 40–43.
- ³ ГДМЧ, ф. 33, Ю 2, ед. хр. 142. Письма М. А. Балакирева (32) с предисловием Н. Ф. Финдейзена.
- ⁴ ГДМЧ, ф. 33, Ю 2, ед. хр. 162. Письма Ц. А. Кюи Н. Ф. Финдейзену. С предисловием Н. Ф. Финдейзена.
- ⁵ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1774. *Римский-Корсаков Н. А.* Письма (18) Н. Ф. Финдейзену. 1894–1900; ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1775. *Римский-Корсаков Н. А.* Письма (21) Н. Ф. Финдейзену. 1901–1908.
- ⁶ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1027. *Финдейзен Н. Ф.* Письмо Ц. А. Кюи 20 октября 1893 г.; ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1523. *Кюи Ц. А.* Письма (15), открытки (9) и записки на визитных карточках (4) Н. Ф. Финдейзену. 1893–1913 гг.
- ⁷ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1133. *Балакирев М. А.* Письма (14), открытка и записки на визитных карточках (2) Н. Ф. Финдейзену. 1894–1903 гг.; ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1134. *Балакирев М. А.* Письма (16) Н. Ф. Финдейзену. 1904–1908 гг.
- ⁸ Несколько слов о русском музыкальном журнале // РМГ. 1894. № 1. Стб. 3.
- ⁹ Все даты, приведенные в публикации, даны по старому стилю.
- ¹⁰ Так, к примеру, в дневнике читаем: «Между прочим, несколько лет тому назад какой-то поляк с трудом определил своего сына (10 лет) в Певч[ескую] капеллу, который вскоре оказался очень талантливым скрипачом и ему даже поручали обучать первокурсников. Балакирев обратил на него особенное внимание, протезировал, беседовал с ним, ходил в церковь и, наконец, — этот мальчик принял православие. Только однажды во время отпуска — Бал[акирева], Р[имский]-К[орсаков] докладывает, что тот мальчик смеется над Балак[иревым] etc... Кончилось тем, что по приезде Бал[акирева] тот с ним проговорил целый час (наставлял), но все-таки через несколько времени — выписал отца, и этот мальчик исчез. Р[имский] Корс[аков] — мальчик — 3 рубля: «Я занимаюсь, а не получил». — Дал 3 рубля и пошел. Соколов встретил его ночью на Невск[ом], гордо разгуливал». 1 апреля 1893 (ОР РНБ, ф. 816, оп. 1, ед. хр. 369, л. 14 об. *Финдейзен Н. Ф.* Дневник).
- ¹¹ Запись от 22 января 1899 г.: «Вчера утром был у Л[юдмилы] Ив[ановны], которая немало меня рассмешила, сообщив (по секрету), что Балакирев недоволен мною за то, что я не хожу к нему (на поклон, что ли?), «как все другие рецензенты» (Веймарн, Прибыльский и др.). Он все еще утверждает, а может быть, и распространяет слухи, что Газета субсидируется Беляевым! Какой комик!!»

- (ОР РНБ, ф. 816, ед. хр. 371, л. 32 об.–33. Финдейзен Н. Ф. Дневник).
- ¹² 15 декабря 1897 г. Н. Ф. Финдейзен записал: «Вчера утром у Людм[илы] Ив[ановны]. Насмешила рассказом о Балакиреве, который в посл[еднем] письме просил, чтобы из Музея Гл[инки] убрали образ и передали бы его в какую-нибудь церковь! Вот мутник, полный ханжества» (Там же. Л. 7)
- ¹³ ОР РНБ, ф. 816, оп. 1, ед. хр. 374, л. 41–41 об. Финдейзен Н. Ф. Дневник.
- ¹⁴ Там же. Л. 134 об.
- ¹⁵ Там же. Л. 54.
- ¹⁶ Там же. Л. 78.
- ¹⁷ Письма Балакирева публикуются по подлинникам, хранящимся в ОР РНБ (в частности, сохранены авторские варианты слов «пьеса» и «пизса», «пульпитр» и др.), по машинописи архива ГДМЧ, с учетом пожеланий Финдейзена по части орфографии, с пунктуацией, приближенной к современной. Ответные записки и письма Финдейзена (также публикуемые впервые) даются в сносках.
- ¹⁸ На визитной карточке, датированной 21 ноября 1894 г., надпись: «Милий Алексеевич Балакирев прилагает при сем свой автограф (на обороте) и фотографическую карточку (ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1122, л. 1. Балакирев М. А. Письма (14), открытка и записки на визитных карточках (2) Н. Ф. Финдейзену. 1894–1903 гг.).
- ¹⁹ 1898 г.
- ²⁰ Между визиткой 1894 г. и первым публикуемым письмом была еще одна записка, адресованная в редакцию Русской музыкальной газеты, датированная 24 декабря 1899 г.: «Принося искреннюю благодарность за присылку письма от заведующего Екатеринодарскими музыкальными классами, адресованного на Редакцию, прилагаю при сем 5-ти копеечную марку. С уважением М. Балакирев» (ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1133, л. 3. Балакирев М. А. Письма (14), открытка и записки на визитных карточках (2) Н. Ф. Финдейзену. 1894–1903 гг.).
- ²¹ Финдейзен Н. Ф. Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, хранящихся в Рукописном отделении Имп. Публ. библиотеки в С.-Петербурге. СПб., 1898.
- ²² Отзыв (без подписи) на присланный сборник. См.: Библиография. Балакирев М. А. 30 русских народных песен для голоса с фортепиано // РМГ. 1900. № 21/22. Стб. 574–575.
- ²³ Записка на визитной карточке.
- ²⁴ Поводом прихода М. А. Балакирева к Н. Ф. Финдейзену стало письмо от 4 июля: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Позволяю себе препроводить Вам при сем № 25/26 РМГ с Тематическим очерком Вашей превосходной C-dur'ной симфонии. Жалею, что не приношу Вам его лично, как бы хотел, ибо не знаю, в какие дни и часы Вас удобнее застать и не помешаю ли я Вам своим посещением. А между

тем — засвидетельствовать Вам лично свое глубокое уважение — хотел уже давно. Совершенно Вам преданный и уважающий Вас Ник. Финдейзен» (ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1278, л. 1. *Финдейзен Н. Ф. Письма* (13) Милию Алексеевичу Балакиреву. 1899–1908. Далее тексты писем Н. Ф. Финдейзена приводятся по этой рукописи с указанием только даты их написания).

²⁵ См.: Курдюмов Ю. В. Тематический очерк симфонии С-dur М. А. Балакирева // РМГ. 1901. № 25/26. Стб. 629–635.

²⁶ 7 июля 1901 г. Н. Ф. Финдейзен писал: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Позвольте мне сердечно поблагодарить Вас за Ваши приветливые строки и, вместе с тем, извиниться, что не сообщил о том, что живу на даче и тем заставил Вас (хотя и невольно) потерять дорогое Ваше Время и потрудиться поднятием на 101 ступенную высь! С удовольствием буду ждать осенью свидания, а пока позволяю себе препроводить Вам только что отпечатанный экз[емпляр] отдельных оттисков "Тематического очерка" Курдюмова. Искренно уважающий Вас Ник. Финдейзен».

²⁷ Письмо написано в ответ на записку Н. Ф. Финдейзена от 3 февраля 1903 г.: «Глубокоуважаемый Милий Алексеевич! Т. к. от Н. И. Казанли я узнал, что Вы иногда интересуетесь Русской музыкальной газетой, усердно прошу Вас принять прилагаемый экземпляр ее за нынешний год в знак моего искреннего и сердечного уважения к Вашей музыкальной деятельности. Я не посылал Вам до сих пор моего издания из боязни показаться Вам навязчивым издателем. Совершенно Вам преданный Ник. Финдейзен. P. S. Дальнейшие №№ будут Вам доставляться, конечно, своевременно».

²⁸ 7 февраля 1903 г. Н. Ф. Финдейзен писал: «Усердно благодарю вас за присланную увертюру к "Королю Лиру", которая действительно меня много интересует, хотя до сих пор мне ее и не удавалось слышать в оркестре. Т. к. теперь имеется печатная партитура, то я и надеюсь у знакомых дирижеров добиться возможно скорого ее исполнения. Искренно преданный Вам Ник. Финдейзен».

²⁹ См. заметку: «Марк Гюнцберг дал сегодня (суббота 11/24 января) концерт с оркестром, в котором играл фортепианные концерты Римского-Корсакова и Ляпунова» // РМГ. 1903. № 3. С. 94.

³⁰ В ответ на это письмо Н. Ф. Финдейзен писал 12 февраля 1903 г.: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Чрезвычайно вам благодарен за присланные заграничные вырезки, которыми я и воспользуюсь в ближайшем № РМГ. Что касается до прекрасного концерта Ляпунова, который мне очень понравился еще в первом его исполнении, то полагаю, что его не игнорируют теперь именно (раньше это действительно можно было поставить в упрек музыкального Тита Титыча [М. П. Беляева. — М. К.], но теперь в его симфон[ических] концертах сольные пьесы вовсе не исполняются), а просто наши пианисты так ленивы и невежественны, что не торопятся разучить один из талантливейших русских фортепианных концертов... Как

только выйдут в печати оркестровые партии Вашего «Короля Лира», я уверен, что его не замедлит исполнить оркестр гр[афа] Шереметева, да, вероятно, и Тит Титыч посоветится не включить в программу будущего сезона это произведение. Искренно уважающий Вас и преданный Вам Ник. Финдейзен».

³¹ Беляева М. П. (прим. Н. Ф. Финдейзена).

³² Имеется в виду Сафонов Василий Ильич (1852–1918) — русский пианист, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель, с 1889 по 1905 г. — директор Московской консерватории.

³³ Имеется в виду Танеев Александр Сергеевич (см. с. 47, сноска 63).

³⁴ Опера М. М. Иванова, музык[ального] критика «Нового Времени» (прим. Н. Ф. Финдейзена).

³⁵ Следующей была корреспонденция Н. Ф. Финдейзена от 21 февраля 1903 г.: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Ваше письмо во многом заставило меня задуматься — в нем слишком много правды о настоящем положении вещей в русском музыкальном мире, хотя я не совсем согласен с Вами. Ваша характеристика концертов Митрофана Петровича безусловна правильна. Я сам давно начал относиться к ним критически и в последнее время вполне, кажется, распознал их меценатский характер, лишаящий серьезного значения эти концерты для дела *развития* русского искусства. Но вот что меня всегда удивляло — это непрерывная привязанность и симпатия к ним людей даровитых и уважаемых мною (Стасов, Корсаков) и во всяком случае умных (как Кюи)! Слепота их или сознательное нежелание признать "Тит Титычево" в большинстве деяний наипочтеннейшего Митрофана Петровича — прямо удивительны. В последнее время мы со Стасовым почти разошлись, несмотря на почти 10-летние тесные сношения, ибо теперь он (по его словам) "встретил такую враждебность и непонимание новой русской музыки, ее главных деятелей" и т. д. <...> Ну да Бог с ними! Спасибо Вам за указание на произведения Ляпунова, к которым я теперь отнесусь с большим вниманием (к сожалению, до сих пор, кроме его концерта, симфонии и баллады, я ничего не знал). Надеюсь, что симфонию и балладу исполнят в провинции по моему указанию. Но надо хлопотать и о Петербурге. С чем я не согласен — это с заключением Вашего последнего письма. Я совершенно не думаю, что Вы ушли от нашего музык[ального] мира, хотя и приняли в нем совершенно *независимое* положение (и это делает Вам величайшую честь). Хорошо удаление, когда художник, хотя и не так часто (зато — вполне зрело и обдуманно), дарит своих современников то великолепными романсами, то прекраснейшей симфонией, то фортеп[ианными] пьесами и т. д. Поймите, Милий Алексеевич, это *удаление* — совсем особого и... чудесного рода. Искренно преданный Вам Ник. Финдейзен».

³⁶ Ахшарумов Дмитрий Владимирович (1864–1938) — дирижер, скрипач и музыкально-общественный деятель. С 1897 г. жил в Полтаве,

где в 1899 г. по его инициативе было открыто отделение ИРМО. Сотрудничал с Н. Ф. Финдейзенем. Собственных публикаций в РМГ немного. Наиболее интересно исследование h-moll'ной симфонии Шуберта. По заметкам, корреспонденциям, статьям в рубрике «Музыка в провинции» можно проследить историю руководимого им полтавского симфонического оркестра, который был первым в России музыкальным коллективом, предпринявшим турне по отдаленным уголкам страны. С 1898 г. РМГ освещает его дирижерскую деятельность.

- ³⁷ Фрагмент письма опубликован: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Ред.-сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 459. В тот же день, 23 февраля 1903 г., Н. Ф. Финдейзен прислал М. А. Балакиреву записку: «Многоуважаемый Милый Алексеевич! Простите, что продолжаю надоедать Вам своими письмами. Быть может, Вам будет интересно знать, что я и посоветовал Д. В. Ахшарумову (он был здесь в январе) исполнить симфонию Ляпунова. В Полтаве ее дадут, вероятно, 22 марта, и я буду на этом симфон[ическом] концерте, т. к. на другой день читаю в местном Отд. ИРМО лекцию "Очерк развития русского романса", в котором между прочими ром[ансами] будет исполнен и столь любимый мною "Введи меня, о ночь, тайком". Искренно преданный Вам Ник. Финдейзен».
- ³⁸ *Финдейзен Н. Ф.* Михаил Иванович Глинка. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. Москва; Лейпциг, 1903.
- ³⁹ Свидетельства М. А. Балакирева не подтверждаются, прав был Н. Ф. Финдейзен: 23 мая «Санкт-Петербургские ведомости» (1857. № 110) сообщали о том, что 22 мая пароход с прахом М. И. Глинки прибыл в Кронштадт, а похороны в Александро-Невской лавре состоялись 24 мая. Фрагмент письма опубликован: М. А. Балакирев. Летопись... С. 34.
- ⁴⁰ *Финдейзен Н. Ф.* Музыкальная старина: Сборник статей и материалов для истории музыки в России. В 6-ти вып. СПб., 1903. Вып. 1, 2.
- ⁴¹ Фрагмент письма от этого числа опубликован: Глинка в воспоминаниях современников / Под общей ред. А. А. Орловой. М., 1955. С. 292.
- ⁴² Фрагмент письма опубликован: М. А. Балакирев. Летопись... С. 26; Глинка в воспоминаниях современников. С. 292, 293.

М. И. Глинка в своих «Записках» (изд. Суворина. С. 101) пишет: «У графа Виельгорского исполнили великим постом 7-ю симфонию Бетховена необыкновенно удачно... После *adagio* профессор музыки в Театральном училище, Soliva, отличнейший теоретик, подпрыгнул, воскликнув: "E una cosa che fa stupore!" (Это приводит в оцепенение! (итал.) — М. К.), а я был так встревожен сильными впечатлениями...что когда приехал домой, то Марья Петровна спросила меня с видом участия: "Что с тобою, Michel?" — "Бетховен!.." — ответил я» (прим. Н. Ф. Финдейзена).

- ⁴³ Ленц Василий (Вильгельм) Федорович (1808–1883) — русский музыкальный писатель и публицист.
- ⁴⁴ Имеется в виду книга В. Ф. Ленца «Бетховен и три его стиля» (вышедшая в 1852 г. на французском языке).
- ⁴⁵ «Программа (1-го вообще в Петербурге) концерта Балакирева, состоявшегося 22 марта 1856 г. в зале г-жи Мятлевой, была напечатана мною во II вып. сборника "Музыкальная Старина"» (прим. Н. Ф. Финдейзена). Первое выступление Балакирева в Университетском концерте в Петербурге прошло 12 февраля 1856 г.
- ⁴⁶ См.: Новые материалы к биографии Глинки (Симфония «Тарас Бульба» // Русская старина. 1889. Февраль.
- ⁴⁷ Дёлер Теодор (1814–1856) — пианист и композитор, концертировал в Европе и России.
- ⁴⁸ Знакомство Глинки с Листом и исполнение последним отрывков «Руслана» по рукописной партитуре состоялось весной 1842 г., до постановки «Руслана и Людмилы», о чем Глинка сообщает в своих «Записках» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁴⁹ Это письмо с небольшими купюрами было опубликовано Финдейзенем под заголовком: «К 75-летию со дня рождения М. А. Балакирева. Из неизданных писем М. А. Балакирева» // РМГ. 1912. № 1. С. 21, 22.
- ⁵⁰ Фрагмент письма опубликован: Автобиографические заметки М. А. Балакирева (из писем его к Н. Финдейзену) // РМГ. 1910. № 41. Стб. 861–862. «Вставной № в "Te Deum" Берлиоза, единственно исполнявшийся в [Петер]бурге под управлением Балакирева и не вошедший в оригинальное издание берлиозовской партитуры» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁵¹ См. заметку в РМГ. 1903. № 3. С. 95.
- ⁵² Рукописи последующих писем см.: ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1134. Балакирев М. А. Письма (16) и открытка Н. Ф. Финдейзену. 1904–1908.
- ⁵³ 21 декабря 1906 г. Н. Ф. Финдейзен прислал М. А. Балакиреву записку: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Спешу препроводить Вам только что полученную для Вас телеграмму Полтавского отделения ИРМО и очень жалею, что сегодня утром мне не удалось лично приветствовать Вас с днем 70-летия Вашего рождения и высказать все глубокое и искреннее уважение и почитание к Вам и Вашей славнейшей деятельности на пользу русской музыки! Душевно уважающий Вас и преданный Вам Ник. Финдейзен».
- ⁵⁴ «50-летний юбилей М. А. Балакирева прошел совершенно никем не отмеченный. Я устроил на бывшей тогда в Петербурге I-й Всероссийской Музыкальной Выставке концерт, все или часть программы которого (под упр. Руд[ольфа] Буллериана) была посвящена произведениям Балакирева, составил адрес, собрал подписи и хотел поднести его вместе с двумя другими делегатами из подписавших адрес. По болезни Балакирев не мог принять нас и благодарил

- настоящим письмом» (прим. Н. Ф. Финдейзена). Фрагмент письма опубликован: Автобиографические заметки М. А. Балакирева (из писем его к Н. Финдейзену // РМГ. 1910. № 41. Стб. 361).
- ⁵⁵ Полное собрание писем М. И. Глинки. СПб., 1907.
- ⁵⁶ «М[илий] А[лексеевич] ошибся: я ему сообщил, что у меня имеется переписанное им (в партитуре) фортепианное трио Шуберта» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁵⁷ См. программу этого концерта, перепечатанную из 4-го выпуска «Музыкальной старины» Н. Ф. Финдейзена: Балакиреву посвящается // Сборник статей к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996) / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб., 1998. С. 166.
- ⁵⁸ Статья М[илия] А[лексеевича] «В защиту памяти сестры и друга М. И. Глинки — Людмилы Ивановны Шестаковой» напечатана в РМГ, 1907. № 13. Стб. 372–375 (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁵⁹ «М[илий] А[лексеевич] ошибся: эта статья была напечатана 12 марта 1888 г. (Новое время. 1888. № 4323)» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁶⁰ Один из литературных псевдонимов М. А. Балакирева.
- ⁶¹ См.: *Финдейзен Н. Ф.* Новое (общедоступное) издание произведений Глинки фирмы П. Юргенсона // РМГ. 1907. № 13. Стб. 265–372.
- ⁶² «Оба романса, как было мною установлено, все-таки оказались композицией М. И. Глинки. Автографы их находятся в Рукоп[исном] отделе Публичной Библиотеки» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁶³ Стелловский Федор Тимофеевич (1826–1875) — русский музыкальный издатель. С 1853 г. открыл музыкальный магазин в Петербурге и нотное издательство, существовавшее до 1886 г. (впоследствии фирма перешла к К. А. Гутхейлю). Издавал «Музыкальный и театральный вестник» (1858–1860).
- ⁶⁴ «Ляпунов» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁶⁵ Die Musik (*нем.*) — «Музыка», немецкий журнал, выходивший с 1901 по 1915 гг. в Берлине.
- ⁶⁶ В приложении к письму Н. Ф. Финдейзен сохранил проспект издания сочинений Листа на немецком языке.
- ⁶⁷ Письмо-ответ Н. Ф. Финдейзена, датированное 1 декабря 1907 г.: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Позвольте препроводить Вам сегодняшний № РМГ с заметкой (на стр. 1129) о новом издании Собр. соч. Листа, которая была уже набрана, когда пришло Ваше любезное письмо с печатным объявлением, подобным тому, которое я получил на прошлой неделе из-за границы. Меня беспокоит — верно ли я напечатал (в прошлом №) известие об окончании Вами двух первых частей новой, второй, симфонии? Я так живо интересуюсь Вашей музыкальной деятельностью, что не хотелось бы печатать ошибочных известий. Получили ли Вы осенью просьбу редакции высказаться по вопросу об упрощенной партитуре? Я уже получил несколько заявлений от читателей — РМГ — и почитателей Ваших, которые тщетно ждали появления вашего авторитетно-

го мнения, среди подобных, полученных редакцией от Направника, Зилоти, Римского-Корсакова, Глазунова и др. Искренно преданный Вам Ник. Финдейзен».

⁶⁸ М. А. Балакирев не ответил на записку Н. Ф. Финдейзена от 28 августа 1907 г.: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Предлагая Вашему любезному вниманию заметку "Упрощенная партитура" в № 34/35 "Русской музыкальной газеты", Редакция была бы очень признательна узнать Ваше авторитетное мнение по данному вопросу. С совершенным почтением Ник. Финдейзен».

⁶⁹ См.: Разные известия // РМГ. 1907. № 47. Стб. 1097.

⁷⁰ Вот это письмо: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Сегодня я узнал из газет, что Вы окончили свою 2-ю симфонию и искренно порадовался этому известию. Но все-таки прежде, нежели перепечатывать его, я хотел бы проверить его правильность у Вас, тем более, что напечатанием известия о двух частях симфонии Вы остались недовольны, а также потому, что никаких подробностей о новом крупном Вашем произведении газеты не сообщают — ни количества частей его, ни тональности и т. д. Пользуюсь случаем, чтобы попросить у Вас несколько разъяснений, зная, с какой обязательной деликатностью Вы всегда разрешали мои запросы. 1) Насколько мне известно, Вами в свое время были переданы несколько писем Улыбышева — в рукоп[исное] отделение Публ[ичной] библиотеки. Я был бы Вам очень признателен за разрешение снять с них копии и, если они интересны, напечатать ввиду исполнившегося 100-летия со дня рождения Улыбышева. 2) Просматривая одну из статей В. В. Стасова, я нашел указание об отъезде за границу одного из Ваших учеников — *Гусаковского*, который признается русской школой очень талантливым композитором. Меня этот Гусаковский очень заинтересовал, и я был бы Вам очень благодарен за указание — что случилось с его рукописями, т. к. не думаю, чтобы многое из его произведений появилось в печати. Самая же главная и усердная просьба моя заключается вот в чем. По поводу Вашей новой симфонии. Редакция очень хотела бы напечатать Ваш последний портрет вместе с факсимиле автографа из новой симфонии. К сожалению, я не знаю, где можно достать Ваш новейший портрет, многоуважаемый Милий Алексеевич, вот почему не посердитесь на мою *усерднейшую* просьбу дать такой портрет и надписать на нем отрывок или фразу из Вашей симфонии. Такой драгоценный портрет бережно хранился бы в редакционном музее, в котором выставлены и прежние Ваши портреты и о котором, быть может, Вам рассказал при случае К. Н. Чернов. Простите, многоуважаемый Милий Алексеевич, за эту массу просьб и позвольте надеяться, что Вы, по всегдашней снисходительности ко мне — Вашему искреннему поклоннику — не откажете в них. Искренно Вас уважающий и преданный Ник. Финдейзен. 8 августа [1]908».

- ⁷¹ «После кончины М[илия] А[лексеевича] письма А. Д. Улыбышева к М. А. Балакиреву (вместе с несколькими письмами Улыбышева к кн. В. Ф. Одоевскому) были напечатаны мною в сборнике "Музыкальная Старина" (VI-й выпуск, СПб., 1911)» (прим. Н. Ф. Финдейзена).
- ⁷² В ответ на последние письма М. А. Балакирева Н. Ф. Финдейзен прислал записку: «Многоуважаемый Милий Алексеевич! Я получил оба Ваши письма и приношу усердную благодарность за присылку автографного отрывка Вашей 2-й симфонии. Совершенно Вам преданный Ник. Финдейзен. 14 Августа [1]908». Факсимиле с присланного автографа, представляющего собой первые четыре такта Второй симфонии, было опубликовано в приложении к некрологу М. А. Балакиреву // РМГ. 1910. № 22/23. Стб. 527-528.



Публикация Татьяны Зайцевой

«Я ЛЮБЛЮ С ДРУЗЬЯМИ БЫТЬ...»*

Из переписки М. А. Балакирева с А. К. Лядовым

Как трудно и увлекательно приблизиться к правде ушедших дней! Один из испытанных и необходимых путей — публикация и изучение писем. В этом отношении М. А. Балакиреву и А. К. Лядову равно не повезло: лишь малая часть их богатейшего эпистолярного наследия стала достоянием науки. Их переписка целиком еще не разыскана и не опубликована. Быть может, поэтому их взаимоотношения до сих пор толкуются столь разно. Ц. А. Кюи — подчеркнем, очевидец происходившего — назвал Лядова самым талантливым **учеником** Балакирева¹. Напротив, о занятиях Лядова у Балакирева умолчал Н. А. Римский-Корсаков². Уроками последнего Лядов манкировал, за что и был в 1876 г. изгнан профессором из консерватории. Тогда Анатолия и взял под опеку Балакирев. В этом общении, в совместном — по инициативе Балакирева — редактировании опер М. И. Глинки проходило творческое созревание юноши³, что позволило ему некоторое время спустя экстерном — и блестяще — окончить консерваторию. Характерно, что и в лядовских сочинениях тех лет исследователи справедливо усматривали воздействие Балакирева, Мусоргского, Бородина, Кюи. И Балакиреву — не Римскому-Корсакову! — Лядов посвятил свои ранние опусы (Этюд, ор. 5; Мазурку, ор. 9, № 2).

Тем не менее возобладала точка зрения автора «Летописи моей музыкальной жизни»: в исследованиях, а также учебниках и энциклопедических словарях (в том числе современных) учителем Лядова называется исключительно Римский-Корсаков, а имя Балакирева несправедливо опускается⁴.

Другой устоявшийся миф — балакиревский деспотизм, якобы оттолкнувший от бывшего главы его учеников и коллег-музыкантов.

* Данная работа выполнена при поддержке РГНФ (исследовательский проект № 03-04-00400а).

Спору нет, характер Балакирева — бескомпромиссно-правдивый, требовательный, гордый и ранимый — был не из легких. Но почему в первую очередь его принято считать виновным во всех возникавших конфликтах, оставляя в тени других?

В какой-то мере пролить свет на эти проблемы, увидеть события отчасти глазами Балакирева позволяет его переписка с Лядовым.

Приводимые письма охватывают период с 1887 по 1898 гг. Первые два письма (Балакирева Лядову) датированы 1887 г., когда с момента знакомства музыкантов прошло более десяти лет. К тому времени ученик приобрел солидный авторитет, преподавал в Петербургской консерватории и — по инициативе Балакирева и под его началом — в Капелле. Тем не менее тон этих немногословных балакиревских посланий — задушевно-дружественный, открытый, отеческий.

Все иное — характер обращения (уже не «Дорогой Анатолий», а «Глубокоуважаемый Анатолий Константинович»), манера изложения, содержание — в остальных письмах, относящихся к 1896–1898 гг. Как видно, спустя еще десять лет Балакирев и Лядов несколько отделились друг от друга. Порой вспыхивали и ссоры. Но нельзя не признать справедливости негодования Балакирева по поводу небрежного и неуважительного отношения к нему Лядова, которое обнаружилось в инциденте с просителем Лифшицем. Три раза переписывал стареющий учитель это письмо, стараясь быть объективнее и сдержаннее и как можно меньше выказывать обиду...

В итоге неприятных объяснений Балакирев смодулировал в сферу творчества: предложил Лядову принять участие в обработках русских народных песен. Эта инициатива учителя оказалась живительным стимулом для молодого композитора, а его обработки внесли ценный вклад в сокровищницу отечественной музыки. Созданная на их основе сюита «Восемь русских народных песен» ор. 58 для оркестра стала одним из вершинных лядовских сочинений.

Выделим главное: ничто было не в силах изменить стремления Балакирева наставлять талантливых композиторов — в том числе Лядова (быть может, отсюда — заключительная фраза в письмах: «Всегда Ваш М. Балакирев») — и объединять их силы в служении российскому искусству. В этом — великая щедрость и широта натуры Балакирева, беззаветно и до конца преданного русской музыке.

I

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

2 марта 1887 г.

Дорогой Анатолий!⁵

В среду (4-го числа) у меня вечером будет Чайковский⁶, желающий видеться со всеми нашими музыкантами и в особенности с Вами. — Я также соскучился, давно Вас не видя. — Приходите только пораньше — часов в 8^{мь}.

Ваш всегда
М. Балакирев

II

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

Воскресенье 4 апр[еля] 1887 г.

Дорогой Анатолий!⁷

Приходите ко мне сегодня вечером. Я нездоров и никуда не выхожу. Возьмите с собою ноты Ваших *Intermezzo B-dur* и *Мазурку с Вальсом*⁸. Я очень скучаю.

9



Ожидаю Вас
М. Балакирев

III

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

27 февраля 1896 г.

Многоуважаемый Милий Алексеевич¹⁰,

очень сожалею и раскаиваюсь, что прислал к Вам Лившица¹¹. Зная Вас, я был убежден, что Вы захотите помочь или деньгами, или советом человеку почти голодному, спавшему несколько ночей на улице. Но из всего этого вышло что-то фантастическое:

оказалось, что я Вас чем-то обидел. Пожалуйста, простите меня и будьте уверены, что подобного более не повторится.

Готовый к услугам Вашим
Ан. Лядов

IV

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

29 февраля 1896 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!¹²

Визит Лифшица меня нисколько не обидел, но доставил мне много скверных минут. — Не зная, что такое представляет из себя этот еврей, явившийся ко мне без всякой рекомендации, даже без чьей-либо визитной карточки, я, вынужденный с ним объясняться, не чувствуя под собой почвы, поставлен был в положение очень неприятное, и чтобы Вы сами могли быть в этом судей, сообщаю весь наш разговор:

Явившись ко мне, Лившиц отрекомендовался мне как «композитор», не имеющий средств к завершению своего музыкального образования, и на 1-й раз просил дать ему 25 руб[лей], в которых он нуждается неотложно, причем объяснил, что Вы его направили ко мне, обнадежив, что я почему-то (?) приму в нем участие и все для него сделаю.

На вопрос мой: имеет ли он от Вас рекомендательное письмо, он отвечал, что «не имеет», но может представить равносильный документ, и показал мне свидетельство консерватории в том, что он обладает музыкальными способностями. Все это меня убеждало в отсутствии Вашего к нему участия, и я, объяснив ему, что эти документы совсем неравносильны, уже смело начал отрицать Ваше участие в этом деле, находя невероятным, чтобы Вы, имея очень богатых друзей¹³, могли пытаться облагодетельствовать его на счет лица, с которым Вы никогда не видаетесь, едва знакомы и которое никоим образом не богаче Вас, а может быть в настоящее время даже и беднее, и в доказательство верности своего предположения приводил и то, что если б Вы в самом деле направляли его ко мне, то несомненно написали бы мне несколько строк о его личности в объяснение Вашего к нему участия, без чего ему нелепо было и являться. — Не желая третировать Лив-

щица как лжеца, я высказал ему предположение, что между Вами и им произошло недоразумение, и что Вы его посылали, вероятно, к другому лицу, а он, перепутав фамилии, пришел ко мне.

Что же касается до 25 руб[лей], которые Вам немедленно нужны, сказал я Лившицу, то «обратитесь за этим к г. Лядову, который, считая Вас заслуживающим помощи, конечно, не затруднится Вам их вручить, если действительно он принимает в Вас искреннее участие. Я же Вас не знаю».

Но каково было мое удивление, когда оказалось, что *Вы действительно* его ко мне посылали. — Ваш странный поступок Вы объясняете тем, что, «давно меня зная», Вы рассчитывали, что я приму Вашего Лившица, явившегося с ветру, с распростертыми объятиями; но я никогда не благодворил без всякого разбора, для чего не хватило бы богатства Креза.

Весьма возможно, что Вы опять при случае можете вдохновиться великодушным порывом Вашего доброго сердца фантастически помочь ближнему *руками другого ближнего*, то в интересах Ваших будущих пациентов я позволил себе обременить внимание Ваше подробным изложением происшедшего, чтобы тем самым предохранить Вас от того способа действий, посредством которого вместо добра можно сделать Вашим беднякам только зло, поставив их в такое же неприятное положение, в какое Вы поставили бедного Лившица.

Уважающий Вас
М. Балакирев

V

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

15 марта 1896 г.

Многоуважаемый Милий Алексеевич!¹⁴

Лившица я послал к Вам не от своего имени (я очень хорошо знаю, что я не пользуюсь Вашей симпатией ни как человек, ни как музыкант, и потому послать Лившица к Вам *от своего имени* было бы более чем неделикатно), а просто дал ему Ваш адрес, как и ему кто-то дал мой. Давая Лившицу Ваш адрес, я думал, что Вы ему поможете двумя-тремя рублями (что сделал и я) или дадите какой-нибудь совет.

Что Лившиц просил у Вас 25 рублей — для меня это сюрприз, и очень неприятный. Вы пишете, что я сделал Лившицу больше «зла», чем добра — Вы ошибаетесь: по моей просьбе Иогансен¹⁵ написал бумагу, благодаря которой Лившиц пользуется теперь даровым обедом.

Привожу из Вашего письма несколько строк: «Весьма возможно, что Вы при случае опять можете *вдохновиться великодушным порывом Вашего доброго сердца фантастически помочь ближне-му руками другого ближнего...*» Конечно, эти строчки написаны для того, чтобы меня уколоть. Я должен сознаться, что Вы это-го достигли: мне было очень больно это читать. Еще раз изви-няюсь за присылку Лившица и благодарю за урок.

Готовый к услугам Вашим
Ан. Лядов

VI

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

17 марта 1896 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!¹⁶

В первом письме Вы сообщаете: «Очень сожалею и раскаива-юсь, что прислал к Вам Лившица». Во втором Вы утверждаете, что Вы посылали его ко мне «*не от своего имени*», но так как Вы дали ему мой адрес и направили его ко мне, то он имел полное право сказать мне: «*Меня к Вам прислал г. Лядов*», что была совершенная правда.

Говоря о зле, сделанном Лившицу, я, конечно, имел в виду лишь факт присылки его ко мне при таких условиях, благодаря которым он был поставлен передо мной в положение уличного нищего, беззастенчиво вломившегося в дверь.

Благодарность Вашу за урок я не могу принять, так как ни-какого урока я Вам не давал, не имея на то ни права, ни к тому охоты, и *в интересах Ваших будущих пациентов* я ограничился лишь сообщением на Ваше благоусмотрение подробностей мое-го свидания с Лившицем.

Уважающий Вас
М. Балакирев

VII

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

18 декабря 1896 г.
Коломенская ул., 7

Многоуважаемый Анатолий Константинович!¹⁷

Вам, конечно, известно, что Географическое общество, благодаря Т[ертию] И[вановичу] Филиппову¹⁸, серьезно занялось записыванием русских песен, начав командировку для того сведущих людей с покойного Вашего друга Г. О. Дютша¹⁹. — После него состоялось, если не ошибаюсь, еще 4 командировки, результатами коих было то, что в портфеле Географического общества оказалось более 700 песен, которые и будут изданы наподобие изданного сборника покойного Дютша²⁰. Но Географическое общество этим не довольствуется и желает сверх того издать 100 избранных песен с возможно мастерской, так сказать, образцовой гармонизацией. Для осуществления этой мысли мне разрешено от имени Географического общества обратиться за содействием к наилучшим нашим музыкальным силам как по таланту, так и по музыкальной технике; а потому позволяю себе обратиться к Вам с покорнейшею просьбою не отказаться от содействия в этом деле к возвеличению нашей народной музыкальной чести.

Каждая гармонизованная песня будет должным образом оплачена гонораром по уговору и, кроме того, желательно, чтобы лица, приглашаемые для этого дела (кроме Вас будут приглашены Римский-Корсаков²¹, Ляпунов и никого более), взяли на себя рассмотрение сборников, которые Географическое общество намерено издать в 2 или в 3 голоса для учебных заведений и солдатских хоров.

Буду ожидать Вашего ответа. Настоящее мое приглашение, надеюсь, будет для Вас неоспоримым опровержением предположения Вашего, будто я отрицательно отношусь к Вашим богатым дарованиям.

Уважающий Вас
М. Балакирев

VIII

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

19 дек[абря] 1896 г.²²

Многоуважаемый Милий Алексеевич²³,
с удовольствием принимаю Ваше предложение.

Готовый к услугам Вашим
Ан. Лядов

IX

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

24 дек[абря] 1896 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!²⁴

Очень рад, что Вы будете в нашем маленьком комитете, Когда придет время, буду просить Вас пожаловать на заседание. Буду очень беречь Ваше дорогое время.

Ваш всегда
М. Балакирев

X

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

15 сентября 1897 г.
Николаевская [ул.,] 52

Многоуважаемый Милий Алексеевич²⁵,

будьте добры, назначьте мне день, когда бы я мог принести Вам песни²⁶.

Глубокоуважающий Вас
Ан. Лядов

XI

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

16 сент[ября] 1897 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!²⁷

Так как Танеев²⁸, от которого Вы могли бы получить следующий Вам гонорар за гармонизацию песен, еще за границей и вернется оттуда не ранее половины октября, то, мне кажется, тогда и лучше будет принять от Вас тетрадку Вашего сборника, который у Вас будет гораздо целее, нежели у меня.

Если же Вы бы пожелали познакомить меня с Вашей работой, то мне было бы это очень приятно и интересно, и тогда с удовольствием выберу свободный вечерок, на который кое-кого желал бы пригласить, если только Вы мне это позволите.

Искренно Вас уважающий
М. Балакирев

XII

А. К. Лядов — М. А. Балкиреву

18 сент[ября] 1897 г.]²⁹

Многоуважаемый Милий Алексеевич!³⁰

Если Вы желаете просмотреть мои песни — я очень рад Вам их показать. Вы пишите, что хотите пригласить «кое-кого». Если это «кое-кто» — Ляпунов и Петров³¹, то я против этого ничего не имею.

На той неделе, начиная с среды, у меня все вечера свободны.

Надеюсь, что Вы будете добры и покажете свои песни, которые меня очень интересуют.

Глубоко уважающий Вас
Ан. Лядов

XIII

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

26 сент[ября] 1897 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!³²

На этой неделе ко мне приехала из Витебска двоюродная сестра³³, а потому наше собрание приходится отложить до ее отъезда, так как она остановилась у меня.

Ваш всегда
М. Балакирев

XIV

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

20 октября [1897 г.]³⁴

Николаевская ул., 52

Многоуважаемый Милий Алексеевич³⁵,

тридцать пять песен мною гармонизованы еще в июле. Будьте так добры, сообщите мне — кому и когда я их должен сдать.

Глубоко уважающий Вас
Ан. Лядов

XV

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

21 октября 1897 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!³⁶

Песни, Вами гармонизованные, Вы непосредственно сдадите в комиссию, когда она от Вас их потребует.

Предполагая, что Вам желательно получить следующий за них гонорар в 700 рублей, прилагаю при сем письмо к Танееву³⁷, от которого Вы и получите следующую Вам сумму.

Искренно Вас уважающий
М. Балакирев

XVI

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

23 окт[ября] 1897 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович³⁸,

А. А. Петров³⁹ передал мне, что письмо мое возбуждает в Вас сомнение.

Должно быть, второпях я неясно выразил Вам то, что хотел, а потому еще раз сообщаю Вам:

1) Манускрипт Ваших песен храните у себя до востребования его песенной комиссией.

2) Если желаете получить следующий Вам гонорар в 700 р[ублей], то потрудитесь съездить *сами* к Танееву и передать ему мое письмо, Вам присланное, в котором написано, что Вы *лично* его доставите, а следовательно, посылать его почтой не будет иметь смысла, и к тому же нельзя просить Танеева, чтобы он рассылал по городу деньги лицам, которых может и не оказаться дома.

Ваш всегда
М. Балакирев

XVII

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

23 марта 1898 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!⁴⁰

Прошу Вас пожаловать ко мне на Симфонию⁴¹ в пятницу 27-го числа вечером. — Буду рад Вас видеть.

Ваш всегда
М. Балакирев

XVIII

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

26 марта [1898 г.]

Многоуважаемый Милий Алексеевич⁴²,
очень Вам благодарен за приглашение на Симфонию⁴³. Но я

боюсь, что не успею к началу, т[ак] к[ак] могу освободиться только к 9 ч. Если бы Вы были так любезны подождать меня.

Глубоко уважающий Вас
Ан. Лядов

XIX

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

17 июня 1898 г.

Гатчина. Соборная площадь, 25

Многоуважаемый Анатолий Константинович!⁴⁴

Недавно был у меня совершенно мне неизвестный ученик Ваш из Консерватории, он же и студент Духовной академии Ромаскевич⁴⁵. Он просит похлопотать для него о стипендии, так как, окончив ныне курс в Духовной академии, дававшей ему приют и прокормление, он лишается возможности существовать в Петербурге, а между тем, имея страсть к музыке, он непременно желал бы иметь возможность остаться в Петербурге, чтобы продолжать в Консерватории с Вами свои занятия. — Из того, что Вы содействовали освобождению его от платы за консерваторское обучение, я заключаю, что он того стоит и что он обещает если не будущего композитора, то по крайней мере будущего хорошего профессора по отделу теории; но для того, чтобы решиться начать эти хлопоты, мне необходимо знать Ваше об нем мнение, и если оно будет *за него*, как я полагаю, то не найдете ли возможным написать мне письмо такое, которое я бы мог представить в подлиннике при моем ходатайстве. Ответ Ваш, как профессора, знающего способности своего ученика, будет иметь решающее значение.

Благоволите ответ Ваш адресовать мне по адресу, означенному в заголовке письма.

Ваш всегда
М. Балакирев

Теперь благоприятное время для хлопот. Поспешите ответом, чтобы его не упустить.

XX

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

23 июня [1898 г.]⁴⁶

г. Боровичи, Новг. губ., усадьба Полыновка

Многоуважаемый Милий Алексеевич⁴⁷,

в Вашем письме сквозит упрек. Но я его совсем не заслуживаю. Мне бы не хотелось обмануть ни на йоту то лицо, которое согласилось бы помочь Ромаскевичу⁴⁸. Вы Ромаскевича мало знаете. Ромаскевич — милый, симпатичный, оч[ень] прилежный ученик — и только. Обещать, что из него в будущем выйдет композитор или профессор — при всем моем желании помочь ему — не могу. Какой же отзыв я могу дать о нем? Посоветуйте, Милий Алексеевич, как бы и помочь, и не обещать того, в чем я не уверен — и я с радостью исполню Ваш совет.

Готовый к услугам Вашим
Ан. Лядов

XXI

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

27 июня [1898 г.]⁴⁹

г. Боровичи, Новг. губ., усадьба Полыновка

Многоуважаемый Милий Алексеевич⁵⁰,

Вы вычитываете из моих писем такие странные вещи, которые мне и в голову не приходили. Например: что Вы, будто бы, желаете, чтобы я лгал. Я же Вам писал, что могу дать отзыв о способностях Ромаскевича *не* в пользу его, а потому и затрудняюсь что-либо написать о нем, т. к. желал бы ему помочь, а не мешать получить пособие. Я не нахожу в нем «достаточных способностей» (потому *этого* и не мог и не могу написать о нем) и боюсь, что в Консерватории он ничего не добьется. Не лучше ли ему поступить в Капеллу?

Готовый к услугам Вашим
Ан. Лядов

XXII

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

17 августа 1898 г.

Гатчина. Соборная площадь, 25

Многоуважаемый Анатолий Константинович!⁵¹

Вчера мне случилось быть в Петербурге и видеться с Тerti-ем Ивановичем⁵². — Он говорил о наших сборниках и выражал сожаление о том, что они по сие время не печатаются. — Я объяснил ему, что дело остановилось потому, что Истомин⁵³ не сообщает текста нужных Вам песен. Послали за ним. — Истомин со свойственною ему ловкостью сваливал свою вину на Вас и на Ляпунова и объяснял, что давно бы сообщил нужный Вам текст песен, если б Вы сообщили *ему, какие именно песни Вам нужны*. — Чтобы покончить эту комедию, очень прошу Вас сообщить мне названия песен, текст которых Вам нужен, а я со своей стороны представлю Ваш листочек самому Тertiю Ивановичу.

Если же Вы в скором времени переезжаете в Петербург, то еще лучше будет, если Вы сдадите Истому лично сборник Ваш *под расписку*. Из него он сам увидит, какие тексты нужны, и уже ни на кого не будет иметь возможность ссылаться в оправдание своего бездействия.

Судьба Ромаскевича⁵⁴ разрешилась благоприятно: он получил место псаломщика при одной из Петербургских церквей, что и дает ему возможность продолжать свои музыкальные занятия при обилии свободного времени.

В письмах Ваших Вы высказывали искреннее расположение к его личности, помимо его музыкальности, и даже желание способствовать его материальному устройству, а потому и сообщая Вам это известие в надежде, что оно Вас порадует.

Уважающий Вас
М. Балакирев

XXIII

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

26 августа [1898 г.]⁵⁵
Николаевская [ул.], 52

Многоуважаемый Милий Алексеевич⁵⁶,

по приезде моем в Петербург я взял свои песни, отнес их к Истомину и взял с него расписку в получении их. За Ваше сообщение о Ромаскевиче — очень Вам благодарен. Я очень рад за него.

Готовый к услугам Вашим
Ан. Лядов

XXIV

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

4 мая 1899 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!⁵⁷

Не будете ли добры одолжить мне на лето Вашу партитуру Симфонии (fantastique) Берлиоза, которая мне нужна.

Очень обяжете исполнением просьбы уважающего Вас *М. Балакирева*.

XXV

А. К. Лядов — М. А. Балакиреву

4 мая 1899 г.

Многоуважаемый Милий Алексеевич⁵⁸,

очень сожалею, что не могу исполнить Вашу просьбу: Симфонию Берлиоза я кому-то дал, а кому — позабыл. Я ее отыскиваю уже года три — но все бесполезно. Если Вы желаете, я могу взять для Вас (на свое имя) Симфонию из Консерватории на все лето.

Буду очень счастлив услужить Вам.

Глубоко уважающий Вас
Ан. Лядов

XXVI

М. А. Балакирев — А. К. Лядову

4 мая 1899 г.

Многоуважаемый Анатолий Константинович!⁵⁹

Я сам имею партитуру Фантастической симфонии Берлиоза, но если я желал попользоваться Вашим экземпляром, то потому, что в нем, как в первоначальном издании, кое-что напечатано *в иной версии*, нежели в последующих изданиях, к каковым принадлежат экземпляры мой и консерваторский. Как жаль мне Вашего экземпляра, который теперь незаменим, так как едва ли можно надеяться добыть *в этом* издании симфонию Берлиоза.

Уважающий Вас
М. Балакирев

* * *

¹ Кюи Ц. А. Ц. А. Кюи о Балакиреве // Избр. статьи. Л., 1953. С. 550.

² *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982.

³ См. подробнее: *Зайцева Т. А.* Под сенью балакиревской музыки. Глава «Новой русской школы» и Лядов // Петербургские страницы русской музыкальной культуры / Ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. СПб., 2001.

⁴ См.: *Михайлов М. К.* А. К. Лядов. Изд. 2-е. Л., 1985; *Запорожец Н. А. К. Лядов.* М., 1954; Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1976. Т. 3. Стб. 366; История русской музыки: В 10 т. М., 1994. Т. 9. С. 275.

⁵ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 1. Здесь и далее письма публикуются впервые, в современной орфографии и пунктуации с сохранением отдельных особенностей подлинника. В целях унификации даты снабжены пометкой «г.», которую авторы проставляли не всегда.

⁶ Речь идет о П. И. Чайковском.

⁷ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 2.

⁸ Имеется в виду, вероятно, лядовские Интермеццо (ор. 7, 8), Вальс, Мазурка (ор. 9).

⁹ Фрагмент романса Балакирева «Приди ко мне».

¹⁰ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 1–1 об.

¹¹ О ком идет речь, установить не удалось.

- ¹² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 671, л. 1–2 об. В архиве имеется три варианта письма. Здесь приведен третий вариант.
- ¹³ Вероятно, Балакирев намекает на лесопромышленника и мецената М. П. Беляева, в культурных начинаниях которого активно участвовал Лядов.
- ¹⁴ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 3–4. Частично цит.: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Ред.-сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 400. На основании приведенной запальчивой фразы Лядова: «Я очень хорошо знаю, что не пользуюсь Вашей симпатией ни как человек, ни как музыкант», делается поспешный вывод об отсутствии симпатий между музыкантами. Как показывает настоящая переписка, возникший инцидент удалось преодолеть, творческие и человеческие отношения Балакирева и Лядова продолжились.
- ¹⁵ Иогансен Юлий Иванович (1826–1904) — музыкант-теоретик, педагог и композитор. В 1891–1897 гг. — директор Петербургской консерватории.
- ¹⁶ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 671, л. 6–7. (Черновик письма).
- ¹⁷ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 4–5 об. Частично цит.: Ан. К. Лядов. Пг., 1916. С. 60, 61.
- ¹⁸ Благодаря инициативе Т. И. Филиппова в 1884 г. при Императорском Русском географическом обществе была учреждена песенная комиссия для исследования, собрания (с 1897 г. и издания) народных песен. Филиппов был ее председателем до конца жизни.
- ¹⁹ Дютш Георгий Оттонович (Оттович) (1857–1891) — дирижер, композитор, собиратель русских народных песен и педагог. Вместе с А. К. Лядовым занимался в консерватории в классе Н. А. Римского-Корсакова. В 1886 г. принял участие совместно с этнографом Ф. М. Истоминным в первой фольклорной экспедиции песенной комиссии Русского географического общества, положившей начало систематическому собиранию русских народных песен.
- ²⁰ «Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г.». СПб., 1894.
- ²¹ Н. А. Римский-Корсаков не принял предложения Балакирева.
- ²² Год установлен по содержанию письма.
- ²³ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 4, ед. хр. 677. На визитной карточке написано также: Анатолий Константинович Лядов: Новгородской губ. г. Боровичи по реке Мсте, д[ом] Киселевых. Александре Ивановне Митрофановой, передать А. К. Лядову.
- ²⁴ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 6.
- ²⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 5.
- ²⁶ Вероятно, имеется в виду «Сборник русских народных песен, составленный А. Лядовым, соч. 43», изд. М. П. Беляева (Лейпциг, 1898).
- ²⁷ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 8–8 об.
- ²⁸ Танеев Александр Сергеевич (см. с. 47, сноски 63).
- ²⁹ Год установлен по содержанию письма.

- ³⁰ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 7–7 об.
- ³¹ Петров Алексей Алексеевич (1859–1919) — музыкальный теоретик, профессор Петербургской консерватории, с которым был одно время дружен Балакирев.
- ³² ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 10.
- ³³ Самочернова Мария Васильевна (1845–?).
- ³⁴ Год установлен по содержанию письма.
- ³⁵ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 9. Внизу листа справа сделана приписка рукой Балакирева: «35 × 20 = 700».
- ³⁶ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 12–12 об.
- ³⁷ См. прим. 28.
- ³⁸ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 14–15.
- ³⁹ См. прим. 31.
- ⁴⁰ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 16.
- ⁴¹ Речь идет о Первой симфонии Балакирева, начатой в 1860-е гг. и оконченной в 1897 г.
- ⁴² ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 10. Год установлен по содержанию письма.
- ⁴³ На музыкальный вечер, где Балакирев показывал Первую симфонию, были приглашены Н. А. Римский-Корсаков, В. В. Стасов, А. К. Лядов, Ц. А. Кюи (не смог быть), А. А. Петров, В. В. Ястребцев, А. А. Оленин. «Вечер прошел вяло и натянуто, и симфония не вызвала никаких похвал, она была встречена чуть ли не молчанием» (М. А. Балакирев. Летопись... С. 417).
- ⁴⁴ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 18–19.
- ⁴⁵ Ромаскевич Николай — псаломщик. Балакиреву удалось ему помочь. Сохранилось письмо Н. Ромаскевича Балакиреву:
 «14 августа 1898 года
 Милый, добрый Милий Алексеевич!
 Сегодня я был извещен, что на должность псаломщика при Скорбященской церкви назначили меня. Благодарю, благодарю Вас, добрый Милий Алексеевич! — Зная хорошо, как трудно достать в С.-Петербурге всякое место, я должен сказать, что без Вашего доброго участия никаким образом не получил бы этого места, дающего мне возможность заниматься и музыкальными предметами <...>» (ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1167, л. 10–10 об. Цит. впервые).
- ⁴⁶ Год установлен по содержанию письма.
- ⁴⁷ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 12–12 об. На письме рукой Балакирева сделана помета: «отв. 25 июнь 1898».
- ⁴⁸ См. прим. 45.
- ⁴⁹ Год установлен по содержанию письма.
- ⁵⁰ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 14.
- ⁵¹ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 20–21 об.

- ⁵² Имеется в виду Тертый Иванович Филиппов.
- ⁵³ Истомин Федор Михайлович (1856–1920) — этнограф, собиратель народных песен.
- ⁵⁴ См. прим. 45.
- ⁵⁵ Год установлен по содержанию письма.
- ⁵⁶ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1071, л. 16. На письме помета рукой Балакирева: «писал Истомину 27 авг[уста] 1898».
- ⁵⁷ ОР РНБ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 47, л. 22.
- ⁵⁸ РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 4, ед. хр. 677. На письме помета, сделанная рукой Балакирева: «отв. 4 мая 1899». «Балакиреву нужен *именно этот экземпляр*, — обращался Лядов к И. А. Помазанскому, — т. к. на нем рукою Берлиоза сделаны поправки. Мне бы очень хотелось услужить Балакиреву. Как вспомню, что он один (хотя он сам виноват) — жаль станет» (М. А. Балакирев. Летопись... С. 429).
- ⁵⁹ ОР РНБ, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 47, л. 24–24 об.



*М. А. Балакирев в зеркале его писем
к С. М. Ляпунову**

В эпистолярном наследии М. А. Балакирева (как опубликованном, так и неопубликованном) его переписка с С. М. Ляпуновым выделяется уникальным объемом. Если изданную переписку Балакирева с В. В. Стасовым составили 683 письма, с нотоиздательством П. И. Юргенсона — 450 писем, неизданную переписку с отцом — 651 письмо (из которых опубликованы немногие), то переписка Балакирева с Ляпуновым, находящаяся в Российской национальной библиотеке, насчитывает 2177 писем. Из них 835 — Ляпунова к Балакиреву и 1342 — Балакирева к Ляпунову. Кроме того, сохранились их отдельные письма друг к другу в иных архивах.

А. С. Ляпуновой были опубликованы лишь 5 писем Балакирева к Ляпунову¹. Фрагментарно они вошли, наряду с выдержками из других писем, в статью Анастасии Сергеевны «Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (по материалам переписки)»². Отдельные письма процитированы — или даны в сокращенном пересказе — в «Летописи жизни и творчества» Балакирева (Л., 1967), в очерке М. Е. Шифмана «С. М. Ляпунов» (М., 1968), а также приведены по материалам Ляпуновой в дипломной работе В. Р. Миллера «Личность Сергея Михайловича Ляпунова как православного музыкального деятеля» (СПб., 1993).

По распоряжению А. С. Ляпуновой, с 1971 г. на 25 лет доступ к переписке Балакирева и Ляпунова был закрыт. Только в последнее время появилась возможность познакомиться с этим уникальным источником сведений о последних 25 годах жизни и творчества Балакирева. Первое письмо — Ляпунова к Балакиреву — датировано 1884 г., последними письмами они обменялись в марте 1910 г., немногим более чем за месяц до смерти главы «Могучей кучки». Причем интенсивность переписки со временем нарастала, как расширился и круг обсуждаемых тем. Нет ника-

* Этот фрагмент в другой авторской версии опубликован: Вторые Балакиревские чтения: материалы докладов и выступлений (21 декабря 2001 г.) / Ред.-сост. О. Н. Астафьева, Э. Р. Дарчинянц. М., 2002.

кой возможности в настоящей небольшой статье хотя бы кратко обозначить их все. Поэтому ограничим обзор письмами Балакирева к Ляпунову за 1885–1891 и 1905 гг*.

Первое письмо — от 4 февраля 1885 г.:

«Дорогой Сергей Михайлович!

Только в субботу окончательно я узнал, что концерт бесплатной школы не может состояться в феврале, а назначен на 4-е марта в понедельник. — Если Вы не в состоянии будете отпроситься, то предупредите, и я тогда заменю Вашу увертюру чем-нибудь новым Глазунова, так как считаю *необходимым для Вас иметь возможность прослушать свою оркестровку*, а если я исполню Вашу увертюру в нынешнем концерте, то этим самым лишу себя возможности исполнить ее в будущий сезон, как Вы уже будете здесь в Петербурге.

Пишите мне обо всем до Вас касающемся, в особенности же о Ваших музыкальных работах.

Если где-либо встретитесь с Александром Серафимовичем Гациским, то передайте ему мой усердный поклон.

Пишите ко мне почаще.

Душевно Вас любящий
М. Балакирев»³.

Тон и подпись выдают особую теплоту отношений Балакирева к Ляпунову, которые к тому времени упрочились. Содержание письма позволяет охарактеризовать эти отношения как наставнические. Тема наставничества, учительства открывает переписку Балакирева с Ляпуновым и останется главной в контрапункте ее содержания до конца. В приведенном письме речь идет о концертах Бесплатной музыкальной школы, проходивших под управлением Балакирева. Как и в пору пламенных 1860-х гг., они продолжали служить и выдвижению новых композиторских имен, и знакомству публики с музыкальными новинками, и, вместе с тем, были важной составляющей композиторского обучения.

Поразительна в Балакиреве сила педагогического призвания, благодаря которой он буквально жил творческими интересами

* Письма Балакирева публикуются в современной орфографии и пунктуации с сохранением отдельных особенностей подлинника.

учеников, отодвигая собственные на второй план: в этом письме, как и во многих других письмах, Балакирев озабочен главным образом делами Ляпунова.

В переписке найдем и новые факты, ставящие под сомнение справедливость упреков в педагогическом деспотизме, раздававшихся по адресу Балакирева:

«Дорогой Сергей Михайлович!

Чем более думаю об Вашей Симфонии и об Вас, тем более прихожу к заключению, что *никаких перемен в оркестровке не следует делать до Вашего возвращения в августе*. Пусть перемены сделаются по зрелом обсуждении и сообща, а незаглазно наугад. И, наконец, это дело небольшое, и всегда можно успеть его сделать, — Вы же займитесь переменой переходных аккордов к *H-dur*'у в Финале, — и сочиняйте что-либо новое. Постарайтесь кончить фортепианный Вальс и доделать Увертюру.

За тем доброго Вам пути.

Христос с Вами!

Ваш всегда
М. Балакирев

26 апр[еля] 1888»⁴.

Учитель, обращая внимание ученика на мельчайшие технические подробности, умел поставить их в широкий контекст композиторских задач: «Художник, — писал Балакирев, — по-моему, должен идти к осуществлению своего идеала, им задуманного, хотя бы для этого и пришлось пожертвовать отчасти легкостью и удобством. Пассажи в высоком регистре флейты хотя труднее, чем на пикколо, где они играют 8-й ниже, — но все-таки *хорошо исполнимы*, и пишите не стесняясь. Пикколо же даст Вам *резкий свист*, что, мне кажется, не подходит к мягкому характеру Вашего прекрасного *Scherzo*» (15 июля 1887 г.)⁵.

Читая подробнейшие рекомендации Балакирева касательно оркестровки, тональных планов, развития тем, особенности формы, удивляешься тому, как мог Ляпунов впоследствии отрешиться от Балакирева-педагога, не считать себя его учеником. Вряд ли причина крылась в желании Ляпунова соблюсти формальную сторону дела: он познакомился с Балакиревым после окончания Московской консерватории по классу композиции и фортепиано. Судя по переписке с Кальвокоресси, Ляпунов пред-

почитал подчеркивать свое артистическое родство с Балакиревым⁶...

Уже в первом письме Балакирев упоминает об общем их с Ляпуновым знакомом — нижегородце А. С. Гациском, авторе многих серьезных краеведческих работ о Нижнем Новгороде. Так включается в переписку побочный лейтмотив, неоднократно звучавший и позднее: ученик был вдвойне дорог Балакиреву как земляк. В Нижнем Новгороде прошла (с 1870 г.) юность Ляпунова, он продолжал бывать там наездами. Балакирев обращался к Ляпунову с просьбами повидать родственников и знакомых, сфотографировать дорогие места, оставшиеся ему отечеством навсегда. При этом высвечивается такая важная черта натуры Балакирева, как деликатность в общении с родными, боязнь обременить их даже излишним вниманием: «У меня в Нижнем живет тетка Прасковья Михайловна Балакирева. <...> Зайдите к ней и узнайте, получила ли она заказное письмо с моей фотографической карточкой, причем успокойте ее в том отношении, что вопрос этот делается мной совсем не ради того, чтобы заставить ее мне писать, что ей при ее летах и больших глазах — трудно, а просто я бы желал знать наверняка, дошло ли мое письмо. Передайте ей мой усердный поклон и пожелания всего наилучшего» (19 февраля 1885 г.)⁷.

Постепенно от вопросов, связанных с Нижним Новгородом, композитор переходит к беседам о других местах. Балакирева отличали внимание к архитектуре, обостренная чуткость к ауре городов, унаследованные, вероятно, от отца. Ибо в переписке с ним особенно часто заходила речь о разных городах и странах. Обнаруживалась эта тема и в письмах к наиболее близким адресатам — В. В. Стасову, П. И. Чайковскому, наконец, — Ляпунову:

«15 октября 1888

Ярославль

Дорогой Сергей Михайлович!

Мне особенно приятно написать Вам с места Вашей родины. Я чрезвычайно люблю Ярославль и с грустью готовлюсь к отъезду. Мне кажется, если б я был независимый человек, могущий располагать своею жизнью по собственному усмотрению, то нигде лучше не нашел бы места для жизни, как в Ярославле. Такой набережной нигде я не видал. Прогулки по ней так и располагают к творчеству <...>

С отвращением собираюсь в Петербург с его гнусными музыкальными и другими дрязгами, — и надеюсь, что к 20-му числу я уже буду там»⁸.

1888 год. Балакирев — управляющий Придворной певческой капеллой. Едва ли не с момента вступления в должность в 1883 г. он принялся за фундаментальное переустройство Капеллы, от пересмотра учебных программ до перестройки здания. Под «дрязгами», вероятно, подразумевались, по словам композитора, «щелчки и тормозы» извне, «гнет» со стороны чиновников министерства императорского двора — все то, что делало пребывание Балакирева в Капелле, по его выражению, «крайне несносным». Буквально с 1885 г. он подумывал об уходе. И тем не менее продолжал служить. Объяснение этому находим в другом письме к Ляпунову за 1896 г. Когда тот, в свою очередь, жаловался на неурядицы капелльской жизни, Балакирев ответил: «Я бы думал, что Вам должно спокойно и невозмутимо продолжать свое служение в Капелле как служение Господу Богу и правде Его»⁹.

Не покинул Балакирев и Петербург, выйдя в отставку в 1894 г. В Петербурге он стал Балакиревым, город был его Олимпом и Голгофой, наделив и высшими творческими радостями, и разочарованиями. Здесь Балакирев и ушел из жизни, чтобы шагнуть в вечность, навсегда оставшись в истории главой «Могучей кучки» — петербургской композиторской школы.

Наконец, Балакирев начинает делиться с Ляпуновым собственными творческими планами. Это ценнейшие сведения, которые проливают свет на историю рождения балакиревской музыки — в частности, Сонаты.

«Мне понадобилось ради денежной нужды написать фортепьянную пиэску, — рассказывал Балакирев в письме к Ляпунову от 24 июля 1905 г. — Пиэска написана, но в *настоящее время* ее невозможно обратить в деньги, так как она оказалась *вполне* (выделено автором. — Т. З.) подходящей для *моей сонаты* (выделено мной. — Т. З.), в которой должна заступить место Adagio, следуя непосредственно за Мазуркой и соединяясь с финалом *неразрывно* (выделено автором. — Т. З.), подобно Andante моей Симфонии»¹⁰.

Буквально через неделю, 31 июля, Балакирев упоминает о Сонате вновь: «Я получил расположение работать над форте-

пьянной Сонатой и сделал уже первую часть (которая будет маленькая в темпе *Andantino*) до средней части. Не знаю, как пойдет далее, и боюсь, что что-нибудь меня расстроит и сделает невозможным для меня продолжение этой работы, которую мне хотелось бы сделать поскорее. Я так боюсь отвлекаться от этой работы <...>¹¹.

Письмо обнажило характерную черту Балакирева-творца: он не сочинял без вдохновения. Найдя новый ракурс концепции, композитор почувствовал прилив творческих сил. Балакирев обрел надежду довести до конца замысел Сонаты, которую, по его словам, он «пересочинял», начиная с 1855 г. Судя по срокам, которые можно проследить по переписке — ибо на большинстве известных рукописей дат нет, — Соната «пересочинялась» быстро, а автокомментарий в письмах свидетельствует о том, что Балакирев работал с увлечением. Все это позволяет усомниться в справедливости упреков в сухости и надуманности, которые нередко раздавались по адресу поздних балакиревских сочинений и, в частности, Сонаты.

Еще через неделю, 7 августа, Балакирев сообщает Ляпунову: «Касательно Сонаты скажу Вам, что 1-я часть уже сделана в темпе *Andantino* в очень сжатой форме, которое начинается фугатом, разрешающимся второй темой (*Des-dur*), за которой быстро следует заключение. Затем маленькая средняя часть приводит к началу *Andantino*, т. е. к фугату, которое ведется несколько иначе, так как разрешается 2-й темой в тоне *Ges-dur*, за которой следует заключение. Значит, 3 части Сонаты уже имеются, остается самое трудное: сочинить финал, для которого у меня матерьялы есть, но они скорее оркестровые, нежели фортепианные <...>¹².

Снова, как в юности, с особой остротой встала проблема итога. Подобная задача актуальна для многих творцов. «Я вообще много думал о проблеме финала, — признавался А. Шнитке. — И пришел к выводу, что она возникла, когда воцарился атеизм. До этого проблемы финала все-таки не было. Была изначальная уверенность в том, что все будет хорошо — плохих финалов до Бетховена включительно не было. <...> Я сейчас имею в виду такой финал, который должен все объяснить. Такого финала больше не бывает. В то время как в *Девятой* и уж во всяком случае в *Пятой симфонии* он — абсолютно подлинный»¹³.

Мысль Шнитке верна в том плане, что жизнь музыкальных образов в произведении тесно связана с миропониманием авто-

ра и — шире — всем строем его души. «Замысел почти всегда исходит из сердца», — отмечал К. Н. Паустовский, имея в виду больших художников¹⁴.

Принципиальные изменения во взглядах влекут за собой коррекцию концепций сонатно-симфонических циклов как отображения картин мира, какими они рисуются композиторам. Другое дело, что можно говорить лишь о доминирующей тенденции в ту или иную эпоху, не исключая другие возможные подходы. Так, нетрадиционные финалы, отнюдь не стремящиеся «все объяснить», с тихими окончаниями, уходом в многозначие можно встретить в ряде фортепианных сонат того же Бетховена. А они были «настойной книгой» молодого Балакирева. Среди ранних сонат композитор выделял Пятую, в начале которой надписал: «словно Симфония», а в финале, оканчивающемся *calando, pp*, указал: «славно»¹⁵. В то время как финал Девятой симфонии, судя по ремаркам, вызвал неоднозначную реакцию Балакирева¹⁶.

Примечательно и другое: во 2-й половине 1850–1860-х гг., когда композитор стал причислять себя к атеистам (хотя на самом деле в полной мере таковым не был), буквально все задуманные им произведения в сонатно-симфонической форме (фортепианные концерты с оркестром, симфонии, соната, октет и др.) остались неоконченными.

В этой принципиальной «незавершенности» ранних балакиревских сочинений был повинен, думается, и его редкостный по щедрости дар импровизации. Композитор никогда не «подгонял» развитие музыки под тот или иной итог-финал. Напротив, обдумывая определенный план-фабулу произведения, Балакирев позволял героям-образам жить собственной жизнью, порой — независимо от намерений автора. Поэтому в одной из рукописей Сонаты (1855 г.) появилась ремарка композитора: «Не знаю, что дальше будет»¹⁷.

При таком течении творческого процесса финал мог возникнуть как результат пройденного музыкальным персонажем пути. Образно говоря, к Балакиреву последняя строка не приходила первой. Так было и в поздние годы, судя по его приведенным выше словам о финале сонаты.

Благодаря вере композитор обрел устойчивость жизненной позиции. И хотя испытаний Балакиреву хватило и после драматичной полосы 1870-х гг., кризисов больше не было. По-своему это отразилось в творчестве: композитор завершил задуманные ранее две симфонии и Сонату. Несмотря на различие итогов-

финалов, в концепциях этих сочинений есть нечто общее — жизнь торжествует над смертью. Характерна и другая принципиальная для поздних опусов Балакирева черта: в них отсутствуют образы зла.

Что же касается Сонаты, то на исходе пути Балакирев нашел решение, быть может, подсказанное жизнью: «тихое» окончание ассоциируется с многоточием, как будто автор передоверяет последствие музыки слушателям...

12-м сентября помечены окончательная рукопись Сонаты и издательский договор с Циммерманом. В течение следующего месяца Балакирев был занят корректурами и небольшой правкой, а 4 января 1906 г. назначил «музыкальную вечеринку» для музыкальных критиков — Булича, Тимофеева, Бахланова, Курдюмова, Н. М. Иванова, — приглашенных «на Сонату»¹⁸...

Короткость, дружелюбность отношений позволила Балакиреву в письмах к Ляпунову откровенно делиться тревожными мыслями о судьбах России. Принято считать, что в поздние годы Балакирев стоял в стороне от общественной жизни, «утратив, — по словам даже такого тонкого и вдумчивого исследователя, как И. Ф. Кунин, — связь с живой действительностью»¹⁹.

В ответ приведу выдержку из письма от 26 июля 1905 г.:

«Здоровье духа у меня никуда не годное от чтения всяких адресов и петиций. Над несчастным русским народом собираются громовые и роковые тучи ввиду разных дворянских вождедений, как либеральных, так и консервативных. Но никто как Бог!

Ваш всегда
М. Балакирев»²⁰.

Россия бурлила в преддверии Булыгинской думы, в пору июльских совещаний в Петергофе под председательством царя.

Балакирев не обманывался в сути происходящего, называя представителей дворянских партий «халатниками», «не заглядывающими в глубь тенденций», и горестно восклицал: «Удивительно, как русские не способны к политике...»²¹

Прочитаны более 200 писем Балакирева к Ляпунову. В них были прослежены только четыре сюжетные линии. Впереди — публикация драгоценного эпистолярного наследия в полном объеме. Без него наше знание о Балакиреве неточно, пестрит белыми пятнами. Открывающаяся здесь масса фактов, подробно-

стей, мыслей о творчестве, культурной и общественной жизни конца XIX — начала XX века позволит приблизиться к постижению позднего Балакирева, представить его могучую фигуру более полно и правдиво.

*
*
*

- ¹ См.: Переписка С. М. Ляпунова с М. А. Балакиревым // Советская музыка. 1950. № 9.
- ² См.: *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (по материалам переписки) // М. А. Балакирев. Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л., 1961.
- ³ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 97, л. 1–2.
- ⁴ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 97, л. 25–25 об.
- ⁵ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 97, л. 19 об.–20.
- ⁶ См.: *Ляпунова А. С.* Из истории... С. 390, 391.
- ⁷ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 97, л. 3–3 об.
- ⁸ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 97, л. 29–29 об.
- ⁹ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 103, л. 13–13 об.
- ¹⁰ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 116, л. 25. Частично цит.: М. А. Балакирев. *Летопись жизни и творчества* / Ред.-сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 486.
- ¹¹ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 116, л. 27 об.–28.
- ¹² ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 116, л. 29 об.–30. Частично цит.: М. А. Балакирев. *Летопись...* С. 486, 487.
- ¹³ *Беседы с Альфредом Шнитке* / Сост., авт. вст. ст. А. В. Ивашкин. М., 1994. С. 68.
- ¹⁴ *Паустовский К. Н.* Золотая роза. СПб., 1995. С. 246.
- ¹⁵ Цит. по: *Ляпунов С. М., Ляпунова А. С.* Молодые годы Балакирева // М. А. Балакирев. *Воспоминания и письма* / Отв. ред. Э. Л. Фрид. Л., 1962. С. 38.
- ¹⁶ Там же. С. 55.
- ¹⁷ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 227, л. 35.
- ¹⁸ М. А. Балакирев. *Летопись...* С. 490.
- ¹⁹ *Кунин И. Ф.* М. А. Балакирев. М., 1967. С. 3.
- ²⁰ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 116, л. 9. Частично цит.: М. А. Балакирев. *Летопись...* С. 485.
- ²¹ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 116, л. 11 об.



ПЕРЕПИСКА М. П. БЕЛЯЕВА С С. М. ЛЯПУНОВЫМ

В переданном в РО ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН архиве С. М. Ляпунова (фонд 167, неразобранный) содержатся письма к композитору от А. К. Глазунова, В. И. Сафонова, завещание М. А. Балакирева и др. Для настоящей публикации отображено четыре письма М. П. Беляева. Вкупе с недатированными черновиками ответов самого Ляпунова, хранящимися в том же фонде, они дают полное представление об одной из неудачных попыток нотоиздателя привлечь на свою сторону неприязненно относившегося к нему композитора. Повод, вызвавший их краткую переписку, был сугубо деловой, связанный с авторским правом, но характер отношений между корреспондентами определяли глубокие разногласия между другом и наставником Ляпунова Балакиревым и беляевским кружком.

Содержание публикуемой переписки сводится к следующему: зимой 1894–1895 гг. Беляев обратился к Ляпунову с предложением приобрести права на издание его будущих сочинений. Договоренности тогда достигнуто не было, и при личной встрече (по-видимому, в апреле 1895 г.) издатель повторил свое предложение и вновь получил отказ композитора под предлогом несогласия с правами собственности издательства Беляева на переиздание его сочинений. Ляпунов сослался на свой фортепианный концерт, вышедший в немецкой фирме «Боте и Бок»¹ на приемлемых для него условиях. Дома Беляев, внимательно изучив обложку этого концерта, усомнился в правильности толкования Ляпуновым прав фирмы, о чем и известил композитора письменно.

Отвечая Беляеву, Ляпунов коснулся судьбы «Русалки», намекнув на одну из причин, вызвавшую размолвку его корреспондента с Балакиревым: отказ купить издательство Стелловского, имевшего права на сочинения Глинки и Даргомыжского².

Нотоиздатель, отлично понявший Ляпунова, указал в ответе главную причину этой размолвки — свой несправедливый отказ опубликовать симфоническую увертюру Балакирева «Русь» — и подчеркнул,

что он принес свои извинения главе «Могучей кучки». Однако этим Беляев не смог склонить Ляпунова к сотрудничеству со своей фирмой.

Вновь выражая свое нежелание, композитор в ответном письме пишет о невозможности пользоваться щедростью мецената. Очевидно, Ляпунову было известно категорическое несогласие Беляева с определением его деятельности как благотворительной³. Крайне уязвленный, Беляев раскрывает Ляпунову деловые основы своего издательского дела.

Приводимые письма, в общем подтверждая написанное о Беляеве современниками, вместе с тем должны быть рассмотрены как самый полный из ныне опубликованных документов, где видный деятель русской музыкальной культуры, стремившийся быть в тени своих великих друзей-композиторов, сам изложил свою программу: «Я надеялся привлечь к себе по возможности всех талантливых русских композиторов не способом эксплуатации их труда, — отмечал в ниже публикуемом письме Беляев, — а наоборот, по мере возможности, улучшая их авторские условия и побуждая их таким образом если не к новому творчеству, то по крайней мере к изданию того, что ими уже сочинено». И несколько ниже: «Смотреть же на сочинение, как на товар, мне противно».

Благородная цель, которой неукоснительно, с удивительным постоянством следовал Беляев на протяжении последнего двадцатилетия своей жизни, не может не вызывать уважения к личности нотоиздателя. На этом фоне обиды, о которых упоминает Ляпунов, кажутся мелкими, а стремление отстраниться от высокого гонорара выглядит доводом, плохо прикрывающим излишнюю обидчивость корреспондента. Но так может показаться лишь с известной исторической дистанции.

Серьезность намерений Беляева могла получить безоговорочное признание музыкальной общественности лишь с течением времени. Внезапное же обращение богатого купца-лесопромышленника к деятельности на благо музыкальной культуры поначалу не могло еще дать уверенности, что и концерты и издательство — отнюдь не минутное увлечение. «Не знаю, надолго ли Беляева хватит»⁴, — высказывал свои сомнения А. Г. Рубинштейн. Сходным на этот счет было и мнение столь далекого ему по взглядам Балакирева. На издательство и концерты Беляева глава «Могучей кучки», как сообщает Ляпунов, «стал смотреть как на самодурство богатого купца, игравшего роль мецената, и находил даже опасным вступить с ним в сделки по изда-

нию сочинений, так как все это дело, вызывавшее пока лишь крупные расходы со стороны его учредителя, по мнению Балакирева, могло в один прекрасный день ему надоест и быть внезапно ликвидированным»⁵. И здесь, конечно, не могло не возникнуть опасения за судьбу приобретенных издателем рукописей. Пренебрежение к прибыли, постоянно подчеркивавшееся Беляевым, лишало его моральные обязательства перед авторами надежного подкрепления в виде подлинной материальной заинтересованности. В этом свете приводимые Ляпуновым доводы вряд ли могут расцениваться как исходящие только из необоснованного каприза. За ними стоит вполне закономерное беспокойство. Впрочем, в 1895 г., когда фирма «Беляев в Лейпциге» перешла во второе десятилетие своего существования, беспокойство могло бы уже уступить место доверительному отношению к нотоиздателю. Отказ Ляпунова сотрудничать с Беляевым имеет, по-видимому, в главном все-таки иную мотивировку.

Как известно, в начале 1880-х гг. происходило выдвижение молодого поколения петербургских композиторов. И Беляев, поддерживая их, играл в этом процессе отнюдь не пассивную роль. Не пожелав оказать материальную помощь детищу Балакирева — концертам Бесплатной музыкальной школы — и приобрести издательство Стелловского, Беляев учредил свои концерты и издательство и тем самым отвлек общественное внимание от деятельности маститого композитора.

Надо признать, в соперничестве нотоиздатель оказался в более выигрышном положении, ибо он был богат, а при устройстве концертов Бесплатной музыкальной школы всегда ощущался недостаток средств. Естественно предположить, что Балакирев оказался беззащитен перед богатством бывшего лесопромышленника. И этот мотив, увы, присоединяется ко всем доводам, объясняющим исторически закономерное в 1880-е гг. появление нового композиторского объединения. Разумеется, данный мотив не был обнажен: Балакирева исполняли в «Русских симфонических концертах», ему одному из первых была присуждена Глинкинская премия... Но в бескорыстной деятельности Беляева все же была сокрыта хватка делового и честолюбивого человека, знатока конкурентной борьбы. И это снижало восприятие его личности, хотя он чутко улавливал и поддерживал другие жизнеспособные силы в русском музыкальном искусстве.

Достигнув успеха к 1890-м гг. в поставленной перед собой цели, Беляев предпринимает попытку примириться с Ляпуновым — alter ego Балакирева (и с самим Балакиревым), — предлагая купить права

на последующие его сочинения. Получив же отказ, нотоиздатель пишет Ляпунову: «Я сделал все что мог для устранения недоразумений и более беспокоить моими предложениями ни Вас, ни Милия Алексеича не буду».

В дальнейшем взаимная неприязнь обоих корреспондентов не остыла. Не случайно, например, Глинкинской премии Ляпунов был удостоен только в 1904 г., то есть год спустя после смерти Беляева. В ответ на эту попытку Попечительного совета (созданного по смерти Беляева для распоряжения его делом) сгладить конфликт прошлых лет Ляпунов ответил отказом⁶, как в 1884 году поступил и Балакирев.

I

М. П. Беляев — С. М. Ляпунову

28 апреля 1895, СПб.

Милостивый государь Сергей Михайлович.

После нашего последнего разговора (который хотя отчасти выяснил вопрос, который я предлагал этой зимой), я, возвратясь домой, заглянул на обертку Вашего концерта и нашел на ней надпись «Propriété des Editeurs». Положим, что не сказано «pour tout les Pays», но зато не объяснено «Pour Allemagne», а таким образом издатели других стран не могут предполагать о существовании каких-либо прав. Я только позволю себе указать вам на некоторую непоследовательность при осуществлении Вашего проекта уступки прав по разным государствам отдельно; с принципом же этого проекта я до сих пор не соглашаюсь, потому что он не может дать *никаких* результатов композитору. Я признаю за композитором право оценивать свой талант и труд по своему усмотрению, и если эти требования его будут не преувеличены, то он найдет издателя, который их удовлетворит, а по мере приобретения композитором известности соответственно будет расти и его гонорар. Очень немногие издатели уступают другим хотя бы часть своих прав, но зато вряд ли Вы найдете русского издателя, который, зная, что Вы передали право для Германии и там Ваше сочинение уже появилось, решился бы приобретать права для России, предвидя, что ему трудно усле-

дить, чтобы немецкое издание не проникло в Россию и не конкурировало бы с его изданием. В подобных случаях он более гарантирован, когда добровольно (конечно, за вознаграждение) уступает с а м часть своих прав другому издателю; в таком виде он может себя оградить условиями, которые каждая порядочная фирма соблюдает, и дело продолжается дружелюбно, а не на военном положении конкуренции.

Скоро моя издательская деятельность перейдет в свое второе десятилетие, и мне желательно бы было соединить все лучшие силы в дальнейшем продолжении ее, а потому еще раз покорнейше Вас прошу прежде, чем Вы решите издавать которое-либо из Ваших будущих сочинений у Vote & Воск, сообщите мне Ваши условия на предоставление мне прав для всех стран.

Если бы Вы решились на издание у меня Вашей прежней Баллады⁷ и симфонии⁸, то я готов приступить к печатанию немедленно.

В ожидании Вашего ответа свидетельствую Вам мое глубокое почтение

Готовый к услугам
М. П. Беляев.

II

С. М. Лялунов — М. П. Беляеву

[Без обозначения даты]

Милостивый государь Митрофан Петрович!

Извините, что я замедлил ответить, но экзаменная пора совершенно заняла все мое время. На обертке моего концерта⁹ действительно не сказано «Pour Allemagne», но мне кажется, что этого и не требуется, так как я объявил себе право издавать свой концерт только в России или во Франции, для всех же других стран право это предоставляется издателям. Возможность напечатать в России свой концерт может явиться как результат спроса, и я не вижу причин, почему я должен был бы себя лишить этой возможности, если бы спрос на мои сочинения действительно явился. До тех же пор первый издатель, какие бы права мною не были ему предоставлены, фактически остается полным владельцем изданного у него сочинения. Вперед решить, что спрос на мои сочинения не возрастет при моей жизни до

таких размеров, что я мог бы найти другого издателя, мне кажется преждевременно. С другой стороны, оставив за собой право вторичного издания, я некоторым образом считаю будущность своих сочинений гарантированной, в чем меня убеждает хотя бы пример «Русалки» Даргомыжского, партитура которой до сих пор не напечатана¹⁰, хотя издательские права на нее перешли уже ко второму издателю. Наконец, позвольте мне откровенно высказать Вам те соображения, к которым я пришел после нашего последнего разговора. Вы сами высказали тогда свой взгляд на Вашу издательскую деятельность. Вы сказали, что убытки, которые Вы несете от этого предприятия, не останавливают Вас, потому что это Вам дорого само по себе, составляет, по вашему выражению, Ваш конек. С одной стороны, конечно, всякий издатель мог бы позавидовать такому положению, в котором находится Ваша издательская фирма. Но, с другой стороны, чем обеспечен автор проданного Вам сочинения, что в то время, когда фирма Ваша перейдет к Вашим наследникам, она будет находиться в таком же благоприятном положении? Если б ваше издательское дело представляло большую материальную выгоду владельцу, то нет сомнений, что в случае нежелания Ваших наследников продолжать это дело, нашлись бы люди, которые купили бы у Ваших наследников права на Ваши издания, и дело это продолжалось бы. Но так как Вы сами указываете на убытки, понесенные Вами, то легко может случиться, что наследники Ваши не пожелают продолжать этого невыгодного предприятия, а при ликвидации его не найдется покупателя, который бы рискнул приобрести не приносящее дохода дело. От этой-то случайности я тем более желал бы оградить себя сохранением права повторить издание в другом государстве.

Что же касается гонорара, то хотя я в принципе не отказываюсь от получения гонорара, но в данном случае вопрос этот ставлю в ряду менее существенных и всегда готов отказаться от гонорара ради соблюдения других моих условий, которые считаю более важными.

При этом я смотрю на гонорар исключительно как на плату за товар, а не как на художественную оценку произведения, которую считаю неудобным подчинять денежному определению.

Если мои сочинения представляют выгодный товар для издателя, я считаю себя в праве сообразно с этим повысить и плату гонорара.

Еще раз благодарю Вас за Ваше предложение, но считаю долгом сообщить Вам, что ввиду вышеизложенных соображений предоставление Вам права собственности для всех стран оставливает меня принять его.

[С. М. Ляпунов]

III

М. П. Беляев — С. М. Ляпунову

3 мая 1895, СПб.

Милостивый государь Сергей Михайлович!

Благодарю Вас за то, что Вы избрали путь *откровенных* объяснений, так как я сам терпеть не могу околичностей (кроме тех случаев, где их требует деликатность). Позвольте же и мне быть с Вами вполне откровенным.

После издания мною Вашего первого сочинения¹¹ на моих постоянных условиях Вы вдруг неожиданно для меня начали предлагать мне различные условия (ручательство за наследников и частное право вместо общего), которые не вызывались никакою с моей стороны неисправностью и заставляли меня предполагать, что Вы только ищите предлога, чтобы отказать мне. Около того времени я сделал *ошибку* (но не проступок), отклонив издание уже напечатанного сочинения Милия Алексеевича¹² (в которой я впоследствии принес повинную), и, зная Ваши близкие отношения к нему, я не мог объяснить иначе внезапного изменения Ваших условий, как его влиянию на Вас, тем более что и он сам, обещавший ранее мне свои будущие сочинения, стал уклоняться *под теми же предложениями*. Но для его *околичностей* была *причиной моя ошибка*, пред Вами же я такой ошибки не сделал, а наоборот — не только не отклонял, а даже искал издания Ваших сочинений.

Я не люблю говорить о себе, но цель моей издательской деятельности: чтобы талантливые сочинения русских композиторов не оставались в портфеле, а были бы изданы, и притом в таком виде, чтобы немедленно по издании могли быть исполнены, т. е. с полным материалом для исполнения. Насколько моя цель будет исполняться наследниками, я не поручусь, да в этом не поручится ни Bote & Wock и *никто из издателей всего света*, но цель

моего настоящего письма совсем не та, чтобы оспаривать Ваши (по моему убеждению, неосновательные) предложения о дальнейшем осуществлении оставляемых Вами за собой прав. Если я приводил Вам ранее мои доводы, то поверьте, что я это делал не с тою целию, чтобы принести Вам какой-либо ущерб (в материальном отношении), так как я стремлюсь достигнуть авторского вознаграждения, получаемого авторами на Западе. Но раз Вы стоите упорно на Вашем методе разделения прав и даже мне, русскому, не желаете предоставить прав на издание Ваших сочинений в России, то я *согласен издавать* Ваши будущие сочинения (а также Балладу и Симфонию) на тех же правах, на которых Вы уступили Ваш концерт гг. Боте и Бок, т. е. *для всех стран, кроме России и Франции*, но при этом прошу Вас принять на себя только одно *обязательство*: что если впоследствии какая-либо фирма предложила бы Вам уступить ей остающиеся за Вами или Вашими наследниками права, то за мною или за наследниками моей издательской фирмы остается предпочтительное право приобрести право или права на предложенных Вами постороннею фирмой условия¹³.

Понятно, что при таких условиях я не могу Вам предлагать тот гонорар, который я уплачиваю тем русским композиторам, которые мне предоставляют право полной собственности для всех стран, но мне бы нежелательно было также приобретение хотя какого-либо права, а тем более с вышеозначенною оговоркою, совершенно безвозмездно, а потому предоставляю Вам определенный гонорар за те из Ваших сочинений, которые Вам угодно будет предоставить мне издать.

В ожидании Вашего ответа честь имею быть

Готовый к услугам
М. П. Беляев

P. S. 20-го июня исполняется десять лет со дня основания моей фирмы в Лейпциге. В этот день желательно бы видеть за моим обеденным столом большинство тех композиторов, чьи сочинения мною издавались, и поэтому позвольте мне надеяться видеть и Вас в этот день у меня.

IV

С. М. Ляпунов — М. П. Беляеву

[Без обозначения даты]

М. г. Митрофан Петрович!

Издавая у Вас на Ваших постоянных условиях свои фортепианные пьесы, которым я не придаю особенного значения, я не был еще достаточно знаком с характером Вашей издательской деятельности, которая в моих глазах уравнивалась с деятельностью других издателей также и благодаря скромному, общепринятому гонорару, предложенному Вами за вышеназванные сочинения. Но я счел себя вправе предложить Вам иные условия, когда, во 1-х, я нашел более выгодным для себя не представлять издателю полных прав собственности для всех стран, а во 2-х, когда я убедился, что Ваша фирма сознательно работает в убыток себе (что Вы подтвердили при последнем моем с Вами свидании) в противоположность остальным издательским фирмам, работающим из-за барыша. В этом случае предпочтение мое другим издателей является совершенно естественным, так как имея дело с фирмами исключительно коммерческого характера, я нравственно спокоен сознанием, что если такая фирма решилась приобрести от меня право на издание моего сочинения и напечатать его, то она сделает все от нее зависящее, чтобы означенное сочинение распространилось путем продажи и вознаградило ее затраты. Я не вижу с ее стороны в этом никакой жертвы и, имея одного из таких издателей, не считаю себя вправе обращаться к Вашей фирме, хотя высоко ценю и уважаю Вашу деятельность, принесшую в сравнительно короткое время столь значительные плоды, тем паче, ввиду указанной Вами убыточности Вашего предприятия, деятельность Ваша носит характер благотворительности. Вы не ошиблись, предположив влияние Балакирева на меня в этом вопросе. Вы способствовали выяснению мною характера Вашей издательской деятельности, определение которой теперь, после Вашего признания оказывается неожиданной (? — М. Л.)

Это же обстоятельство послужило причиной его (Балакирева. — М. Л.) отказа передать Вам права на издание его сочинений.

На последнее письмо Ваше прежде всего я должен заявить, что так как в моем портфеле нет сочинений, к напечатанию которых можно было бы приступить немедленно, то и вопрос об издании их я считаю пока преждевременным¹⁴.

Извините за запоздавший ответ, который, надеюсь, не будет принят как результат небрежности и невнимания.

[С. М. Ляпунов]

V

М. П. Беляев — С. М. Ляпунову

21 мая 1895 г.

Милостивый государь Сергей Михайлович.

Вам угодно иронизировать мою издательскую деятельность, придавая ей какой-то благотворительный характер.

Я не люблю говорить ни о себе, ни о моей деятельности, в значении которой, может быть, ошибаюсь, но, к сожалению, приведенные Вами доводы не только не пошатнули моего убеждения в правильности намеченной мною цели, а, напротив, заставили предполагать, что Вы и Милий Алексеевич ложно толкуете все мои действия, и потому рискуя быть обвиненным Вами в нескромности и самомнении, я все-таки скажу Вам, как я ее понимаю.

Вам, вероятно, известно, что я начал ее очень скромно (именно как любительский конек) изданием сочинений только А. К. Глазунова, но постепенно к его сочинениям примкнули сочинения большинства русских композиторов, и тогда у меня явилась идея: постепенными ежегодными вкладами капитала образовать *единственное* (в тесном смысле слова) издательское дело в России и *исключительно только для русских композиторов*. Кроме меня в России собственно музыкальных издателей нет, ибо все остальные смешали свою издательскую деятельность с *перепечаткой и нотною торговлею* (чужих изданий). Музыкально-издательские фирмы существуют только за границую.

На основании второй половины моей идеи, которую я считаю *патриотическою*, а не *благотворительною* (как Вам и Милию Алексеевичу угодно ее признавать), я надеялся привлечь к себе по возможности всех талантливых русских композиторов не способом эксплуатации их труда, а, наоборот, по мере возможности улучшая их авторские условия и побуждая их таким образом

если не к новому творчеству, то, по крайней мере, к изданию того, что ими уже сочинено. Сознвая, что русское музыкальное творчество отстало от Запада не только оттого, что русская музыкальная школа еще молода, но и потому, что многие готовые сочинения еще не вышли в свет, я принял за правило издавать их сразу в таком полном виде, чтобы немедленно по отпечатании они были доступны к исполнению. Я не скрываю, что я музыкальный невежда¹⁵ — но почти все европейские музыкальные издатели такие же невежды, и, следовательно, *верными* оценщиками художественной стороны сочинений мы быть не можем, смотреть же на сочинение как на товар мне противно. Но если Вам угодно смотреть на Ваши сочинения с этой точки зрения, то позволяю себе указать Вам на то обстоятельство, что до моей издательской деятельности я был купцом и полагаю, что я более сведущ в этой отрасли, чем Вы. Я вам не жаловался на убыток, а только *откровенно* признался, что *до сих пор* дело требует затраты капитала, т. е. еще не дает пользы, а следовательно, только убыток. Но и в том коммерческом предприятии, на котором я нажил свой капитал и которое в основе имело не идею, а барыш, я в первые три года имел около ста тысяч убытка, а последующие года покрыли этот убыток и составили мне капитал, который дает мне возможность исподволь образовать изрядную издательскую фирму, и я убежден, что это дело со временем принесет хорошую пользу. Для этого надо иметь терпение и выдержку, которые я, кажется, доказал концертами.

Вы придираетесь к моему откровенному признанию о теперешних убытках от изданий, а если бы Вы задали такой же вопрос Боте и Боку о достигнутых результатах по изданию Вашего концерта, то они Вам дали бы такой же ответ, и если Вы смотрите на убыточность моих изданий (в данный момент), то почему Ваша авторская гордость допускает Вам как русскому пользоваться таким благотворением от немцев?

Издательскими делами у меня заведует в Лейпциге опытный человек¹⁶, служащий при известной фирме Кистнера и принимающий по моему делу те же меры, как и другие заграничные издатели, а следовательно, такие же, как и Боте и Бок. Для России же я имею склад у Юргенсона, чего Боте и Бок ни у кого из русских музыкальных торговцев не имеют. Как отдачею первого Вашего сочинения мне Вы не лишили себя права отдать последующие фирме Боте и Бок, точно так же и теперь нет сомнений, что издание ими Вашего концерта не может лишить Вас права

обращаться к другим фирмам, иначе это было бы кабалою. Вы сознаетесь во влиянии на Вас в этом вопросе Милия Алексеевича, только неправильно предполагая, что он Вам выяснил характер моей деятельности, по моему убеждению, он вследствие непонятной для меня до сих пор враждебности ко мне только затемняет ее.

Прискорбно видеть рознь между русскими (даже без всякой к тому причины), и вот только почему, в надежде устранить такие до некоторой степени враждебные отношения, я желал служить той идее, которую себе поставил, сделал для Вас и Милия Алексеевича такие уступки (служившие Вам предлогом для отказа), которые в течение моей десятилетней деятельности я не делал ни одному русскому композитору, хотя надеюсь, что в каталоге моем есть сочинения, не уступающие Вашим по талантливости.

Я сделал все, что мог, для устранения недоразумений, и более беспокоить моими предложениями ни Вас, ни Милия Алексеевича не буду, но если бы мне удалось этими письмами изменить Ваши и Вашего учителя мнения о моей деятельности и Вы и Милий Алексеевич пожелали бы издать что-либо из неизданных Ваших сочинений, то я по-прежнему готов это сделать на тех условиях, которые я изложил Вам и Милию Алексеичу в моих последних письмах.

С глубоким почтением имею честь быть
Готовый к услугам
М. П. Беляев

VI

С. М. Ляпунов — М. П. Беляеву

[Без обозначения даты]

М. г. Митрофан Петрович!

Мне очень прискорбно видеть, что несмотря на желание мое путем откровенных объяснений устранить недоразумения, переписка повела к бóльшим недоразумениям, и мое определение Вашей деятельности как благотворительной было принято Вами за иронию.

Указав на благотворительный характер Вашей деятельности, я высказал совершенно серьезно то убеждение, к которому при-

шел путем сравнения Вашей деятельности с деятельностью других издателей. Вы указываете, что в основе вашей деятельности легло, между прочим, желание улучшить авторские условия русских композиторов, побуждая их таким образом если не к новому творчеству, то к печатанию уже написанного ими. Другие издатели такими целями не задают[ся], а преследуют чисто коммерческие интересы, и потому я, имея такого издателя, вполне уверен, что к напечатанию моего сочинения им руководили исключительно торговые соображения, а не желание улучшить авторские условия, и я знаю впрямь, что он не станет в убыток себе печатать мои сочинения и в случае невыгодности откажется. Поэтому-то я и высказал в предыдущем письме, что со стороны такого издателя я не вижу *никакой жертвы или благотворения*. В заключение Вы заметили, что в Вашем каталоге есть сочинения, не уступающие моим по талантливости, между тем авторы их принимают Ваши условия безоговорочно. Я очень хорошо знаю, что Вами издано много высокоталантливых сочинений, с которыми я не позволю себе становиться в сравнение, и на этом основании я и не признаю за собою права эксплуатировать Вашу издательскую деятельность.

Помня свое обещание, препровождаю к Вам свою фотографическую карточку с обозначением, согласно Вашему желанию, года и числа моего рождения.

[С. М. Ляпунов]

VII

М. П. Беляев — С. М. Ляпунову

12 июня 1895 г., СПб.

Милостивый государь Сергей Михайлович!

Благодарю Вас за присылку Вашей карточки, которою я, однако, уже не мог воспользоваться для той цели, которую я имел в виду при моей просьбе, а именно: во вновь отпечатанном каталоге моих изданий по поводу истекающего десятилетия фотография сделана по Вашей прежней карточке, которую мне любезно одолжил Владимир Васильевич (Стасов. — *М. Л.*), так как время не позволяло ожидать данного Вами (и в конце исполненного) мне обещания.

Преπειраться с Вами *о жертвах, благотворении и коммерческих соображениях* считаю бесполезным и *откровенности* в Ваших объяснениях не вижу. Если бы Вы были *вполне откровенны*, то сказали бы просто: Вас почему-то не терпит Милий Алексеевич, а так как я его поклонник, то должен тоже не терпеть Вас. И хотя Вы не имеете к тому основания, но за Вами право терпеть или нет другого. В последнем моем письме я предлагал Вам спросить Боте и Бок: покрылись ли расходы по изданию Вашего концерта? В полном убеждении, что они далеко еще не покрылись. А Вы теперь пишете, что Вы *вполне уверены*, что ими руководили *исключительно* торговые соображения, следовательно, прибыль. Конечно, если Вы посвятите свое дальнейшее творчество *исключительно* фортепианным сочинениям без аккомпанемента оркестра, то, вероятно, они будут издавать их безоговорочно. Но в подтверждение мною высказанному в предыдущем письме, если Вы стесняетесь задать ему, может быть, до некоторой степени щекотливый поставленный мною выше вопрос, то чтобы выяснить, кто из нас прав, попробуйте теперь же (так как Вы говорили, что Ваши фортепианные пьесы еще не готовы) предложить ему напечатать *готовые* Балладу и Симфонию, и я (хотя и не охотник) готов держать с Вами пари, что он под каким-либо предлогом отклонит Ваше предложение.

Свидетельствую Вам мое почтение имею честь быть

Готовый к услугам
М. П. Беляев.

VIII

С. М. Ляпунов — М. П. Беляеву

[Без обозначения даты]

М. г. Митр[офан] Петр[ович]!

В ответ на Ваше предложение Вами напечатать мои сочинения я мог ответить отказом без объяснения причин. Но в силу правил вежливости я счел себя обязанным изложить Вам те соображения, которыми руководствуюсь в своем решении. Какими бы эти соображения ни были, Вы не имеете и не можете иметь никаких оснований судить об откровенности или неоткро-

венности мной изложенного. Сущность же их Вы не опровергали. Поэтому обвинение Ваше в неоткровенности, не имеющие никаких оснований, убеждает меня в том, что не всегда можно быть одинаково вежливым и что мне не следовало вдаваться в объяснение причин отказа принять Ваше предложение.

Примите уверения в должном почтении
С. Л.

* * *

- ¹ Bote & Bock — издательство и нотная торговля в Германии (год основания — 1838). Отметим интерес фирмы к композиторам славянских стран. В ее изданиях — произведения Сметаны («Проданная невеста»), Дворжака, Чайковского («Ромео и Джульетта», 1871 г.), А. Рубинштейна и др. См.: Musik in der Geschichte und Gegenwart, Bd. 2. Kassel — Basel, 1952. Bd. 2. S. 152—154.
- ² Ляпунов С. М. Предисловие (Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова 1862—1898 гг., с предисловием и примечаниями проф. С. М. Ляпунова) // Музыкальный современник. 1915. Сентябрь. Кн. 1. С. 123.
- ³ Когда Беляева называли меценатом, он горячо протестовал. «Желая платить свою дань родине, — говорил он, — я выбираю ту форму, которая мне более всего симпатична» // Витоль И. Митрофан Петрович Беляев // Памяти М. П. Беляева. Париж, 1929. С. 31 (Цит. по: Вольман Б. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л., 1970. С. 126—127).
- ⁴ Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (стенограмма) // Баренбойм Л. А. А. Г. Рубинштейн: В 2 т. Л., 1962. Т. 2. С. 460.
- ⁵ Ляпунов С. М. Предисловие... С. 124—125.
- ⁶ Независимо от Попечительного совета А. К. Глазунов направил Ляпунову письмо с просьбой принять премию и сообщил об этом Римскому-Корсакову:
«Содержание письма сейчас не хочу передавать: я слишком много думал, и, как наш директор А. Р. Бернгард говорит, слишком устал от этого. Браните меня одного, если я уронил наш престиж» // Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 84.
- ⁷ Увертюра (Баллада) cis-moll, op. 2. Впервые исполнена в концерте Бесплатной музыкальной школы в сезон 1897/98 г. См.: Шифман М. С. М. Ляпунов, М., 1960. С. 43. Первое издание в виде переложения для двух фортепиано осуществлено фирмой Боте и Бок. Балладу предполагалось исполнить в «Русских симфонических концертах» зимой 1893 г., хотя она не была еще оркестрована автором. Однако

из-за неожиданного решения включить в этот концерт 2-й акт оперы Кюи «Вильям Ратклиф» сочинение Ляпунова изъяли из программы. (См.: *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Л., 1959. Т. 1. С. 118, запись от 1 октября 1893 г.) Впрочем, и ход работы самого Ляпунова не давал уверенности, что исполнение его Баллады может состояться. «Вообразите, я это время вел довольно продолжительную переписку с С. М. Ляпуновым по поводу его *cis-moll*-ной "Увертюры-баллады", которую я имел намерение исполнить этой зимой в одном из беляевских концертов, — сообщал тогда же Римский-Корсаков Ястребцеву, — и что же бы Вы думали? Сколько мы ни писали друг другу, сколько ни договаривались, так что я положительно не знаю, инструментует он это произведение или нет» (См.: Там же. С. 121, запись от 13 октября). В программу «Русских симфонических концертов», приложенную к очерку В. В. Стасова о Беляеве, вкралась ошибка: премьера Увертюры-баллады отнесена к сезону 1888/89 г. (Последнее издание программы см.: *Трайнин В. Я.* М. П. Беляев и его кружок. Л., 1975.)

- ⁸ Симфония *h-moll* была исполнена в «Русских симфонических концертах» в сезон 1888/89 г. Вскоре после исполнения этой симфонии Беляев предложил опубликовать ее в своем издательстве, назначив весьма высокий гонорар ее автору. Однако Ляпунов отказался передать симфонию фирме Беляева. Несколько позднее Балакирев начал переговоры с П. И. Юргенсоном об издании этого сочинения в его фирме. Вопрос с изданием симфонии Ляпунова вскоре привел к недоразумениям и ссоре Балакирева и Римского-Корсакова. (См.: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967. С. 333.)
- ⁹ *Ляпунов С. М.* Concerto (es) pour et Orchestre, op. 4. Partition pour 2 piano. Berlin, Bote et Bock.
- ¹⁰ Партитура «Русалки» Даргомыжского впервые была издана лишь в 1949 г. (редакция П. А. Ламма) на основе сверки сохранившихся копий, т. к. авторская рукопись сгорела при пожаре Театра-цирка в Петербурге в 1859 г.
- ¹¹ Три пьесы для фортепиано. Этюд *Des-dur*, интермеццо *es-moll*, вальс *As-dur* были завершены Ляпуновым в 1887–1888 гг.
- ¹² Речь идет о симфонической поэме «Русь» Балакирева, первоначально называвшейся увертюрой «1000 лет».
- ¹³ Через три дня в письме Балакиреву с предложением об издании симфонии и других неизданных его сочинений Беляев отметил: «В последнее время я узнал от Сергея Михайловича Ляпунова, что он уступил свой концерт Боте и Бок для всех стран за исключением России и Франции <...>» и повторил условие о своем предпочтительном праве при перекупке авторских прав (См.: *Балакирев М.*

Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым. М., 1956. С. 76. Письмо от 6 мая 1896 г.)

- ¹⁴ Очевидно, Ляпунов по прочтении письма от Беляева советовался с Балакиревым после получения последним вышеупомянутого письма Беляева от 6 мая 1895 г. (см. предыдущее примечание).
- ¹⁵ Беляев здесь явно принижает свою музыкальную эрудицию и стремление остаться за кругом вопросов, непосредственно связанных с сущностью тех сочинений, которые приходилось ему издавать. Так, приводимое Р. М. Глиэром письмо Беляева содержит много конкретных советов по обозначению темпов и расстановке тактовых черт (См.: Глиэр Р. М. Встречи с Беляевским кружком (из воспоминаний) // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи, воспоминания, материалы. М.; Л., 1965. Т. 1. С. 280–281).
- ¹⁶ Имеется в виду Ф. Шефер, впоследствии выступивший с воспоминаниями // «Издательская идея М. П. Беляева (воспоминания его сотрудника)» в кн.: Памяти Беляева. Париж, 1929.





В кругу современников

*Анатолий Помазанский,
Татьяна Гончаренко*

К. Н. ЛЯДОВ — СОВРЕМЕННОК М. А. БАЛАКИРЕВА

Множественные и разнообразные взаимоотношения сложились у Милия Алексеевича Балакирева с семьей Лядовых. Наиболее тесные и продолжительные контакты глава «Могучей кучки» поддерживал с Анатолием Константиновичем Лядовым¹. Преданным соратником Балакирева по Бесплатной музыкальной школе был хормейстер Мариинского театра Иван Александрович Помазанский, второй муж Валентины Константиновны Лядовой (сестры А. К. Лядова). Их сын Е. И. Помазанский учился композиции у А. К. Лядова, а также частично у М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова¹.

Неоднократно пересекались творческие пути молодого Балакирева и отца А. К. Лядова — маститого дирижера петербургской русской оперы Константина Николаевича Лядова. «К Лядову как к дирижеру в кружке Балакирева относились неблагосклонно», — утверждал Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни»². Однако факты говорят о том, что деятель-

ность маэстро характеризовалась композиторами «Новой русской школы» скорее неоднозначно, нежели сугубо отрицательно.

Главное: кучкисты не могли не ценить пропаганды Лядовым отечественной музыки, включая современную. Вероятно, в первую очередь эта творческая позиция дирижера, наряду с даровитостью, ранее привлекла к нему Глинку и Даргомыжского, высоко чтимых кучкистами. Многие образцы русской оперной музыки балакиревцы впервые услышали в театре под управлением Лядова. Так, он дирижировал премьерой «Русалки» Даргомыжского (1856), на которой присутствовали Балакирев и Ц. А. Кюи.

Немало выдающихся произведений прозвучало в театральных симфонических концертах, которые после К. Шуберта⁴ возглавил Лядов. Его репертуарная политика приводила и к новаторским акциям в художественной жизни Петербурга: вместо привычных сборных концертов или концертов виртуозов Лядов устраивал порой концерты-антологии, главный интерес которых сосредотачивался на музыке, а не на исполнителях. Едва ли не первым он представил на концертной эстраде петербургскую — балакиревскую — композиторскую школу, включив в концерт 6 апреля 1861 г. сочинения всех тогдашних ее членов — Балакирева, М. П. Мусоргского, Кюи, А. С. Гусаковского (исключая Римского-Корсакова и А. П. Бородина, примкнувших к кружку позднее). Недаром Мусоргский накануне этого художественного события писал Балакиреву: «Концерт Лядова очень интересен»⁵. Об этом «концерте покойного Лядова, составленного из наших произведений (выделено нами. — Т. Г., А. П.)», Балакирев помнил спустя годы⁶.

Одним из итогов творческой деятельности Лядова стал его совместный с А. Г. Рубинштейном концерт 17 апреля 1867 г., представлявший антологию отечественной оперы от середины XVIII века до современности⁷.

В симфонических концертах Лядов неоднократно пропагандировал произведения кучкистов. Среди них — Увертюра на темы трех русских народных песен, музыка к трагедии Шекспира «Король Лир», «Грузинская песня» Балакирева, Первая симфония Римского-Корсакова, Симфоническое аллегро Гусаковского, отрывки из оперы Кюи «Кавказский пленник» и др. Определенное сходство в направлении репертуарной политики обусловило устройство и проведение Балакиревым и Лядовым совместного концерта в Михайловском манеже весной 1867 г.

Тем не менее художественные позиции главы «Новой русской школы», направленные на обновление всей культурной жизни

Петербурга и — шире — России, были куда радикальней лядовских. Не случайно в прессе дирижеров нередко противопоставляли друг другу. Так, Ростислав в «Кратком обзоре минувшего концертного сезона» (апрель 1867 г.) подчеркнул, что Лядов-дирижер выше Балакирева. Прямо противоположные суждения, подогревавшиеся триумфальным успехом, с которым прошли оперы Глинки под управлением Балакирева в Праге, высказывали другие критики, видевшие в лице Балакирева лучшую смену Лядову. Об этом писал и А. К. Балакирев сыну: «В 31 № Ведомостей (за 1867 г. — *Т. Г., А. П.*) — есть статья о Симфонич[еских] концертах — там хлопочут, чтобы Дирекция просила тебя управлять этими концертами, — доказывая пользу этого и то, что Лядов не занимается вовсе. Вот управлял же Шуберт этими концертами. Эту статью я советую тебе прочитать. Там много еще говорится о том, чтобы ты с помощью театральной музыки сделал и какие бы вышли концерты»⁸.

Критика балакиревцев была направлена преимущественно на лядовскую интерпретацию, хотя и она оценивалась по-разному. «Исполнением я был не особенно доволен, хотя, помнится, оно было *вовсе не дурно* (выделено нами. — *Т. Г., А. П.*)», — писал Римский-Корсаков по поводу прозвучавшей под управлением Лядова своей Первой симфонии⁹. Другой точки зрения придерживался Кюи, утверждая в рецензии «Симфония г. Римского-Корсакова в руках Лядова»: «<...> искажение симфонии было полное, характер ее извращен, прелестная музыка обезображена»¹⁰.

Балакирев и В. В. Стасов в письмах друг к другу нередко поругивали Лядова за сокращения в «Руслане» Глинки. «Я хочу по приезде <...> — делился планами Балакирев, — написать статью о том, как здесь (в Праге. — *Т. Г., А. П.*) дается "Руслан", чтобы уколоть Лядова, если только такого носорога можно чем-либо уколоть и заставить давать "Руслана" как подобает»¹¹.

Вряд ли сравнение с носорогом стоит рассматривать сугубо в негативном ключе (кстати, «боннским носорогом» порой величали Бетховена¹²). Скорее оно подчеркивало «толстокожесть», неуязвимость Лядова для критики, незыблемость занятой им творческой позиции. Возможно, это было связано с тем, что после премьеры "Руслана" сам Глинка считал необходимым советоваться с Лядовым по поводу внесения поправок в свою партитуру. Заметим, что и Балакирев поставил в Праге «Руслана» не без купюр (были выпущены Вторая песнь Баяна, как

и у Лядова, танцы в замке Наины, сокращена ария Людмилы в I акте¹³).

Цель настоящей работы — на основе найденных в РГИА около тысячи архивных документов о почти всех членах семьи Лядовых воссоздать более полный и достоверный портрет Константина Николаевича Лядова. Среди документов — формулярные (послужные) списки, свидетельства о рождении, сведения о взысканиях, поощрениях и наградах, о долгах и жаловании, служебная переписка, а также медицинские заключения.

Несмотря на значительность вклада, внесенного К. Н. Лядовым в строительство российско-петербургской культуры, информация о нем не только крайне скудна, но зачастую и неверна. Допускают ошибки словари и энциклопедии, фантазируют в мемуарах музыканты. Отчасти это произошло из-за многочисленности Лядовых. Во 2-й половине XIX века в столичной театральной дирекции их значилось восемь: два дирижера, виолончелист, хорист, две балерины, хористка и драматическая актриса. В результате так случилось, что для историков, энциклопедистов и мемуаристов братья — младший, Константин, дирижер Мариинского театра, и старший, Александр, бальный и балетный дирижер императорских театров, слились как бы в одно лицо. Деяния и поступки одного приписывали другому, и наоборот.

Музыкальная семья Лядовых вела свое начало от конца XVIII века. Ее основателем был Николай Григорьевич Лядов (1777–29.VI.1831)¹⁴ — солдат-скрипач, а впоследствии придворный камер-музыкант, композитор, дирижер малых русских опер, сотрудничавший до своей кончины с К. А. Кавосом в качестве второго дирижера. Семеро из его девятерых¹⁵ детей стали музыкантами. Наибольшей известности среди них добились Александр (29. VIII [10. IX] 1808–24. III [5. IV] 1871)¹⁶ и Константин (6. V [18. V] 1820–7 [19]. XII. 1871).

Подробнее других исследователей об Александре писал М. Борисоглебский: «Скрипач, композитор, балетный и бальный дирижер. Окончил театральное училище в 1827 году. В течение сорока лет управлял балетными оркестрами. Имел репутацию «чародея всех блистательных балов». Имел также собственный бальный оркестр. Известность Лядова как композитора началась в сороковых годах; он оркестровал музыку к балетам "Пахита" и "Сатанилла" и сочинил несколько бальных танцев на мотивы народных песен»¹⁷.

На самом деле в театральном училище Александр не учился, композитором не был и никакой музыки оркестровать не мог, бальные танцы на мотивы народных песен не сочинял. Будучи прекрасным скрипачом и талантливым музыкантом, он самостоятельно освоил дирижирование и управлял оркестром на сиятельных балах в императорском дворце¹⁸, а впоследствии и балетным оркестром в течение 32-х лет. В 1840-х гг. имел собственный балетный оркестр¹⁹. Однако тогда же Александр пристрастился к вину и погряз в долгах, превысивших его годовое жалование²⁰ (тяжба о взыскании долгов длилась около 12-ти лет до самой его болезни). В 1862 г. Александр попал в больницу и не смог больше работать²¹, погубив карьеру пьянством.

Красноречив архивный документ из личного дела Александра, собственноручно написанный директором императорских театров А. М. Геденовым:

«При представлении 8 октября в Александринском театре замечен в нетрезвом виде находившийся в театре и заснувший в бенуаре дирижер балетной труппы Александр Лядов. Подобное предосудительное поведение в виду всей публики не извинительно вообще и в особенности для артиста, долженствующего по званию своему (дирижера оркестра) служить примером для младших противу себя. Вследствие сего и предписываю конторе сделать на сей раз строгое замечание дирижеру Лядову с подтверждением вести себя впредь приличнее. СПб. 9 октября 1851 г.

Директор Императорских театров,
Действительный статский советник *Геденов*²².

На первый взгляд непонятно: почему подобные действия не только «сходили с рук», но и не обсуждались современниками — музыкантами, критиками, историками? А дело в том, что «чародей блистательных императорских балов» был в фаворе у императора²³ и меньше года тому назад получил перстень с руки его императорского величества за блестяще выполненную всего за несколько часов аранжировку вальса, который ему насвистал Николай I. Поэтому спокойнее было иные эпизоды из жизни Александра не предавать гласности. Характер его был известен: он запросто мог пожаловаться императору на якобы «наветы». А о том, что аранжировку для оркестра за два с половиной часа

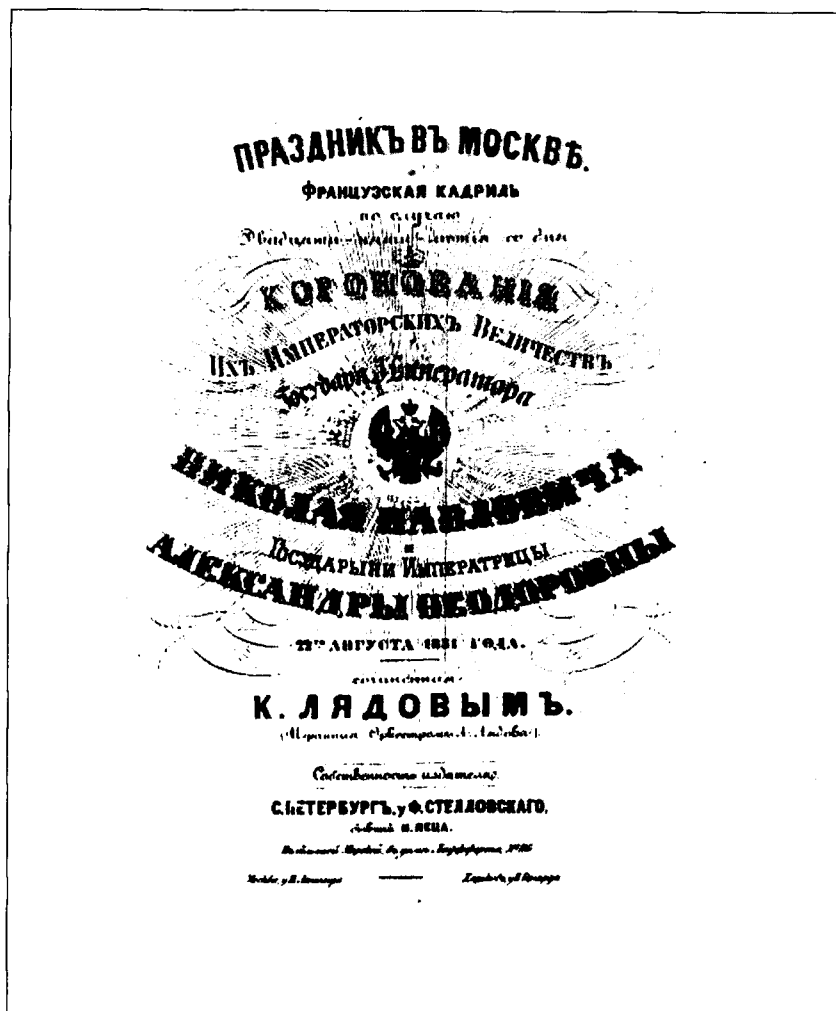
сделал вовсе не Александр, а Константин, никто не знал, кроме самых близких знакомых²⁴. Мало того, чуть больше месяца тому назад Александр со своим оркестром на императорском балу по поводу 25-летия коронации их императорских величеств исполнил специально сочиненную для этого случая французскую кадрили (см. приведенный в тексте титульный лист). И неприятный документ, подобно другим аналогичным бумагам, осел в деле, оставаясь никому, кроме клерков театральной конторы, неизвестным. Только через 150 лет с ним удалось ознакомиться авторам данной публикации.

А теперь обратимся к Константину. После смерти его отца Николая Григорьевича мать Мария Андреевна с детьми, младшему из которых еще не было года, оказалась в бедственном положении. Бюджет семьи с 3800 рублей сократился до 90 рублей в год²⁵. Поэтому трое детей — в том числе Константин — были отданы казенными воспитанниками в Театральное училище. Там они были обеспечены жильем, питанием и музыкальными инструментами. Однако по окончании училища артисты-воспитанники поступали в распоряжение театральной дирекции. Они обязаны были служить «где прикажут» с жалованием «сколько дадут» без права на увольнение. Мало того: дирекция могла артиста-воспитанника не только оштрафовать за провинности, но и арестовать. На подобных условиях артист должен был прослужить 15 лет. Только после этого он приобретал некоторые права, в частности — право на увольнение²⁶ (см. «Положение об артистах Императорских театров», § 6). Иное дело — артист, служивший по контракту, который сам был волен решать, продолжать ему службу или нет, если его не устраивали условия.

В училище Константин выделялся своими способностями. Уже здесь он в последние полтора года, то есть с начала 1840-х гг., заявил о себе как композитор: в Петербурге и в Москве были поставлены шесть оперетт и водевилей с его музыкой или аранжировкой²⁷. Тогда же Константин стал выступать и как дирижер. То было для него самое счастливое, безмятежное время.

А вот какие сведения о Константине содержатся в Музыкальной энциклопедии: «<...> дирижер, скрипач, композитор. <...> Учился в Петерб. Театр. уч-ще у К. Солива. Работал скрипачом оркестра Имп. Рус. Оперы»²⁸.

Однако в действительности Константин скрипачом не был. Он окончил Театральное училище как пианист, композитор и дирижер. Приводим полностью документ, открывающий его личное дело:



Титульный лист прижизненного издания французской кадрили «Праздник в Москве» К. Лядова

«Музыкант-фортепьянист Константин Лядов, происходя из воспитанников Театрального Училища — по выпуске из него поступил на службу к театрам 1841 года марта 23-го с жалованием 200 р. серебром в год, с обязанностью набирать и сочинять музыку, разучивать артистам партии и в случае надобности дирижировать, в особенности же заниматься в нотной конторе исправлением переписываемых нот и подписыванием речей на певческих голосах.

Титулярный советник Федоров (подпись)»²⁹.

С началом службы жизнь Константина резко изменилась. Обремененный обязанностями, стесненный материально, не имея дома инструмента, музыкант почти три года не сочинял. Не способствовал творчеству и жесткий контроль со стороны дирекции, простиравшийся не только на службу, но и на личную жизнь. Как-то Константин не ночевал дома несколько дней, и посланный из театра не застал его. Тотчас последовал рапорт инспектора музыки Маурера в дирекцию и резолюция Гедеонова: «Оштрафовать, а при повторе арестовать»³⁰. Вот каково жилось «сыну солдатскому» во времена крепостного права...

Однако вскоре Константину удалось изменить отношение начальства к себе. Он последовательно получал поощрения, выразившиеся в увеличении годового жалования за сочинение балета «Две волшебницы»³¹, за аранжировку балетов «Пахита»³² и затем «Сатанилла»³³. На шестом году службы Константин становится вторым дирижером русской оперной труппы, а после увольнения К. Альбрехта в 1850 г. — главным и единственным дирижером русской оперы, а также и единственным репетитором певцов³⁴. Подчеркнем: К. Н. Лядов стал **первым отечественным** (не иностранным) **главным дирижером русской оперной труппы**.

В 1840-х гг., после смерти Кавоса, русская оперная труппа переживала едва ли не худшие времена, будучи на несколько сезонов фактически изгнанной из Петербурга в Москву. Окончательно она вернулась в столицу только в 1850 г. Спектакли ставились в Александринском театре и в театре-цирке попеременно с драматическими и цирковыми представлениями. В деле Константина за этот год читаем: «За инструментовку "Питомицы фей" и в воздаяние за особенные труды и усердие — 150 рублей серебром из штрафной кассы. А. М. Гедеонов»³⁵.

В 1850-х гг. русская опера постепенно становилась на ноги, и в этом не последнюю роль сыграл Константин Лядов. С 1856 г.

русская опера обосновалась в театре-цирке. Там в 1858 г. даже был поставлен глинкавский «Руслан». Важной вехой в дальнейшем утверждении русской оперы стал в 1860 г. ввод в действие здания Мариинского театра, перестроенного из сгоревшего театра-цирка.

Множившиеся заботы и тяготы театральной жизни сказались на здоровье Константина. Уже в 1858 г. он был вынужден в течение двух месяцев лечиться за границей, на что император выделил значительное пособие³⁶.

«Пенсионом» в размере годового жалования, составлявшего тогда 1142 рубля 88 копеек³⁷, было отмечено в 1861 г. двадцатилетие службы Лядова в императорских театрах.

Спустя два года он впервые выставил свои условия по поводу повышения жалования за счет бенефиса. В ответ новый директор императорских театров граф А. М. Борх немедленно сделал попытку уволить Лядова вообще. Однако авторитет маэстро был к 1863 г. так высок, что Борх получил внушение от Министрства двора, и контракт был подписан на условиях Лядова³⁸. Новый скандал разразился по поводу того, что музыкант — солдатский сын! — подписал контракт как «капельмейстер Русской оперы Константин Лядов». В его бытность слова «капельмейстер» и «дирижер» не были синонимами и означали разные по рангу звания и должности. До Константина Николаевича никто из русских дирижеров — не дворян — этого звания и соответствовавшего ему жалования не удостоивался. Подобную должность традиционно занимали иностранные музыканты или русские дворяне — например, М. И. Глинка во время службы в Капелле, барон Ф. Раль, будучи инспектором музыки³⁹. История завершилась присвоением этого звания Лядову. Суть ее ясна из записки, направленной министру двора, минуя Дирекцию:

«3 апреля 1863 г. Г. Министру.

Г. Управляющий Конторой Императорских Спб. Театров уведомил меня, что контракт, уже подписанный Управляющим Оркестром Русской Оперы Константином Лядовым, недействителен, потому что г. Лядов подписался Капельмейстером, а не Дирижером, и контракт не может быть принят к исполнению до тех пор, пока г. Лядов не исходатайствует себе переименования из Дирижеров в Капельмейстеры Русской Оперы.

Имея полное уважение к таланту и познаниям г-на Лядова, что он уже доказал, управляя Оркестром Русской Оперы более 10 лет, к тому находя совершенно справедливым, чтобы каждый Артист, способный и достойный управлять Оперным Оркестром, имел звание капельмейстера, осмеливаюсь всепокорнейше просить Ваше Сиятельство дозволить называться Константину Николаевичу Лядову Капельмейстером Русской Оперы и приказать считать уже подписанный им контракт действительным. Исправляющий должность Инспектора музыки В. Кологривов»⁴⁰.

Одновременно с 1863 г. Лядов начал преподавать в Петербургской консерватории. Он принял после смерти О. Дютша класс теории музыки, который вел около двух лет⁴¹.

В том же 1863 г. Константин Николаевич познакомился с Э. Ф. Направником — тогда австрийским подданным, служившим дирижером домашнего (а до 1861 г. крепостного) оркестра князя Юсупова. Лядову понравился молодой музыкант, по просьбе маэстро экспромтом исполнивший партию фортепиано в «Руслане». Благодаря ходатайству Лядова Направник по окончании контракта у Юсупова был принят в Мариинский театр в качестве органиста и репетитора (правда, вначале без жалования, которое ему было выхлопотано только через восемь месяцев и составило 500 рублей в год)⁴².

Вот как охарактеризовал К. Н. Лядова и его деятельность в 1860-е гг. Римский-Корсаков: «Отец Анатолия, *говорят* (выделено нами. — Т. Г., А. П.), под конец жизни чувствовал себя несчастным по утрам, пока не выпивал стаканчик водки, а вечером дремал, сидя за дирижерским пультом. В непрерывных кутежах и попойках заглохли его блестящие музыкальные способности. В композиторской своей деятельности он разменялся на мелочи, сочиняя танцы и пьесы по заказу»⁴³. О несправедливости этой и других оценок Лядовых в «Летописи» говорил в свое время сын К. Н. Лядова Анатолий: «<...> сурово, сурово мне и моим там досталось, только странно, как же я-то при этом выработался в человека и музыканта»⁴⁴. Тем не менее публично опровергать суждения Римского-Корсакова Лядов не стал — вероятно, не столько из-за мягкости характера, сколько благодаря питаемому к автору «Снегурочки» пиетету. И якобы достоверные характеристики К. Н. Лядова таким видным современником перекочевали

едва ли не во все последующие публикации — в частности, в воспоминания концертмейстера Мариинского театра В. Г. Вальтера, в книгу В. Э. Направника (сына дирижера, в течение многих лет служившего секретарем РМО) и многих других. За Константином Николаевичем закрепилась репутация пьяницы, ничтожного музыканта, тогда как вовсе не он, а Александр, как было показано выше, погубил свою карьеру привычкой к спиртному. Скрытое осуждение дяди звучит в письме А. К. Лядова к И. А. Помазанскому: «Александра Лядова один раз видал — и довольно, больше не хочу»⁴⁵.

Между тем 1860-е гг. были для Константина Лядова временем напряженной деятельности и общественного признания его заслуг. В 1866 г. исполнилось 25 лет его службы в императорских театрах. В честь юбилея императорским указом ему был пожалован подарок в 500 рублей⁴⁶, а артисты Мариинского театра учредили в Петербургской консерватории стипендию имени К. Н. Лядова «<...> в знак признания его истинной любви к искусству и неутомимых трудов, посвященных его развитию»⁴⁷. Первым стипендиатом — опять по инициативе артистов Мариинского театра — стал А. К. Лядов.

Под руководством К. Н. Лядова в эти годы впервые звучит опера Вагнера «Лоэнгрин», проходят премьеры «Юдифи» (1863) и «Рогнеды» (1865) Серова, «Запорожца за Дунаем» Гулак-Артемовского (1863).

Между тем здоровье Константина Николаевича продолжало ухудшаться. После шести лет совместной работы с Направником, ставшим за это время вторым капельмейстером, Лядов в мае 1869 г. ушел в отставку. Его прощальный бенефис состоялся в сентябре 1869 г. А 7 декабря 1871 г. после тяжелой двухлетней болезни Константин Николаевич скончался.

В ознаменование заслуг его похоронили в Александрово-Невской лавре на композиторской площадке, вблизи от театральных мостков, где за год до того упокоилась его племянница Вера Александровна Лядова-Иванова — русская певица, балерина и драматическая актриса. Позднее рядом с возвышающейся стелой К. Н. Лядову легла надгробная плита его сыну Анатолию, а неподалеку был воздвигнут величественный памятник Балакиреву...

Время развеять мифы и воздать должное Константину Николаевичу Лядову — замечательному музыканту, одному из творцов особой художественной державы, имя которой — Петербург.

Родословная семьи Лядовых

1. Лядов Григорий (?-?)
2. Лядов Николай Григорьевич (1777–29. VI. 1831), солдат, скрипач, дирижер, композитор.
3. Лядова Мария Андреевна (?–11. XII. 1849), жена Николая Григорьевича.
4. Лядов Николай Николаевич (9. XII. 1805–XI. 1871), виолончелист итальянской оперы, сын Николая Григорьевича.
5. Лядов Александр Николаевич (29. VII. 1808–24. III. 1871), скрипач, дирижер бального и балетного оркестров, сын Николая Григорьевича.
6. Лядова (урожд. Федорова) Любовь Александровна (?-?), фигурантка (балерина), жена Александра Николаевича.
7. Лядова Екатерина Николаевна (29. X. 1810–?), дочь Николая Григорьевича.
8. Рубцова (урожд. Лядова) Анна Николаевна (20. XI. 1812–?), пианистка (давала частные уроки), дочь Николая Григорьевича.
9. Рубцов (?-?), купец 2-й гильдии, муж Анны Николаевны.
10. Лядов Сергей Николаевич (26. VII. 1815–?), обер-офицер при генерал-губернаторе Восточной Сибири, сын Николая Григорьевича.
11. Лядов Константин Николаевич (6. V. 1820–7. XII. 1871), пианист, композитор, дирижер, главный капельмейстер Мариинского театра, педагог, сын Николая Григорьевича.
12. Лядова (урожд. Антипова) Екатерина Андреевна (?–1849), жена Константина Николаевича.
13. Лядов Михаил Николаевич (14. IX. 1823–?), пианист, сын Николая Григорьевича.
14. Антипова (урожд. Лядова) Елена Николаевна (23. V. 1825–?), певица, хористка, дочь Николая Григорьевича.
15. Антипов Афанасий Андреевич (?-?), муж Елены Николаевны.
16. Лядов Владимир Николаевич (26. VII. 1830–IV. 1904), певец (бас), хорист, сын Николая Григорьевича.
17. Лядова (урожд. Савельева) Прасковья Константиновна (?-?), жена Владимира Николаевича.
18. Лядов Александр Александрович (9. VIII. 1832–?), сын Александра Николаевича.

19. Лядова-Иванова Вера Александровна (15. III. 1839–24. III. 1870), балерина, певица, драматическая актриса, дочь Александра Николаевича.
20. Иванов Лев Иванович (1834–1901), танцовщик, главный балетмейстер Мариинского театра, пианист, муж Веры Александровны.
21. Лядов Николай Александрович (?–?), сын Александра Николаевича.
22. Лядова Мария Александровна (11. III. 1837–7. IX. 1877), балерина кордебалета, дочь Александра Николаевича.
23. Лядова-Сариотти-Помазанская Валентина Константиновна (1850–8. X. 1913), певица, драматическая актриса, дочь Константина Николаевича.
24. Сариотти (наст. фамилия Сироткин) Михаил Иванович (1839–1878), певец (бас), музыкальный критик, первый муж Валентины Константиновны.
25. Помазанский Иван Александрович (30. III. 1848–1918), арфист, композитор, дирижер, хормейстер Мариинского театра, второй муж Валентины Константиновны.
26. Лядов Анатолий Константинович (29. IV. 1855–15. VIII. 1914), композитор, дирижер, педагог, сын Константина Николаевича.
27. Лядова (урожд. Толкачева) Надежда Ивановна (?–?), жена Анатолия Константиновича.
28. Антипов Константин Афанасьевич (1858–?), композитор, сын Елены Николаевны.
29. Корсакевич (урожд. Антипова) Ольга Афанасьевна (?–1942), писательница, дочь Елены Николаевны.
30. Лядова Мария Владимировна (28. XI. 1865–?), дочь Владимира Николаевича.
31. Лядов Николай Владимирович (29. IV. 1868–?), фельдшер, сын Владимира Николаевича.
32. Кубли (урожд. Лядова) Анна Владимировна (23. VI. 1870–?), дочь Владимира Николаевича.
33. Лядов Александр Владимирович (31. III. 1873–?), сын Владимира Николаевича.
34. Лядов Константин Владимирович (29. III. 1876–?), сын Владимира Николаевича.
35. Иванов Лев Львович (25. XI. 1862 – не ранее 1927), сын Льва Ивановича, драматург, переводчик, актер различных петербургских театров, в том числе Александринского.

36. Иванов Михаил Львович (21. XI. 1867–?), сын Льва Ивановича.
37. Помазанский Евгений Иванович (19. I. 1883–29. X. 1948*), пианист, композитор, педагог, сын Валентины Константиновны.
38. Помазанская (урожд. Тальвик) Ада Ивановна (21. XII. 1899*–1942*), пианистка, педагог, жена Евгения Ивановича.
39. Лядов Михаил Анатольевич (10. VII. 1887–?), инженер, художник, сын Анатолия Константиновича.
40. Пригоровская Ольга Ивановна (6. I. 1903*–16. IV. 1987*), жена Михаила Анатольевича.
41. Лядов Владимир Анатольевич (1889–1942*), бухгалтер, сын Анатолия Константиновича.
42. Лядова (урожд. Каранатова) Антонина Александровна (?–1968*), жена Владимира Анатольевича.
43. Помазанский Анатолий Евгеньевич (17. IX. 1919*), инженер, сын Евгения Ивановича.
44. Помазанская (урожд. Олехнович) Лидия Фоминична (16. IX. 1920*–19. VI. 2001*), врач, кандидат биологических наук, жена Анатолия Евгеньевича.
45. Лядов Александр Владимирович (1923?–21. IV. 1945*), танкист, сын Владимира Анатольевича.
46. Лядова Наталья Владимировна (6. VI. 1930*–6. V. 2001*), инженер, дочь Владимира Анатольевича.
47. Помазанская Татьяна Анатольевна (8. VIII. 1946*), пианистка, дирижер-хоровик, педагог, дочь Анатолия Евгеньевича.
48. Лен Генрих Яковлевич (1936*), инженер, кандидат технических наук, муж Татьяны Анатольевны.
49. Помазанский Анатолий Генрихович (12. IV. 1973*), юрист, сын Татьяны Анатольевны.
50. Помазанская (урожд. Лыткина) Юлия Георгиевна (25. I. 1980*), жена Анатолия Генриховича.
51. Помазанская Лидия Анатольевна (14. IV. 2003*), дочь Анатолия Генриховича.

* Даты, отмеченные знаком *, даны по новому стилю, остальные — по старому стилю.

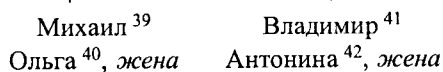
музыкальной семьи Лядовых

I

II



IV



V



VI

VII

VIII

IX

* * *

- ¹ Подробнее см. в наст. сб.: Переписка М. А. Балакирева и А. К. Лядова. Публикация Т. А. Зайцевой.
- ² Помазанский Е. И. Автобиография. Личный архив А. Е. Помазанского.
- ³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 9-е. М., 1982. С. 56.
- ⁴ Шуберт Карл Богданович (1811–1863) — виолончелист и композитор. С 1842 г. и до конца жизни директор Петербургского филармонического общества, дирижер и один из организаторов Университетских концертов.
- ⁵ Мусоргский М. П. Письма. М., 1981. С. 28.
- ⁶ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 14.
- ⁷ История русской музыки. В 10 т. М., 1989. Т. 6. С. 196.
- ⁸ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 821, л. 21–21 об.
- ⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... С. 350.
- ¹⁰ Там же. М., 1982. С. 56.
- ¹¹ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: В 2 т. М., 1970. Т. 1. С. 249.
- ¹² Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003. С. 132.
- ¹³ Направник В. Эдуард Францевич Направник и его современники. Л., 1991. С. 41.
- ¹⁴ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 1277, л. 1, 2. В словарях и энциклопедиях год смерти — 1839 — указан неверно.
- ¹⁵ Там же. Л. 27, 28.
- ¹⁶ Там же. Л. 7. В словарях и энциклопедиях год рождения — 1814 — указан неверно.
- ¹⁷ Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Л., 1991. С. 131. Примечания.
- ¹⁸ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 3012, л. 2, 3, 5, 6.
- ¹⁹ РГИА, ф. 497, оп. 2, д. 18417, л. 1–3.
- ²⁰ Там же. Оп. 1, д. 3012, л. 58–60, 64, 65, 83–87.
- ²¹ Там же. Л. 146, 147.
- ²² Там же. Л. 107.
- ²³ Там же. Л. 126 «<...> за то получал от Их Величеств и Их Высочеств личные благодарности».
- ²⁴ Нильский А. А. Закулисная хроника. СПб., 1897. С. 37.
- ²⁵ Альбрехт Е. К. Общий обзор деятельности Спб. Филармонического Общества. СПб., 1894. С. 78. Список пенсионерок с основания Ф. О. в 1802 г.; также см.: РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 5282, л. 6.
- ²⁶ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 1277, л. 45.
- ²⁷ История русской музыки: В 10 т. М., 1989. Т. 6. Хронологические таблицы.
- ²⁸ Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1976. Т. 3. Стб. 370.

- ²⁹ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 9363, л. 1. Заметим, что сорока годами ранее практически такой же круг обязанностей был оговорен в контракте с К. Кавосом. При этом его жалование составило 3000 рублей в год, не считая содержания кареты и пары лошадей (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 17, л. 5–7. Контракт написан на итальянском и русском языках). И педагог Константина К. Солива был капельмейстером, получавшим на 1000 рублей больше, чем Кавос. (См. *Альбрехт Е. К.* Общий обзор деятельности Спб. Филармонического Общества. СПб. 1894. Сокращенный список артистов музыкантов при Дирекции Императорских театров. 1833 г.)
- ³⁰ Там же. Л. 3, 4.
- ³¹ Там же. Л. 5.
- ³² Там же. Л. 7.
- ³³ *Нильский А. А.* Закулисная хроника... С. 36.
- ³⁴ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 9363, л. 51.
- ³⁵ Там же. Л. 19.
- ³⁶ Там же. Л. 36, 38, 40, 41. Заметим, что это последний документ в деле К. Н. Лядова, подписанный А. М. Гедеоновым, который вскоре ушел в отставку.
- ³⁷ Там же. Л. 55–58.
- ³⁸ Там же. Л. 84–88.
- ³⁹ Там же. Д. 8175, л. 5–6.
- ⁴⁰ Там же. Д. 9363, л. 90–93.
- ⁴¹ *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности Спб. Музыкального общества с приложением программ симфонических собраний за 50 лет. СПб., 1909. С. 30.
- ⁴² *Направник В.* Эдуард Францевич Направник и его современники. С. 35, 39.
- ⁴³ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись... С. 153. (Заметим, что это далеко не единственное несправедливое высказывание, допущенное Николаем Андреевичем в «Летописи» по отношению к современникам, нанесшее ущерб их памяти и отчасти — истории музыки. О несправедливости его упреков в адрес Лядовых А. Е. Помазанскому говорил отец, Е. И. Помазанский — композитор, ученик и племянник А. К. Лядова, короткое время учившийся и у Римского-Корсакова.)
- ⁴⁴ Цит. по: *Запорожец Н. В.* А. К. Лядов. М., 1954. С. 10.
- ⁴⁵ ОР РНБ, ф. 449, ед. хр. 44. 20 писем А. К. Лядова к И. А. Помазанскому.
- ⁴⁶ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 9363, л. 104.
- ⁴⁷ Цит. по.: *Михайлов М. К.* А. К. Лядов. Л., 1985. С. 8.

Наталья Дунаева

ПИАНИСТ ИОСИФ РУБИНШТЕЙН

(комментарии к нескольким строкам письма
М. А. Балакирева Н. Г. Рубинштейну)

25 сентября 1869 г. Милий Алексеевич Балакирев написал письмо Николаю Григорьевичу Рубинштейну. Он ставил адресата в известность о том, что отослал посвященную ему «Иерихонскую рапсодию» («Исламей»), поминал о технических трудностях своего произведения, рассказывал вкратце, как «подвигается устройство» симфонических концертов, согласовывал дату выступления Николая Рубинштейна, сообщал фортепианную программу других участников, просил прислать ноты оркестровых и хоровых партий, передавал поклоны... Словом, перед нами деловое письмо, окрашенное интонацией дружеской теплоты. Из общего тона выпадает лишь развернутый иронический пассаж. Приводим этот текст в некотором сокращении:

«Сообщу Вам свежую новость, очень курьезную: высокая покровительница, пламеняя любовью к искусству, приобрела себе прехорошенького и премолоденького пианиста лет восемнадцати или девятнадцати. Телеграфом повелено отделить для него апартаменты достойным образом. Но как Вы думаете, какую фамилию он носит? Угадать трудно, и Вы удивитесь, когда я скажу Вам, что он носит Вашу фамилию и зовется Joseph Rubinstein. Я сначала не верил этому, но m-me Лешетицкая подтвердила справедливость этого слуха и заявила, что она его видела и слышала и что он действительно молоденький и хорошенький, но играет суховато-ученически. С другой стороны, и известие о телеграмме подтвердилось, и теперь нет сомнения, что в нынешний сезон мы удостоимся услышать нового фортепианного куафера с громким именем, которого, в отличие от Вашего брата и Вас, мы все зовем *Лжерубинштейном* (здесь и далее выделено мною. — *Н. Д.*). В обществе тоже острят в роде того, что это совсем не Rubinstein, а немецкая кирпичная подделка. <...> Однако, как бы то ни было,

а там с сладким трепетом ожидают нового любимца фортуны, и тамошние баронессы и прочие остзейские belles Helenes накупили себе savon d'origa и моют свои хохлы <...> в ожидании юного Париса, чтобы не уронить себя лицом в грязь. В случае неудачи с ним не теряют надежды, что авось и Гиллер тряхнет стариной!»¹

Составитель сборника «Переписка М. А. Балакирева с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым», в котором опубликовано письмо, Василий Александрович Киселев откомментировал этот фрагмент по пяти позициям. В сносках мы обнаруживаем перевод немецкого «Rubinstein» — рубиновый камень, можем почерпнуть там сведения о том, что «belles Helenes» было прозвищем великой княгини Елены Павловны и ее окружения, что «savon d'origa» считалось модным в те времена мылом, а также, в каком сезоне и сколькими концертами продирижировал в российской столице дирижер Фердинанд Гиллер (Hiller) (1811–1885). О главном же герое пассажа, Joseph'e Rubinstein'e, сообщается лишь, что в Петербурге он выступил такого-то числа, исполнив такой-то концерт Бетховена². Несколько расширяет сведения именной указатель, приложенный к изданию. В нем читаем: «Рубинштейн Иосиф (1847–1884) — немецкий пианист»³. Немцем, как видно из текста письма, считал Joseph'a и Балакирев.

А между тем...

Иосиф Исаакович Рубинштейн родился в 1847 г. в небольшом городе Старо-Константинов Волынской губернии⁴. Детство его прошло в Харькове, где он начал брать уроки фортепиано и гармонии у Иосифа Шадека, богемского немца⁵. Когда мальчику исполнилось 10 лет, его привезли в Вену, где его учителями стали дирижер Хельмесбергер (Hellmesberger) и профессор Дакс (Dachs). Там же, в Вене, начались его первые публичные выступления⁶ — факт, не ускользнувший от внимания русских музыкальных обозревателей. Маврикий Раппопорт в июньском номере газеты «Антракт» за 1867 г. поделился с читателями такими сведениями: «В Вене явился новый довольно талантливый пианист Иосиф Рубинштейн»⁷.

Великая княгиня Елена Павловна пригласила Иосифа к себе в Зальцбург, где жила в то время⁸. Это было в ее привычках. «Приезжает, бывало, великая княгиня за границу, — вспоминал Антон Рубинштейн, — и приглашает к себе на неделю, месяц ту или другую знаменитость — писателя или артиста... и тот живет при ней»⁹.

Как известно, на положении придворного пианиста, или, как он сам себя называл, «истопника музыки», жил при Елене Павловне в молодые годы и Антон Рубинштейн. К ее окружению принадлежала и певица Лешетицкая-Фридебург¹⁰, на мнение которой о «суховато-ученической» игре «фортепианного куафера» ссылался Балакирев.

Едва ли не самый первый концерт Иосифа на родине состоялся в зале харьковского Дворянского собрания. На концерт откликнулся развернутой статьей в «Харьковских губернских ведомостях» Игнатий Гинзбург, издатель местного музыкально-литературного журнала «Филармония», занимавшийся в свое время у профессоров Лейпцигской консерватории¹¹.

Рецензент похвалил молодого музыканта за то, что он «обладает правильным, ровно разработанным механизмом и хорошо направленным вкусом», отметил отсутствие в его игре «ложных эффектов», признал, что «Песня без слов» Мендельсона, «Impromptu» Шуберта и Libeslied Гензельта¹² «были исполнены с поэтическим увлечением и художественной отделкой». Однако И. Гинзбург не преминул отметить и существенные недостатки: «Среди его игры является ряд мест, где пианист <...> сосредоточивает почти все свое внимание на отчетливой отделке одной части музыкального периода, отчего эта часть делается как бы изолированной и теряет органическую, живую связь с другими частями целого». Проведено было и не совсем корректное по отношению к дебютанту сравнение. «Когда Антон Рубинштейн играл в Харькове <...> тогда восхищались им не одни знатоки, но все; все были наэлектризованы первыми его звуками и <...> неразрывною связью впечатлений. <...> Для такого исполнения, — пояснял рецензент, — нужна известная степень общей умственной зрелости <...> и общего развития, тогда талант достигает художественного развития, чего, — оптимистически завершал он отзыв, — нетрудно будет достичь и Иосифу Рубинштейну, — при тех данных, которые он имеет»¹³.

В сезон 1869/1870 г. Елена Павловна решила представить Иосифа в Петербурге, о чем стало известно Балакиреву и вызвало ироническую эскападу в его письме.

Через месяц с небольшим после того, как он сообщил Николаю Рубинштейну об ожидаемом приезде «юного Париса», в ноябрьском номере журнала «Сын отечества» можно было прочесть строки М. Раппопорта: «Еще один Рубинштейн и пианист, третий уже по очереди. Какая благодать! Г. Иосиф Рубинштейн, *хотя и*

не родственник гг. Антона и Николая, — молодой пианист с блестящею будущностью»¹⁴.

Не удержался от того, чтобы обыграть фамилию Иосифа, и А. Фаминцын: «Очень выгодно и вместе с тем весьма невыгодно для пианиста носить столь громкое имя, — писал он в "Музыкальном сезоне". — Выгодно, потому что тотчас по приезде в Петербург третьего Рубинштейна слух о нем пронесся по всему нашему музыкальному миру, и одно имя уже возбудило интерес и даже сочувствие. Невыгодно потому, что, слушая г. Иосифа Рубинштейна, невольно сравниваешь игру его с игрою замечательных *однофамильцев* его, и в этом случае, конечно, ривализация с ними чрезвычайно рискованна»¹⁵.

Как видим, ассоциация со знаменитыми музыкантами возникла мгновенно, и остроты Балакирева относительно **Лжерубинштейна** были закономерны.

Обратим внимание на то, что харьковский рецензент, чей отзыв был приведен выше, оказавшись в плену той же ассоциации, не назвал, однако, Иосифа однофамильцем знаменитых братьев. Не потому ли, что ему было известно: Иосиф не однофамилец, а их родственник.

В рамках настоящей статьи нет места генеалогическим выкладкам. Однако решимся определенно утверждать: харьковские Рубинштейны, вышедшие из Волынской губернии, были в родстве с бердичевскими Рубинштейнами, от которых вели свой род Антон и Николай Григорьевичи¹⁶. К такому выводу автора настоящей статьи привело изучение в течение ряда лет жизни, творчества и родственных связей двоюродной племянницы Иосифа, Иды Львовны Рубинштейн, известной драматической актрисы и танцовщицы¹⁷, запечатленной на портрете В. Серова.

Харьковские Рубинштейны, ближайшая родня Иосифа, славились не только богатством и широкой благотворительностью¹⁸. Принадлежавшие к просвещенному российскому купечеству, люди европейски образованные, они были известны горячей приверженностью искусству и стояли у основания Харьковского отделения Русского музыкального общества и первого в Харькове музыкального училища¹⁹. Но вернемся в петербургский сезон 1869/1870 г.

По всей вероятности, первые выступления Иосифа Рубинштейна прошли в консерватории. Об этом свидетельствует один из протоколов заседания директоров Русского музыкального обще-

ства. В нем читаем: «Постановили: Разрешить г. Иосифу Рубинштейну дать концерт в зале консерватории на правах преподавателей оной с оплатою 25 руб. во внимание к тому, что г. Рубинштейн участвовал в вечерах консерватории»²⁰. На одном из таких концертов, очевидно, и побывал М. Раппопорт, первым из столичных музыкальных критиков публично оценивший молодого пианиста: «Я слышал его в консерватории. Техника замечательная, недостает только поэтического оттенка и той мелочи в извлечении звуков, которая необходима в особенности при исполнении Шопена. Со временем, можно надеяться, явится все»²¹.

20 декабря 1869 г. Иосиф Рубинштейн принял участие в Четвертом симфоническом собрании Русского музыкального общества. В тот вечер он выступал дважды. Сначала после исполнения Симфонии D-dur Мендельсона под управлением Направника сыграл Третий фортепианный концерт Бетховена, после чего представил публике Ноктюрн Шопена (ор 62, № 2), «Ночью» из «Пьес-фантазий» Шумана, а также «Вступление и свадебный хор» из «Ложангрин» в аранжировке Листа²² (в комментарии В. А. Киселева указан лишь бетховенский концерт).

А. Фаминцын, поместивший отчет о 4-м собрании в газете «Музыкальный сезон», подобно Раппопорту, отметил «замечательную технику» пианиста, но почувствовал и «сухость», о которой Балакиреву говорила Лешетицкая, и даже «отсутствие самостоятельности и рельефности», что, по его мнению, «более всего высказалось во время исполнения мелких фортепианных пьес Шумана, Шопена и Листа»²³.

Через три недели, в середине февраля 1870 г., состоялось и второе публичное выступление Иосифа Рубинштейна, также не отмеченное в комментарии В. А. Киселева. На этот раз во «второй серии квартетных собраний» он играл вместе с такими музыкантами, как Ауэр, Давыдов, Альбрехт, Зейферт, Вейкман, Хиллер. Исполнялись квартеты Бетховена, Гайдна, Мендельсона. «Второй дебют г. Иосифа Рубинштейна, — писал Н. в «Музыкальном сезоне», — был <...> удачнее, он не только фразировал гораздо осмысленнее, но вообще играл спокойнее; чрезмерное *tubato* и *accelerando* встречались не столь часто, как в первый дебют»²⁴. А еще через три недели «Кронштадтский вестник» сообщал о выступлении «пианиста Ее Императорского Высочества Великой Княгини Елены Павловны» Иосифа Рубинштейна в Зале Кронштадтского Морского собрания вместе с В. Вурмом и

Н. Ирецкой. Как сообщал хроникер газеты, игра пианиста произвела «довольно приятное впечатление на публику»²⁵.

Можно предположить также, что три его концерта прошли в Зале Императорской Капеллы²⁶.

В это время Иосифу Рубинштейну было 23 года. Замечательная техника, хороший вкус, покровительство великой княгини Елены Павловны, наконец, богатство отца²⁷, позволявшее не думать о хлебе насущном, а сосредоточиться исключительно на творчестве, — все, казалось, сулило блестящую карьеру «новому любимцу фортуны», как писал о нем Балакирев. Однако Провидению было угодно распорядиться его жизнью иначе...

Той же петербургской зимой 1869/1870 г. Иосиф познакомился с А. Серовым — «имел счастье быть лично знакомым», как напишет он впоследствии. Серов, его личность, его идеи, самый внешний облик, «убедительная сила» его речей произвели на молодого музыканта огромное впечатление. Но, главное, случилось то, что перевернуло всю жизнь Иосифа: Серов открыл ему Вагнера²⁸.

Погрузившись в изучение вагнеровской музыки, молодой пианист стал не только страстным поклонником, но фанатически преданным приверженцем обретенного кумира, разделяющим все его идеи — даже те, что были изложены в резкой статье «Иудейство в музыке»²⁹. Можно только догадываться, каково было потрясение нервного, подверженного меланхолии и приступам депрессии Иосифа, жившего под постоянным наблюдением психиатра, когда он прочел эту статью. Но пьедестал, который он воздвиг в своей душе обретенному кумиру, не пошатнулся. Два года ушли на углубленное изучение Вагнера...

В марте 1872 г. композитор, живший тогда в швейцарском местечке Трибшен, предместье Люцерна, получил из неведомого ему Харькова письмо, начинавшееся словами: «Милостивый Государь! Я еврей. Этим для Вас все сказано». Далее следовала череда признаний. «В совершеннейшем безволии и почти постыдной слабости влачился я по жизни», — сообщал автор письма. Из этого состояния его вывела вагнеровская музыка. Погрузившись в неведомый ему мир, он «забыл другой, настоящий». Время изучения творений немецкого гения было «самым счастливым» в его жизни. Но вот изучение закончено, и теперь ему «осталась только смерть». Корреспондент доверительно сообщал, что он «уже пробовал свести счеты с жизнью», но прежде, чем решиться на новую попытку, решил написать Вагнеру в надежде, что

тот сумеет ему помочь. Нет, не из простого сострадания... Иосиф (письмо, разумеется, было от него) лелеял надежду, что может быть *полезен* при постановке «Нибелунгов». «Мои родители богаты, — завершал он свое послание. — Средства, чтобы приехать к Вам, нашлись бы у меня сразу. Я ожидаю ответ как можно скорее»³⁰. По свидетельству Козимы Вагнер, композитор ответил очень доброжелательным письмом³¹.

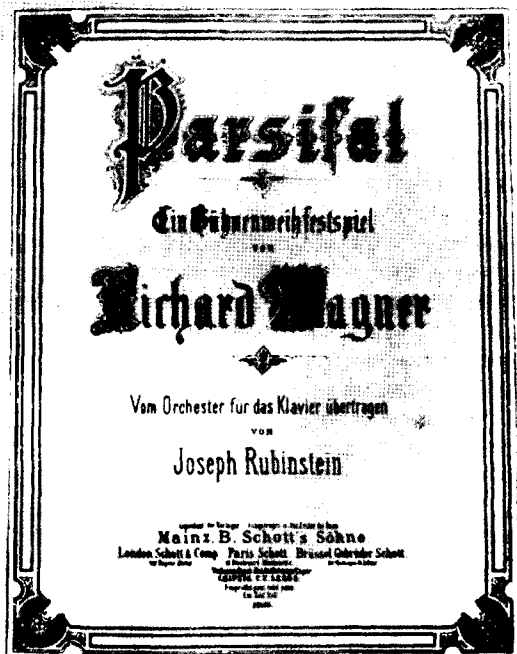
24 апреля 1872 г. Рубинштейн появился в Трибшене. В первый же вечер он играл Вагнерам фугу Баха из Хорошо темперированного клавира. Впечатление было сильным. Козима записала в своем дневнике: «Это довело нас до экстаза. "Словно я впервые слышу эту музыку", — сказал Рихард»³².

Более десяти лет находился Иосиф рядом с Вагнером, входя в самое близкое его окружение. Вся его жизнь и талант были отданы служению вагнеровскому искусству. Он был постоянным собеседником композитора, когда речь заходила о музыкально-философских вопросах, партнером его по ежедневным музицированиям. Но главное — Иосиф принимал самое активное участие в готовящихся постановках вагнеровских опер. Он разучивал партии с певцами, став полноценным ассистентом Вагнера, для которого вскоре сделался незаменимым. Заметим, что Исаак Рубинштейн, отец Иосифа, дважды посещавший Байрёйт, помогал осуществлению этих постановок финансами³³.

Занимался Иосиф и аранжировкой вагнеровских творений, вызывавших одобрение автора, что было известно и за пределами Байрёйта. Так, отвечая на вопрос матери о промелькнувшей в газете информации, А. Г. Рубинштейн заметил: «Я ничего не знаю относительно аранжировки вагнеровской композиции, которую должен был сделать Николай <...> вероятно, спутали с молодым Иосифом Рубинштейном, который всегда находится у Вагнера и делает подобного рода вещи»³⁴.

В Байрёйте Иосиф выступил и как музыкальный писатель, опубликовав на страницах ежемесячной газеты «Байрёйтские листы» глубокие статьи о творчестве Шумана и современном стиле немецкой музыки. Эта его работа горячо одобрялась Вагнером и вызвала восторженный отзыв Ханса Гвидо фон Бюлова³⁵.

Карьера концертирующего виртуоза, на которой настаивал отец (озабоченный тем, что жизнь сына ограничивается Байрёйтом), и связанная с этим слава, казалось, вовсе не привлекали Иосифа. А ведь Лист, часто музицировавший вместе с ним, предсказывал ему блестящее пианистическое будущее³⁶. Выступал



Титульный лист прижизненного издания
клавирсауца оперы Р. Вагнера «Парсифаль»,
сделанного И. Рубинштейном

Рубинштейн крайне редко. Так, в марте 1880 г. в Берлине прошло шесть его концертов, программа которых состояла исключительно из произведений Баха. Программа и интерпретация были обсуждены и одобрены Вагнером, который поспешил поздравить «дорогого друга» из Неаполя: «Я нахожу, что Ваше предприятие сошло прекрасно. Мы сыграли там прекрасный ход, и больше, чем эффектнейший; для меня должно иметь значение то, что снова посеяно крепкое семя. Итак, браво!»³⁷

Выручку от концертов Иосиф перевел в Байрёйт³⁸.

Все это проходило на фоне того хронического душевного страдания и непреходящего отчаяния, в котором постоянно пребывал Иосиф. Для супругов Вагнеров было очевидно, что он «решительно болен»³⁹. 19 августа 1881 г. Козима, упомянув в дневнике об отъезде Иосифа в Палермо, где его семья проводила зиму, сделала такую характерную запись: «Мы прощались с нашим другом как с неразрешимой загадкой, втягивающей нас в свои страдания»⁴⁰. Все это, разумеется, делало общение с ним не из легких и не из приятных. Надо отдать должное Рихарду Вагнеру, всячески старавшемуся облегчить терзания «добрého Рубинштейна», как он его называл.

Несмотря на почти постоянное пребывание Иосифа в Германии, на родине его иностранцем не считали. Характерно, что газета «Сын отечества» предварила публикацию перевода статьи Рубинштейна, написанной в связи с кончиной А. Н. Серова, такими словами: «Известный *наш музыкант* (выделено мной. — *Н. Д.*) Иосиф Рубинштейн <...>»⁴¹. Да и для Иосифа, как явствует из этой статьи, состояние русского искусства, пути развития русской оперы были близки и дороги. В строках его звучит не только заинтересованность, но и гордость за то, «сколь богато наделена Россия музыкальными талантами».

Смерть Вагнера застала Иосифа в Харькове. «Дай Вам Господь силы перенести тягостное испытание, — телеграфировал он Козиме. — Утешение, наверно, невозможно. Рихард Вагнер не умер, спала только его смертная оболочка — его небесный гений сияет еще сильнее на вечные времена. Из глубины сердца сострадающий Вам Рубинштейн»⁴².

Повинуясь желанию отца, в 1884 г. Иосиф отправился в концертное турне. С триумфом выступал в Риме и Лондоне, а затем, приехав в Люцерн, где он впервые появился перед Вагнером, осуществил то, к чему тяготел так давно, — покончил с жизнью. «Я осознаю, что моя беда была неотвратима, — пи-

сал Исаак Рубинштейн Козиме. — Потому что там, где, как у моего Иосифа, существует несоответствие интеллекта и силы воли, там должна, по Шопенгауэру, произойти катастрофа. <...> Как мне пишут из Люцерна, он шел на смерть с легким сердцем. По пути к старой мельнице роздал значительную сумму бедным, и через минуту все было кончено. Мне остается жить только воспоминаниями»⁴³.

Через восемь дней в харьковской синагоге, «что на Немецкой улице», по Иосифу Исааковичу Рубинштейну была отслужена панихида⁴⁴. А еще через какое-то время Козима Вагнер-Лист перенесла его прах из Лозанны в Байрёйт и похоронила там на еврейском кладбище⁴⁵.

Прошли годы. Иосифа Рубинштейна в России забыли. Лишь в связи с вагнеровскими торжествами о нем напомнила статья «Письмо из Дрездена: Рихард Вагнер и Иосиф Рубинштейн», помещенная в журнале «Рампа и жизнь»⁴⁶. Затем его имя было снова предано забвению. Этим и объясняется ошибка в именном указателе сборника, составленного В. А. Киселевым⁴⁷.

Если когда-нибудь переписка М. А. Балакирева будет переиздаваться, следует откорректировать и, на наш взгляд, несколько расширить комментарий к приведенным выше балакиревским строкам⁴⁸.

* * *

¹ Балакирев М. А. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым. М., 1956. С. 30.

² Там же. С. 54.

³ Там же. С. 101.

⁴ The International cyclopedia of Music and Musicians. Editorin in Chief Oscar Thompson. L., 1975. Отметим, что сведения об И. И. Рубинштейне есть и в других справочных иностранных изданиях, но ни одна отечественная энциклопедия не посвятила ему ни строки.

⁵ Baedeker P. Alter schmerzen ende: Ioseph Rubinstein 1847–1884 // Bayreher Festspile «Parsifal». S. 2.

⁶ Там же.

⁷ Смесь // Антракт. 1867. 25 июня. № 25. С. 6.

⁸ Baedeker P. Alter schmerzen ende ... S. 2. Елена Павловна (Фредерика-Шарлотта-Мария) (1806–1873) — великая княгиня, жена великого князя Михаила Павловича.

⁹ Рубинштейн А. Г. Автобиографические воспоминания // Изд. газеты «Русская старина». 1889. С. 33.

- ¹⁰ *Рубинштейн А.* Автобиографические рассказы // Литературное наследие: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 79. Лешетицкая (урожд. Фридебург) Анна Карловна (1830–1903) — камерная певица, педагог.
- ¹¹ Гинзбург Игнатий Давидович (1833–1911). О нем см.: *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: Био-библиографический словарь музыкальных критиков и музыкантов, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. М., 1971. Т. «А—И». С. 208.
- ¹² Гензельт Адольф Львович (1814–1889) — русский пианист, педагог, композитор, автор фортепианных сочинений, а также концертных транскрипций для фортепиано.
- ¹³ *Гинзбург И.* Музыкальные заметки: Концерт Рубинштейна. Г-жа Боэма. Итальянская опера. Концерт филармонии // Харьковские губернские ведомости. 1868. 30 ноября. № 136. С. 2.
- ¹⁴ *М. Р.* Театральная летопись // Сын отечества. 1869. № 45. С. 651.
- ¹⁵ *Фаминцын А.* Петербургская хроника // Музыкальный сезон. 1870. 1 января. № 9. С. 2.
- ¹⁶ Рубинштейн Ида Львовна (1883–1960). Ее отец, Рубинштейн Леон Романович (?–1892), — харьковский купец первой гильдии.
- ¹⁷ Родственная связь Н. Г. и А. Г. Рубинштейнов с харьковским кланом прослеживается довольно отчетливо в дневниковых записях Зинаиды Поляковой (См.: Семья Поляковых. М., 1995).
- ¹⁸ *Черной О.* Первый банкирский дом: Р. Рубинштейн и сыновья // Харьковский еженедельник «Панорама». 992. Март. № 13 (65). См. также: Алф. указ. // Памятные книжки Харьковской губернии на 1865–1884. Харьков. 1865... 1884 (алф. указ.)
- ¹⁹ История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905-й год): Историческая монография проф. Д. И. Багалея и Д. П. Миллера: В 2 т. Харьков. 1912. Т. 2 (XIX — начало XX века). С. 855, 856. См. также: Харьковский календарь на 1883. С. 83, 93 и др.
- ²⁰ Журнал заседаний директоров РМО (№ 149) // ЦГИА СПб., ф. 408, оп. 1, ед. хр. 65, л. 144.
- ²¹ *Раппопорт М.* Театральная летопись // Сын отечества. 1869. № 45, сентябрь. С. 11.
- ²² Отчеты Русского музыкального общества за 1869/1870.
- ²³ *Фаминцын А.* Петербургская хроника // Музыкальный сезон. 1870. 1 января. № 9. С. 2
- ²⁴ *Н.* Петербургская хроника // Музыкальный сезон. 1870. 12 февраля. № 14. С. 4.

Ауэр Леопольд Семенович (1845–1930) — скрипач, педагог, дирижер; Давидов (Давыдов) Карл Юльевич (1838–1889) — виолончелист, композитор, дирижер, педагог; Альбрехт Карл-Иосиф (Карл Осипович, Карл Францевич) (1807–1863) — скрипач, педагог; Зейерт Иван Иванович (1833 — не ранее 1914) — виолончелист, педагог; Вейкман Иероним Андреевич (1828 [1825]–1895) — альтист, скрипач, композитор.

²⁵ Заметки из кронштадтской жизни // Кронштадтский вестник. 1870. 11 (23) марта. № 30. С. 117; 6 (18) марта. № 28. С. 109.

Вурм Вильгельм (Василий Васильевич) (1826–1904) — трубоч, виртуоз-корнетист, дирижер, педагог, композитор; Ирецкая Наталия Александровна (1845–1922) — камерная певица, педагог.

Rubinstein Joseph. Письмо неустановленному лицу 12 февраля 1870 // РГАЛИ, ф. 345, оп. 1, ед. хр. 639.

²⁶ Такое предположение сделано на основании дошедшего до нас письма И. Рубинштейна, обращенного к некоему высокому, судя по обращению «Excellence», лицу, быть может, А. Ф. Львову, основателю и директору «Концертного общества», а возможно, и министру Императорского двора.

«Я был бы польщен, если бы мне предоставили возможность выступить на одном из концертов общества во время Великого Поста в зале Императорской Капеллы, — писал пианист. — Поскольку впоследствии я хотел бы сам провести там несколько выступлений с классическими произведениями для фортепиано, решаюсь просить о милости дать в мое распоряжение упомянутый зал на три выступления — по четвергам — 12, 19 и 26 марта».

²⁷ Исаак Осипович Рубинштейн (1830–1897) был купцом 1-й гильдии, потомственным почетным гражданином. Об этом см.: РГИА, ф. 1343, оп. 40, ед. хр. 4431.

²⁸ Петербургская Летопись // Сын отечества. 1871. 25 февраля. № 45. С. 2.

²⁹ *М-пп.* Письмо из Дрездена: Рихард Вагнер и Иосиф Рубинштейн // Рампа и жизнь. 1913. № 21. С. 13.

³⁰ *Baedeker P.* Alter schmerzen ende ... S. 1.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 3.

³³ Там же. С. 5.

³⁴ *Рубинштейн А. Г.* Письмо К. Х. Рубинштейн от 12/24 1876 // Литературное наследие. Письма 1872–1894. М., 1986. Т. 3. С. 37. Отметим, что в именном указателе этого издания, вышедшего под наблюдением Л. А. Баренбойма, Иосиф Рубинштейн дефинирован как пианист, транскриптор и композитор.

³⁵ *Baedeker P.* Alter schmerzen ende... S. 7. Бюлов (Bülow) Ханс Гвидо фон (1830–1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор, музыкальный писатель.

³⁶ Там же. С. 4.

³⁷ *М-пп.* Письмо из Дрездена... С. 14.

³⁸ *Baedeker P.* Alter schmerzen ende... S. 8–9.

³⁹ Там же. С. 8.

⁴⁰ Там же. С. 11.

⁴¹ Сын отечества. 1869. № 43. С. 662.

⁴² *Baedeker P.* Alter schmerzen ende... S. 13.

⁴³ Там же. С. 14.

- ⁴⁴ Южный край. 1884. 17 (29) августа. № 1254. С. 1.
- ⁴⁵ *Baedeker P.* Alter schmerzen ende... S. 14.
- ⁴⁶ *М-пп.* Письмо из Дрездена... С. 13–14.
- ⁴⁷ *Балакирев М. А.* Переписка... С. 101.
- ⁴⁸ В заключение хочу выразить горячую благодарность доктору Свену Фридриху (Sven Friedrich), директору Музея Рихарда Вагнера (Richard-Wagner-Museum, Bayreuth), любезно приславшему сборник статей, которые составлены на основе докладов, прочитанных в рамках байрёйтского фестиваля «Парсифаль» 1984 г. Две из них посвящены «вагнеровскому» периоду жизни Иосифа Рубинштейна (Allter schmerzen ende: Joseph Rubinstein 1847–1884; *Eger M.* Wie aus einem roman von Dostojewski // *Baedeker P.* S. 1–14; 14–17).

Это не должно удивлять: в тот год исполнилось сто лет со дня его кончины.

Благодарю также И. Б. Гривенную и Т. Буттнер (Т. Buttner, Берлин) за помощь в переводе немецкого текста.



Виталия Ярошецкая

УЧЕНИК М. А. БАЛАКИРЕВА (о В. М. Иванове-Корсунском)

В 1982 г. из Ленинградского института театра, музыки и кинематографии в Ленинградский государственный архив литературы и искусств (ныне ЦГАЛИ СПб.) был передан личный фонд Владимира Митрофановича Иванова-Корсунского, первоначально находившийся в Ставропольском народном музее музыкальной культуры. В составе фонда 183 единицы хранения. Среди них — прекрасно сохранившаяся фотография главы «Могучей кучки» с дарственной надписью: «Многоуважаемому Владимиру Митрофановичу Иванову на добрую память от М. Балакирева. 23 ноября 1904 г. Петроград»¹.

Что же представлял из себя человек, удостоенный личного внимания автора «Тамары»? Как оказалось, подробные сведения о нем можно почерпнуть лишь из архивных документов.

Владимир Митрофанович Иванов родился 23 мая 1881 г. в станице Эриванской Кубанской области в семье священника. Псевдоним «Корсунский» он взял по названию кубанской станицы Корсунской, где долгое время служил его отец. Выбор этот, вероятно, не случаен: здесь пробудился интерес мальчика к музыкальному искусству.

«Образование свое, — указал В. М. Иванов-Корсунский в автобиографии, составленной в 1922 г., — я получил в Екатеринодарском духовном училище и Ставропольской духовной семинарии. В г. Ставрополе я впервые мог удовлетворить свою потребность в музыке, возникшую еще в раннем детстве, но не встречавшую в родной семье благоприятных условий. К этому времени относятся мои первые произведения (романсы, хоры) и первоначальное знакомство с теорией <...> музыки, в чем я многим обязан учителю пения в семинарии В. Д. Беневскому, известному автору школьных хоров и церковных композиций.

По окончании семинарии в 1901 г. вопреки настоянию отца и учебного начальства, направлявших меня в духовную академию, я поступил в б[ывший] Петербургский университет, где обучался на историко-филологическом факультете. Попытка поступить

в консерваторию не удалась, т. к. у меня не было средств для платы за обучение, и тогда я обратился к М. А. Балакиреву, находившемуся тогда уже в преклонных годах, который оказывал мне известное время и материальную поддержку, т. к. я сильно нуждался, и содействовал во многом моему музыкальному развитию, знакомя меня с выдающимися произведениями музыкальной литературы в собственной интерпретации, устраивая для меня посещение симфонических концертов и пр.»²

В «Воспоминаниях», датированных 1922 г., ученик пояснил и то, как протекало обучение: «Советы касательно формы иногда давал на примерах из классиков Милий Алексеевич, когда по вторникам я с Тиняковым бывал у него. По нашей просьбе он в свободное от разговоров время что-нибудь показывал нам, сидя за роялем и извлекая из своей удивительной памяти отрывки сочинений разных авторов. Объяснений по гармонии и контрапункту Балакирев никогда не давал, но безошибочно находил нужный гармонический материал при просмотре наших опытов и совершенно правильно указывал ошибки. Теоретической терминологией он при этом почти никогда не пользовался и, по-видимому, ею не владел»³.

В результате Владимир Митрофанович получил солидное музыкальное образование, ничуть не уступавшее консерваторскому.

Из переписки учителя и ученика следует, что балакиревская опека не прекращалась ни во время отъездов на летний отдых, ни после окончания В. М. Ивановым университета в 1907 г., когда он уехал из Петербурга в Новгород, где преподавал историю в средних учебных заведениях. При этом Балакирев затрагивал в письмах не только творческие вопросы, но и обсуждал проблемы текущей жизни России⁴.

Так, в 1905 г. В. М. Корсунский принял участие в антиправительственных студенческих забастовках. Балакирев осудил этот поступок. В письме от 10 февраля 1905 г. он спрашивал, какие причины заставили Корсунского принять участие в студенческих беспорядках, и заметил, что тот, «обеспеченный стипендией, мог бы не участвовать в сходке, а присоединиться к протестам профессоров и студентов против забастовок, печатающимся на страницах "Нового времени"»⁵.

Наставления учителя, однако, не изменили убеждений Владимира Митрофановича. В 1907 г. он написал драматическую увертюру «Красное знамя», посвященную событиям 1905 г. Причем

сочинение это, судя по комментарию композитора в автобиографии, было ему особенно дорого: «1 декабря 1917 года симфоническим оркестром латышских стрелков под управлением Т. Рейтера была впервые исполнена моя увертюра "Красное знамя", первое мое симфоническое произведение и едва ли не первое по времени отображение революции в русской музыке. В финал этой увертюры мною введен "Русский гимн свободы", сочиненный мною и нелегально напечатанный в 1905 году»⁶.

В январе 1925 г. В. М. Иванов-Корсунский переезжает из Новгорода в Ленинград, работает педагогом в вузах, на рабфаках. Все свободное время он отдает композиторской деятельности. Среди созданного — оперы «Сын народа», «Марфа Посадница», оперетты «Проделки герцогини», «Квартеронка», «Ночи Стамбула», музыкальная комедия «Гонимые», 3 симфонии, сюита «Дарьял (по Военно-Грузинской дороге)», увертюры и фантазии для симфонического оркестра, трио для скрипки, виолончели и фортепиано, светские и церковные хоры, романсы (в том числе циклы на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Соллогуба, Т. Щепкиной-Куперник и др.), фортепианные пьесы. Большая часть рукописей сочинений, в том числе партитура Первой симфонии *Es-dur*, посвященной памяти М. А. Балакирева⁷, хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Умер В. М. Иванов-Корсунский 3 февраля 1942 г. от голода в блокадном Ленинграде, похоронен в братской могиле Серафимовского кладбища⁸.

Но, быть может, достойно жизни на концертной эстраде лучшее из созданного им?..

* *
* *

¹ ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1, ед. хр. 182, л. 1.

² ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1, ед. хр. 161, л. 13 об.

³ ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1, ед. хр. 138, л. 70.

⁴ В Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве хранятся 75 писем М. А. Балакирева к В. М. Иванову-Корсунскому (ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1, ед. хр. 179, л. 1). Фрагменты этих писем опубликованы в книге «М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества» (Л., 1967), в статье Т. А. Зай-

цевой «М. А. Балакирев и А. Н. Есипова» // Петербургские страницы русской музыкальной культуры. Сб. статей / Ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. СПб., 2001.

⁵ М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 480.

⁶ ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1, ед. хр. 161, л. 14.

⁷ ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1, ед. хр. 11, 12.

⁸ ЦГАЛИ СПб, ф. 401, оп. 1. ед. хр. 178, л. 2.



*Татьяна Шрадер,
Татьяна Гончаренко*

О С. Ф. БАХЛАНОВЕ

Несколько лет тому назад у меня* раздался телефонный звонок. Обладательница приятно контральта назвалась Марией Сергеевной Бахлановой и предложила принять в дар консерватории ноты. Как выяснилось позднее, в традициях этой семьи — служить отечественной культуре, и те материалы, документы, мемориальные предметы, которые удалось сберечь, пройдя горнила революций и войн, передавать в архивы, музеи, библиотеки и музыкальные учреждения. Я адресовала М. С. Бахланову в консерваторскую библиотеку, не сразу осознав, почему так отчетливо отложилась в памяти фамилия дарительницы. Прозрение — вместе с досадой на себя — пришло некоторое время спустя. Отчего не спросила, не приходил ли случайно ей отцом или родственником С. Ф. Бахланов, принадлежавший к тем молодым музыкальным критикам, которых опекал стареющий М. А. Балакирев? В «Летописи жизни и творчества» композитора Бахланов упомянут трижды в качестве автора статьи «М. А. Балакирев», опубликованной в журнале «Нувеллист» (№ 9, 10, 11 за 1905 г.), а также приглашенного вместе с музыкальными критиками С. К. Буличем, Г. Н. Тимофеевым, Ю. В. Курдюмовым и Н. М. Ивановым домой к Балакиреву послушать 4 января 1906 г. только что завершенную композитором фортепианную сонату. Знакомство это, питаемое музыкальной жизнью Петербурга, продлилось и далее. Свидетельства тому — обнаруженные в архиве Балакирева (РО ИРЛИ, Пушкинский Дом) три письма Бахланова к композитору за 1908 г. Причем, как следует из писем, Бахланов выступал инициатором ряда культурных акций, ища поддержки и совета у Балакирева.

Вот эти послания¹:

* На с. 279-281, 285 текст Т. Гончаренко.

I

8 апреля, 1908 г.

Многоуважаемый Милий Алексеевич,

не откажите разрешить явиться к Вам завтра (среда — 11-IV) для собеседования по одному музыкально-общественному делу в 10 ½ ч. утра.

Лица, желающие получить это разрешение: своб[одный] худ[ожник] К. А. Гаврилов, бар[он] В. Д. Стюарт, комп[озитор] Г. (Т. — Т. Г.), В. Гродзкий и Ваш покорнейший слуга

С. Бахланов (сотрудн[ик]
б[ывшего] муз[ыкального]
жур[нала] «Нувеллист»)².

Р. S. Ответ, хотя бы словесный, благоволите передать с моим посланцем.

С. Б.
Никольская пл., д. 4, кв. 15³

II

4 мая 1908 г.

Многоуважаемый Милий Алексеевич,

насколько мне известно, Н. М. Иванов переехал в Свечной переул[ок], д. 7, кв. 5. Буде этот адрес оказался бы неверным, справиться можно: Владимирский пр[оспект], 8 «Музыкальные курсы М. А. Гляссер».

С совершенным уважением
С. Бахланов⁴.

III

6 мая 1908 г.

Многоуважаемый Милий Алексеевич,

правление «Музык[ально]-Художеств[енного] Общества имени М. И. Глинки» предполагает просить Александра Сергеевича Танеева⁵ принять на себя председательствование в Обществе.

Не откажите, если для Вас окажется возможным и удобным, дать два-три рекомендательных слова к г. Танееву, т. к. доступ к нему, насколько я знаю, довольно затруднителен.

Простите за беспокойство, причиняемое Вам настоящею просьбою, и не обессудьте за нашу смелость.

Примите уверения в искреннем уважении и совершенной преданности Вашего покорнейшего слуги.

С. Бахланов
Никольская пл., д. 4, кв. 15⁶

Все это вызывает интерес к Бахланову. Между тем сведения о нем, приведенные лишь в отдельных энциклопедиях и словарях, крайне скудны⁷.

Созволившись с Марией Сергеевной, а потом побывав у нее, я установила, что действительно ее отец и был тем С. Ф. Бахлановым, с которым общался Балакирев. В семейном архиве сохранился список работ Сергея Федоровича, составленный им самим. Среди них значилась и статья о композиторе из «Нувеллиста».

Тогда же Мария Сергеевна много и увлеченно рассказывала об отце, а потом подарила его фотографии (они воспроизведены в настоящем издании). К концу беседы пришла дочь Марии Сергеевны Татьяна Алексеевна Шрадер, внучка Сергея Федоровича. Ей и Слово о нем...

* * *

Сергей Федорович Бахланов — музыкальный критик, инженер-экономист, а в советское время скромный беспартийный служащий — был влюблен в музыку*. До конца дней он мечтал подготовить серию публикаций по истории музыкального искусства. С этой целью в 1938 г. он писал А. А. Жданову и М. И. Калинину, прося увеличить пенсию, что «дало бы возможность для окончания и выполнения ряда намеченных свыше 30 лет тому назад работ музыковедческого значения». Но его просьбу не услышали, и мечта не сбылась. От тех трудов сохранилась лишь разрозненная картотека по систематизации жизни и творчества музыкантов...⁸

С. Ф. Бахланов родился 22 сентября (4 октября по новому стилю) 1875 г. в Санкт-Петербурге. По преданию, отец его был сыном крупного помещика Псковской губернии, но остался без наследства, потому что выбрал в жены девушку-белошвейку Феклу Богданову. В 1877 г. в период русско-турецкой кампании

* На с. 281–286 текст Т. Шрадер.

Федора Васильевича призвали на военную службу и направили на Кавказский фронт. Там он был ранен и в 1878 г. умер, оставив жену с двумя малолетними сыновьями.

До 1883 г. Сергей Бахланов вместе с младшим братом жил у родных в Псковской области, где научился читать и писать. В 1883 г. он переехал к матери в Санкт-Петербург и до 1890 г. находился в частном пансионе сестер Михайловых, начав там изучать иностранные языки. Затем он учился в Высшем городском училище и Реальном училище Богдановича. Успевая на «отлично», Сергей при содействии сестры отца А. В. Пантелеевой получил стипендию Городского управления для поступления в Санкт-Петербургский Учительский институт, где и обучался до 1894 г. Но средств в семье не хватало, и он был вынужден с 16-ти лет подрабатывать частными уроками, перепиской бумаг и нот, корректурами.

У мальчика довольно рано проявились музыкальные способности. Мать изыскала средства для обучения сына игре на гитаре, а затем и на скрипке. Поначалу Сергей занимался музыкой у частного преподавателя, а затем с 1896 по 1902 гг. — в школе К. И. Даннемана и в Специальной школе игры на скрипке и альте у К. А. Гаврилова. К тому времени Сергей уже служил в Департаменте окладных сборов Министерства финансов. Совмещать службу с занятиями музыкой было трудно. А Бахланова еще избрали руководителем Комитета служащих Департамента, и он много времени и сил тратил на то, чтобы добиться улучшения условий труда работников. Тем не менее в начале 1900-х гг. Бахланов принимал участие в музыкальных собраниях заводских рабочих в Народном Доме Э. Нобель, в концертах во время рабочих сходов, организованных Г. Гапоном. Иными словами, выполняя служебные обязанности с 1896 г. в указанном Департаменте и в других учреждениях⁹, Сергей Федорович параллельно пропагандировал музыку и знания о ней, как выступая в печати, так и участвуя в концертах различного рода. У него сложились самые тесные контакты с музыкантами Консерватории. Так, с 1902 по 1903 гг. он занимался теорией музыки с Б. (Т.) В. Гродзким (композитором и автором монографической брошюры о Балакиреве), композитором Н. А. Соколовым, а в 1904 г. — с профессором истории музыки Л. А. Саккетти. Позднее Сергей Федорович стал домашним учителем в семье Гродзких.

С 1904 по 1909 гг. Бахланов выполнял на добровольных началах обязанности секретаря правления Санкт-Петербургского общества музыкальных педагогов (занимался делопроизводством, организацией концертов, лекций, собраний, вел отчетность общества). Являясь членом правления Общества преподавателей классов игры на скрипке и альте, теории и истории музыки, он также в 1904–1907 гг. преподавал в Выборгской музыкальной школе Л. К. Щеголевой, в 1907–1914 гг. — в Санкт-Петербургской Народной консерватории и в Музыкальном институте. А в период с 1918 по 1923 гг. был преподавателем музыки в 9-й и 12-й музыкальных школах МУЗО Наркомпроса¹⁰. Не чужд был Сергей Федорович и концертной деятельности: с 1903 г. он играл на скрипке соло и в ансамблях на музыкальных вечерах в столице России и в городах Великого княжества Финляндского, Латвии, Украины, Кавказа, Крыма.

Прекрасно ориентируясь в музыкальной жизни Петербурга, да и России в целом, Сергей Федорович стал истым пропагандистом музыки. С 1896 по 1918 гг. он сотрудничал в ряде газет и журналов: «Сын Отечества» (1886–1898), «Новости» (1898–1900), «Россия» (1900–1901), «Нувеллист» (1902–1905), «Музыка и пение» (1906–1909), «Копейка», «Биржевые Ведомости», «Журнал для всех» (1909–1918). Это подтверждают сохранившиеся редакционные билеты на имя Бахланова, отписки заметок и статей¹¹.

Сергей Федорович, как было упомянуто выше, активно участвовал в работе различного рода музыкальных обществ. Лишь только перечень программ и документов свидетельствует о его плодотворной работе на благо отечественной культуры. Им были составлены уставы, положения, отчеты Музыкально-художественного общества им. Глинки, Общества писателей (в разделе, который касался музыки), подготовлена программа для Выборгской музыкальной школы, положение о Санкт-Петербургской Народной консерватории, Обществе народных университетов, Обществе по изысканию средств для музыкальных институтов. До 1918 г. Бахланов составил 18 программ и анонсов вечеров и концертов с участием учащихся его класса, 18 программ и анонсов концертов, в которых музыкант выступал сам. В первые годы советской власти Бахланов подготовил 13 концертных программ для преподавателей 9-й и 12-й музыкальных школ МУЗО Наркомпроса. После 1918 г. Бахланов создал и возглавил музыкальные кружки в тех учреждениях, где зарабатывал на хлеб насущный.

Творческая жизнь Бахланова не ограничивалась подготовкой указанных выше материалов. В 1900 г. им была опубликована в издании П. П. Сойкина книга «Наши черные единоверцы (Абиссиния)», подготовленная по просьбе председателя Русского технического общества (закрытого в 1928 г.) работа «Домбра и балалайка». По воспоминаниям жены Бахланова Любови Францевны, он был в дружеских отношениях с создателем оркестра народных инструментов В. В. Андреевым и вместе с ним приложил много сил для того, чтобы этот оркестр имел право на существование.

В первые годы советской власти многие музыканты уезжали из России. Когда знаменитый скрипач Л. С. Ауэр покидал СССР, он, прощаясь, передал свою скрипку Гварнери Сергею Федоровичу. Друзья Бахланова предлагали ему покинуть страну и даже купили для его семьи билеты до Парижа. Но он не согласился оставить Родину, хотя жизнь при новой власти была для него сложной.

В документах Сергея Федоровича есть свидетельства о встрече его с В. И. Лениным. Именно Ленин в декабре 1917 г. предложил Бахланову вступить в партию после того, как заслушал доклад последнего о состоянии дел в ОСОТОПе. Но Сергей Федорович отказался. В марте 1918 г. М. И. Калинин предложил ему стать членом партии. Бахланов снова не дал согласия. Как знать, не спасло ли это его от более тяжелых поворотов судьбы в последующие годы...

Как отмечали родные и знакомые, Бахланов был чрезвычайно скромным, непритязательным человеком, предпочитавшим роскошь общения, прежде всего с друзьями и единомышленниками. Многие приходили в гостеприимный дом Бахлановых поговорить с хозяином, которого считали «ходячей энциклопедией». Вплоть до начала войны здесь бывали те, кто любил музыку, и играли трио, квартеты. Как правило, с ними музицировала Муся Бахланова. У нее, по свидетельству профессора Л. В. Николаева, был абсолютный слух. Отцу хотелось, чтобы Муся стала пианисткой. Но этому воспротивилась мать, боявшаяся, что дочь-музыкант может остаться без работы. Музицирование у Бахлановых не прерывалось и летом, когда семья в 1920–1930-е гг. выезжала в деревню Яскелево, расположенную недалеко от станции Елизаветино под Гатчиной. Там Бахланов вечерами уединялся в стоящей в поле риге и играл на скрипке.

Об этих импровизированных концертах до сих пор помнят старожилы. Без музыки Бахланов не мыслил своей жизни...

* * *

- ¹ Письма хранятся: РО ИРЛИ, ф.162, оп. 4, ед. хр. 81. Публикуются впервые в современной орфографии и пунктуации с сохранением отдельных особенностей подлинника.
- ² «Нувеллист» в 1905–1906 гг. — «ежемесячный нотный журнал для фортепиано и пения и музыкально-театральная газета». В № 7, 8 за 1905 г. опубликована также статья Бахланова «А. К. Глазунов».
- ³ На л. 1 сверху приписано рукой М. А. Балакирева: «Назначил Четверг 10-го апр[еля] в 10 ½ ч.».
- ⁴ Текст написан на открытке, оборотная сторона которой заполнена М. А. Балакиревым: «Здесь, Коломенская улица, д. 7, кв. 7. Милюю Алексеевичу Балакиреву». Когда композитор обращался с просьбой, он обычно вкладывал в конверт открытку с маркой и адресом, дабы не утруждать лишними хлопотами и расходами корреспондента.
- ⁵ Танеев Александр Сергеевич (1850–1918) — (см. с. 47, сноски 63).
- ⁶ На л. 3 сверху приписано рукой М. А. Балакирева: «отв. 9 мая 1908».
- ⁷ См.: *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: В 3 т. М., 1971. Т. 1. С. 77; *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917. СПб., 1999. С. 17, 91, 193.
- ⁸ В данной статье использованы материалы о С. Ф. Бахланове из семейного архива его дочери Марии Сергеевны Бахлановой (1917–2001). Архив этот сохранился до наших дней, несмотря на все трудности лихолетья. С 1915 по сентябрь 1941 г. семья Бахлановых жила на Большой Зелениной, 14. Здесь в двух комнатах, оставшихся после заселения (уплотнения) квартиры, хранилась часть музыкального наследия С. Ф. Бахланова. Согласно квитанции о страховании домашнего имущества от 29 августа 1939 г., оно включало, помимо предметов домашнего обихода, пианино марки "Шредер", книги, ноты, скрипку Гварнери, альт Руджери, 3 скрипки иностранных мастеров, скрипку работы Вышнеградского и виолончель. В сентябре 1941 г. квартиру разбомбило, и большинство инструментов погибло. То, что уцелело, перенесли во временное жилище, где семья обитала до осени 1942 г., пережив смерть С. Ф. Бахланова в феврале того же года. Затем их эвакуировали из блокадного Ленинграда в Вологодскую область. В начале 1945 г. они вернулись в родной город и поселились на прежней улице, но уже в другом доме. Жена Сергея Федоровича Любовь Францевна, дочь Мария Сергеевна и зять Алексей Васильевич Алимов стремились сохра-

нить документы, остатки нот и книг из библиотеки музыканта, предметы, которыми он пользовался, музицируя. Эту традицию продолжают их потомки.

- ⁹ С. Ф. Бахланов в 1894 г. окончил Санкт-Петербургский учительский институт, в 1897 г. Высшие финансово-экономические курсы Министерства финансов, в 1902 г. окончил Специальную музыкальную школу. С 1894 по 1896 гг. служил секретарем 12-го отделения Русского технического общества, с 1896 по 1908 гг. — в налоговом отделе Департамента окладных сборов. С 1908 г. Бахланов — помощник начальника коммерческого отдела Общества подъездных железных дорог России, а с 1911 г. состоял в той же должности в Коммерческом отделе правления Общества Бессарабской железной дороги. С ликвидацией этого Общества в 1914–1917 гг. перешел на должность делопроизводителя Конторы Общества Съездов представителей железных дорог и заведующего частью перевозок ОСОТОПа. После 1917 г. работал на разных предприятиях экономистом и юрист-консультантом. В 1905–1915 гг. по поручению отдельных организаций составил девять проектов по экономике строительства ряда железнодорожных линий, семь из которых в 1930-е гг. были реализованы. (Все данные взяты из семейного архива Бахлановых.)
- ¹⁰ Программы этих концертов Т. А. Шрадер передала в дар в Отдел рукописей Библиотеки Спб. консерватории 28 февраля 2002 г. на музыкальном собрании, посвященном М. А. Балакиреву.
- ¹¹ К сожалению, часть билетов и статей, как отмечал в своих бумагах Сергей Федорович, была утеряна в Революционном трибунале при ошибочно направленном в семью Бахлановых обыске по делу Паниной и Бакланова.



Татьяна Виноградова

**РОВЕСНИКИ-НИЖЕГОРОДЦЫ:
М. А. БАЛАКИРЕВ,
Н. А. ДОБРОЛЮБОВ, П. Д. БОБОРЫКИН**

Для истории Нижнего Новгорода 1836 г. стал особенным: в этом небольшом губернском центре с населением немногим более 30 тысяч родились три выдающихся деятеля отечественной и мировой культуры. Первым, 24 января (здесь и далее указаны даты по старому стилю), появился на свет литературный критик и публицист Николай Александрович Добролюбов, 15 августа — писатель-беллетрист Петр Дмитриевич Боборыкин, и в конце года, 21 декабря, — композитор Милий Алексеевич Балакирев.

Рождение младенцев, которые со временем прославили свою «малую родину», естественно, в ту пору в городе замечено не было. Нижегородцев волновало другое событие: осенью 1836 г. сюда во второй раз приехал Николай I. После его первого визита, состоявшегося двумя годами ранее, город превратился в грандиозную, невиданную доселе стройку. По указу императора Нижний благоустраивался, приобретая облик, достойный столицы Поволжья. Прокладывались съезды и набережные, засыпались овраги и сооружались дамбы, по склону откосов разбивались сады, а в Кремле создавался архитектурный ансамбль с дворцом губернатора и арсеналом... «Быть по сему!» — такой росчерк оставлял Николай на утвержденных им проектах. В 1836 г. он приехал в Нижний Новгород проверить, как выполнялись его указания.

Родители Николая Добролюбова, Милия Балакирева и Петра Боборыкина стали свидетелями тех царских преобразований. Дома, где они жили, находились в центре города, недалеко друг от друга — часа бы хватило, чтобы обойти их пешком. Если эти дома точками нанести на карту города и соединить прямыми линиями, то получится вытянутый треугольник. Его дальняя вершина — дом на Телячей, где родился Милий Балакирев (ныне улица Гоголя, в 1909 г. ставшая носить имя писателя в честь его столетнего юбилея).

Петр Боборыкин родился в доме на главной улице Нижнего Новгорода — Большой Покровской, у спуска к Лыковой дамбе, проложенной через Почаинский овраг. Дом стоял почти напротив усадьбы Добролюбовых (где сегодня находится музей известного нижегородца) и принадлежал деду будущего писателя — генералу павловских времен П. Б. Григорьеву.

«<...> Наш дом был старинный и строгий: дед — генерал из "гатчинцев", бабушка — старого закала барыня, воспитанная еще в конце XVIII века!» — писал Боборыкин в своих воспоминаниях¹. «Неприветно и ненарядно смотрит большой дикий дом с мезонином. <...> В ворота видно уродливое старинное крыльцо с огромным полукруглым окном; дальше — раскрытый сарай и в нем голова лошади, выглядывающая из темноты <...>»², — такими были впечатления гимназиста Боборыкина о родном доме. Сегодня того дома тоже нет. На его месте стоит другая, более поздняя постройка с известным в городе рестораном «Эрмитаж».

А вот с домом, где родился Николай Добролюбов, все не столь очевидно. Как ни странно, в многочисленных трудах, посвященных Добролюбову, или вообще отсутствует указание местонахождения дома, в котором в 1836 г. жила семья священника Никольской Верхне-Посадской церкви Александра Ивановича Добролюбова и где появился первенец Николай, или если дом и называется, то, к сожалению, ошибочно или неточно. Большинство исследователей называют флигель усадьбы Добролюбовых на Лыковой дамбе³, где сегодня расположен мемориальный музей. Но усадьба была построена лишь в 1843 г., когда Николаю Александровичу было уже семь лет. Автору этой публикации совместно с архитектором И. В. Петровым удалось отыскать тот дом, где родился Николай Добролюбов⁴. Здание сохранилось, правда, в перестроенном виде. Это деревянный дом № 5 по ул. Пожарского. От Кремля его отделяет лишь Зеленский съезд, который сооружался по приказу Николая I. Принадлежал он когда-то священнику Никольской Верхне-Посадской церкви Василию Федоровичу Покровскому — деду по матери Николая Добролюбова. Женившись на дочери священника Зинаиде Васильевне, Александр Иванович Добролюбов — выпускник Нижегородской духовной семинарии — после смерти тестя по существующей в то время традиции получил его приход и стал священником. С молодой женой он поселился в доме тещи, где и появился на свет их первенец. Сейчас важно сохранить этот дом, не допустив его сноса.



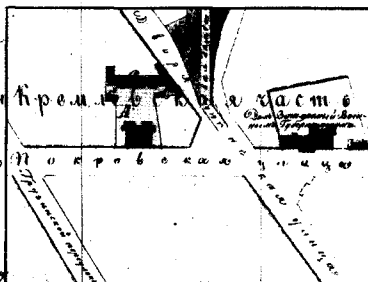
Фасад дома генерал-майора Петра Григорьева на Покровской улице

*Часть генерального плана
г. Нижнего Новгорода*

А. Место принадлежащее
Генерал-майору Григорьеву.

В. Существующий деревянный
дом, на котором
исполнено перекрытие
крыши.

С. Существующие с. церкви
Новосадская и м.у. фискалу
на улице Покровской Кремль
Фискал. С. м. у. фискалу
и м. у. фискалу Григорьеву



ГЛНО 4444, 08217, 7256

Фасад здания в старинном виде. Генерал-майор Григорьев

Фрагмент генерального плана Нижнего Новгорода с усадьбой генерал-майора Петра Григорьева

Для дальнейших рассуждений автору удобнее перейти от приятного академического «мы» к более вольному «я». Дело в том, что мой интерес к судьбе Николая Александровича Добролюбова не случаен. Он мне родственно близок — я его внучатая племянница (моя бабушка, мать моего отца Александра Александровна Рюрикова, приходилась ему кузиной). Таким образом, от Добролюбова меня отделяет лишь одно поколение, что кажется невероятным. Так распорядилась жизнь: моя бабушка была на двадцать лет моложе Николая Александровича, у нее было одиннадцать детей. Мой отец оказался самым младшим, и я, в свою очередь, появилась на свет, когда родители были немолоды. Таким образом, все трое — Добролюбов и его нижегородские ровесники Милий Балакирев и Петр Боборыкин — принадлежали поколению моих дедов, и каждый из них в свое время как бы вошел в мою жизнь.

Первым, как это ни покажется странным, был Милий Балакирев. Долгое время я сама этого не осознавала. Насколько себя помню, в доме всегда звучала большая музыка в «живом» исполнении: Рахманинов, Шопен, Скрябин... Мой отец, Павел Васильевич Виноградов, был прекрасным пианистом. С ним мы были очень дружны и много времени проводили вместе. Оба любили совместные прогулки по Откосу над Волгой. Иногда мы встречали там композитора Александра Александровича Касьянова, шумного, с белой, лопаткой, бородкой, обладавшего густым басом. Мой отец и он живо общались, называя друг друга по имени: «Саша, Паша». Они были знакомы с детства, их связывала нижегородская гимназия. Та самая гимназия, где учились Милий Балакирев и Петр Боборыкин, оставивший о ней яркие зарисовки⁵. Соединяла моего отца с Касьяновым и частная музыкальная школа, которую организовал в начале XX века в Нижнем Новгороде В. М. Цареградский. Касьянов прошел полный курс обучения у Василия Михайловича, отец же мой брал у него уроки лишь в течение двух лет. Как-то он заметил мне, что это было недешево, а в семье не было недостатка — бабушка овдовела, когда отцу было семь лет. Я окончила музыкальную школу, училась семь лет, но в игре на рояле как далеко мне было до моего отца! Сказывались его индивидуальные способности, но немалую роль сыграла методика преподавания — у Цареградского, видимо, она была на высоте. Много позже я узнала, что Василий Михайлович — ученик Балакирева, воспитанник Придворной певческой

капеллы. Он достойно нес эстафету, полученную от великого учителя, так же как и близкий Балакиреву Касьянов.

Еще школьницей я знала о своем родстве с Добролюбовым. Но в то время он был мне неинтересен. Скучное лицо аскета, такими же скучными казались мне его статьи, а строки известного стихотворения Некрасова:

Природа-мать, когда б таких людей
Ты иногда не посылала б миру,
Заглохла б нива жизни...

я воспринимала как некое поэтическое преувеличение. Много позже пришло понимание, что для оценки великого надо дорастить. Жизнь Николая Добролюбова, как известно, была короткой: ему было отпущено на земле всего 25 лет. Стремительному восхождению его звезды способствовали и талант («юноша-гений» — так называли его современники), и поддержка Н. А. Добролюбова Н. Г. Чернышевским с Н. А. Некрасовым, которые высоко ценили его. Осознание того, что Н. А. Добролюбов — это явление отечественной культуры, пришло ко мне в зрелые годы. Оно пробудило мой интерес к великому родственнику. В результате появилась книга «Нижегородская интеллигенция. Вокруг Н. А. Добролюбова»⁶. Работая над ней, я пыталась найти связи Николая Добролюбова с его нижегородскими сверстниками Милием Балакиревым и Петром Боборыкиным. Была уверена, что их не может не быть, ведь детство и юность каждого из них прошли в Нижнем Новгороде. В моем представлении они не могли не встречаться. Но ни в «Дневниках» Н. А. Добролюбова, ни в его публикациях не находила упоминания об этом, что казалось странным. Маленький город. Петр Боборыкин живет напротив Добролюбовых, он и Николай ходят одной и той же дорогой, один — в гимназию, второй — в семинарию, и та и другая находятся на центральной площади города — Благовещенской.

Тем не менее они даже не были знакомы. Много лет спустя Боборыкин написал в своих воспоминаниях, относящихся к 1861 г.: «Добролюбов уже умирал. Его нигде нельзя было встретить. И вышло так, что едва ли не с одним из корифеев литературного движения *той эпохи* (курсив мой. — Т. В.) я лично не познакомился и даже не видел его, хотя бы издали. <...> А ведь Добролюбов мой земляк, нижегородец, и мой ровесник — 1836 года. Дом его отца, протоиерея Никольской церкви, приходился против нашего флигеля на Лыковой дамбе. Отца его я видел очень

часто, хотя он был настоятелем не нашего прихода (очевидно, Петр Боборыкин и его родственники были прихожанами Покровской церкви, давшей название центральной улице Нижнего Новгорода. — *Т. В.*). Помню его несколько суровую наружность, с черной бородой и в очках — как он едет в санях в консисторию, где состоял членом»⁷. Боборыкин прожил длинную жизнь, которая началась, когда еще был жив Пушкин, а закончилась во времена славы Владимира Маяковского. Шестьдесят лет непрерывного, упорного и насыщенного творчества. Книгу своих воспоминаний он писал в начале XX века (1906–1913), и тогда, естественно, начало 60-х гг. XIX века казалось ему давно ушедшей, «той эпохой» (поэтому я выделила эти слова курсивом).

Я считала, что Добролюбова с Балакиревым мог соединить европейски образованный музыкант и ученый-критик А. Д. Улыбышев — наставник Милия, привезший его к М. И. Глинке. Известно, что Александр Дмитриевич даже жил в доходном доме Добролюбовых, пока не построил собственный дом на Большой Покровской. В связи с этим появилось красочное описание Улыбышевым: «Из открытых окон (дома Добролюбовых. — *Т. В.*) является великолепнейший вид в России: кремль на горе с зубчатой стеною и пятиглавым собором, блестящая, как серебро при свете полной луны, глубокая пропасть, наполненная темной зеленью и лачугами, через которую идет Лыкова дамба; амфитеатр противоположной части города, спускающейся там живописными уступами до самой реки; наконец, необъятная, величественно-суровая панорама Волги. Таких ландшафтных картин мало в Европе»⁸. Эти слова в значительной мере дают представление о том географическом пространстве, которое формировало юных Николая, Петра и Милия. Встречи Балакирева и Добролюбова могли произойти в Дворянском собрании, где бывали и тот и другой. Улыбышев организовывал в Собрании музыкальные вечера, в которых деятельно участвовал Балакирев. Но «пересечения» и там не произошло, или, во всяком случае, свидетельства об этом пока не найдены. Видимо, это не случайно — имела место традиционная замкнутость сословий в провинциальном городе. Все принимали ее и не стремились разрушить. Петр Боборыкин и Милий Балакирев принадлежали к дворянскому кругу. Они вместе шли по жизни, дружили, учились в гимназии, а затем в Казанском университете, принимались в одних и тех же аристократических домах и в Нижнем Новгороде, и в Казани. Несмотря на то, что отец Добролюбова был уважаемым настояте-

лем одного из центральных приходов города, круг общения Николая был иным — городское духовенство, семьи священников, семинария. Поэтому, думается, пересечения путей Николая Добролюбова и его сверстников не произошло.

Фамилии Балакирева и Добролюбова, написанные от руки на одном листе бумаги, я неожиданно для себя обнаружила в Петербурге, в Пушкинском Доме. Разбирая семейную переписку Добролюбовых, нашла копию свидетельства о рождении Милия Балакирева, на которой стояла подпись священника Александра Ивановича Добролюбова, — он заверил документ как член консистории. По-видимому, это единственное документальное свидетельство связи Добролюбовых и Балакиревых. Я наивно считала это своим маленьким открытием, пока не встретила ссылку на этот документ в книге Т. А. Зайцевой «М. А. Балакирев. Истоки»⁹.

Пришло время пояснить, как беллетрист П. Д. Боборыкин вошел в мою жизнь. В течение семи последних лет на нижегородском телевидении я готовлю и веду как автор программу о Нижнем Новгороде, его истории и архитектуре, о нижегородцах. Естественно, стараюсь познакомиться со всем, что написано и пишут о городе. Более интересных, объемных, поучительных, увлекательных, основанных на большой любви к Нижнему и Волге работ, чем у Боборыкина, мне найти не удалось. Его воспоминания «За полвека» — моя настольная книга. Дорогого стоят корреспонденции писателя «Из жизни губернского города NN». А «Столицам мира» Боборыкина цены нет. Думается, что такого полного и всестороннего описания Парижа и Лондона 2-й половины XIX века, такой панорамы культурной жизни двух столиц с портретами десятков выдающихся людей, вообще нет. Но попробуйте отыскать эту книгу! Я не один раз убеждалась, что даже специалисты о ней не знают.

А какой сочный, живой портрет юного Балакирева дал Боборыкин: «<...> мальчик лет шестнадцати, полный, русый, с особым добродушием на лице. Лицо его улыбалось, хотя и не было на губах улыбки. Серые, большие глаза смотрели бойко и ласково. На лбу торчал преоригинальный вихор. Вся фигура юноши была немножко мешковата, но он сидел у стола с какой-то угловатой грацией, закинув одну руку за спинку стула и изогнув правую ногу, внутрь коленом <...>»¹⁰. Необходимо пояснить, что прототипом гимназиста Горшкова — талантливого музыканта в романе Боборыкина — стал Балакирев. Беллетрист остроумно закодиро-

вал его фамилию: ведь «балакирь», согласно нижегородскому говору, и есть горшок (для молока).

Удивителен феномен Боборыкина, которого сопровождали шумный успех при жизни, интерес современников, уважение корифеев культуры. Так, в 1900 г. Л. Н. Толстой рекомендовал его Российской академии наук: «Писатель, которого я предложил бы к избранию в почетные члены, это художник и критик П. Д. Боборыкин. Если это можно, то я повторю это предложение шесть раз»¹¹. И наряду с этим — почти полное забвение писателя в наши дни. Боборыкин оказался канувшим в небытие настолько, что Твардовский безапелляционно озаглавил свою поэму «Василий Теркин», а ведь так назывался роман Боборыкина о городецком купце, обустроивавшем Россию.

По-разному сложились судьбы ровесников-нижегородцев. Коротка, как путь кометы, сгорающей в полете, жизнь революционного демократа и литературного критика Добролюбова. Тернист и благороден путь композитора и музыкального деятеля Балакирева. Намного пережил своих сверстников беллетрист Боборыкин, которому в 70-е гг. позапрошлого века принадлежала заслуга введения в литературный обиход слова «интеллигенция», получившего в России высокий нравственный смысл. Тем самым писатель как бы объединил себя с двумя своими современниками-земляками. Ибо Николай Александрович Добролюбов, Петр Дмитриевич Боборыкин и Милий Алексеевич Балакирев вошли в историю культуры и как **великие русские интеллигенты**.

* * *

¹ *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: За полвека. М.; Л., 1965. Т. 1. С. 56.

² *Боборыкин П. Д.* «В путь-дорогу!» Роман: В 6 кн. СПб.; М., б. г. Кн. 1. С. 2.

³ *Свободов А. Н.* Литературно-культурные экскурсии по Нижнему Новгороду. Нижний Новгород, 1926; *Мельников А. П.* Нижегородская старина. Нижний Новгород, 1923.

⁴ *Виноградова Т. П., Петров И. В.* Дом, где родился Н. А. Добролюбов // Наследие прошлого в XXI веке. Н. А. Добролюбов и его современники. Сб. материалов научных конференций, посвященных жизни и творчеству Н. А. Добролюбова. Нижний Новгород, 2003. С. 101-111.

- ⁵ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!» Кн. 1. С. 45–46; Воспоминания... Т. 1. С. 43–49.
- ⁶ Виноградова Т. П. Нижегородская интеллигенция. Вокруг Н. А. Добролюбова. Нижний Новгород, 1992.
- ⁷ Боборыкин П. Д. Воспоминания... Т. 1. С. 212.
- ⁸ Улыбышев А. Д. Записки. Публ. М. И. Арансона // Звезда. № 3. С. 185.
- ⁹ Зайцева Т. А. М. А. Балакирев. Истоки. СПб., 2000. С. 54.
- ¹⁰ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!» Кн. 1. С. 3.
- ¹¹ Толстой Л. Н. ПСС. М.; Л., 1933. Т. 72. С. 350.



Валерий Колесников

«ПОД ОБЩИМ РУКОВОДСТВОМ БАЛАКИРЕВА» (о Б. Л. Жилинском)

Среди тех, кого М. А. Балакирев опекал в последние годы жизни, были два молодых нижегородских музыканта — Александр Касьянов и Борис Жилинский. Оба учились игре на фортепиано в Нижнем Новгороде в частной музыкальной школе В. М. Цареградского¹.

О жизни и творчестве народного артиста СССР, композитора Александра Касьянова, автора опер «Степан Разин», «Ермак», «Фома Гордеев», написано довольно много, в том числе — и об его отношениях с М. А. Балакиревым². Напротив, опубликованных работ, посвященных ближайшему другу Касьянова Борису Жилинскому, крайне мало. В основном они ограничиваются материалами прессы. Между тем заслуженный артист РСФСР Борис Леонидович Жилинский — выдающийся пианист, деятельность которого составляла в определенном смысле эпоху на Всесоюзном радио. Более 30 лет он «исполнял главным образом произведения русских классиков (Балакирева, Ляпунова, Лядова, Глазунова и др.)»³. Это служение отечественной музыке — несомненно результатом общения Жилинского с «гениальным Балакиревым»⁴, причастности к его окружению последних лет жизни.

Контакты эти были значимы и для Балакирева: не случайно он посвятил Жилинскому Экспромт на темы прелюдий Шопена и Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur № 2.

Охарактеризуем Жилинского подробнее, опираясь на архивные документы⁵, а также сведения, полученные нами из устных бесед с коллегами, друзьями и родственниками музыканта.

«Родился 17 мая 1890 года в г. Вильно. Отец мой — педагог военно-учебных заведений. <...> В 1906 году я перевелся в Нижегородскую гимназию вследствие перевода моего отца в Нижний Новгород»⁶, — записал в автобиографии Жилинский. Музыкальные занятия Борис продолжил в частной музыкальной школе В. М. Цареградского. Вот как о последнем рассказал Жилинский

нижегородской пианистке и педагогу Н. Н. Полуэктовой⁷ в письме от 18 ноября 1945 г.: «Василий Михайлович Цареградский <...> был блестящим пианистом <...> настоящим живым музыкантом в душе <...> живо интересующимся <...> музыкой новейшей, в особенности русской. В этом отношении на нем сказалось благотворное влияние гениального Балакирева, при директорстве которого В. М. воспитывался в Капелле. В. М. боготворил Балакирева <...> и был с ним в постоянной переписке. <...> В. М. был необыкновенно внимательным педагогом <...> ему я обязан любовью к русской музыкальной литературе. С ним за два года я прошел громадное количество разных фортепианных пьес <...> и в особенности русских авторов. Большинство русских вещей, которые мне теперь часто приходится играть, я уже играл во время занятий с В. М. <...> В ноябре 1907 года В. М. ездил со мной на несколько дней в Петербург демонстрировать меня Балакиреву. <...> Кончал я школу в декабре 1907 года целой большой концертной программой, исполненной публично в зале Общественного собрания (с афишами)»⁸.

Хотя Жилинский указал, что познакомился с Балакиревым в ноябре 1907 г., их заочное знакомство состоялось раньше. Об этом позволяет судить первое письмо⁹ Балакирева к Жилинскому:

I

Петроград,
27 января 1907 г.

Милый и дорогой Боря!

Письмо Ваше я получил и очень, очень благодарю за исполнение моего поручения касательно Успенской церкви. Призываю на Вас благословение Божье Молитвами святых Бориса и Глеба.

Сердечно Вас любящий
М. Балакирев

Следующее письмо было отослано после встречи в ноябре:

II

Петроград,
21 декабря 1907 г.

Дорогой Боря!

Очень благодарю Вас за поздравления и добрые пожелания. Прошу Вашему папе передать мою искреннюю благодарность за любезную присылку двух олеографических видов (Саровско-го. — В. К.) монастыря и (Дивеевской. — В. К.) обители, а также и (акафиста) преподобному Серафиму.

Искренне любящий Вас
М. Балакирев

О теплом отношении стареющего мастера к юному музыканту свидетельствуют и другие его послания:

III

Петроград,
14 апреля 1908 г.

Милый и дорогой Боря!

Весьма благодарен за Ваше поздравление. Примите и от меня таковые же с наилучшими пожеланиями, и всего более желаю Вам благополучного окончания курса¹⁰, а затем переезда в Петербург для получения высшего образования, с которым соединится и полное Ваше музыкальное развитие под руководством Сергея Михайловича¹¹.

Будьте добры передать Касьянову¹² прилагаемое письмо. Отягощаю Вас этой просьбой, потому что забыл его адрес.

Заочно с Вами христосуюсь.

Душевно Вас любящий
М. Балакирев

IV

Гатчина, Елизаветинская улица, 34
25 мая 1908 г.

Милый и дорогой Боря!

Давно не имел никаких известий о Василии Михайловиче Цареградском и, беспокоясь за него ввиду его несчастных семейных

дел¹³, очень прошу Вас не [нрзб. — В. К.] меня о нем уведомлением по вышеозначенному адресу, чем премного обяжете.

Искренне Вас любящий и уважающий
М. Балакирев

Если не затруднит Вас, то передайте от меня поклон Павлу (Леонтьевичу. — В. К.) Федорову — воспитателю нашего корпуса¹⁴.

Между тем жизнь Жилинского шла своим чередом. «В 1908 году я одновременно окончил гимназию и музыкальную школу по классу фортепиано, — отметил он в автобиографии. — В том же году я уехал в Петербург и поступил на юридический факультет университета, и стал продолжать свои музыкальные занятия у композитора С. М. Ляпунова, к которому мне настоятельно советовал обратиться М. А. Балакирев, принявший участие в моей судьбе»¹⁵. Подчеркнем: в черновом варианте автобиографии после слов «у С. М. Ляпунова» написано: *«под общим руководством Балакирева»*. С этого времени Борис Жилинский живет в Петербурге (выезжая периодически в Нижний Новгород) и становится участником балакиревских «вторников». Подробнее об этом мы узнаем из переписки Балакирева с Жилинским:

V

Петроград,
22 декабря 1908 г.

Милый и дорогой Боря!

Очень благодарен Вам и Вашему папаше за вчерашнее поздравление и за добрые пожелания.

Вчера вечером у меня сидел Сергей Михайлович, и мы много о Вас говорили.

Василий Михайлович сообщает, что Вы прекрасно стали играть мой *Impromptu* на прелюды Шопена, чему я очень рад, но я нахожу, что последние такты у Вас *нейдут*, и предлагаю Вам разучить самый конец в другой версии, обозначенной мелким шрифтом¹⁶.

Еще раз обращаюсь к Вам с просьбой: сходите в удобное для Вас время к церковной службе в Успенскую церковь и поставьте от меня свечку Св. Борису и Глебу в 10 коп., которые Вы по

возвращении от меня получите. Будьте здоровы и весело проводите праздники.

Искренне Вас любящий
М. Балакирев

VI

Петроград,
12 января 1909 г.

Извиняюсь, что только теперь благодарю Вас за Ваши поздравления и добрые пожелания, каковые прошу Вас принять и от меня. Очень Вам благодарен за исполнение моего поручения касательно Успенской церкви.

На днях пришли из Лейпцига экземпляры моей 2-й симфонии, и по возвращении Вы получите от меня экземпляр 2-х фортепианного ее переложения.

Известная Вам м-ль Кашперова¹⁷ намерена дать маленький концерт, в котором хочет исполнить на 2-х роялях мою 2-ю симфонию при Вашем участии, о чем она намерена Вас просить по Вашем возвращении.

Не зная, как Вы к этому отнесетесь, я ничего не мог сказать ей определенного и только обратил ее внимание на то, что Вы как студент должны испросить на участие в концерте разрешение своего университетского начальства, а также выяснить вопрос о том, в каком одеянии Вам выступить в концерте, во фраке, взятом напрокат, или в студенческой форме, но отнюдь не при мундире и шпаге. Надеюсь, что Вы к 20-му числу возвратитесь, и тогда мы с Вами переговорим обо всем этом.

Искренне Вас любящий
М. Балакирев

VII

Петроград, Б. Конюшенная, 11 кв. 4
21 февраля 1909 г.

Дорогой Боря!

Во вторник я ожидаю к себе Кюи, которого хотелось бы познакомить с моей новой симфонией, для чего Вы необходимы.

Будьте добры, приезжайте к 8-ми час., чтобы не задерживать Карпова¹⁸, который если и приедет, то с тем, чтобы уехать рано, а также очень прошу просмотреть *Melodie espagnole* и *Impromptu* на прелюды Шопена.

Ваш всегда *Балакирев*

VIII

Петроград,
23 февраля 1909 г.

Завтра Кюи у меня не может быть. Ожидаю его во вторник 3-го марта вечером.

Ваш *М. Балакирев*

IX

Петроград,
27 февраля 1909 г.

Дорогой Боря!

Не забудьте пожаловать ко мне во вторник в 8 ч. Я ожидаю Кюи и буду просить Вас сыграть обычные пьесы, то есть *Melodie espagnole* и *Impromptu del theme de Chopin*, а потом и мою Симфонию (на 2 роялях) с Карповым.

Ваш искренне *Балакирев*

X

Н.-Н.
Петроград,
21 марта 1909 г.

Милый и дорогой Боря!

Посылаю Вам маленький гостинец¹⁹, который прошу Вас принять от меня вместо крашеного яичка.

Сердечно Вас любящий
М. Балакирев

Поклон мой Саше Касьянову.

XI

Петроград, Б. Конюшенная
19 марта 1910 г.

Дорогой Боря!

В воскресенье 21 марта по случаю предпасхальной недели Карпов свободен и может пробыть у меня вечер, чем мне и хотелось бы воспользоваться, чтобы послушать в Вашем и его исполнении на 2-х роялях мою 2-ю симфонию. Если Вы ничего против этого не имеете, то сделаете мне огромное удовольствие, если пожелаете в это воскресенье в 7 часов вечера и привезете с собой ноты.

Тиняков взялся Вам передать мое приглашение, доставить Вам ноты и сообщить мне о Вашем решении, но, не получив от него никаких известий, считаю более надежным попросить Вас об этом самому.

Ваш всегда *М. Балакирев*

XII

Петроград,
23 марта 1910 года

Дорогой Боря!

Вследствие ухудшения моего здоровья назначенное у меня музыкальное собрание в пятницу 26 марта *отменяется*, о чем спешу Вас предупредить.

Ваш всегда *М. Балакирев*

Это письмо Балакирева к Жилинскому было последним. Незадолго до кончины Балакирева его навестили Жилинский и Касьянов. Последний так рассказал об этой встрече:

«Я <...> когда приехал в Петербург, застал время последних дней жизни Милия Алексеевича. И вот однажды Сергей Михайлович Ляпунов говорит нам с Борей Жилинским: "Сходите проститься к Балакиреву". Мы пошли как-то с утра. Застали его, белого, как лунь, сидящего в белых подушках на диване. <...> У него был не окончен фортепианный концерт. Две части были окончены и инструментованы, а финал намечен: все темы и вся конструкция, форма — всё. И он завещал его закончить Ляпунову, что тот и сделал. Он говорил очень мало. Но вот никогда не забуду: "Я свой фортепианный концерт посвящаю Вам, Боря". —

"Спасибо, Милий Алексеевич". Больше ничего... Потом он просто протянул руку и сказал: "Ну..." Я говорю: "До свидания, Милий Алексеевич". Он сказал: "Ну, какое уж до свидания". Больше мне об этом рассказывать нечего. Мы ушли»²⁰.

16 мая Милия Алексеевича не стало. Борис Жилинский был среди тех, кто провожал Балакирева в последний путь.

Тем не менее Жилинский как будто остался в балакиревской ауре, общаясь с теми, кто был близок главе «Новой русской музыкальной школы». Как и хотелось наставнику, учителем Жилинского был Ляпунов. Он ввел своих молодых учеников — Жилинского и Касьянова — в дом старинного друга и единомышленника Балакирева — Д. В. Стасова²¹. Кто только не бывал на стасовских «четвергах» — И. Репин и Ф. Шаляпин, С. Блумфельд и Ф. Кони, В. Матэ и К. Чуковский. Радужно были приняты «гостеприимными и ласковыми незабвенными стариками»²² Дмитрием Васильевичем и Поликсеной Степановной воспитанники Ляпунова. Жилинский много играл у Стасовых solo и в ансамбле. Изумительная память²³, дар к чтению нот «с листа» делали его желанным участником этих вечеров: «Раз бывал у Стасовых, где спрашивали, когда придет другая нижегородская половинка», — писал Касьянов Борису, уехавшему в Нижний Новгород. А Михаил Карпов в послании Касьянова к Жилинскому от 9 апреля 1914 г. приписал: «Конечно, после Вашего отъезда из Питера разговоры о Вас ни на минуту не прекращались <...> в нашей теплой компании и у Стасовых. Особенно <...> старик²⁴ после Вашего исполнения ляпуновского es-moll'я и нескольких балакиревских пьес <...> прямо не может успокоиться, почему Вы не хотите присоединиться к музыкальной армии, т. е. сделаться одним из концертантов, и всегда скучает по Вас, и мы это особенно чувствуем, что одного члена *нашей семьи* не хватает, которого мы особенно хотим видеть около себя <...>»²⁵.

Заметим, что «теплую компанию» составляли капелльские ученики Балакирева — тот же Карпов, Е. Н. Коршунов, А. Г. Тиняков и, конечно, Касьянов. Входил туда и новый друг Касьянова, композитор Юрий Шапорин, имеющий «необычайный талант и особенности музыкального языка, несомненно навеянного "кучкизмом"»²⁶.

Выделим главное: в общении с Балакиревым, его единомышленниками и питомцами формировались эстетические позиции молодого пианиста, который со временем сделался страстным пропагандистом русской фортепианной музыки, по его справед-

ливым словам, «недостаточно исполняемой советскими исполнителями»²⁷.

Это плодотворное общение было прервано: «Юридический факультет я закончил в 1912 году. Сдать же выпускные экзамены в консерваторию мне не удалось, т. к. в 1915 году я был призван в армию, — отметил Жилинский в автобиографии. — В армии с 1916 года, на фронте²⁸ я пробыл до демобилизации в марте 1918. Вернувшись в Нижний Новгород, я опять занялся музыкальной работой, был приглашен преподавателем в Нижегородскую гос. консерваторию с осени 1918 <...> до переезда в Москву в 1922 году вел интенсивную концертную работу. Одновременно служил в Кр. Армии в качестве инструктора при Военном Культпросвете...»

Вот как обрисовал Бориса Леонидовича в те годы Д. А. Соколов: «Высокий, крупный, худощавый. Одевался скромно, иногда ходил в рубашке толстовского типа, иногда в военной форме без погон. Зимой носил "немодные" теплые рукавицы. Начинать занятия в 9 часов утра и иногда играл целый день. Выходил на сцену медленно, не бравурно, тихо. Играл много, темпераментно, безотказно. Играл большей частью произведения композиторов "Могучей кучки"»²⁹.

Таким образом, Жилинский осознал свое предназначение пропагандиста русской музыки с самого начала самостоятельной деятельности. Быть может, Борису Леонидовичу не удавались произведения других авторов и стилей? Факты свидетельствуют об обратном. Обладая щедрой природной одаренностью, широчайшим музыкальным и общекультурным кругозором, Борис Леонидович играл много разной музыки. Живя с 1922 г. в Москве³⁰, «неоднократно выступал в <...> концертах А. С. М. <...> а также в авторских концертах Половинкина, Оранского и др.»³¹ Давал он и сольные концерты. Таков, например, *clavierabend* в зале Государственной академии художественных наук (ГАХН) 14 мая 1926 г., включивший наряду со Второй, Третьей, Пятой сонатами, Скерцо, Маршем из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева «Благородные и сентиментальные вальсы», «Ночной Гаспар», «Игру воды», «Альбораду» и другие произведения Равеля.

Тем не менее самый плодотворный период творческой деятельности пианиста был связан с работой на радио. Вот как об этом писал сам Жилинский: «В октябре 1928 года поступил на работу в качестве пианиста во Всесоюзный радиокомитет, где <...> выполнял обязанности пианиста-аккомпаниатора, солиста и

ансамблиста (участвовал в трио в течение почти 20 лет³²), пропагандируя русскую фортепианную классику, недостаточно исполняемую <...> многократно выступал в качестве солиста в симфонических концертах, исполняя произведения Балакирева, Ляпунова, Глазунова, Римского-Корсакова и других <...>³³. Подчеркнем: на этом поприще пианист приобрел широчайшую известность³⁴. Показательна следующая рецензия тех лет: «Вряд ли даже знаменитейшие пианисты мира могут похвалиться такой огромной аудиторией, какая выпала на долю т. Жилинскому. Для сотен тысяч слушателей реплика диктора — "исполнит Жилинский" — или "у рояля Жилинский" — является гарантией артистического исполнения вещи или чуткого, художественного сопровождения солиста. <...> В собственном концерте 19 марта т. Жилинский показал себя крупным серьезным мастером, имеющим, и это очень ценно, собственный репертуар. <...> Первое отделение концерта отведено было Балакиреву и Ляпунову. Предельные, казалось бы, технические трудности исполняемых вещей обоих композиторов преодолевались пианистом почти "шутя". Совершенно безупречная чистота игры, благородство стиля, мягкость и вместе полнотонность удара — все это делало исполнение пианиста очень интересным.

Во втором отделении т. Жилинский играл современных композиторов — венгерского, польского, трех французов и одного советского. <...> Но и здесь в области нового пианизма, нарушившего все "каноны" представленных в первом отделении традиций Шумана — Шопена — Листа, Жилинский чувствовал себя не менее непринужденно. Выбором вещей и их тонким изящным исполнением обнаружил он превосходный вкус³⁵.

Выступал Борис Леонидович и с симфоническим оркестром радио под управлением А. Орлова, А. Гаука, А. Ковалева, вероятно, и Н. Голованова, который с 1937 по 1953 гг. был главным дирижером Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио. И, конечно, Жилинский участвовал в концерте, посвященном 100-летию со дня рождения М. А. Балакирева. Концерт проходил в московском Доме ученых. Исполнялись: Первая симфония, Концерт Es-dur, «Тамара», дирижировал А. И. Орлов. Вот что отметил рецензент: «Фортепианный концерт Балакирева посвящен его ученику Б. Л. Жилинскому, который сам исполнил это произведение. Невероятно, почему такой замечательный пианист, как Жилинский, который располагает всеми данными высокой музыкальной культуры, блестящей техникой, теплотой ис-

полнения, все время оставался у нас как-то в тени. На концерте он показал самые высокие качества исполнения и вызвал горячие овации зала <...>³⁶.

Однажды, уже на склоне лет, Балакирев так обозначил суть своей деятельности: «Пребывать в <...> скромной сфере до конца верным слугою священного знамени, осеняющего родное искусство»³⁸. Этому завету остался верен и Жилинский, чья юность была овеяна незабываемым общением с великим музыкантом. Свидетельства тому — в собранных и записанных нами отзывах коллег и родных Жилинского:

«Борис Леонидович ни одного дня в своей жизни не использовал на отпуск, не курил, не пил вина. В 1939 году умерла его жена»³⁸. Борис Леонидович очень ее любил и больше не делал попыток устроить личную жизнь. Ни друзья, ни сослуживцы не слышали из его уст ни одного слова упрека, ни одному человеку он не надерзил. Жил для других и во имя музыки. Ему не раз предлагали перейти на другую работу в консерваторию, т. е. заняться педагогической работой, но он предпочитал везти тяжелый исполнительский груз.

Ему не претила жизнь, скрытая в четырех стенах комнаты, где центральное место занимал рояль "Мюльбах", где было множество книжных шкафов и полок, до предела забитых книгами со строгим порядком их расположения, — нужная находилась очень быстро. Его письменный стол хранил переписку с друзьями, многочисленные альбомы с фотографиями, имеющими подчас историческую ценность.

Владея французским, немецким, английским и другими языками, он ежедневно читал газеты разных стран.

Его ум, казалось, вмещал все человеческие знания...» (из воспоминаний Маргариты Владимировны Жилинской — профессора, доктора медицинских наук, вдовы сына Б. Л. Жилинского, Игоря).

«Полный, круглолицый, лучистый. Чрезвычайно мягкий, тактичный человек. Никогда не настаивал на замечаниях, а как бы мило подсказывал. С молодежью, пожалуй, был излишне деликатен, не проявлял настойчивости. Говорил: "Можно и так". Поэтому молодежь его не очень ценила. С крупными мастерами работал "на равных". Прекрасно разбирался в вопросах классической вокальной музыки. К советским песням относился снисходительно. В чтении нот "с листа" был "ас". Легко транспонировал, но для выступления брал ноты с собой и аккуратно переписывал в нужной тональности. Посадка за роялем — "внимательная к солисту".

Обладал высоко развитым чувством ответственности. Предельно аккуратен, подтянут. Не отказывался ни от какой шефской работы, когда другие отказывались (поездки в колхозы, на предприятия и пр.).

Считаю его музыкальным просветителем.

Самый уважаемый человек в коллективе» (из воспоминаний В. Р. Царского — заведующего отделом планирования и выпуска Всесоюзного радио).

«Интеллигентный, очень милый человек. Прекрасный музыкант. Слушатели делали на него заявки. Певцы всегда просились с ним работать. Соло играл в основном кучкистов (выделено мной. — В. К.). Всем было спокойно, когда он работал. Знали — не только не подведет, но и "возвысит" передачу. В то время требовалось планировать передачи очень точно, так как за "лишнее" время приходилось платить из своей зарплаты.

Любил участвовать в музыкально-образовательных передачах. Иногда рассказывал о том, что играл. Обладал высокой художественной дисциплиной. На радио было много хороших музыкантов. Он выделялся (вместе с Бекман-Щербиной³⁹). Может быть, соло играл без особенного блеска, но очень культурно и мягко. Запомнились Этюды Ляпунова» (из воспоминаний Р. И. Генкиной — редактора музыкально-образовательных передач).

«Мне он казался благородным внутренне и внешне. Типичный интеллигент старого типа, даже борода... Спокойствие, воспитанность, уважительное отношение к людям. С ним всегда была уверенность, что все будет хорошо и вовремя.

В исполнении — необыкновенное чувство стиля, близость авторскому замыслу. Во время войны он — постоянный участник "салютных" концертов. После сообщения Левитана о взятии города был всегда концерт, который не планировался. Люди вызывались особенно надежные» (из воспоминаний В. А. Рачковской — заместителя главного редактора музыкальных передач).

«Прекрасный музыкант, прекрасный человек» (из воспоминаний Н. Г. Вальтера — пианиста, концертмейстера, сослуживца).

* * *

¹ Василий Михайлович Цареградский (1874–1948) — закончил обучение в Придворной певческой капелле в 1894 г. С этого года и до конца жизни Балакирева вел с ним постоянную переписку. В 1903 г.

в Нижнем Новгороде открыл частную музыкальную школу. После ликвидации школы в 1918 г. был назначен директором музыкальной школы в г. Балахне. В 1930 г. во время обыска на его квартире органами НКВД были изъяты и затем уничтожены (как частная переписка) свыше 120 писем Балакирева. Часть писем была опубликована в «Русской музыкальной газете» (1910 г., № 41).

- ² См.: *Елисеев И. В.* А. А. Касьянов. М., 1973; *Елисеев И. В.* На музыкальной сцене. Горький, 1990; *Касьянов А. А.* Материалы, письма, воспоминания / Ред.-сост. В. С. Колесников. Н. Новгород, 2001.
- ³ *Жилинский Б. Л.* Автобиография. ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 244, ед. хр. 145, 146. Крайне досадно, что почти все, записанное Жилинским на магнитофонную пленку, не может быть использовано. Магнитофонные ленты не могут храниться длительное время. В нужный момент записи следовало обновить. Этого, увы, не было сделано. А ведь Жилинский играл огромное количество пьес Глинки, Глазунова, Лядова, Ляпунова, Римского-Корсакова, наверное, всего Балакирева (по словам М. А. Касьяновой, сестры композитора, он замечательно играл «Исламея») и др. Кто еще и когда возьмется за эту грандиозную задачу? Но кое-какие записи можно, видимо, обновить и сейчас. В том числе посвященный Жилинскому Второй концерт для фортепиано с оркестром и Испанскую серенаду Балакирева, которые автору статьи приходилось слышать в хранилищах Нижегородского и Московского радио. Может быть, еще что-то, находящееся в хранилищах, пригодно для реставрации.
- ⁴ Из письма Жилинского Н. Н. Полуэктовой от 18 ноября 1945 г. ЦАНО, ф. 6325, оп. 1, ед. хр. 131.
- ⁵ Архив Б. Л. Жилинского содержит письма, автографы, книги, ноты, фотографии и другие документы «балакиревской» эпохи и более позднего времени. Хранительницей этого собрания является Маргарита Владимировна Жилинская. Часть материалов она передала в ГЦММК им. М. И. Глинки, часть — «Балакиревскому обществу» г. Нижнего Новгорода для организации музея М. А. Балакирева (в мемориальном «Доме Балакирева» на ул. Провиантской, где композитор жил с 1842 по 1848 гг.).
- ⁶ Леонид Павлович Жилинский — отец пианиста, в чине генерал-лейтенанта занял пост директора Нижегородского графа Аракчеева кадетского корпуса (того самого, который за год до этого закончил будущий известный летчик П. Н. Нестеров).
- ⁷ ЦАНО, ф. 6325, оп. 1, ед. хр. 131.
- ⁸ Приводим содержание афиши полностью, поскольку по указанной здесь программе можно судить о достигнутом уровне мастерства молодого пианиста:
 «1907. В воскресенье 16 декабря в зале Общественного собрания (Большая Покровка, дом Гребенщикова) имеет быть концерт-экзамен ученика выпускного курса БОРИСА ЖИЛИНСКОГО по следующей программе:

отд. I

Бетховен. Соната op. 109
Шопен. Скерцо h-moll
Шуман. Симфонические этюды

отд. II

Ляпунов. Концерт es-moll
Ляпунов. Семь прелюдий

отд. III

Глинка — Балакирев. Жаворонок
Балакирев. Melodie espagnole
Цареградский. Вальс h-moll
Щербачев. Augouex
Лист. Испанская рапсодия

Начало ровно в 8 ч. вечера

На концерт-экзамен имеется рецензия в «Русской музыкальной газете» за 1906 г. № 1 (ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 244, ед. хр. 228).

⁹ Все приведенные письма Балакирева к Жилинскому находятся в архиве Б. Л. Жилинского в ГЦММК им. М. И. Глинки в его фонде. Публикуются впервые в современной орфографии и пунктуации с сохранением отдельных особенностей подлинника. М. А. Балакирев — Б. Л. Жилинскому: 27 ноября 1907 (ф. 244, ед. хр. 25); 21 декабря 1907 (ф. 244, ед. хр. 26); 14 апреля 1908 (ф. 244, ед. хр. 27); 25 мая 1908 (ф. 244, ед. хр. 28); 22 декабря 1908 (ф. 244, ед. хр. 29); 12 января 1909 (ф. 244, ед. хр. 30); 21 февраля 1909 (ф. 244, ед. хр. 31); 23 февраля 1909 (ф. 244, ед. хр. 32); 27 февраля 1909 (ф. 244, ед. хр. 33); 21 марта 1909 (ф. 244, ед. хр. 34); 19 марта 1910 (ф. 244, ед. хр. 35); 23 марта 1910 (ф. 244, ед. хр. 36).

¹⁰ Имеется в виду окончание музыкальной школы Цареградского.

¹¹ Речь идет о Сергее Михайловиче Ляпунове.

¹² Как свидетельствует А. А. Касьянов, Жилинский оказал на него большое влияние: «В школе Цареградского я встретился и подружился глубоко, на всю жизнь, с Борей Жилинским и Шурой Золотницким. И дружба эта продолжалась до конца их жизни уже в 60-е годы. Мы чуть ли не каждый день встречались по вечерам и играли в четыре руки симфоническую литературу. Проиграли бездну всего. Причем руководителем нашим, надо сказать, здесь был Борис Леонидович Жилинский, впоследствии крупнейший пианист, всем известный. И крупнейший музыкант, очень чтимый в Москве тогда, когда он там пребывал. Борис всегда доставал много нового, мы тоже старались, и он растолковывал нам все, начиная

- с романсов Бородина, симфонических поэм Листа и кончая Скрябиным и Равелем. Я считаю его моим главным музыкальным учителем» (*Бердникова Н. П., Колесников В. С., Фролов Е. А.* «Над моим роялем висят портреты композиторов...» // *Записки краеведов. Горький, 1988.* В другой авторской версии воспоминания опубликованы в кн.: А. А. Касьянов. *Материалы, письма, воспоминания* / Ред.-сост. В. С. Колесников. Нижний Новгород, 2001).
- ¹³ Имеется в виду разлад Цареградского с его женой Натальей Андриановной Ситарской (племянницей профессора Московской консерватории Н. Д. Кашкина), закончившийся разводом в 1910 г.
- ¹⁴ Речь идет о Нижегородском кадетском корпусе.
- ¹⁵ *Жилинский Б. Л.* Автобиография. ГЦММК, ф. 244, ед. хр. 145, 146.
- ¹⁶ А вот как вспоминал об игре Бориса Жилинского на балакиревских «радениях» Касьянов: «Балакирев написал — один из последних опусов его — Экспромт на две прелюдии Шопена. Посвятил он его Ферруччо Бузони знаменитому. Так посвящение это и было напечатано. Но Борис Жилинский каждый раз по просьбе играл и играл великолепно этот Экспромт. И в следующем тираже имя Бузони было снято, и Экспромт посвящен Жилинскому...» / «Над моим роялем висят портреты...» // А. А. Касьянов. *Материалы...* С. 16.
- ¹⁷ Кашперова (по мужу Андропова) Леокадия Александровна (1872–1940) — пианистка и композитор, ученица А. Г. Рубинштейна.
- ¹⁸ Карпов Михаил Павлович и далее: Е. Н. Коршунов и А. Г. Тиняков — воспитанники Придворной певческой капеллы в то время, когда управляющим там был М. А. Балакирев.
- ¹⁹ О чем идет речь, установить не удалось.
- ²⁰ «Над моим роялем висят портреты...» // А. А. Касьянов. *Материалы...* С. 18, 19.
- ²¹ Вероятно, это произошло после кончины Балакирева (ибо более ранних сведений о посещении Жилинским и Касьяновым дома Д. В. Стасова не имеется).
- ²² «Над моим роялем висят портреты...» // А. А. Касьянов. *Материалы...* С. 26.
- ²³ По словам сестры А. А. Касьянова Марии Александровны, Жилинский запоминал произведение после второго или третьего проигрывания.
- ²⁴ Речь идет о Д. В. Стасове.
- ²⁵ Архив «Балакиревского общества», ф. А. А. Касьянова (не разобран). В письме идет речь о Концерте для фортепиано с оркестром мибемоль минор С. М. Ляпунова.
- ²⁶ «Мы с упоением играли», — вспоминал А. А. Касьянов (цит. по: *Левит И. С.* Юрий Александрович Шапорин. М., 1964. С. 38–40).
- ²⁷ Эти слова добавлены Жилинским в окончательный вариант автобиографии.
- ²⁸ Жилинский служил прапорщиком понтонного батальона.

- ²⁹ Сведения из бесед автора статьи с Дометием Антоновичем Соколовым, доцентом Горьковского института инженеров водного транспорта, в прошлом учащимся Нижегородской народной консерватории.
- ³⁰ В автобиографии Жилинский пишет: «Демобилизовавшись в 1922 году из Красной армии, переехал в Москву для завершения музыкального образования. В 1923 году я окончил Московскую консерваторию по классу специального фортепиано профессора К. А. Киппа. Далее работал преподавателем Музтехникума им. В. В. Стасова и концертмейстером оперного театра им. Станиславского. А также состоял научным сотрудником государственной академии художественных наук (ГАХН)». ГЦММК, ф. 244, ед. хр. 145, 146.
- ³¹ Об участии Жилинского в одном из авторских концертов композитора Л. А. Половинкина (члена АСМ) мы узнаем из его письма Б. Л. Жилинскому от 19 июля 1927 г.: «Милый Борис Леонидович! Сегодня прочитал в № 27 "Нового зрителя" статью-обзор Поляновского "Итоги концертного сезона", где <...> Вы упоминаетесь как отличный пианист. Я не стал бы сообщать об этой ничтожной для Вас уже по своей краткости "попутной" похвале критика, если бы не почувствовал в этот момент всю сумму признательности за Вашу благороднейшую доброту и жертвенность в скромном деле пропагандирования беспутных моих произведений» (ГЦММК, ф. 244, ед. хр. 127).
- ³² В состав трио входили также П. А. Бондаренко и А. Я. Георгиан.
- ³³ *Жилинский Б. Л.* Автобиография. ГЦММК, ф. 244, ед. хр. 145, 146.
- ³⁴ Напомним, что предварительная запись исполнения к передаче стала практиковаться только в послевоенный период. А это значит, что в течение двух десятилетий или более Жилинский играл прямо «в эфир». Причем — сложнейшие сочинения, а иногда и целые сольные концерты, по протяженности равные сольным из двух отделений. Это под силу только артисту с выдающимися данными.
- ³⁵ *Блюм В.* Концерт Б. Л. Жилинского // *Радиогазета.* 1934, март.
- ³⁶ *Браудо Э.* Вечер музыки Балакирева // *Вечерняя Москва.* 1936. 20 декабря.
- ³⁷ Цит. по: *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев. Истоки. СПб., 2000. С. 70.
- ³⁸ Анна Семеновна Богородская — нижегородка, дочь присяжного поверенного, жена Б. Л. Жилинского, сестра директора ВХУТЕМАСА академика живописи Федора Богородского. Преподавала пластику в Народной Консерватории Нижнего Новгорода. Энергичная, волевая женщина, она уговорила Бориса Леонидовича перебраться в Москву, справедливо считая, что ему «тесно» в Нижнем.
- ³⁹ Бекман-Щербина Елена Александровна (1882–1951) — пианистка, засл. арт. РСФСР, профессор Московской консерватории. С 1924 г. солистка Радиовещания.

Приложения

Список сокращений

- БМШ — Бесплатная музыкальная школа
ГДМЧ — Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину
ГЦММК им. М. И. Глинки — Государственный центральный музей музыкальной культуры
д. — дело (архивное)
ед. хр. — единица хранения
инв. № — инвентарный номер
инв. кн. — инвентарная книга
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
ИРМО — Императорское Русское музыкальное общество
КР — Кабинет рукописей
л. — лист
МГК — Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
нрзб. — неразборчиво
об. — оборот (листа)
оп. — опись
ОР — Отдел рукописей
ОРИР — Отдел редких изданий и рукописей
ПСС — Полное собрание сочинений
РАН — Российская Академия наук
РГБ — Российская государственная библиотека
РГИА — Российский государственный исторический архив
РИИИ — Российский институт истории искусств
РМГ — Русская музыкальная газета
РМО — Русское музыкальное общество
РНБ — Российская национальная библиотека
РО — Рукописный отдел
собр. — собрание
СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
СПбГТБ — Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека
ф. — фонд
ЦАНО — центральный архив Нижегородской области
ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

Список иллюстраций

На вкладке

1. М. А. Балакирев. Открытка. Дар М. В. Жилинской
2. Император Александр III
3. Императрица Мария Федоровна
4. А. С. Даргомыжский. Фотография из собрания библиографического отдела научной библиотеки СПбГК
5. П. И. Чайковский. ОР СПбГК, № 908
6. С. М. Лягунов. ОР СПбГК, № 283
7. С. В. Рахманинов. Копия фотографии из собрания библиографического отдела Научной библиотеки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова
8. П. Д. Боборыкин. 1870-е гг.
9. А. Н. Лядов. Копия фотографии из собрания А. Е. Помазанского
- 10–11. Н. А. Добролюбов. Фотография из семейного альбома Виноградовых. Копия с цветной фотографии Хоха (Петербург, 1860) выполнена в 1880-е гг. в Петербурге в ателье Везенберга и К^о
12. А. К. Лядов. Копия фотографии из собрания А. Е. Помазанского
13. Визитная карточка А. К. Лядова. Из собрания Т. А. Зайцевой
14. К. Н. Лядов (в центре) с двумя неизвестными. Копия фотографии из собрания А. Е. Помазанского
15. Памятники К. Н. (слева) и А. К. (справа) Лядовым в Некрополе Александро-Невской лавры (Санкт-Петербург). Фотография, 2003 г.
- 16–17. А. К. Глазунов. Автограф А. К. Глазунова на обороте фотографии. ОР СПбГК, № 6096
18. М. П. Беляев. ОР СПбГК, № 297
19. Н. Ф. Финдейзен. Мангейм, 1897 г. ОР РНБ, ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2192, л. 2
20. В. М. Иванов-Корсунский. 1901 г. ЦГАЛИ СПб., ф. 401, оп. 1, ед. хр. 172, л. 2
21. Б. Л. Жилинский. 1918 г. Из собрания В. С. Колесникова
22. М. А. Балакирев. 1904. ЦГАЛИ СПб., ф. 401, оп. 1, ед. хр. 182, л. 1. Фотография с дарственной надписью В. М. Иванову-Корсунскому: «Многоуважаемому Владимиру Митрофановичу Иванову на добрую память от М. Балакирева. 23 ноября 1904. Петроград»
23. Гравюра на дереве «Вечер у Рихарда Вагнера» по рисунку Л. Бехштейна. Слева на заднем плане Иосиф Рубинштейн
24. Могила Иосифа Рубинштейна на Еврейском кладбище в Байрёйте
25. С. Ф. Бахланов. Фотография из личного собрания М. С. Бахлановой

26. Правление Народной консерватории в Санкт-Петербурге. Стоят (слева направо): Д. И. Минаев, С. Ф. Бахланов, А. П. Первухин, Г. Ю. Бруни, Ю. В. Курдюмов. Сидят: К. А. Гаврилов, З. Л. Унковская, А. Ф. Каль, М. В. Тиханова, Б. В. Гродзкий. Фотография из личного собрания М. С. Бахлановой
27. Общее собрание учредителей Народной консерватории 16 марта 1908 г. в Санкт-Петербурге. Слева направо, 1-й ряд, сидят: А. Г. Жеребцова-Андреева, старший преподаватель Санкт-Петербургской консерватории; Г. Н. Тимофеев, профессор Санкт-Петербургской консерватории, Н. И. Компанейский, А. Ф. Каль, приват-доцент Санкт-Петербургского университета; Н. В. Дмитриев, председатель собрания; В. А. Теляковский, директор Императорских театров; М. Н. Кузнецова, артистка Императорских театров; З. Л. Унковская, М. В. Тиханова, М. Д. Кетриц, Е. И. Збруева, артистка Императорских театров; Н. А. Римский-Корсаков, композитор; М. Б. Черкасская, артистка Императорских театров. 2-й ряд, стоят: В. В. Андреев, учредитель Великоорусского оркестра; К. А. Гаврилов, барон Мейендорф, Ф. А. Гольденблюм, музыкальный критик; А. Р. Кугель, музыкальный критик; М. М. Фокин, артист Императорских театров; А. Д. Дриль, Путвинский, К. А. Товастшерна, Н. Рузский, А. В. Вержбилович, профессор Санкт-Петербургской консерватории; А. К. Лядов, композитор.
28. На музыкальном вечере у Д. В. Стасова. Из собрания В. С. Колесникова
29. На музыкальном вечере у Д. В. Стасова. 1-й ряд, сидят: М. П. Карпов, А. Д. Стасов, Б. Л. Жилинский; 2-й ряд, сидят: В. Д. Комарова, «Лидуша», Б. Д. Стасов, Н. Ф. Пивоварова, С. М. Блуменфельд, П. С. Стасова, Д. В. Стасов, С. М. Ляпунов, А. Г. Тиняков; стоят: Е. Н. Коршунов, А. А. Касьянов, неизвестная. Из собрания В. С. Колесникова
30. Коллектив Народной консерватории Нижнего Новгорода. 1918 г. Б. Л. Жилинский (3-й ряд, третий слева). Из собрания В. С. Колесникова
31. Б. Л. Жилинский (крайний справа) среди сотрудников Всесоюзного радио (Москва). Из собрания В. С. Колесникова
- 32-33. Надгробие А. К. Балакирева в Клину на городском кладбище при церкви «Всех скорбящих радость». Фотография, 2001 г.
34. Похороны М. А. Балакирева на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры (Санкт-Петербург). Копия фотографии из собрания Нижегородского Балакиревского общества
35. Памятник М. А. Балакиреву в Некрополе Александро-Невской лавры (Санкт-Петербург). Фотография, 2002 г.
36. Бюст М. А. Балакирева у Дома Балакирева в Нижнем Новгороде (Провиантская, 5). Фотография, 1999 г.

37. Памятная медаль, изготовленная по заказу Нижегородского Балакиревского общества в честь 165-летия со дня рождения М. А. Балакирева (1996 г.)

В основном тексте:

- С. 35. Титульный лист прижизненного издания «Гимна русскому царю» М. А. Балакирева
- С. 43. Фасад дома № 7 с памятной доской по Коломенской улице в Санкт-Петербурге, где более четверти века жил М. А. Балакирев
- С. 250. Титульный лист прижизненного издания французской кадрили для фортепиано «Праздник в Москве» К. Н. Лядова
- С. 269. Титульный лист прижизненного издания клавираусцуга оперы Р. Вагнера «Парсифаль», сделанного И. Рубинштейном
- С. 289. Фасад дома генерал-майора Петра Григорьева на Покровской улице Нижнего Новгорода (ЦАНО, ф. 666, оп. 217, ед. хр. 256. Публ. впервые)
- С. 289. Фрагмент генерального плана Нижнего Новгорода с усадьбой генерал-майора Петра Григорьева (ЦАНО, ф. 666, оп. 217, ед. хр. 256. Публ. впервые).

На форзацах:

Страницы рукописи музыки М. А. Балакирева к трагедии В. Шекспира «Король Лир». ОР СПбГК, № 1240, л. 1–2 об.

Указатель имен*

- Акименко Ф. С. 41
 Александр II, император с 1855 г. 13, 252
 Александр III, император с 1881 г. 17, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 38, 46, 52, 69, 77, 79, 80
 Алимов А. В. 285
 Альбрехт Е. К. 260, 261
 Альбрехт К. И. 251, 266, 272
 Алябьев А. А. 87
 Андреев В. В. 284
 Анненков П. В. 17
 Антиповы 255, 256
 Апетян З. А. 152
 Арановский М. Г. 9, 118
 Арансон М. И. 295
 Арендс И. 36
 Аренский А. С. 13, 28, 45
 Арсеньев А. И. 15, 45, 167
 Асафьев Б. В. 154, 162, 164
 Астафьев О. Н. 218
 Ауэр Л. С. 266, 284
 Ахшарумов Д. В. 174, 193, 194
- Багалея Д. И. 272
 Байрон Д.-Н.-Г. 92, 93, 118, 119, 120–122, 133
 Бакланов 286
 Балакирев А. К. 12, 13, 14, 44, 45, 48–53, 56–61, 63, 246, 287
 Балакирев А. С. 59
 Балакирева В. А. 48, 51, 52, 56
 Балакирева Е. И. 59, 63, 183, 184, 287
 Балакирева М. А. 48, 51, 52, 56
 Балакирева П. М. 221
 Балакиревы 59, 167, 293
 Баренбойм Л. А. 241, 273
 Бармотин С. А. 41
 Барток Б. 105
 Баснер В. Е. 158
 Бах И. С. 71, 268, 270
 Бах Ф. Э. 97, 104
- Бахланов С. Ф. 8, 225, 279, 281–286
 Бахланов Ф. В. 281, 282
 Бахланова Л. Ф. 284, 285
 Бахланова М. С. 279, 281, 284, 285
 Бахлановы 285, 286
 Бахметев Н. И. 20
 Бахтин М. М. 160, 164
 Безуглова И. Ф. 10
 Бекман-Щербина Е. А. 307, 311
 Беленицина Л. И. 109
 Белинский В. Г. 15
 Беллини В. 138, 176
 Беляев М. П. 9, 26, 40, 81, 172, 174, 190, 192, 193, 215, 227–243, 263, 271
 Бенеvский В. Д. 275
 Бердникова Н. П. 310
 Берлиоз Г. 53, 54, 64, 71, 73, 79, 80, 118, 119, 120, 121, 123, 140, 166, 167, 177, 178, 195, 213, 214, 217
 Бернандт Г. Б. 272, 285
 Бернард М. И. 170
 Бернгард А. Р. 241
 Бершадская Т. С. 9, 96, 104
 Бетховен Л. ван 55, 56, 63, 64, 66, 99, 139, 156, 158, 175, 176, 194, 195, 223, 224, 246, 263, 266, 309
 Бларамберг П. И. 68, 76
 Блок А. А. 5, 21, 27
 Блуменфельд С. М. 303
 Блюм В. 311
 Боборыкин П. Д. 287, 288, 290–295
 Боборыкины 287
 Богданова Ф. 281
 Богородская А. С. 311
 Богородский Ф. С. 311
 Бондаренко П. А. 311
 Борисоглебский М. В. 247, 260
 Бородин А. П. 7, 54, 55, 64, 104, 105, 106, 107, 142, 154–157, 199, 245, 310
 Бородина О. В. 6
 Бороздин Н. Н. 169, 182, 183
 Бортнянский Д. С. 23

* Составила М. Константинова.

- Борх А. М. 252
 Боткин С. П. 49, 56, 60
 Боханов А. 46
 Бозма 272
 Брамс И. 158
 Браудо Э. 311
 Брославская Т. В. 214, 278
 Бузони Ф. 310
 Булич С. К. 225, 279
 Булла 167
 Буллериан Р. 195
 Бурго-Дюкудре Л.-А. 62
 Бутнер Т. 274
 Бэлза И. Ф. 117
 Бюлов Г. фон 87, 268, 273

 Вагнер К. 268, 270, 271
 Вагнер Р. 53, 156, 157, 254, 267–271, 273, 274
 Вайдман П. Е. 10
 Вальтер В. Г. 254
 Вальтер Н. Г. 307
 Варехова С. И. 10
 Варламов А. Е. 87
 Вебер К.-М. фон 80
 Вейкман И. А. 266, 272
 Веймарн П. П. 190
 Венявский Г. 80
 Верди Дж. 138, 156
 Вернадский Н. В. 152
 Виардо П. 87
 Виельгорский М. Ю. 14, 18, 194
 Виноградов М. 57
 Виноградов П. В. 290
 Виноградова Т. П. 9, 287, 288, 294, 295
 Витоль И. И. (Витоль Я.) 94, 241
 Витте С. Ю. 26
 Волконская М. В. 23, 45
 Волконский, кн., обер-гофмейстер 37
 Вольман Б. Л. 241
 Воронова Г. В. 10
 Воскресенский М. 57
 Вурм В. В. 266, 273
 Вышнеградский И. А. 285
 Вяземский П. А. 18

 Гаврилов К. А. 280, 282
 Гаврильцев 2
 Гайдн Й. 71, 266
 Гаке (Гааке) Ф. 110, 116, 186
 Ганелин Р. Ш. 46
 Гапон Г. А. 282
 Гарднер И. А. 12
 Гаук А. В. 305
 Гациский А. С. 7, 219, 221
 Гварнери 284, 285
 Гедеонов А. М. 248, 251, 261
 Гендель Г. Ф. 71
 Гензельт А. Л. 38, 185, 264, 272
 Генкина Р. И. 307
 Георгиан А. Я. 311
 Георгий Александрович, вел. кн. 36
 Герашко Л. В. 10
 Гергисва Л. А. 6
 Герострат 12
 Герцен А. И. 15
 Гиллер Ф. 263
 Гинзбург И. Д. 264, 272
 Гиппиус Е. В. 98, 100, 104
 Глазунов А. К. 9, 27, 41, 43, 64, 85, 91, 153–164, 167, 182, 197, 219, 227, 236, 241, 285, 296, 305, 308
 Глинка М. И. 17, 38, 39, 50, 53, 64, 71, 80, 86, 91, 106, 107, 111, 113, 120, 154, 156–158, 161, 162, 164, 167, 169, 170, 174–177, 180–184, 186, 187, 194–196, 199, 227, 245, 246, 252, 292, 308, 309,
 Глинка М. П. 175, 191, 194
 Глинка Ф. Н. 186
 Глиэр Р. М. 243
 Гляссер М. А. 280
 Гозенпуд А. А. 4, 46
 Голенищев-Кутузов А. А. 79
 Голенищев-Кутузов А. В., гофмейстер 28–30
 Голованов Н. С. 305
 Гольде А. А. 68, 76
 Гончаренко Т. — см. Зайцева Т. А.
 Гончаров И. А. 105, 106
 Гордин М. В. 46

- Горлова И. 6
 Горшков Валерьян (псевдоним М. А. Балакирева) 186, 293
 Горячих В. В. 9, 108
 Гривенная И. Б. 274
 Григ Э. 5
 Григорьев П. Б. 288, 289
 Гродзкий Т. В. 280, 282
 Губонин П. И. 75, 79
 Гулак-Артемовский С. С. 254
 Гуммель И.-Н. 176
 Гуно Ш. 156
 Гурилев А. Л. 87
 Гуссаковский А. С. (Гусаковский) 189, 197, 245
 Гутхейль К. А. 109, 110, 113, 116, 117, 196
 Гюнцберг М. 192
 Гюнцбург (братья) 172
- Д. (Данилович Г. Г.) 28
 Давыдов К. Ю. 266
 Дакс 263
 Даннеман К. И. 167, 282
 Даныко Л. Г. 214, 278
 Даргомьжский А. С. 9, 25, 55, 71, 108–117, 156, 157, 227, 232, 242, 245
 Дарчинянец Э. Р. 218
 Дворжак А. 117, 241
 Дебюсси К. 27
 Дёлер Т. 177, 195
 Добровский 181
 Добролюбов А. И. 287, 288, 293
 Добролюбов Н. А. 8, 15, 287, 288, 290–295
 Добролюбова З. В. 287, 288
 Добролюбовы 288, 292, 293
 Достоевский Ф. М. 21, 107, 160, 164, 274
 Дунаева Н. Л. 9, 262
 Дунаевский И. О. 158
 Д. Х. (Хомяков Д. А.) 42
 Дюбюк А. И. 31, 63, 66, 183
 Дютш Г. О. 97, 205, 215
 Дютш О. И. 253
- Елена Павловна, вел. княг. 11, 13, 17, 18, 25, 54, 56, 82, 262–264, 266, 267, 271
 Елисеев И. В. 308
 Ермаков А. Е. 29
 Есипова А. Н. 7, 278
- Жданов А. А. 281
 Жемчужников В. М. 49, 51, 60, 77, 79, 80
 Жилинская М. В. 306
 Жилинский Б. Л. 296–311
 Жилинский И. Б. 306
 Жилинский Л. П. 308
 Жуковский В. А. 18
 Жюдик А. (псевдоним Анны Марии Луизы Дамьен) 185
- Зайцева Т. А. 7, 8, 9, 44, 46, 66, 77, 105, 151, 196, 199, 214, 244, 260, 277, 279, 293, 295, 311
 Запорожец Н. В. 214, 261
 Зейферт (Зейерт) И. И. 266, 272
 Зейфриц М. 54
 Зилоти А. И. 197
 Зиновьев В. В. 80
 Золотницкий А. 309
 Зорина А. П. 44, 60
- Иванов М. М. 40, 41, 47, 173, 193
 Иванов М. 275
 Иванов Н. М. 225, 278, 280
 Иванов А. А. 18
 Иванова Т. Г. 10
 Ивановы 256, 257
 Иванов-Корсунский В. М. 275–277
 Ивашкин А. В. 226
 Иогансен Ю. И. 204, 215
 Ирецкая Н. А. 267, 273
 Истомина Ф. М. 97, 212, 213, 215, 217
- Кавос К. А. 247, 251, 261
 Казанли Н. И. 43, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 192
 Калашников Ю. С. 190

- Калинин М. И. 281, 284
 Кальвокоресси М.-Д. 220
 Кандинский А. И. 152
 Каренин В. (псевдоним В. Д. Комаровой) 41, 65, 118
 Карпов М. П. 43, 301, 302, 303, 310
 Касьянов А. А. 290, 291, 296, 298, 301, 302, 303, 308–310
 Касьянова М. А. 308, 310
 Кашкин Н. Д. 168, 310
 Кашперова (Андропова) Л. А. 300, 310
 Келдыш Ю. В. 142, 151, 152
 Кёлер Л. 7
 Кипп К. А. 311
 Киселев В. А. 263, 266, 271
 Киселев Г. А. 47
 Ковалев А. М. 305
 Козачков И. В. 13, 45
 Коларж И. (О. И.), Коларь (Коляр) 111, 113, 116, 117, 181
 Колесников В. С. 6, 9, 296, 308, 310
 Кологривов В. А. 81, 253
 Комарова Л. Н. 6
 Конен В. Д. 164
 Кони Ф. А. 303
 Константин Николасвич, вел. кн. 13, 14
 Константин Константинович (К. Р.), вел. кн. 38, 39
 Константинова М. А. 8, 68
 Контский Ант. 183
 Копёнкина З. П. 10, 57
 Копылов А. А. 43, 167
 Копытова Г. В. 10
 Корабельникова Л. З. 94
 Корсакевич О. А. 256
 Коршунов Е. Н. 303, 310
 Космовская М. Л. 9, 165
 Кремлев Ю. А. 44, 60, 77, 78, 151, 226
 Кругликов С. Н. 85
 Крыжановский Г. М. 42
 Кубли А. В. 256
 Кузнецов К. А. 168
 Кукольник Н. В. 177
 Кунин И. Ф. 225, 226
 Курдюмов Ю. В. 170, 171, 192, 225, 279
 Куропаткин А. Н., министр 26
 Курт Э. 162
 Кутузов, см. Голенищев-Кутузов А. В.
 Кюн Ц. А. 43, 47, 64, 77, 80, 89, 111, 116, 165, 166, 173, 190, 193, 199, 214, 216, 242, 245, 246, 300, 301
 Кюльбих 32
 Лавров Н. С. 43
 Ламм П. А. 108, 109, 110, 116, 242
 Лапшин И. Ф. 45
 Лев Й. 181
 Левит И. С. 310
 Левитан И. И. 307
 Лен Г. Я. 257
 Ленин (Ульянов) В. И. 42, 284
 Ленц В. Ф. 175, 176, 195
 Лермонтов М. Ю. 143, 148, 149, 152, 277
 Лешстицкая-Фридебург А. К. 262, 264, 266, 272
 Лешстицкий Ф. Ф. 80
 Лившиц 200–204
 Линсва Е. Э. 98
 Липасв И. П. 151
 Лист Ф. 54, 55, 64, 67, 71, 73, 120, 123, 167, 176, 177, 187, 188, 195, 196, 266, 268, 305, 309, 310
 Листопадов А. М. 98
 Лихачев В. С. 7
 Лобанов М. А. 9, 227
 Лодыженский Н. Н. 79
 Ломакин Г. Я. (Г. И.) 16, 49, 64, 66, 68, 70–72, 74, 76, 77, 78, 79, 81
 Львов А. Ф. 12, 13, 14, 20, 45, 184, 273
 Люкес 181
 Лядов А. К. 7, 8, 9, 26, 27, 41, 43, 85, 86, 94, 199–217, 244, 253, 254, 256, 259, 260, 261, 296, 308
 Лядов А. Н. 247–249, 254, 258
 Лядов К. Н. 111, 244–247, 249–255, 259, 261,
 Лядов Н. Г. 247, 249, 258
 Лядова-Иванова В. А. 254, 258
 Лядова В. К. 244, 259
 Лядова М. А. 249, 258
 Лядовы 244, 247, 255–259, 261

- Ляпунов С. М. 9, 13, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 38, 41, 43, 64, 67, 89, 93, 108, 109, 110, 115, 167, 168, 172, 173, 174, 186, 187, 192, 193, 194, 196, 205, 207, 212, 218–223, 225–243, 296, 298, 299, 302, 303, 305, 307–310
- Ляпунова А. С. 44, 46, 60, 65, 76, 77, 78, 151, 194, 215, 218, 226, 278
- Ляпунова Е. П. 27
- Ляпунова Е. С. 65
- Ляпунова О. С. 9, 45, 62, 65
- Мазель Л. А. 157, 164
- Малер Г. 156, 157–159
- Мария Александровна, императрица 13
- Мария Федоровна, императрица (жена Александра III) 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 38, 44, 46
- Мария Федоровна, императрица (жена Павла I) 36
- Марков Г. В. 10
- Массне Ж. 156
- Матэ В. В. 303
- Маурер Л. 251
- Маяковский В. В. 292
- Мекк Н. Ф. фон 84, 122, 130
- Мельников А. П. 294
- Мендельсон Ф. 80, 176, 264, 266
- Мерклинг А. П. 122
- Миллер В. Р. 6, 218
- Миллер Д. П. 272
- Миллер Л. А. 10
- Митрофанова А. И. 215
- Михаил Александрович, вел. кн. 31
- Михаил Павлович, вел. кн. 271
- Михайлов А. 7
- Михайлов М. К. 85, 94, 214, 261
- Моцарт В. 45, 55, 63, 71, 80, 176
- Мусоргский М. П. 64, 100, 104, 106, 107, 154, 156, 160, 167, 168, 199, 245, 260
- Мясковский Н. Я. 162
- Направник В. Э. 168, 254, 260, 261
- Направник Э. Ф. 56, 115, 173, 197, 253, 254, 260, 261, 266
- Некрасов Н. А. 291
- Некрасова Г. А. 8, 83
- Неронович 112, 117
- Нероновичи 113
- Нестеров П. Н. 308
- Никитин Б. С. 95
- Николаев Л. В. 284
- Николай I, император с 1825 г. 18, 248, 287, 288
- Николай II, император с 1894 г. 26, 30, 31, 37, 44, 47
- Николай Александрович, вел. кн. 13, 17
- Нильский А. А. 260, 261
- Ниссен-Саломан Г. 111
- Нобель Э. 282
- Ньюмарч Р. 93
- Оболенский Е. В. 49
- Одоевский В. Ф. 18, 21, 198
- Оленин А. А. 46, 216
- Ольденбургский, принц 13, 185
- Оранский В. А. 304
- Орлов А. И. 305
- Орлов В. Г. 58
- Орлова А. А. 194
- Оссовский А. В. 43
- Павел I, император с 1796 г. 36
- Павел-Карл-Фридрих Вюртембергский, принц 18
- Палей А. 5
- Палечек О. О. 113, 181
- Панина В. В. 286
- Панкова Н. Г. 6
- Пантелеева А. В. 282
- Патти А. 73, 80
- Паустовский К. Н. 224, 226
- Пекелис М. С. 108, 115, 117
- Петр I, император с 1721 г. 14
- Петров А. А. 167, 207, 209, 216
- Петров И. В. 288, 294
- Петровская И. Ф. 285

- Петропавлов А. Г. 9, 142
 Пёрселл Г. 5
 Плетнев П. А. 18
 Победоносцев К. П. 20, 21, 22, 23, 26, 34
 Покровский В. Ф. 288
 Половинкин Л. А. 304, 311
 Полуэктова Н. Н. 297, 308
 Поляк 181
 Полякова З. 272
 Поляновский Г. А. 311
 Помазанские 256, 257
 Помазанский А. Е. 9, 244, 260, 261
 Помазанский Е. И. 244, 260, 261
 Помазанский И. А. 217, 244, 254, 261
 Попов Г. Н. 162
 Прибыльский 190
 Пригоровская О. И. 257
 Прокофьев С. С. 27, 104, 107, 158, 162, 304
 Прокунии В. П. 92
 Протасов-Бахмстев Н. А. 37, 38
 Протопопов В. В. 149, 152
 Прохоров А. М. 66
 Пуччини Дж. 156
 Пушкин А. С. 14, 18, 34, 35, 45, 107, 120, 121, 150, 277, 292
 Пушкины 11
 Пэнэжко О. 61
 Равель М. 27, 304, 310
 Разумовский Д. В. 20
 Раль Ф. А. 252
 Рамазанова Н. В. 10
 Раппопорт М. Я. 263, 264, 266, 272
 Рахманинов С. В. 9, 27, 104, 142–145, 147–152, 160, 290
 Рахманова М. П. 45
 Рачинский С. А. 22, 45
 Рачковская В. А. 307
 Рейтер Т. 277
 Репин И. Е. 303
 Ригер Л. 50
 Римская-Корсакова Н. Н. 43
 Римский-Корсаков Н. А. 7, 19, 20, 26, 30, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 64, 66, 78, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 94, 100, 102, 104–107, 115, 131, 142, 150, 151, 153, 154–157, 161, 163, 165–167, 172, 190, 192, 193, 197, 199, 205, 214–216, 241, 242, 244–246, 253, 260, 261, 305, 308
 Романовы 12, 38, 39, 42, 44
 Ромаскевич Н. 210–213, 216
 Ростислав (псевдоним Ф. М. Толстого) 52, 53, 246
 Рубинштейн А. Г. 18, 37, 64, 66, 87, 89, 228, 241, 245, 262–265, 268, 271–273, 310
 Рубинштейн И. И. 262–274
 Рубинштейн И. Л. 265, 272
 Рубинштейн И. О. 268, 270, 273
 Рубинштейн Л. Р. 272
 Рубинштейн К. Х. 273
 Рубинштейн Н. Г. 18, 52, 81, 87, 88, 168, 243, 262–265, 268, 271, 272
 Рубинштейн Р. 272
 Рубцовы 255
 Руджери (Rugeri) Ф., по прозвищу Il Reг 285
 Ручьевская Е. А. 9, 10, 153, 164
 Рюрикова А. А. 290
 Саккетти Л. А. 282
 Самочернова М. В. 30, 31, 32, 34, 216
 Сарיותти М. И. (псевдоним Сироткина) 256
 Сафонов В. И. 173, 193, 227
 Свен Ф. 274
 Свиридов Г. В. 154, 162
 Свободов А. Н. 294
 Семенов-Тянь-Шанский П. П. 61
 Семенова Е. А. 109
 Серов А. Н. 52, 53, 87, 175, 183, 254, 265, 267, 270
 Сидоров 75, 82
 Ситарская Н. А. 310
 Скаврнский А. Г. 6
 Скафтымова Л. А. 151, 152
 Сквирская Т. З. 46
 Скрябин А. Н. 27, 107, 158, 160, 290, 310

- Слонимский С. М. 9, 10, 105, 142, 151
 Сметана Б. 112, 113, 241
 Смирнов В. В. 10
 Сойкин П. П. 284
 Соколов В. 45
 Соколов Д. А. 304, 311
 Соколов Н. А. 190, 282
 Солива К.-Э. 194, 249, 261
 Соллогуб Ф. К. 277
 Стасов В. В. 16, 18, 40, 41, 44, 46, 47, 48, 54, 55, 58, 61, 77, 78, 80, 82, 86, 89, 92, 93, 94, 95, 109, 111, 116, 118, 140, 165, 166, 168, 175, 178, 180, 190, 193, 197, 216, 218, 221, 239, 242, 246, 260
 Стасов Д. В. 43, 65, 77, 167, 168, 175, 303, 310
 Стасова П. С. 303
 Стелловский Ф. Т. 108, 109, 110, 113, 116, 117, 186, 196, 227, 229
 Степанова С. С. 109
 Стравинский И. Ф. 27
 Стюарт В. Д. 280
 Сумароков А. П. 83
 Сумароков С. П., 14
 Таирова С. Э. 7
 Тансов А. С. 36, 47, 173, 193, 207-209, 215, 280, 285
 Тансев С. И. 47, 84, 85, 94, 140, 160
 Твардовский А. Т. 294
 Тернов И. А. 168
 Тимофеев Г. Н. 116, 167, 225, 279
 Тиняков А. Г. 27, 167, 276, 303, 310
 Толстой Л. Н. 91, 107, 160, 294, 295
 Торквемада Т. 21
 Трайнин В. Я. 242
 Трамбицкий В. Н. 158
 Третьяков В. К. 83
 Трифонов П. А. 185
 Тургенев И. С. 13, 15, 17, 45
 Улыбышев А. Д. 12, 44, 54, 59, 63, 64, 66, 176, 188, 197, 198, 292, 295
 Урывас С. С. 6
 Уокер Н. 6
 Фаминцын А. С. 265, 266, 272
 Фатыхова Э. А. 10
 Федоров П. Л. 299
 Федоров 251
 Федорченко В. 45
 Федосеев И. С. 77
 Филарет (Дроздов В. М.), митроп. 53
 Филиппов Т. И. 19, 20, 23, 62, 80, 205, 212, 215, 217
 Филд (Фильд) Дж. 63, 176
 Финдейзен Н. Ф. 9, 43, 62, 165-198, 261
 Фирсова Н. Ф. 7
 Фишман Н. Л. 104
 Фрид Э. Л. 44, 45, 60, 70, 77, 78, 81, 140, 142, 144, 150-152, 226
 Фриде Н. А. 43
 Фролов Е. А. 310
 Хельмесбергер 263
 Хессин А. Б. 173
 Хиллер Н. А. 266
 Хопрова Т. А. 151
 Цареградский В. М. 290, 296-299, 307, 309, 310
 Царский В. Р. 307
 Цетлин М. О. 7
 Циммерман Ю. Г. 36, 188, 225
 Цытович Т. Э. 152
 Чайковский М. И. 43, 58, 59, 121, 140
 Чайковский П. И. 9, 18, 19, 23, 31, 43, 48, 56, 58, 80, 81, 83-95, 105, 118-128, 130-136, 138-142, 147, 151, 152, 154-158, 161, 163, 164, 201, 214, 221, 241
 Чернай О. 272
 Чернов К. Н. 24, 38, 45, 46, 47, 169, 188, 197
 Чернуха В. Г. 46
 Чернышевский Н. Г. 15, 291
 Чехов А. П. 143, 148
 Чуковский К. И. 303

- Шаляпин Ф. И. 303
 Шапорин Ю. А. 303, 310
 Шеве Э. 87
 Шекспир У. 53, 67, 118
 Шелелвы 66
 Шереметев Д. Н. 64, 74, 81
 Шереметев С. Д. 24, 46
 Шереметев А. Д. 193
 Шестакова Л. И. 79, 166, 167, 169,
 173, 174, 180–182, 184, 186, 190,
 191, 196
 Шефер Ф. 243
 Шёнберг А. 100, 154, 156, 158
 Шиф С. 183
 Шифман М. Е. 218, 241
 Шмелев М. Н. 51
 Шмелева О. М. 29, 30
 Шмелева Т. М. 29, 30
 Шнитке А. Г. 223, 226
 Шонберг Г. 260
 Шопен Ф. 65, 67, 106, 138, 167, 266,
 290, 296, 299, 301, 305, 309
 Шопенгауэр А. 271
 Шостакович Д. Д. 99, 106, 153, 160,
 162
 Шпажинская Ю. П. 122
 Шпажинская Э. К. 140
 Шрадер Т. А. 9, 279, 281, 286
 Штейнберг А. А. 61
 Штраус Р. 156
 Шуберт К. Б. 66, 138, 182, 245, 246,
 260
 Шуберт Ф. 156, 184, 194, 196, 264
 Шуман Р. 71, 80, 119, 120, 138, 157,
 160, 266, 268, 305, 309
- Щадек И. 263
 Щеголева Л. К. 283
 Щепкина-Куперник Т. Л. 277
 Щербачева Т. А. 116, 117
 Щербачев В. В. 162
 Щербачев Н. Ф. 309
 Щербина Н. Ф. 97
 Щиглев М. Р. 110, 116
- Эйзерих (Эйзрих) К. К. 63, 64, 183
 Энгельгардт В. П. 43
- Юргенсон П. И. 20, 91, 92, 94, 95,
 109, 116, 174, 175, 181, 186, 187,
 196, 218, 237, 242
 Юсупов Н. Б., кн. 253
- Язовницкая Э. Э. 46, 60, 76, 78, 194,
 215, 226, 278
 Якушкин 49
 Ямпольский И. М. 272, 285
 Ярошецкая В. П. 9, 10, 275
 Ястребцев В. В. 166, 216, 242
 Ящеров В. И. 14, 45, 184
 Ящерова А. В. 31, 32
- Baedeker P. 271, 273, 274
 Benevie-mick 181
 Eger M. 274
 Jelenkova 181
 M-nn 273, 274
 Rückauf (Slesna Rückaufowa) 181
 Staudinger 181

Алфавитный указатель музыкальных произведений*

Адан Л.

«Питомцы фей», балет (отдельные сцены сочинены Ц. Пуни, инструментовка К. Н. Лядова) 251

Балакирев М. А.

«Введи меня, о ночь», романс 194

«Видение», романс 76

«В Чехии», симф. поэма 52, 65, 76, 116

Гимн августейшей покровительнице Полоцкого училища государыне императрице Марии Федоровне для женского хора с сопровождением ф-но 27, 31, 32, 34

Гимн русскому царю для женского или детского хора без сопровождения 35, 36

Грузинская песня, романс 150, 245

Жаворонок, транскрипция для ф-но романса Глинки 151, 309

«Исламей», восточная фантазия для ф-но 6, 18, 106, 143, 151, 152, 262, 308

Испанская мелодия (Melodie espagnole) для ф-но 301

Испанская серенада для ф-но 309

«Как наладили», романс 76

Кантата на открытие памятника Глинке для голоса, хора и орк. 27, 39

Концерт № 1 fis-moll для ф-но с орк. 184, 224

Концерт № 2 Es-dur для ф-но с орк. 67, 76, 224, 296, 302, 305, 308

«Король Лир», музыка к трагедии Шекспира 171, 193, 245

«Король Лир», увертюра из музыки к трагедии Шекспира 36, 52, 53, 65, 93, 172, 192

Мазурка № 3 h-moll для ф-но 183

Октет c-moll для ф-но, флейты, гобоя, ваторны, скр., альты, виолончели и контрабаса 176, 184, 224

Песнь рыбака («Chant du pêcheur») для ф-но 183

«Приди ко мне», романс 201, 214

«Пустыня», романс 76

Романсы 6, 27, 67, 76, 150, 193, 194

«Русь» («1000 лет») симф. картина для орк.) симф. поэма для орк. 15, 65, 76, 227, 233, 242

Сборник русских народных песен (изд. 1866) 50, 96, 100, 101, 102, 104

Сборник русских народных песен (изд. 1900) 30, 97, 170, 191

Симфония № 1 C-dur 36, 67, 151, 170, 171, 191, 192, 193, 209, 216, 222, 224, 242, 305

Симфония № 2 d-moll 67, 169, 188, 189, 196–198, 224, 300–302

Симфонии 27

«Сон», романс 76

Соната b-moll для ф-но 27, 105, 106, 222–225, 279

Сочинения для ф-но 27, 67, 193

Сочинения для хора 27

«Тамара», симф. поэма 18, 62, 65, 76, 89, 142–149, 151, 152, 179, 275, 305

Увертюра на тему испанского марша для орк. 65

Увертюра на темы трех русских песен для орк. 65, 151, 245

Фантазия на темы из оперы «Жизнь за царя» для ф-но 177

«Херувимская» песнь («Ave verum corpus») Моцарта в обработке Балакирева для хора без сопровождения 22, 45

Экспромт на темы двух прелюдий Шопена для ф-но 296, 299, 301, 310

Баснер В. Е.

«Березовый сок», песня 158

Бах И. С.

«Wohltemperiertes klavier», 48 прелюдий и фуг 268

* Составила М. Константинова.

Бенуа Ф., Ребер Н.

«Сатанилла», балет (аранжировка
К. Н. Лядова) 247, 251

Берлиоз Г.

Ракоци-марш, из драматич. оратории
«Осуждение Фауста» 80
Симфония «Гарольд в Италии» 120,
121, 140
«Te Deum» 79, 178, 179, 195
Фантастическая симфония 120, 213,
214, 217

Бетховен Л. ван

Концерт D-dur для скр. с орк. 139
Концерт № 3 c-moll для ф-но с орк.
263, 266
Симфония № 1 C-dur 64, 99
Симфония № 2 D-dur 63
Симфония № 3 Es-dur 55, 63
Симфония № 4 B-dur 64
Симфония № 5 c-moll 63, 99, 223
Симфония № 7 A-dur 63, 175, 194
Симфония № 8 A-dur 64
Симфония № 9 d-moll 56, 175, 223, 224
Соната № 5 c-moll для ф-но 224
Соната № 6 F-dur для ф-но 99
Соната № 30 E-dur для ф-но 309
Сонаты для ф-но 224

Бородин А. П.

Мазурки 106
Романсы 310
Симфония № 1 Es-dur 55, 155
Симфония № 2 h-moll 55

Вагнер Р.

«Кольцо нибелунга», оперная тетра-
логия 268
«Лоэнгрин», опера 254, 266
Оперы 268
«Тристан и Изольда», опера 157

Вебер К.-М.

Хор из оперы «Оберон» 80

Гензельт А. Л.

Libeslied для ф-но 264

Глазунов А. К.

Andantino pour Grande Orchestre 164
Балеты 161
Квартет № 1 D-dur 163
Концерт a-moll для скр. с орк. 159, 161
Концертные вальсы 158
Симфонии 161
Симфония № 2 fis-moll 85
Симфония № 4 Es-dur 155, 158
Симфония № 5 B-dur 158, 159
Соната № 1 b-moll для ф-но 159
Сюиты 161

Глинка М. И.

Арагонская хота, испанская увертюра
для орк. 80
«Вальс-фантазия» для орк. 158
«Двумужница», опера 176
«Жаворонок», романс 309
«Жизнь за царя», опера 181, 186, 187,
246
«Жизнь за царя», ария Антонида из
оперы 80
«Жизнь за царя», хор из оперы 106
«Зацветет черемуха», романс 186, 196
Испанские увертюры 91
Каприччио для ф-но в 4 руки 181, 182
«Князь Холмский», музыка к трагедии
Н. В. Кукольника 187
«Las Molares» для ф-но 177
«Ночь в Мадриде», испанская увер-
тюра для орк. 181
«Руслан и Людмила», опера 50, 111,
113, 116, 166, 177, 180, 181, 186,
187, 195, 246, 247, 252, 253
«Северная звезда», романс 186, 196
«Тарас Бульба», симфония 176, 195

Гулак-Артемевский С. С.

«Запорожец за Дунаем», опера 254

Гуссаковский А. С.

Симфоническое аллегро 245

Даргомыжский А. С.

«Каменный гость», опера 110, 113, 157
«Русалка», опера 108–117, 227, 232,
242, 245

Чухонская фантазия для орк. 110

Дёлер Т.

Транскрипция трио для ф-но «Не томи, родимый», из оперы Глинки «Жизнь за царя» 177

Дунаевский И. О.

«Дети капитана Гранта», увертюра из музыки к фильму 158

Дюбок А. И.

Полька «Мария-Дагмара» для ф-но 31

Дютш Г. О.

«Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г.» 205, 215

Иванов М. М.

«Забава Путятишна», опера 173

Иванов-Корсунский В. М.

«Гонведь», муз. комедия 277
 «Дарьял», сюита для орк. 277
 «Квартеронка», оперетта 277
 «Красное знамя», увертюра 276, 277
 «Марфа Посадница», опера 277
 «Ночи Стамбула», оперетта 277
 «Проделки герцогини», оперетта 277
 Романсы 275, 277
 Русский гимн свободы 277
 Симфония № 1 Es-dur 277
 Симфонии 277
 Сочинения для ф-но 277
 «Сын народа», опера 277
 Трно для скр., виолончели и ф-но 277
 Увертюры 277
 Фантазии для симф. орк. 277
 Хоры 275, 277

Касьянов А. А.

«Ермак», опера 296
 «Степан Разин», опера 296
 «Фома Гордеев», опера 296

Кюн Ц. А.

«Вильям Ратклиф», опера 242

«Кавказский пленник», опера 245

Лист Ф.

Испанская рапсодия для ф-но 309
 Симфонические поэмы 310
 Транскрипция для ф-но. Вступление и свадебный хор из оперы Вагнера «Лоэнгрин» 266
 Транскрипция для ф-но. Марш Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила» 177
 «Héroïde funèbre», симф. поэма 54, 55
 «Фауст», симфония 91

Львов А. Ф.

«Боже, царя храни», гимн 25
 «Ундина», опера 13

Лядов А. К.

Вальс, ор. 9 для ф-но 201, 214
 Восемь русских народных песен для орк., ор. 58 200
 Интермеццо, ор. 7, ор. 8 для ф-но 201, 214
 Мазурка, ор. 9, № 2 для ф-но 199, 201, 214
 Сборник русских народных песен 206-209, 215
 Этюд, ор. 5 для ф-но 199

Лядов К. Н.

Водевиль 249
 «Две волшебницы», балет 251
 Оперетты 249
 «Праздник в Москве», французская кадрили для ф-но в 4 руки 249, 250

Ляпунов С. М.

Баллада (Увертюра), соч. 2 для орк. 173, 193, 219, 231, 234, 240-242
 Вальс, соч. 1. № 3 для ф-но 220, 233, 237, 242
 Интермеццо es-moll для ф-но 233, 235, 237, 242
 Концерт № 1 es-moll для ф-но с орк. 172, 173, 192, 193, 227, 230, 231, 234, 237, 240, 242, 303, 309, 310
 Семь прелюдий для ф-но 309

Симфония № 1 h-moll 173, 174, 193,
194, 220, 231, 234, 240, 242
Сочинения для ф-но 173, 235
Торжественная увертюра на три рус-
ские темы для орк. 30, 46, 220
Этюд Des-dur для ф-но 233, 235, 237,
242
Этюды 187, 307

Малер Г.

Симфонии 158
Симфония № 5 cis-moll 158
Симфония № 9 D-dur 157, 158

Мендельсон Ф.

Концерт e-moll для скр. с орк. 80
«Морская тишь и счастливое плава-
ние», увертюра для орк. 80
Песня без слов для ф-но 264
Симфония D-dur 266

Минкус Л.

«Пахита», балет (аранжировка К. Н. Ля-
дова) 247, 251

Монарх В.

«Ave verum», хор 45
«Дон Жуан», ария Церлины из оперы 80
Реквием 55, 63, 80

Мусоргский М. П.

«Борис Годунов», опера 26, 100
«Калистрат», романс 160
«Картинки с выставки», сюита для
ф-но 160
«Колыбельная Еремушке», романс 160
«Светик Савишна», романс 160
«Семинарист», романс 160
«Хованщина», опера 100

Попов Г. Н.

Симфония № 2 162

Прокофьев С. С.

Вальсы 158
«Любовь к трем апельсинам», марш из
оперы 304
Скерцо для ф-но 304

Соната № 2 d-moll для ф-но 304
Соната № 3 a-moll для ф-но 304
Соната № 5 C-dur для ф-но 305
Сонаты (№ 1–4) для ф-но 107

Равель М.

«Альборада» для ф-но 304
Благородные и сентиментальные маль-
сы для ф-но 304
«Игра воды» для ф-но 304
«Ночной Гаспар» для ф-но 304

Рахманинов С. В.

«Ангел», романс 143
«Ангел», хор 152
Каприччио на пыганские темы для орк.
144
«Князь Ростислав», симф. поэма 142
Концерт № 2 e-moll для ф-но с орк.
151, 160
Концерт № 3 d-moll для ф-но с орк. 151
«Не пой, красавица, при мне», романс
150
Романсы 142
Симфонические танцы для орк. 149,
151
«Сосна», романс 143
Сюита № 1 для 2-х ф-но 143
«У врат обители святой», романс 143
«Утес», фантазия для орк. 142–145,
147–149
Шесть хоров для женских голосов
с ф-но 143

Римский-Корсаков Н. А.

«Антар», симф. сюита для орк. 143
Концерт cis-moll для ф-но с орк. 172, 192
«Млада», опера 166
«Садко», муз. былина для орк. 41, 143
Симфония № 1 e-moll — es-moll 245,
246
«Снегурочка», опера 85, 157, 253
100 русских народных песен 100, 103
Увертюра на русские темы для орк. 49

Свиридов Г. В.

Вокальные и вокально-симфонические
циклы 162

- Серов А. Н.**
«Рогнеда», опера 254
«Юдифь», опера 254
- Скрябин А. Н.**
Поэма экстаза для орк. 158
Симфония № 3 (Божественная поэма)
с-moll 158, 160
Соната № 5 для ф-но 107
Сонаты для ф-но 107
- Сметана Б.**
«Проданная невеста», опера 241
- Танеев С. И.**
Симфония № 4 с-moll 160
- Трамбицкий В. Н.**
«Кружевница Настя», опера 158
- Цареградский В. М.**
Вальс h-moll для ф-но 309
- Чайковский П. И.**
«Буря», фантазия для орк. 92
«Воевода», опера 88
«Евгений Онегин», опера 126, 157
Концерт № 1 b-moll для ф-но с орк.
147
Литургия св. Иоанна Златоуста 20
«Ночь», неосущствл. замысел кантаты
89
«Опричник», опера 27
«Пиковая дама», опера 121, 139, 161
«Ромео и Джульетта» увертюра-
фантазия для орк. 90, 91, 118, 123,
126, 241
Симфонии 89
Симфония № 2 e-moll 134
Симфония № 3 D-dur 89
Симфония № 4 f-moll 158
Симфония № 5 e-moll 158
Симфония № 6 h-moll 126, 139, 149,
158
Симфония «Манфред» h-moll 90, 91,
118, 119–141
- «Фатум», симф. фантазия 88
«Франческа да Римини» 92
- Шёнберг А.**
Квартет № 2 fis-moll 158
«Ожидание», опера 156
«Счастливая рука», опера 156
- Шопен Ф.**
Ноктюрн, ор. 62, № 2 для ф-но 266
Прелюдии для ф-но 296, 299, 310
Скерцо h-moll для ф-но 309
Сочинения для ф-но 266
- Шостакович Д. Д.**
Концерт № 1 a-moll для скр. с орк.
160
Прелюдия es-moll («24 прелюдии и
фуги», ор. 87) для ф-но 99
Фуги 106
- Шуберт Ф.**
Симфония h-moll 194
Фортепианное трио 196
Экспромты (Impromptu) для ф-но 264
- Шуман Р.**
«Геновева», опера 157
Концерт a-moll для ф-но с орк. 80
«Манфред», музыка к драм. поэме
Дж. Байрона 119, 120
«Ночь» 266
«Пьесы-фантазии» (Фантастические
пьесы) для ф-но 266
Симфонии 160
Симфонические этюды для ф-но 309
Сочинения для ф-но 266
- Щербачев В. В.**
Симфония № 5 с-moll 162
- Щербачев Н. В.**
Аугоух для ф-но 309
- Авторство не указано**
«Да исправится» 28
«Ночной дозор» 24

Сведения об авторах

Арановский Марк Генрихович — музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания (Москва).

Бершадская Татьяна Сергеевна — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный деятель искусств РФ, кавалер ордена Дружбы народов.

Виноградова Татьяна Павловна — ученый, кандидат технических наук, профессор кафедры ЮНЕСКО Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета, внучатая племянница Н. А. Добролюбова.

Горячих Владимир Владимирович — музыковед, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент Санкт-Петербургского государственного университета.

Дунаева Наталия Лазаревна — доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, лауреат Ломоносовской премии.

Зайцева (Гончаренко) Татьяна Андреевна — музыковед, пианистка, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Колесников Валерий Серафимович — пианист, профессор Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, президент Балакиревского общества (Нижний Новгород).

Константинова Марианна Александровна — музыковед, аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Космовская Марина Львовна — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Курского государственного университета.

Лобанов Михаил Александрович — музыковед, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств МК РФ РАН.

Ляпунова Ольга Сергеевна (1907–1956) — музыковед, архивист, дочь С. М. Ляпунова, сестра А. С. Ляпуновой.

Некрасова Галина Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Петропавлов Андрей Григорьевич — музыковед, музыкальный редактор ТРК «5-й канал», преподаватель Санкт-Петербургского государственного музыкального училища имени М. П. Мусоргского.

Помазанский Анатолий Евгеньевич — инженер-строитель, главный инженер проектов заводов черной и цветной металлургии в России и за рубежом, член экспертного совета Инспекции охраны памятников Санкт-Петербурга, кавалер ордена Красной Звезды и Отечественной войны 2-й степени, внучатый племянник А. К. Лядова, внук И. Е. Помазанского.

Ручьевская Екатерина Александровна — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный деятель искусств РФ, кавалер ордена «Знак Почета».

Слонимский Сергей Михайлович — композитор, пианист, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, академик РАО, народный артист РФ, лауреат Государственных премий РФ, кавалер Командорского Креста ордена «За заслуги» Республики Польша.

Шрадер Татьяна Алексеевна — историк, филолог, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, внучка С. Ф. Бахланова.

Ярошецкая Виталия Петровна — историк-архивист, ведущий научный сотрудник Центрального государственного архива литературы и искусств Санкт-Петербурга.

Содержание

От редактора-составителя 5

I. ЭТЮДЫ К БИОГРАФИИ

<i>Татьяна Зайцева.</i> «Попробуйте меня от века оторвать...» 11	11
Под августейшим покровительством и вне его 11	11
Забытый Дом в Клину 48	48
<i>Ольга Ляпунова.</i> Неопубликованная автобиография	
М. А. Балакирева 62	62
<i>Марианна Константинова.</i> Из истории Бесплатной	
музыкальной школы (1862–1873) 68	68
<i>Галина Некрасова.</i> «Беседа с П. И. Чайковским»:	
проблемы и комментарии 83	83

II. БАЛАКИРЕВ и ...

<i>Татьяна Бершадская.</i> Обработки М. А. Балакирева и	
звуковысотная система русской песни 96	96
<i>Сергей Слонимский.</i> Еще раз о Балакиреве и его сонате 105	105
<i>Владимир Горячих.</i> М. А. Балакирев и «Русалка»	
А. С. Даргомыжского (к истории текста оперы) 108	108
<i>Марк Арановский.</i> Идея Балакирева — воплощение	
Чайковского. К истории создания симфонии «Манфред»	
(нотная записная книжка № 17) 118	118
<i>Андрей Петропавлов.</i> М. А. Балакирев и С. В. Рахманинов:	
связующие нити творчества 142	142
<i>Екатерина Ручьевская.</i> Несколько слов о стиле	
Глазунова 153	153

III. «ПОЧТОВАЯ ПРОЗА»

Письма М. А. Балакирева к Н. Ф. Финдейзену (1900–1908).	
<i>Публикация Марины Космовской</i> 165	165
«Я люблю с друзьями быть...». <i>Публикация Татьяны Зайцевой</i> 199	199
Из переписки М. А. Балакирева с А. К. Лядовым 199	199
М. А. Балакирев в зеркале его писем	
к С. М. Ляпунову 218	218
Переписка М. П. Беляева с С. М. Ляпуновым. <i>Публикация</i>	
<i>Михаила Лобанова</i> 227	227

IV. В КРУГУ СОВРЕМЕННОКОВ

<i>Анатолій Помазанський, Татьяна Гончаренко.</i> К. Н. Лядов — современник М. А. Балакирева	244
<i>Наталья Дунаева.</i> Пианист Иосиф Рубинштейн (комментарии к нескольким строкам письма М. А. Балакирева Н. Г. Рубинштейну)	262
<i>Виталия Ярошецкая.</i> Ученик М. А. Балакирева (о В. М. Иванове-Корсунском)	275
<i>Татьяна Шрадер, Татьяна Гончаренко.</i> О С. Ф. Бахланове	279
<i>Татьяна Виноградова.</i> Ровесники-нижегородцы: М. А. Балакирев, Н. А. Добролюбов, П. Д. Боборыкин	287
<i>Валерий Колесников.</i> «Под общим руководством Балакирева» (о Б. Л. Жилинском)	296
Приложения	
Список сокращений	312
Список иллюстраций	313
Указатель имен	316
Алфавитный указатель музыкальных произведений	324
Сведения об авторах	329

Contents

From Editor-compiler.....	5
---------------------------	---

I. SKETCHES TO BIOGRAPHY

<i>Tatiana Zaitseva</i> . "Try to Withdraw Me From the Age..".....	11
Under the Most August Auspices and Out of It.....	11
Desolate House in Klin.....	48
<i>Olga Lyapunova</i> . Unpublished Autobiography of M. A. Balakirev.....	62
<i>Marianna Konstantinova</i> . From the History of Free of Charge Music School (1862–1873).....	68
<i>Galina Nekrasova</i> . "Talks to P. I. Tchaikovsky": Problems and Commentaries.....	83

II. BALAKIREV and ...

<i>Tatiana Bershadskaya</i> . Miliy Balakirev's Arrangements and the Russian Song's Pitch System.....	96
<i>Sergei Slonimsky</i> . Once More About Balakirev and His Sonata.....	105
<i>Vladimir Goryachikh</i> . M. A. Balakirev and the <i>Mermaid</i> by A. S. Dargomyzhsky (to the history of the opera text).....	108
<i>Mark Aranovsky</i> . Balakirev's Idea — Tchaikovsky's Embodiment. To the History of the <i>Manfred</i> Symphony's Creation (music notebook № 17).....	118
<i>Andrey Petropavlov</i> . M. A. Balakirev and S. V. Rakhmaninov: Bonds of Creation.....	142
<i>Ekaterina Ruchyevskaya</i> . Some Words About Glazunov's Style.....	153

III. "EPISTOLARY PROSE"

Letters of M. A. Balakirev to N. F. Findeisen (1900–1908). <i>Published by Marina Kosmovskaya</i>	165
"I Enjoy My Friends with Me...". <i>Published by Tatiana Zaitseva</i>	199
From M. A. Balakirev's and A. K. Lyadov's Correspondence.....	199
M. A. Balakirev Reflected Through His Letters to S. M. Lyapunov.....	218
M. P. Belyayev's and S. M. Lyapunov's Correspondence. <i>Published by Mikhail Lobanov</i>	227

IV. ENCIRCLED BY CONTEMPORARIES

<i>Anatoly Pomazansky, Tatiana Goncharenko.</i> K. N. Lyadov — the Contemporary of M. A. Balakirev	244
<i>Nataliya Dunayeva.</i> Pianist Joseph Rubinstein (Commentaries to Several Lines From the Letter of M. A. Balakirev to N. G. Rubinstein)	262
<i>Vitalia Yaroshetskaya.</i> M. A. Balakirev's Disciple (About V. M. Ivanov-Korsunsky)	275
<i>Tatiana Shrader, Tatiana Goncharenko.</i> About S. F. Bakhlanov	277
<i>Tatiana Vinogradova.</i> Nizhegorodians of the Same Age: M. A. Balakirev, N. A. Dobrolyubov, P. D. Boborykin	287
<i>Valery Kolesnikov.</i> "Being Generally Directed by Balakirev" (About B. L. Zhilinsky)	296
Supplement	
List of Abbreviations	312
List of Illustrations	313
Alphabetical Guide of Names	316
Musical Compositions' Directory	324
Information About the Authors	329

Summary

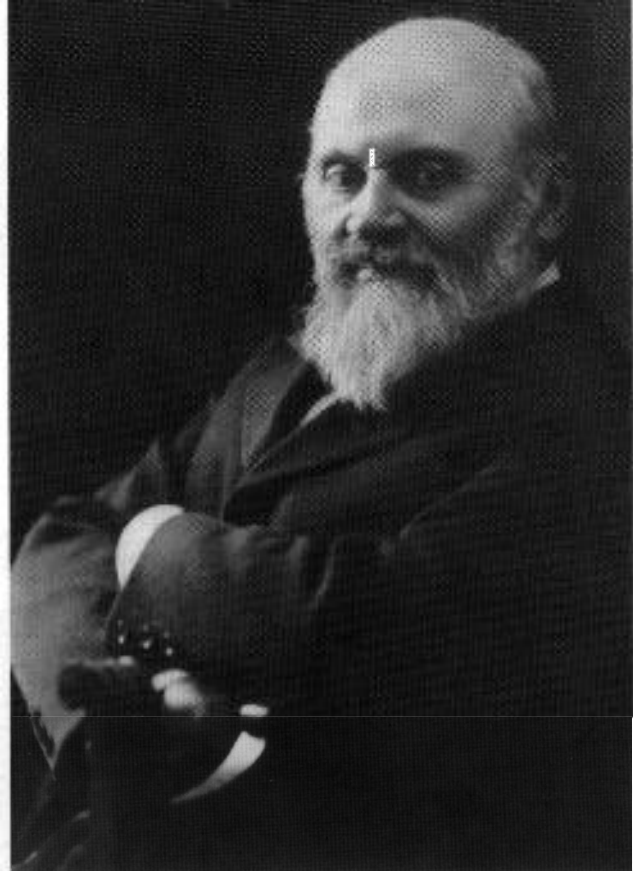
The second book of the series "Dedication to Balakirev" consists of the articles and unique materials, revealing the new information about the "Mighty Group's" leader in connection with his epoch's cultural strata. Some biographical episodes are enlightened in the new aspect, widening the sphere of knowledges about the great master.

Due to the archive researches the portrait gallery of Balakirev's contemporaries gets veraciously reconstructed. Here you are the figures having communicated with the composer. Some of them were nearly or utterly forgotten, however their contribution to culture is inestimable, so as the well-known ones'. Their interrelations were rather intricate, even clashing. Much attention is paid to personal contacts. These facts become the strokes of the trustworthy description, depicting the great patriarch of the New Russian school.

The photo materials (the majority of them are published for the first time) embellish the story of those heleyon days.

The edition is recommended to professional researchers, students and all those ones, who are interested in the musical culture of Russia from the 19th century's second half up to the 20th century's beginning.

Translated by Asya Ardova



М. Павлов



Император Александр III



Императрица Мария Федоровна



А. С. Даргомыжский



П. И. Чайковский



С. М. Ляпунов



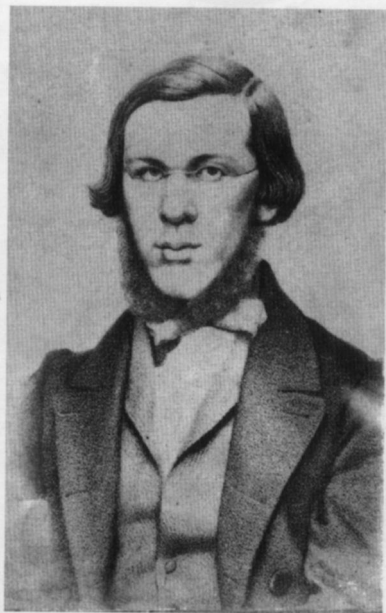
С. В. Рахманинов



П. Д. Боборыкин



А. Н. Лядов



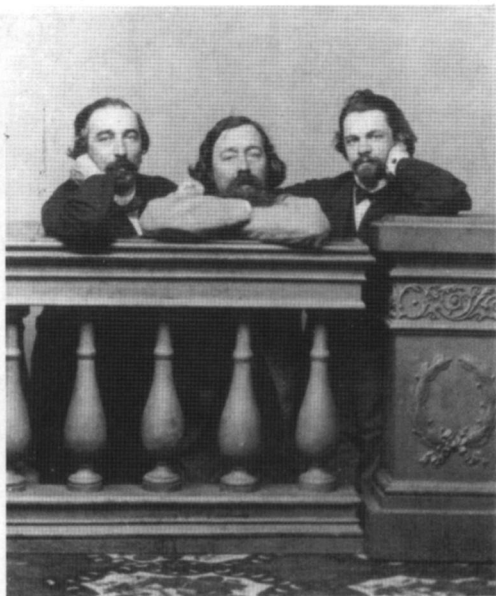
Н. А. Добролюбов



Оборот фотографии
Добролюбова



А. К. Лядов



К. Н. Лядов (в центре) с двумя
неизвестными

*Александръ Константиновичъ
Лядовъ.*

Визитная карточка
А. К. Лядова



Памятник К. Н. (слева) и А. К. (справа) Лядовым
в Некрополе Александро-Невской лавры (Санкт-Петербург)



А. К. Глазунов

Moderato - Стенка Рашид ? Перейдем к ней

pp
sfz

16 мая
1916
Вера

И. А. Шкаротин - А. К. Глазунов

Автограф А. К. Глазунова на обороте фотографии



М. П. Беляев



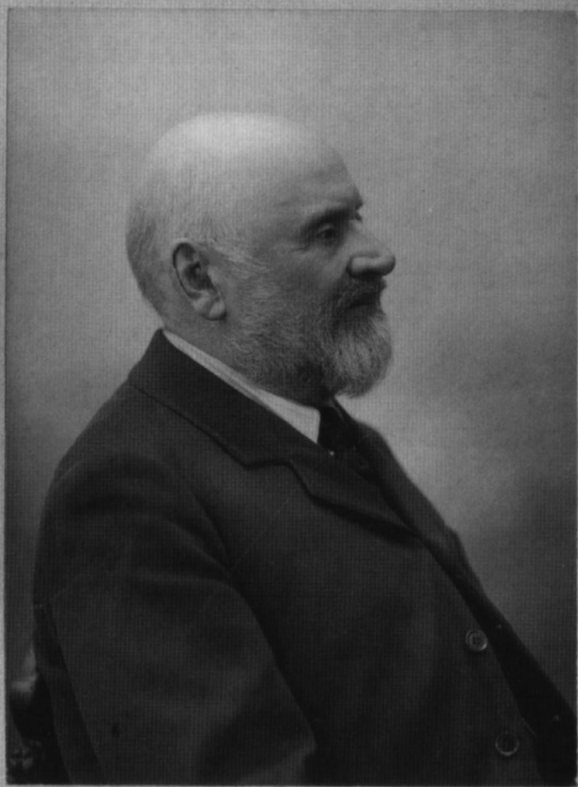
Н. Ф. Финдейзен



В. М. Иванов-Корсунский



Б. Л. Жилинский



Многочувному Младшију Митрофанову
Иванову на добру памѣти њ. Балакирева
23 Навбра 1900. Новороздѣ.

М. А. Балакирев

Вечер у Рихарда Вагнера.
Слева на заднем плане
Иосиф Рубинштейн



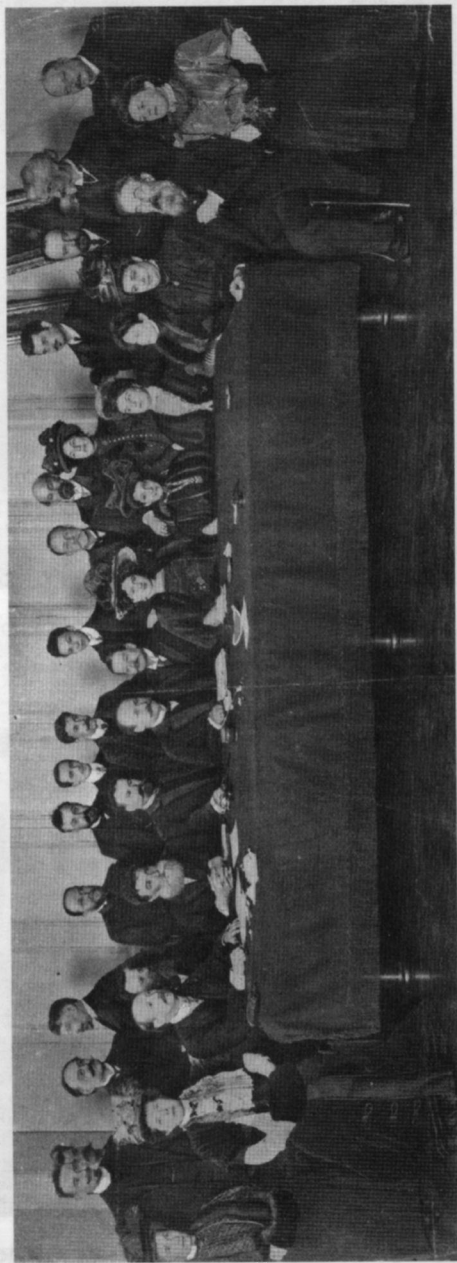
Могила Иосифа Рубинштейна
на Еврейском кладбище в Байрёйте



С. Ф. Бахланов



Правление Народной консерватории в Санкт-Петербурге



Общее собрание учредителей Народной консерватории 16 марта 1908 г. в Санкт-Петербурге



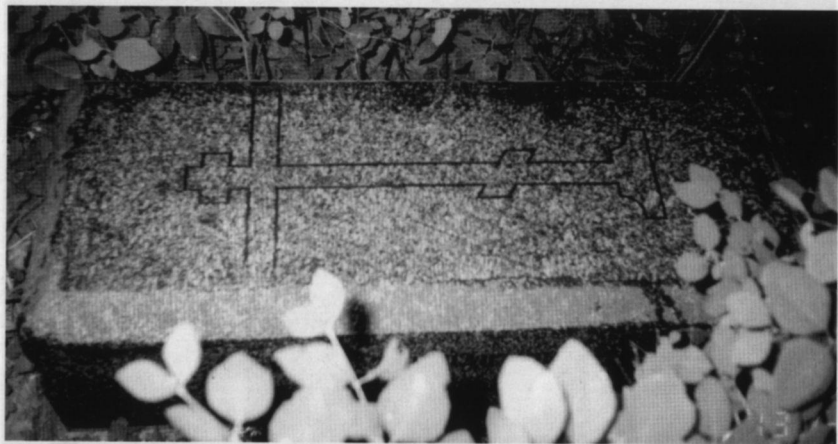
На музыкальном вечере у Д. В. Стасова



Коллектив Народной консерватории Нижнего Новгорода. 1918 г.



Б. Л. Жилинский среди сотрудников Всесоюзного радио (Москва)



Надгробие А. К. Балакирева в Клину

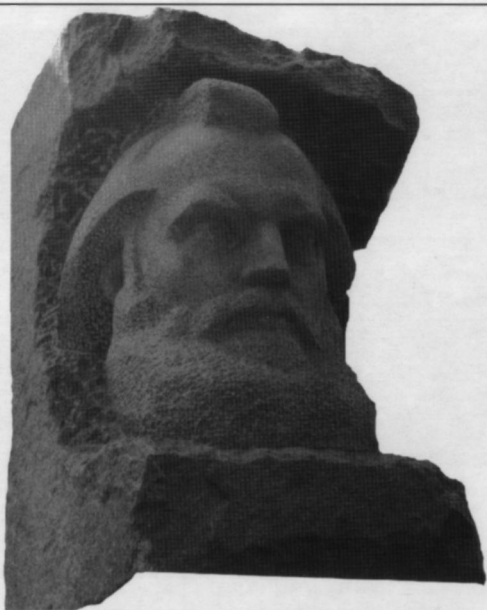


Похороны М. А. Балакирева на Тихвинском кладбище
Алекса́ндро-Невской лавры (Санкт-Петербург)



Памятник М. А. Балакиреву
в Некрополе Алекса́ндро-Невской
лавры (Санкт-Петербург).

Бюст М. А. Балакирева
в Нижнем Новгороде



Памятная медаль,
изготовленная
по заказу
Нижегородского
Балакиревского
общества

