

В. А. КОЛЛАР

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

НИЖНЕГО НОВГОРОДА-

ГОРОДА ГОРЬКОГО

Съ дозволенія Начальства
На Нижегородской Ярмаркѣ
 въ пятницу 26 Августа 1855 года

въ **ЗАЛѢ ГЛАВНАГО ДѢЛА**
 Пianosть.

МИЛІЙ

БАЛАКИРЕВЪ,

УЧЕНИКЪ АНТОНА КОНТСКАГО,

БУДЕТЬ ИМѢТЬ ЧЕСТЬ ДАТЬ

КОНЦЕРТЪ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ПРОГРАММА.

1. Caprice heroique соч. Контского.
2. Le Gondole, Этюд соч. Генделья.
3. Соловей, Русская вѣсна, армянская Лестия

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

4. Большая Фантазія изъ нотныхъ вѣхъ оперы Жювен, соч. Листа
5. Испанская Серенада, соч. Шуберга
6. Испроханіе изъ Русскія вѣсна, соч. Контского.

ИСПОЛНИТЬ

М. БАЛАКИ-
РЕВЪ

НАЧАЛО КОНЦЕРТА ВЪ 8 ЧАСОВЪ.

ЦЕНА ЗА ВХОДЪ ВЪ ЗАЛЪ 3 руб. ХОРЫ 1 руб. СЕРЕБР.

Инструменты Кабинетъ-Инструментъ, вѣхъ фабрики Лихтенвальдъ.

Билеты можно получить за благодареніемъ въ магазинъ Лихтенвальдъ, рѣ-
 докъ съ Биржевой Залой и вечеромъ при вхождѣ въ Концертъ.

Печатано въ центральной Типографіи.



ГОРЬКОВСКАЯ
 ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНІЯ



15—24 февраля 1964 г.

ВТОРОЙ ФЕСТИВАЛЬ

„СОВРЕМЕННАЯ

МУЗЫКА“

творчество Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

ФЕСТИВАЛЬНЫЕ АБОНЕМЕНТЫ

№ 1, № 2 и № 3

Каждый абонементъ включаетъ 4 посещения фестивалей:
 2 симфоническихъ концерта,
 1 камерный или хоревой концертъ,
 1 спектакль оперы „КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА“.

ЦѢНЫ АБОНЕМЕНТОВЪ:

- С 1 по 13 руб. — 11 рублей.
- С 14 по 20 руб. — 10 рублей.
- С 21 по 26 руб. — 9 рублей.

Для приобретения фестивальныхъ абонементовъ выписывается
 обѣденный талонъ, при получении котораго оплачивается
 50% стоимости абонементовъ; при обменѣ талона на абоне-
 ментную книжку оплачивается оставшіеся 50% стоимости.

Талонъ послужитъ только обмену на абонементную книжку
 до 14 февраля 1964 года.

Начало вечернихъ концертовъ и спектаклей в 19 час. 30 мин.

Содержание абонементовъ на 2-ой, 3-ей и 4-ой страницахъ.

В. А. КОЛЛАР

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
НИЖНЕГО НОВГОРОДА-
ГОРОДА ГОРЬКОГО



ГОРЬКИЙ
ВОЛГО-ВЯТСКОЕ
КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1976

Коллар В. А.

К60 Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1976.

176 с. с ил.

В книге прослеживается развитие музыкальной жизни города начиная с XIII века, от старинных народных песен Нижегородского края до фестивалей наших дней «Современная музыка». Материал книги дополняют очерки о выдающихся музыкальных деятелях, связанных с г. Горьким, — Улыбышеве, Балакиреве, Виллуанс, Касьянове, Нестерове и др.

Книга иллюстрирована фотографиями.

К $\frac{90101-110}{M140(03)-76}$ 72-75

78С

(С) Волго Вятское книжное издательство, 1976.

Нет ничего приятнее, как созерцать минувшее и сравнивать его с настоящим.

В. Белинский

В современной культурной жизни музыка всех жанров занимает весьма большое место. Благодаря новейшим техническим изобретениям и средствам информации любителям музыки знакомо звучание всевозможных голосов, музыкальных инструментов, хоров, оркестров и т. д. Наряду с только что сочиненными исполняются произведения народного и профессионального творчества далекого прошлого. Расширились и географические границы звучащей музыки. Ныне практически можно услышать музыку всех народов земного шара.

Как же проходила музыкальная жизнь в прежние времена? Какие особенности и полезные традиции ее могут привлечь наше внимание? С другой стороны, каковы ближайшие перспективы развития музыкальной жизни? Такие вопросы, несомненно, вызывают живой интерес у людей, увлекающихся музыкальным искусством.

Ответ на них не может быть всеохватывающим, ибо музыкальная жизнь всегда связана с конкретной исторической обстановкой и условиями какого-либо края, города, села.

В предлагаемой читателю книге прослеживается музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького, недавно отпраздновавшего 750 лет своего существования. Разделяя свою судьбу с судьбами ряда других русских городов, он вместе с тем обладает особыми, только ему присущими чертами в своем историческом и культурном развитии. Это, разумеется, отразилось и на музыкальной жизни города.

При изучении музыкального прошлого мы сталкиваемся со специфической для искусства звуков особенностью. В отличие от архитектуры и живописи, где зритель непосредственно воспринимает творения зодчих и художников, в музыке между композитором и слушателем находится исполнитель. До начала текущего столетия записывать исполнение музыкальных

произведений не умели. Поэтому нам незнакомо подлинное звучание, например, народных песен из уст волжских бурлаков, или игра на фортепиано М. А. Балакирева, или, наконец, исполнение оперы «Джоконда» Понквелли на ярмарочной сцене с участием Н. Фигнера. А ведь «исполнение, — по меткому выражению А. Рубинштейна, — есть второе творение». К счастью, сохранились воспоминания современников, на основе которых можно частично представить характер эмоционального воздействия на слушателей исполнявшейся музыки. Свежи еще непосредственные впечатления от неисчерпаемого разнообразия музыкальных явлений окружающей нас действительности.

Помимо специальной литературы, в настоящей работе использованы материалы из фондов Государственного архива Горьковской области, историко-архитектурного музея-заповедника, Государственного музея А. М. Горького, областной библиотеки имени В. И. Ленина, библиотек Горьковской государственной консерватории имени М. И. Глинки, театра оперы и балета имени А. С. Пушкина.

Всем сотрудникам упомянутых учреждений, любезно оказавшим помощь в собирании сведений, любителям музыки, поделившимся своими воспоминаниями, а также музыковедам В. М. Цендровскому, И. В. Елисееву и Н. Д. Бордюг, которые просмотрели рукопись и сделали ценные замечания, автор приносит искреннюю благодарность.

Очерк первый

XIII—XVIII века

В начале была песня... Так можно сказать о музыкальной культуре народа, страны, края. Начнем и мы повествование о музыкальной жизни Нижнего Новгорода с древних народных песен.

Сохранились ли напевы народных мелодий, звучавшие в устах дружинников князя Юрия Всеволодовича в честь победы над булгарами или под стук топоров первых нижегородцев при рубке изб нового русского города? К сожалению, нет. Музыкальная наука не располагает подлинными образцами древних песен. Ведь народно-песенное искусство было изустным. Лишь в XVIII столетии музыкальный фольклор стал записываться на ноты. К этому времени большинство древнейших песен было позабыто.

Однако даже в наше время удается услышать и записать песни по тексту и музыкальному строению весьма старинного происхождения. К ним относятся трудовые, календарно-обрядовые песни и былины. Они дают нам некоторое представление о стилизованных особенностях древнего народного творчества.

...Жизнь на берегах двух рек во многом определила характер труда нижегородцев. На протяжении веков у воды слышались размеренные возгласы «Еще взяли, еще разик взяли», звучавшие из уст рабочих, которые артелью сплавивали плоты, вытаскивали из реки бревна и т. д.*

Простые ритмичные припевки, конечно, помогали совместным усилиям рабочих. Кроме того, безусловно, доставляли самим исполнителям художественно-эстетическое удовольствие. Именно этим можно объяснить стройное двухголосие в изобре-

* Здесь и далее приводятся примеры песен Нижегородского Поволжья, записанных М. Балакиревым, А. Баниным, А. Нестеровым и автором настоящей книги.

Е - ще взя-ли, е-ще ра-зик взя-ли, Ой, ра-зо-чек
взя-ли, е - ще взя-ли. Ой, ра-зик взя-ли.
Е-ще ра-зик взя-ли. Ой ра-зо-чек взя-ли.
Е - ще на ход, вот е-ще ра - зок.

тательных, хотя и несложных вариациях напева. Здесь уже рождалась музыка.

В других случаях припевки имели более широкий распев, похожий на песню, но текст по-прежнему ограничивался несколькими словами-возгласами.

Энергично

Ой, э----- Ой, да ра-зо-чек да де-
рем. Ой, ой, да е-ще.

Из таких припевок возникла песня «Дубинушка»:

Эх, ребяташки, собирайтесь,
За дубинушку хватайтесь!
Эй, дубинушку мы ухнем!
За зеленую подернем.
Подернем, подернем.
Да ух!

На гуляньях молодежи, свадьбах и в семейном быту нижегородцев еще в отдаленные времена пелись колядки, велича-

ния, причитания, колыбельные. Сохранившиеся образцы таких песен свидетельствуют о большом разнообразии и оригинальности местного музыкального фольклора в этом жанре.

Предания старины повествуют о том, как собирались люди на праздники или пиры. Обычно среди них появлялся «старче», который «сказывал» былину о делах давно минувших дней, о чудо-богатырях русских и сказочных красотах чуждальных земель за морем синим. Рассказы о прошлом причудливо сплетались с фантастикой и мечтой о будущем. Иногда присутствующие подпевали припев к сказу былинника.

Умеренно скоро, энергично

Один



1. Как по синему по морю да по бурному,
Припев: Эй, да как по бурному.
2. Тут-то плавает-гуляет млад ясен сокол корабль,
Припев: Эй, да млад ясен сокол корабль.
3. Хорошо этот кораблик изукрашен был.
Припев.
4. Уж как нос-то со кормою — по-звериному,
5. А бока-то подведены по-змеиному.
6. Что на этом кораблике немножко людей.
7. Что не много и не мало — только трое удалых.
8. Они думали-гадали, кому корабликом владеть.
9. Уж как носом-то владел сын Алеша Попов.
10. А кормой надежно правил сам Добрынюшка.
11. А и всем-то кораблем ворочал Муромец большой.
12. На Ильюшеньке кафтанчик ремезиново сукна.
13. Его левая пола да во пятьсот рублей встала.
14. А всему-то и кафтанчику и смёку не было.
15. Его правая пола всю тысячу встала.
16. А на левой-то полке — сорок пуговок.
17. А на правой-то на полке — сорок пуговок.
18. Что Ильюшенька по кораблю похаживает.
19. Своей тросточкой по пуговкам поглаживает.
20. Уж как пуговики его да разгорелися.
21. А морское-то зверье да разревелися.

Песня-былина «Как по синему по морю», безусловно, очень старинная. Художественные образы Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича в русском народном творчестве

4. По прозванью речка Керженка, да как,
Как по этой речке плыла ло...
Эй, да плыла лодочка.
5. Как по речке плыла лодочка, да как
На корме-то сидит есаул.
Эй, да есаул с веслом.
6. На корме-то есаул с веслом, да как
На носу-то сидит атаман,
Эй, да атаман с ружьем.
7. На носу-то атаман с ружьем, да как
Среди лодки стоит бел шатер,
Эй, да бел шатер с казной.
8. Среди лодки бел шатер с казной, да как
В том шатре сидит девица,
Эй, да раскрасавица...

Умеренно, медленно

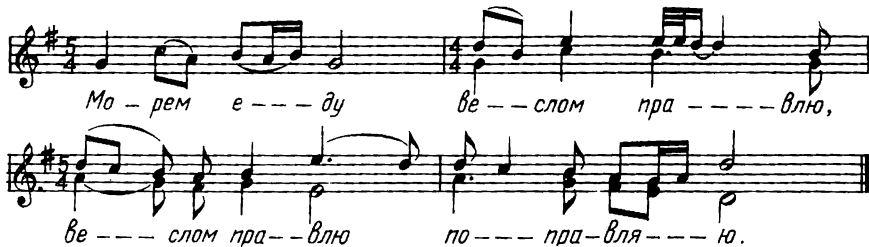
Как по-ни — же се-ла Лыс — ко-ва, да как, как по вы-ше
се-ла Мо-нас-ты... Эй, да Мо-на стыр-ско-го.
Как по-вы-ше Мо-на-стыр-ско-го, да как про-те-ка-ла
ту-та реч-ка бы... Эй, да реч-ка бы-стра-я.

Причудливо переплетаются в мелодии скороговорчатый речитатив с энергичным, широким распевом на своеобразных бесполутоновых интонациях. Налев песни ярко раскрывает характер волжской вольницы.

На рубеже XVI и XVII веков сформировались и другие жанры русской народной песни. Среди молодежи получили распространение лирические песни. Большинство таких песен нижегородского происхождения связано с поэтической зарисовкой речных пейзажей: «крутыми бережками», «темными ярами» и т. д. Река Волга, как правило, уважительно называется «морем».

Морем еду, веслом правлю, веслом правлю, поправляю.
 Веслом правлю, поправляю, платком слезы вытираю.
 Платком слезы вытираю, ты не плачь, душа-Анюта.
 Ты не плачь, душа-Анюта, нам осталось жить минута.
 Нам осталось жить минута, минуточка часовая.
 Минуточка часовая, нам разлука вековая.
 Нам разлука вековая, разлучают злые люди.
 Разлучают злые люди, как малюточку от груди.

Медленно, распевно



Летом на городских лужайках водили хороводы. Из хороводных песен особенно популярной была «Как по морю».

Оживленно



Как по морю, морю синему
 Плыла лебедь с лебедятами,
 Со малыми со ребятами,
 Где не взялся млад ясен сокол,
 Убил, ушиб лебедь белую.
 Он кровь пустил по синю морю,
 А перушки вдоль по бережку,
 А дух пустил по чисту полю.
 Собирались красны девицы
 Сбирать перья лебединые.
 Где не взялся добрый молодец:
 «Бог на помочь, красны девицы!
 Брать вам перья лебединые

Милу дружку на подушечку».
 И все девки поклонилися
 А одна девка не кланяется:
 «Добро ж тебе, красна девица,
 А быть тебе за моим братом,
 Стоять тебе у кроватушки,
 Знобить тебе резвы ноженьки,
 Лить тебе горючи слезы».
 Услышавши то, красна девица
 Добру молодцу покорилася:
 «Не знала я, что и ты идешь,
 А ты идешь, низко кланяешься».

Особое место в быту старинного Нижнего Новгорода занимали скоморохи. Небольшие ватаги бродячих артистов странствовали семь-восемь месяцев в году по городам и селам, давая

свои представления на улицах и площадях, а иногда в боярских теремах и купеческих домах. Одни из них разыгрывали различные «действия», «Петрушку», другие показывали дрессированных животных, третьи выступали шутниками-потешниками. Скоморохи играли на различных народных инструментах, плясали и пели песни, преимущественно сатирического содержания.

Характерно, что к именам некоторых скоморохов, живших в Нижнем Новгороде в начале XVII века, прибавлялись прозвища, по-видимому, связанные с их основной музыкальной специальностью: Лаврентейка прозвищем Десятка Сергеев сын, волюношник, веселый... Петька-гудец-свирельник, Мартянка-домрачей* и другие.

Своеобразное искусство скоморохов пользовалось большим успехом у народа. Но со стороны власть имущих отношение к этим веселым, разгульным лицедеям, свободным в своих действиях и высказываниях, было настороженным и даже презрительным. Еще большего врага скоморохи имели в лице духовенства, которое видело в их искусстве греховное занятие, поддерживающее языческие обряды и обычаи, отвлекающие народ от молитвы и смирения.

В 1648 году последовал Указ царя Алексея Михайловича и патриарха Никона о запрещении скоморошества на Руси. Искоренение его в Нижнем Новгороде шло особенно усердно. Патриарх Никон, происходивший из Нижегородского края, ревностно поддерживал борьбу местного православного духовенства со скоморохами. Одновременно возглавлявший раскол неистовый протопоп Аввакум, будучи также нижегородцем по происхождению, рьяно помогал искоренять скоморошью «ересь» среди старообрядцев, составлявших значительную часть населения Нижнего Новгорода и Заволжья. В результате к концу XVII столетия скоморошество полностью исчезло в Нижегородском крае. Исчезли из быта и народные инструменты, а с ними скоморошья инструментальные наигрыши. Оказались позабытыми и многие песни из репертуара скоморохов.

Своеобразным контрастом к ярко выраженному русскому, волжскому колориту музыкального быта старого Нижнего Новгорода была музыка иностранная. Еще в середине XVI века в городе образовались две «немецкие слободы»: одна — на берегу Оки, близ Благовещенского монастыря, другая — на

* Смирнов Д. Н. Очерки жизни и быта нижегородцев XVII—XVIII веков. Волго-Вятское кн. изд-во, 1971, с. 84.

Волге, под Откосом. В них проживали пленные немцы и ливонцы, высланные сюда Иваном Грозным. Иностранцы занимались пивоварением, содержали корчмы и т. п. Хотя они держались замкнуто своей общиной, все же их жизненный уклад, обычаи, искусство и, в частности, музыка были знакомы нижегородцам.

Начиная с XVII столетия оживилось судоходство по Волге и Оке. Кроме купеческих караванов, вверх и вниз проплывали суда с посольствами иностранных государств, путешественниками и торговыми представителями. Остановка у стен Нижегородского кремля для оформления таможенных операций и пополнения продовольствия на неделю-другую была для этих судов неизбежной. В это время обменивались товарами, предметами украшения, нижегородцы приобретали заморские лакомства. Во время стоянки «гости» и судовые команды отдыхали. На берегу слышалась речь калмыков и турок, сибиряков и голландцев. Порой стихийно возникали песни армян, персов, красочные пляски грузин и индусов. На этих своеобразных «концертах» многие нижегородцы познакомились с искусством народов Востока.

Все это соединялось с речью и музыкой татар, мордвы, марийцев, живших в пригородных селениях и приезжавших в Нижний Новгород. Словом, трудно было найти в то время другой такой русский город, где так часто звучала бы музыка разных народов. Однако этот интернациональный элемент не создавал пестроты музыкального быта, как, например, в Астрахани. Ведь славянское население Нижнего составляло его абсолютное большинство. Кроме того, общение нижегородцев с другими русскими землями было весьма тесным и постоянным. Следует учесть также, что основной жанр народного музыкального творчества — песня — неразрывна с речевыми особенностями и поэтикой родного языка. А в Нижнем Новгороде русская речь со своими специфическими оттенками говора на «о» оставалась всегда основой для общения, вбирая в себя лишь некоторые слова из языков соседних народов.

Влияние же отдельных элементов их музыкальной культуры на народную музыку нижегородцев в своих подробностях может быть предметом специального изучения.



десятков церквей, шесть мужских и три женских монастыря. По праздничным дням и в часы церковной службы над городом плыл мощный благовест многочисленных колоколов, образуя красочную палитру звуков на открытом воздухе.

Каждый храм имел набор малых, средних и больших колоколов, которые в звучании образовывали своеобразный, неповторимый по тембру аккорд. Такие «наборы», отливавшиеся мастерами колокольного дела, совершенствовались на протяжении столетий. И хотя в начале XVII века по указу Петра I часть церковных колоколов была перелита на пушки, все же «аккорд» некоторых колоколов отличался, по мнению знатоков, редкостной чистотой, звонкостью и мощностью. Из нижегородских храмов славились своим звоном Печерский монастырь и церковь Вознесения.

Высоко было развито и искусство звонарей, приводивших в действие до десятка колоколов. На колоколах исполнялись «Праздничный перезвон», «Будничный», «Ионинский», «Егорьевский», «Акимовский» и другие звоны в соответствии с регламентом церковного календаря. Кроме культового назначения, колокольный звон применялся также для извещения населения о пожаре (набатный звон), в случае нападения врагов, при непогоде и т. п.

В самих храмах звучало хоровое и сольное пение. Ему придавалось важное значение при богослужении. На протяжении веков культивировалось убеждение, что музыка «церковь красную творит».

Какая же музыка звучала в нижегородских церквях и монастырях? До XVI века это было одноголосное (унисонное) пение «гласов», носившее величавый, торжественный, плавноречитативный характер. Гласы — восемь мелодий-попевок, тесно связанные с определенными религиозными текстами, — были заимствованы из Византии и узаконены для всех русских церквей. Помимо гласов, существовали еще «подобны» — пение другого текста на один из вариантов попевок. Чередование гласов и подобнов строго регламентировалось церковным уставом и было связано с религиозным календарем.

Записывались гласы особыми знаками — «крюками», иначе называвшимися «знаменами». Они давали лишь приблизительное представление о характере мелодии и ее ритме. Письменное изображение культовых попевок дополнялось устной традицией исполнения, передававшейся из поколения в поколение монахами и другими церковнослужителями.

Несмотря на строгую канонизацию знаменных распевов, они развивались, усложнялись, дополнялись новыми. Визан-

Благи х
 ко х по бы
 ли че лиа х
 де сии ца го
 ле про акри по
 личи про сла ки
 са ча ко без
 сме гче все мо гд ши х
 про ти вы х со че и за
 иль ча но мь пвчъ гдъ ки
 ны шь ко кль ши; гомеху
Хри стосъ га ждъ е чса
 сла ки че хри стосъ сме
 бе се сла ши че хри стосъ

Образец крюковой записи

тийская основа напевов гласов испытывала влияние русской народной песни. Возникли местные школы пения гласов во Владимире, Новгороде, Ростове Великом, Ярославле и других городах.

Наивысшего своего расцвета знаменное пение достигло на Руси в XVI столетии. Позднее этот вид культового пения переживает упадок.

Дело в том, что при непременном требовании не выбрасывать из текста «ни единого аза» и желая сократить весьма разросшиеся службы, церковные певчие стали исполнять гласы одновременно, не заботясь о том, что в результате получалась какофония. Это «многогласие» вскоре было повсеместно запрещено.

Между тем стремление к большей эмоциональной выразительности пения способствовало развитию подлинного многоголосия (партесного пения). Такое пение требовало увеличения числа певчих в хоре и повлекло за собой введение нотной записи музыки. Пользуясь поддержкой патриарха Никона, партесное пение довольно широко распространялось уже в конце столетия.

В начале XVIII века его услышали и жители Нижнего Новгорода в церкви Рождества, построенной купцами Строгановыми.

Богатые промышленники уже много лет содержали в далеком Сольвычегодске хоровую капеллу. По-видимому, эта капелла или часть ее и пела в Рождественской церкви.

Однако партесное пение встретило и жестокое сопротивление со стороны старообрядцев. Весьма сильным оно оказалось в Нижегородском крае, где проживало большое число сторонников протопопа Аввакума, считавшего, что ныне «во многих церквях поют песни, а не божественное пение».

Борьба эта длилась в Нижнем Новгороде дольше, чем в других городах, заняв два столетия. И хотя знаменный распев, постепенно уступая место партесному пению, к началу XIX столетия звучал лишь в заволжских скитах да в редких старообрядческих церквях, влияние его на формирование художественно-эстетических вкусов нижегородцев, видимо, было достаточно велико.

Учрежденная в Нижнем Новгороде в 1738 году духовная семинария помогла распространению партесного пения. Из учеников семинарии составлялись большие хоры в Спас-Преображенском соборе и семинарской церкви, исполнявшие сложные сочинения духовной музыки В. Титова, Н. Дилецкого и других композиторов.



С петровских реформ открывается новая полоса в музыкальной жизни Нижнего Новгорода. Именно в начале XVIII века появляется в городе светская профессиональная музыка.

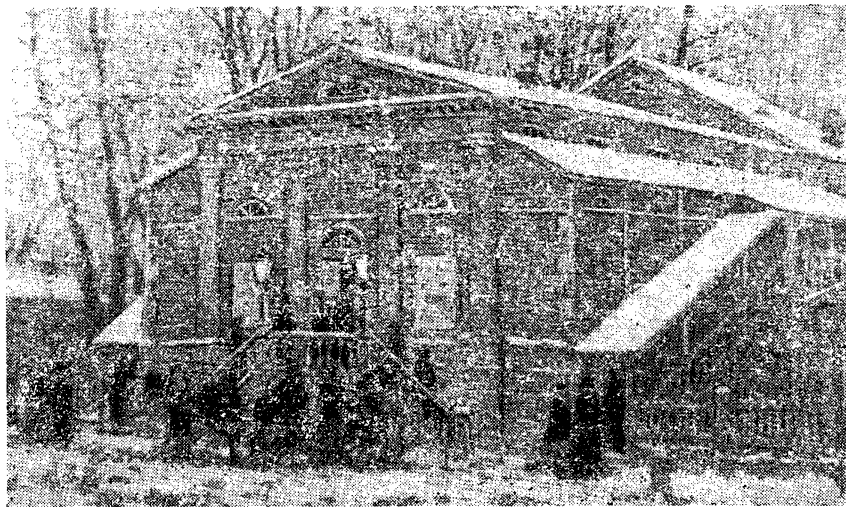
Первое приобщение к ней связано с праздниками по случаю военных походов и побед петровских войск, которые сопровождались музыкой. Для этого специально сочинялись торжественные канты, марши. Исполняли их военные музыканты и церковные певчие. С 1734 года в Нижнем Новгороде стали проводиться «ассамблеи», то есть вечера с танцами, на которых присутствовали молодежь с сопровождавшими ее родителями из чиновников, а также офицеры, купечество и т. д. На таких вечерах танцевальную музыку играл военный оркестр.

Сохранились описания приездов Петра I и Екатерины II в Нижний Новгород, из которых мы узнаем некоторые подробности о музыке и музыкантах того времени.

Первый приезд Петра I в 1695 году был связан с подготовкой Азовского похода и носил исключительно деловой характер. Зато вторичное пребывание царя в городе в мае—июне 1722 года было оформлено пышно и торжественно. Среди многочисленной свиты Петра, плывшего с царицей по Волге, находились и «потешные люди» — гудошники Алексей Сорока, Яков Олончанин, бандурист украинец Данила, а также группа чужеземных плясунов, шутов и арапов. К выступлениям этих «столичных гастролеров» во время остановки царской флотилии в Нижнем присоединялись и местные музыканты. В Рождественской церкви демонстрировал мастерство партесного пения хор купцов Строгановых. На площадях и в кремле звучали приветственные канты в честь Петра. 30 мая в доме нижегородского бургомистра Якова Пушникова, где царь отмечал свое 50-летие, торжественно гремела музыка.

Прибытие Екатерины II в Нижний в 1767 году сопровождалось также пышной церемонией. Еще на волжской пристани императрицу и ее огромную свиту встречали барабанным боем, ружейными салютами и колокольным звоном всех нижегородских церквей. Во время проезда царской коляски по территории кремля хоры певчих, одетые в специальные кафтаны и расставленные по склонам горы, пели приветственные канты.

Через день, во время приема нижегородских знатных горожан, Екатерине был представлен молодой механик-самоучка Иван Кулибин, преподнесший царице свою стихотворную кан-



Крепостной театр князя Шаховского. С картины К. Иванова

тату и часы-яйцо собственного изготовления с музыкой, также сочиненной им самим.

Одна любопытная деталь в биографии Кулибина характеризует не только разносторонние познания и интересы знаменитого изобретателя, но и сообщает важные подробности о распространении светской музыки среди нижегородцев в конце XVIII века. По возвращении из Петербурга в родной город Кулибин ездил в село Карповку Нижегородского уезда для ремонта фортепиано, принадлежащего его зятю. Стало быть, уже в это время такие инструменты были распространены в верхнем Поволжье. Исполнялись же на фортепиано отнюдь не духовные песнопения, а камерные пьесы светского содержания, преимущественно западноевропейских композиторов.

Впрочем, увлечение западным искусством проявлялось и в других жанрах. Подражая пышным придворным спектаклям в Петербурге, со второй половины столетия во многих помещичьих усадьбах возникли домашние оркестры и труппы крепостных актеров. Такие труппы были в Нижегородской губернии.

Удалившийся от государственных дел екатерининский вельможа В. Орлов имел в своей нижегородской вотчине Симбилеях большой струнный оркестр, которым руководил крепостной крестьянин Лев Гурилев, отец известного русского композитора Александра Гурилева.

На Выксунских железорудных заводах братьев Баташевых возник театр, ставивший силами крепостных актеров драматические, оперные и балетные спектакли. Такие же театры существовали у лысковского магната князя Грузинского и у князя Шаховского в Юсуповском поместье Ардатовского уезда.

Для обучения крепостных людей игре на музыкальных инструментах, сценическому искусству и танцам владельцы трупп обычно выписывали из столиц специалистов, главным образом иностранного происхождения. Репертуар оркестров и театральных постановок составлялся также из произведений западноевропейских авторов. Постепенно к ним стали прибавляться русские комические оперы, в которых использовались народные напевы.

В последней четверти XVIII столетия в Нижнем Новгороде довольно отчетливо обозначился круг интеллигенции. Он сформировался за счет чиновников, приехавших из столиц в связи с укреплением административного аппарата губернии, просвещенных дворян, поселившихся в городе или часто приезжавших сюда из своих поместий, а также преподавателей учебных заведений.

Собираясь периодически в здании Дворянского собрания, нижегородская интеллигенция проводила литературные вечера и ставила любительские спектакли. Сюда же стали привозить свои крепостные труппы и богатые помещики. Зимой на временно сооружаемой в зале дощатой сцене силами крепостных актеров показывались различные феерии, оперы и балеты. Такие спектакли посещала только публика из привилегированных кругов нижегородского общества.

Все увеличивавшийся интерес к театральным зрелищам побудил князя Н. Г. Шаховского перевезти свою труппу актеров из Юсупова в город. С осени 1798 года в Нижнем Новгороде был открыт первый публичный городской театр.

Очерк второй
Первая половина XIX века

«Ночь была лунная, теплая, лед уже пошел по Волге. Я погуляла по лугу; воротясь домой, поужинала и села к окну глядеть на луну и Волгу... а на Волге слышались песни бурлаков, то полные грусти, то полные радости...» Такую поэтическую картину из жизни 40-х годов прошлого столетия запечатлела в своих записках известная нижегородская актриса Л. П. Никулина-Косицкая*.

Песни бурлаков на Волге... Да, эти песни, грустные и веселые, звучали на берегу реки у Нижнего Новгорода. Бурлаки умели петь песни и знали их много. Они помогали им в труде. Недаром при приеме в артель учитывались не только физическая сила бурлака, но и голос, умение петь. А главный в артели — «шишка» — был всегда хорошим запевалой. «Бурлаки идут нога в ногу, навалившись грудью на ямку. Чтобы не крахтеть от изнеможения, не дремать и не спотыкаться от усталости, они бодрят друг друга разными понуканиями и главным образом развлекаются песнями...» — читаем мы в записках современников**.

Нейдет, пойдет!
Ну, да ух!
Пошли да повели!
Правой, левой заступи!

Часто пели бурлаки и на привале у костров лирические песни или веселые прибаутки с крепким словцом: «Подуй, подуй, погодушка», «Надоели ночи, надоскучили», «Катенька веселая», «Заиграй, моя волынка» и т. п.

* Цит. по кн.: Гацкий А. С. Люди Нижегородского Поволжья. Кн. 1-я. Н. Новгород, 1887, с. 80.

** Небольсин П. И. Отчет о путешествии в Оренбургский и Астраханский край. Вестник Императорского Русского географического общества. Ч. 4, кн. 1—2, 1852, с. 103.

На отдыхе бурлаки певали с особым настроением, отдавая песне всю душу, позабывая обо всем.

«...На привале, на отдыхе, летним вечером... поразложим, бывалоче, костры—кашицу варить, да как заведет горевой бурлак сердечную песню, да как вступится, грянет вся артель, — аж мороз по коже дернет, и будто Волга быстрее пойдет, — так бы, чай, конем и встала на дыбы, до самых облаков! И всякое горе — как пыль по ветру; до того люди запевались, что, бывало, и каша вон из котла бежит...» — рассказывал дед Каширин Алеше Пешкову, сам ходивший бурлаком по Волге в середине прошлого века*.

Замечательный «звучащий» образец бурлацкой песни с хором оставил нам великий певец-волгарь Федор Шаляпин, напевший на пластинку песню «Ты взойди, солнце красное...»

С весны и до поздней осени звучали на берегу Волги песни бурлаков, которые слушали нижегородцы и многие из них перенимали...

Широко, распевно

Вниз по Волге, по широким раздольям.

Как и в деревнях, нижегородская молодежь, состоящая в основном из ремесленников, домашней прислуги, купеческих дочерей и сыновей, водила хороводы. Когда игрались свадьбы, то пели свадебные песни. Устраивались игры и театрализованные представления «Царь Максимилиан», «Лодка», в которых также обязательно пелись старинные крестьянские песни. В дни празднования рождества, крещенья, масленицы исполнялись различные подблюдные песни, колядки и веселые прибаутки.

Широко были распространены песни о Волге-реке. Они в большинстве своем отличались распевностью.

Но наряду со старинными песнями в народном быту все больше появлялись новые, современные песни, связанные с событиями недавнего времени. Это были песни об Отечественной

* Горький М. Полн. собр. соч. Т. 15, с. 31.

войне 1812 года и лирические ямщицкие, песни о солдатской службе и т. п. Появлялись также песни, отражающие перемены в жизни самих нижегородцев. В возникавших рабочих поселках местная молодежь на традиционный хороводный напев сочиняла тексты, выражавшие симпатии новым рабочим профессиям.

Не спеша



Как у Кати, Кати, да у Катерины.

Калина, малина*.

Три дочери было и все Катерины.

Первая дочь баит: «Выдай, мати, замуж,
Выдай, мати, замуж, да за токаремка,
Да за молодого, да за холостого».

Вторая дочь баит: «Выдай, мати, замуж,
Выдай, мати, замуж, да за слесаречка,
Да за молодого, да за холостого».

Третья дочь баит: «Выдай, мати, замуж.
Выдай, мати, замуж, да за столярочка,
Да за молодого, да за холостого».

Это были первые ростки новой разновидности народного творчества — рабочего фольклора.

В ту же пору начали распространяться тюремные песни, а также публиковавшиеся в сборниках лирические, сентиментальные: «Среди долины ровные», «Стонет сизый голубочек», «Я вечер в лужках гуляла» и другие. К числу популярных песен в середине прошлого века относятся «Вниз по Волге-реке» на стихи А. Шаховского, а также «Буря мглою небо кроет...», «Узник» А. Пушкина, «Выхожу один я на дорогу», «Бородино» М. Лермонтова.

Все такие песни существенно отличались от старинных крестьянских не только текстом, но и общим складом мелодии и четким, постоянным размером. Исполнялись они, как правило, под аккомпанемент гитары, которая стала обязательной принадлежностью почти каждой городской семьи.

В среде учащейся молодежи духовной семинарии и церковных певчих, как и раньше, распевались канты на два-три го-

* Припев «Калина, малина» повторяется после каждой строки.

лоса. При исполнении кантов требовалось обязательное знание нот.

По-прежнему особое место в быту занимала культовая музыка. Церковное пение в Нижнем Новгороде с конца 20-х годов до середины прошлого столетия находилось в пору своего наивысшего расцвета. Большой любитель и знаток хорового искусства местный архиерей Афанасий провел реформу, заменив существовавшее ранее в нижегородских церквах «громкое» пение «тихим». Были приглашены новые регенты, увеличено число певчих. Среди них было много мальчиков. Из мальчиков в хорах составлялись партии дискантов и альтов. По эстетическим понятиям церковнослужителей голоса мальчиков более соответствовали «ангельскому» тембру, нежели женские, и потому особенно ценились.

В репертуаре хоров появились крупные сочинения композиторов Д. Бортнянского, В. Титова и других. Хоровые концерты, исполнявшиеся по праздникам, привлекали многочисленных слушателей, основную массу которых составляла демократическая часть населения города, — ведь посещение церкви было бесплатным.

С 1818 года в летнюю пору в Нижнем Новгороде открывалась Макарьевская ярмарка. «Вообще в музыке и пении здесь нет недостатка: музыкальные хоры, арфистки, цыгане; в Главном доме, в Пассаже, музыка, между Главным домом и бульваром также гремит военная музыка», — читаем мы в корреспонденции с ярмарки*.

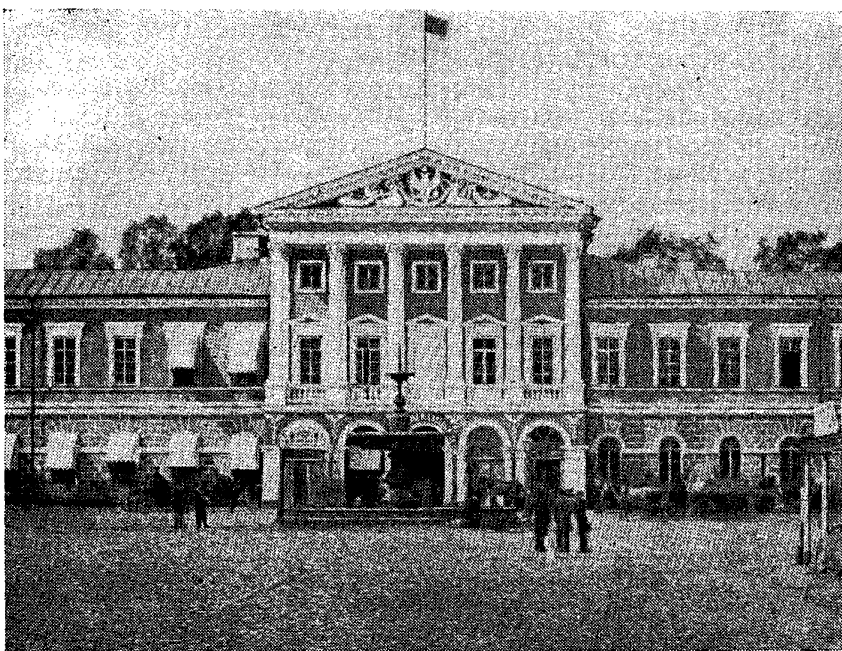
Толпы нижегородцев, посещавших ярмарку, среди других развлечений, слушали игру этих оркестров, исполнявших различные танцевальные пьесы, увертюры и погурри из опер.



Очень большое и важное место в музыкальной жизни Нижнего Новгорода в первой половине прошлого века занимал театр. Круг его посетителей, хотя и не включал в себя основную демократическую часть городского населения, все же состоял из представителей разных слоев общества — дворян, чиновников, купечества, разночинной интеллигенции и частично ремесленников.

Музыка в Нижегородском театре звучала и в драме, и в комедии, и в водевиле, не говоря уж об операх и балетах, составлявших не менее третьей части всех постановок.

* «Северная пчела», 1851, 8 октября, с. 889.



Главный ярмарочный дом

Наступление XIX столетия совпало с третьим сезоном работы крепостного театра князя Н. Г. Шаховского.

«Публика, привыкшая к сценическим представлениям артистов-любителей, охотно посещала публичный театр, тем более что труппа князя Шаховского год с годом совершенствовалась в искусстве и пополнялась новыми сюжетами...» — писал историк Н. Храмовский полвека спустя*.

В 1811 году Шаховской, получив субсидию от дворянства, выстроил на углу Большой и Малой Печерских улиц новый деревянный театр. Довольно мрачное, неуклюжее, но по тем временам хорошее и даже роскошное для города, новое театральное здание выходило своим фасадом на площадь, получившую название Театральной.

Мало отличаясь по выбору репертуара от других крепостных театров, «князь Шаховской, — по замечанию И. М. Долго-

* Храмовский Н. Краткий очерк истории и описание Нижнего Новгорода. Ч. 2. Н. Новгород, 1859, с. 173—174.

рукова, — имеет то преимущество перед многими, что на его театре даются оперы и балеты»*.

Слушали нижегородцы комическую оперу «Калиф Багдадский, или Калиф на час», сюжетом которой служили перипетии пьяницы-чеботаря Абдаллы, посаженного судьей под арест. Позже тем же судьей он был освобожден за взятку. Превращенный в калифа на час, Абдалла наказал взяточника-судью 500 палками. Музыка этой оперы написал композитор Франсуа Буальде (капельмейстер французской оперной труппы в Петербурге с 1804 по 1811 год). Заметим, что первое представление этой оперы состоялось в 1800 году, а спустя десяток лет опера оказалась знакомой и нижегородцам.

В репертуаре театра Шаховского была и другая опера того же композитора — «Красная шапочка», написанная в 1818 году.

Нижегородцы слушали в начале века на своей сцене и оперы «Редкая вещь» и «Дианино древо» испанского композитора Мартина-и-Солери, жившего в это время в Петербурге. К сожалению, либретто и музыка этих опер, сочиненных в 1786 и 1787 годах, не сохранились.

Среди прочих постановок Нижегородского театра можно назвать оперы «Сандрильона» Штейбельта, «Сбитенщик» Буландта, «Деревенские певицы» Фиораванти. Названия двух последних дают основание предполагать, что в них использованы сюжеты из русской жизни.

Балеты «Синяя борода» и «Любовное свидание, или Тщетная предосторожность», по-видимому, также принадлежали иностранным композиторам и носили романтический характер.

В списке опер и балетов, ставившихся на сцене Нижегородского крепостного театра, к сожалению, дошедших до нас в неполном виде, отсутствуют произведения отечественных авторов. Это не удивительно, потому что в начале прошлого века опер и балетов русских композиторов было вообще еще очень мало. Вероятно, тут играли известную роль также художественные вкусы самого владельца театра.

Впрочем, одна русская опера упоминается в этом списке. С ее постановкой связаны и некоторые подробности, которые раскрывают характерные приемы творчества в этом жанре в России того времени, а также «режиссерские манеры» князя Шаховского.

Автор интересных воспоминаний о пребывании в Нижнем Новгороде, князь И. М. Долгорукий в молодости сам увлекался театром и сочинил оперу под названием «Любовное волшебство». Князю принадлежало только либретто, а «хоры и песни были деланы на известные арии, коих собрать я не трудился, а приложил только реестр, который потребовал бы покупки многих песенников и других опер, чтобы дать жизнь моему сочинению на театре. К особенному моему счастью или несчастью, попала опера в руки князя Шаховского: он ее соизволил изуродовать вдосталь: отсек несколько явлений, сократил чуда, выпустил иные арии, словом, скроил чужой кафтан по своей мерке и рассудил дать на Нижегородском театре. Музыка сочинил его музыкант. Опера полюбилась, зачали ее играть и даже часто»*.

Таким образом, можно считать, что первой оперой нижегородского композитора, которым являлся крепостной музыкант Яков Завидов, была волшебно-комическая опера «Любовное волшебство», созданная на либретто И. М. Долгорукова приблизительно в 1805—1810 годах.

Князь Шаховской был не только хорошим предпринимателем, но и умелым руководителем труппы. В зимние месяцы он неоднократно возил своих актеров в Москву, где жил его брат Б. Г. Шаховской. Помимо выступления в древней столице, нижегородские актеры обучались здесь сценическому искусству, заимствовали опыт московских театров.

Популярность и репутация Нижегородского театра росла с каждым годом. «Оркестр княжой из его же людей и слуху не противен... Декорации изрядны... Говоря без излишества в критике, а справедливо, театр Нижегородский лучше многих таких же в России...»**. Таковы замечания строгого и придирчивого критика И. М. Долгорукова, увидевшего свою оперу на нижегородской сцене. Писатель Н. А. Полевой, посетивший спектакли нижегородской труппы в 1811 году, отмечал, что театр «был очень порядочный, если сообразить время и средства»***.

Нижегородцы же выражали свои симпатии к театру прежде всего тем, что охотно заполняли его зал и зимой и летом. «...В 8 часов комедия, и все места заняты... Рукоплескания не умолкают; после представления вызывают на сцену всех актеров по очереди...»****.

* Долгорукий И. М. Журнал путешествия... М., 1870, с. 93.

** Там же, с. 29, 92.

*** Полевой Н. А. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. — «Репертуар русского театра», 1840, т. 1, кн. 2, ст. 3, с. 4.

**** Долгорукий И. М. Журнал путешествия... М., 1870, с. 29.

В 1824 году князь Н. Г. Шаховской умер, и театр перешел в собственность его наследников. Преемники князя, не имея интереса к театральному делу, быстро его запустили и через 3 года продали здание театра и его труппу за 100 тысяч рублей чиновнику Распутину и купцу Климову. По условиям покупки актеры через 10 лет должны были получить вольную. Вскоре Климов отказался от своего пая, и Распутин остался единовластным хозяином. Предприимчивый делец сумел вновь оживить работу театра.

Серьезно обновился в это время и репертуар театра. В 30-е годы были поставлены несколько опер современных русских композиторов, в том числе «Аскольдова могила», «Вадим» и «Пан Твардовский» Верстовского, «Леста, днепровская русалка» Кауера, Кавоса, Давыдова, «Князь-невидимка» Кавоса. Ставились и современные оперы иностранных композиторов: «Леон, или Черногорский замок» Дайлера, «Волшебный стрелок» Вебера, «Водовоз» Керубини, «Швейцарское семейство» Вейгля и другие.

В репертуаре балетной труппы были романтические спектакли: «Дон Жуан», «Альцеста», «Венгерская хижина», «Морские разбойники».

Кроме больших опер и балетов, в театре также шли одноактные музыкальные пьесы. После трех- или пятиактной драмы обычно исполнялась одноактная опера, водевиль, балет или дивертисмент. Большому балету предшествовала одноактная или двухактная пьеса.

Театр был открыт круглый год, за исключением великого поста. Спектакли давались три-четыре раза в неделю, а в масленицу устраивались еще утренние представления. На ярмарке театр играл в течение двух месяцев ежедневно, обычно при полном зале.

Но в 1837 году срок контракта окончился, и антрепренеру пришлось увеличить жалование артистам, ставшим свободными.

В этих условиях доходы Распутина уменьшались, и содержать большое количество актеров стало невозможно. Многие хорошие артисты покинули театр. Труппа распалась, и через год Распутин передал театр в управление известному московскому актеру В. И. Живокини.

Последующая деятельность театра проходила уже в условиях капиталистических отношений. Лишившись возможности эксплуатировать силы крепостных актеров, антрепренеры, часто сменявшие друг друга, чтобы сократить расходы, вынуждены были содержать небольшой состав труппы. В 1840 году в те-

атре вместо прежних 100 человек числилось около 30 актеров и 20 оркестровых музыкантов.

Соответственно с возможностями труппы изменился и репертуар театра. Теперь на его сцене преимущественно ставились драмы, комедии, водевили и небольшие комические оперы. Надо заметить, что при управлении В. И. Живокини художественный уровень драматических постановок театра значительно вырос. Ставились «Гамлет» Шекспира, трагедии Шиллера, драмы Кукольника, Полевого и других. Но из оперного репертуара была поставлена лишь романтическая опера «Цампа» французского композитора Герольда. Изредка на ярмарочной сцене с участием московских солистов ставились «Аскольдова могила» или отдельные части из «Лесты, днепровской русалки». Балеты же совсем исчезли из репертуара театра.

Правда, музыка в театральных представлениях продолжала занимать большое место. Песни, пляски, оркестровые пьесы и хоры являлись неотъемлемым элементом почти каждого спектакля.

Причиной кризиса оперно-балетного репертуара Нижегородского театра было не только резкое уменьшение состава труппы. Многие ранее ставившиеся оперы с их волшебными сюжетами устарели и перестали интересовать публику. Среди нижегородцев все более росло желание услышать на сцене театра произведения подлинно национальные как по сюжету, так и по его музыкальному воплощению. Весьма характерно в этом отношении высказывание тогда еще молодого нижегородского писателя П. И. Мельникова-Печерского в статье «Музыкальные вечера в Нижнем», помещенной в журнале «Москвитянин» № 8 за 1841 год. Приводим из нее следующую выдержку: «Как же, скажут, в других землях музыка находит отголоски даже в сердцах простого народа? Согласен, что, например, в Германии какой-нибудь шустер мурлычет за прилавком арию из Пфрейшютца или в Италии какой-нибудь грубый Lazzaroni напевает: «di tanti palpiti». Но там простой народ в этих мотивах слышит звуки родные, звуки знакомые ему еще с колыбели; поэтому они с первого еще впечатления глубоко врезаются в его растроганной душе. Что же нам дают русские оперы? Германский мистицизм, итальянскую вычурность, одним словом, все, что хорошо в своем месте, а у нас так непонятно, следовательно, и неценимо. А что мы в состоянии оценивать прекрасное, понятное для нас, очевидным примером служит «Аскольдова могила». С первого представления ее, начиная от раздушенного денди московских салонов до сермяжного рыцаря на козлах, все пело «Уж как ветер-ветерок».

Но одна ласточка не составляет весны, два-три родных мотива не составляют народной оперы. Нет, гг. композиторы! Если вы хотите пробудить в нас чувство изящного, так разroyте поскорее сокровищницу наших родных мотивов, дайте нам такое произведение, которое б напоминало русскому все близкое сердцу его, убавкайте нас колыбельной песенкой, под звуки которой так сладко мы спали в колыбели, излейте грусть души в простых гаммах, от которых бы заныло наше сердечушко, залейтесь удалой песенкой, от которой бы запрыгали наши косточки, — и потом все это облеките общим колоритом европейской музыки; тогда мы вас пойдем даже инстинктивно, как понимает птенец призывный крик матери, и нечувствительно перейдем к сознательным ощущениям чужеземных звуков. Впрочем, в наше время по крайней мере проявляется сильное стремление к воссозданию народной музыки; дай бог, чтобы это стремление увенчалось желанным успехом».

Новый подъем в деятельности Нижегородского театра, и в частности оживление его музыкального репертуара, наступил в конце 40-х годов. Он был связан с общим расцветом музыкальной жизни города, а также с некоторыми административными изменениями в самом театре.

В 1847 году театр перешел в казенное владение. Управлять им стал доверенный человек нижегородского губернатора, чиновник особых поручений Ф. К. Смольков. Чтобы восстановить оперу в театральном репертуаре, он пригласил в труппу ряд новых певцов и музыкантов. По-видимому, инициатива этого начинания исходила не от самого Смолькова, человека довольно равнодушного к искусству, а была внушена ему губернатором М. А. Урусовым, негласно являвшимся полным распорядителем театра и считавшим себя покровителем искусства.

Вскоре в Нижний приехало целое семейство немецких актеров-музыкантов. Глава его Карл Шмидкоф, в прошлом выступавший как певец и оркестровый музыкант в маленьких театрах у себя на родине, а затем переехавший в Россию, был приглашен на должность капельмейстера. Его старшая дочь Эвелина, начинавшая свою карьеру еще в Киеве, стала солисткой оперы. В труппу были приглашены младшая сестра певицы, балерина Леонора и ее братья — музыканты и актеры. Из петербургской придворной певчей капеллы прибыл тенор Леонов. Кроме того, в составе труппы появились певцы Лиханский (тенор-баритон), Рубцов (бас), Орлов (тенор, он же валторнист в оркестре), а также перешедшая из Выксунского крепостного театра Е. И. Стрепетова-Кочетова, даровитая водевильная актриса, обладавшая красивым, хотя и небольшим сопрано.

Этими силами, а также силами приглашенных в необходимые случаях военных музыкантов и регентских певчих за короткий срок на нижегородской сцене были поставлены оперы «Норма» Беллини, «Фра-Дьяволо» Обера, первый акт «Жизни за царя» Глинки. Кроме того, были возобновлены постановки опер «Цампа», «Волшебный стрелок» и «Любовный напиток».

Капельмейстер К. Шмидкоф не принадлежал к числу крупных музыкантов, обладавших большой творческой инициативой. Кропотливо и добросовестно работая с труппой, он стремился достигнуть более или менее слаженного ансамбля, благодушно удовлетворяясь выполненной на ремесленном уровне задачей.

Не отличались оперные спектакли и оформлением. В постановках нередко использовались старые декорации, костюмы, реквизит и прочие аксессуары, имевшиеся под руками. Так, в спектакле «Любовный напиток» Доницетти участвовал губернаторский осел. Находившийся вначале на казенном дворе для забавы детей главы губернии, он потом был «разжалован» за свой строптивый характер и возил бочку с водой по Жуковской улице в Рабочий дом и другие присутственные места. И вдруг нижегородцы увидели его на сцене театра запряженным в золотую колесницу, с восседавшим на ней самим Карлом Шмидкофом, который исполнял роль Дулькомора.

Публика основное внимание в спектаклях обращала на солистов-певцов, в первую очередь Эвелину Шмидкоф и Леонова. Новая примадонна Нижегородского театра обладала природным красивым и довольно обширным по диапазону голосом, но и достаточно высокой вокальной культурой, которая позволяла ей с успехом исполнять сложные лирико-колоратурные партии в операх итальянских композиторов.

Артист Леонов пленял нижегородцев необыкновенной задушевностью исполнения. «Это был поистине замечательнейший талант. Голос г. Леонова был до того симпатичен, до того проникал в самую глубину музыкального чутья слушателя, что никогда не забудется теми, кто его хоть однажды слышал»*, — свидетельствовал А. С. Гациский. Леонов выступал во всех оперных спектаклях, исполняя, в частности, партии Макса («Волшебный стрелок») и Фра-Дьяволо. К сожалению, в 1851 году Леонов уехал из Нижнего и вскоре трагически погиб при пожаре Калужского театра.

Своим ярким сценическим дарованием привлекала симпатии нижегородцев и Е. Стрепетова-Кочетова, с успехом выступавшая в некоторых операх и водевилях.

* Гациский А. С. Нижегородский театр. Н. Новгород, 1867, с. 34.

Нижегородский театр в этот период пользовался большим успехом. Спектакли шли на городской сцене в течение всего зимнего сезона, а в июле и августе труппа по традиции играла на ярмарке. Здесь в просторном деревянном помещении, вмещавшем до 1000 человек, была своя публика. «Кроме нашего туземного общества, бывают тут государственные сановники, петербургские и московские львы, военные и статские, помещики из всех русских губерний, иностранцы со всех стран света... купцы... ну, словом, на ярмарке бывают все», — писал в «Воспоминаниях о Нижегородской ярмарке», помещенных в 1851 году в журнале «Северная пчела», нижегородский музыкальный и театральный критик А. Д. Улыбышев.

Середина века ознаменовалась в музыкальной жизни Нижнего Новгорода еще одним важным событием. В ноябре 1850 года впервые в город приехала целая труппа итальянских певцов. Труппа, возглавляемая Амалией Корбари, дала на сцене Нижегородского театра восемь спектаклей: «Лукреция Борджиа», «Сомнамбула», «Капулетти и Монтекки», «Лючия ди Ламермур» и другие. Возбуждение нижегородской публики было огромно. Однако выступления гостей несколько разочаровали знатоков итальянской музыки недостаточно высоким качеством исполнения. К тому же малочисленный коллектив показывал оперы без хоров и ансамблей.

Внимание и симпатии нижегородцев к музыкальным спектаклям, хороший состав солистов-певцов в местной театральной труппе и частые приезды гастролеров дали основание А. С. Гацискому утверждать, что начиная с 1849 года на Нижегородском театре опера «заслоняла собой чисто драматическую сцену»*.

Так продолжалось до января 1853 года, когда в жизни Нижегородского театра произошла катастрофа. В воспоминаниях ее свидетеля старого нижегородца П. Морозова рассказывается, как в одну из зимних ночей «... мирно спавшие улицы в те времена еще довольно глухого Нижнего вдруг осветились ярким заревом и наполнились шумом пожарной тревоги: то горел старый деревянный театр, стоявший недалеко от архиерейского дома, на одной из лучших улиц. А строгий архиерей Иеремия, выйдя на крыльцо, широким крестом осенил пламя, охватившее «дом дьявола», — и пламя, «послушное высшему велению», испепелило этот дом до основания»**.

* Гациский А. С. Нижегородский театр. Н. Новгород, 1867, с. 54.

** Морозов П. Воспоминания о Нижегородском театре 60-х годов. — Ежегодник императорских театров. Вып. 3, 1910, с. 7.



Несмотря на то что концертно-музыкальная деятельность охватывала лишь ограниченный круг привилегированных слоев общества, все же она способствовала приобщению нижегородцев к сокровищам профессиональной европейской музыки в различных жанрах. В Нижнем Новгороде первой половины прошлого века устраиваются музыкальные вечера в частных домах и публичные концерты в общественных зданиях.

Одним из богатых представителей нижегородского дворянства на рубеже XVIII и XIX столетий был председатель уголовного суда Карл Максимович Ребиндер. Выходец из прибалтийских немцев, Ребиндер владел обширными поместьями в губернии, роскошным особняком на центральной (Покровской) улице и слыл меценатом. В громадном двухсветном с хорами зале устраивались балы и вечера, на которых выступали постоянный домашний оркестр и капелла певцов, состоявшая из крепостных.

До нас не дошли списки музыкальных пьес, исполнявшихся в доме Ребиндера, но не будет ошибкой предположить, что, помимо танцевальной музыки, состоявшей из полонезов, кадрилией, лендлеров, вальсов, здесь звучали и торжественные канты и всевозможные увертюры и попури из популярных в то время опер.

Крепостные хоры выступали также в усадьбе полковника С. М. Мартынова, расположенной у Волжского откоса, в доме губернского стряпчего, француза по происхождению, Ф. О. Масария и других представителей «голубой крови» местного общества.

В связи с прибытием в Нижний Новгород из Москвы в 1812 году значительной группы интеллигенции оживляется культурная жизнь города. Несмотря на военные действия, проводились всевозможные балы, литературные вечера и т. п. На них, кроме громких чтений и декламации, звучала и музыка, преимущественно камерная. Участники вечеров исполняли различные пьесы для фортепьяно, скрипки, виолончели, квартеты Гайдна, Моцарта, пели романсы, песни. Среди литераторов присутствовали Ю. А. Нелединский-Мелецкий, автор многих русских песен, в том числе «Выйду ль я на реченьку», К. Н. Батюшков, которому принадлежит текст известного городского романа «Разлука».

После отъезда москвичей в музыкальной жизни Нижнего Новгорода хотя и наступил некоторый спад, но все же вкус к домашнему музицированию в дворянских семьях продолжал

крепляться. В городе увеличивалось число завезенных из столиц фортепиано, фисгармоний, пополнялись и домашние нотные библиотеки.

Вот что писала немецкая газета «Neue Berliner Musikzeitung» в 1850 году: «В середине великого пространства Русского государства, почти на равном расстоянии от г. С.-Петербурга и Уральского хребта, отделяющего Европу от Сибири, лежит Нижний Новгород. Уже несколько лет тому назад между жителями этого города, которых число превышает 30 000, постепенно распространяющаяся в образованном классе склонность к музыкальным наслаждениям нашла сочувствие, и музыка насчитывает теперь уже значительное число образованных почитателей, которые с ревностью и любовью следуют своему музыкальному призванию. Во многих домашних кругах города, как благодетельные последствия этого направления, образовались маленькие музыкальные собрания, в которых нашли бы наслаждение и радость истинные друзья музыки. Сочинения знаменитейших творцов, незабвенных в области музыки, каковы Гайдн, Бетховен и Моцарт, так же как и новейших, каковы Мендельсон-Бартольди, Шпор, Феска, Рейсигер, исполняются в квартетах и трио, на фортепиано, с аккомпанементом струнных инструментов, и на одном фортепиано, с возможною отчетливостью, вкусом и чувством... В городе редкий дом, в котором бы не было хорошего инструмента, на котором они (местные дамы) очень бегло и удовлетворительно исполняют труднейшие вещи Листа, Тальберга, Шопена и др.»*.

Среди этих «домов» были дома Н. К. Якоби — нижегородского аристократа либерала, члена попечительства о детских приютах, дочь которого училась игре на фортепиано у пианиста К. Эйзриха; дом магната и большого знатока музыки С. В. Шереметьева, владевшего обширными поместьями на Волге; дом председателя палаты государственных имуществ Н. Ф. Кудрявцева, в квартетных вечерах исполнявшего партию виолончели; дом управляющего лесами нижегородской губернии В. К. Верстовского, игравшего на скрипке; дом вице-губернатора М. Н. Панова, шестнадцатилетняя дочь которого была одаренной пианисткой, ученицей известного в то время московского композитора Гензельта и т. д.

Особой известностью пользовался дом А. Д. Улыбышева. Особняк мецената на Малой Покровке с 40-х годов в течение полуторадесятилетия был центром музыкальной жизни города.

* Цит. по кн.: Гацкий А. С. Люди Нижегородского Поволжья. Кн. 1-я. Н. Новгород, 1887, с. 11—12, 14.

По четвергам и субботам здесь собирались музыканты, художники, писатели. Из местных жителей у Улыбышева бывали, кроме Кудрявцева, Пановой, Верстовского, помещик М. М. Аверкиев, братья С. П. и М. П. Званцевы — все трое активные участники домашних квартетов, пианист Ф. Лангер, виолончелисты Габель и Волков, юный композитор М. Балакирев, писатель В. И. Даль, Н. П. Бестужев — брат известного декабриста.

Гостями на улыбышевских вечерах были и многие приезжие артисты. Так, в разные годы здесь побывали выдающийся петербургский виолончелист К. Шуберт, скрипачи Н. Я. Афанасьев, Аполлинарий Контский, его брат пианист Антон Контский, пианист-импровизатор Сейсмур-Шиф, певец Иордан, певица Раффи, знаменитые московские и петербургские драматические артисты Щепкин, Мартынов, Самойлов и многие другие.

Силами любителей и профессиональных артистов в доме Улыбышева исполнялись фортепианные концерты Гуммеля, скрипичные пьесы Берлиози, квартеты Керубини, Шпора, Риса, квинтеты Онслопа, октет Мендельсона, не говоря уж о произведениях любимых «трех отцов», как звали между собой участники музыкальных вечеров композиторов Гайдна, Моцарта и Бетховена. Звучали также и вокальные сочинения — арии из опер или ансамбли.

Не ограничиваясь камерным жанром, Улыбышев организовал в своем доме исполнение и крупных симфонических или кантатно-ораториальных сочинений. Правда, такие концерты проводились редко. В этих случаях к любительскому квартету присоединялись музыканты из театрального оркестра и резервного батальона, а также певчие архиерейского хора. Руководил коллективами военный капельмейстер Франц Кинд. После отъезда Кинда его заменил Карл Эйзрих и молодой Милий Балакирев.

В доме Улыбышева, а иногда и на сцене городского театра исполнялись отрывки из «Мессии» Генделя, «Реквиема» Моцарта, хоры Сарти и других композиторов, 1-я симфония Бетховена, До-мажорная и Соль-минорная симфонии Моцарта, увертюры к операм «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Гугеноты» и ряд других пьес.

По отзыву самого Улыбышева, художественная сторона исполнения хотя и не могла соперничать со звучанием оркестра большой Петербургской оперы, но все же была вполне удовлетворительна и доставляла нижегородским слушателям «невыразимое наслаждение».

Публичные концерты, рассчитанные на довольно широкий круг слушателей, были платными. Коммерческому характеру таких концертов весьма благоприятствовала Нижегородская ярмарка, и с 20-х годов прошлого столетия число таких концертов довольно быстро росло. На это особое положение города указывал еще Улыбышев, сообщая в своей корреспонденции в 1851 году следующее: «К счастью, наш Нижний Новгород составляет в этом отношении нечто среднее между губерньским городом и столицей. Ежегодно посещают нас во время ярмарки, а иногда и зимой артисты с именами, известными всей России и даже прославленными в Западной Европе. Из музыкантов были здесь в продолжении девяти или десяти лет арфист Бакса, скрипачи Гресси, Дмитриев-Свечин и Афанасьев; виолончелисты Серве, Шуберт, девицы Христиан и Гебель; фортепьянисты Оноре, Рубинштейн и Сейсмур-Шиф; певицы Бишон и Петю—все люди с замечательным, а некоторые из них огромным талантом»*.

В этом перечне Улыбышев не касается всевозможных публичных концертов эстрадно-развлекательного характера, а упоминает только исполнителей так называемой серьезной музыки. Проходили концерты на ярмарке в помещении Главного дома, а в городе — в зале Дворянского собрания.

Примечательно, что при таком коммерческом принципе организации публичных концертов для обеспечения сбора артисты должны были заранее разнести билеты именитым жителям, губернатору, богатым аристократам, которые благосклонно оплачивали их по дорогой цене.

Несколько иной характер имели публичные концерты, организуемые местными музыкальными силами.

Еще в начале века любители устраивали сборные концерты в Дворянском собрании, на которые приглашалась городская публика. В 30-е годы силами актеров крепостной труппы эпизодически проводились концерты в театре со сборными программами, куда был открыт доступ по билетам. Позднее в таких концертах стали принимать участие, помимо солистов, хоры и оркестры. Так, в марте 1840 года в городском театре прозвучали произведения Гайдна, Моцарта, Керубини и Бетховена в исполнении солистов, хора и оркестра. Через год в том же исполнении состоялась новая серия концертов, где под управлением Ф. Кинда симфонический и духовой оркестры играли увертюры к операм «Густав», «Черное домино», «Вильгельм Телль». В программах этих концертов были также отрывки из

* «Северная пчела», 1851, 8 октября, с. 889.

Съ дозволенія Начальства
На Нижегородской Ярмаркѣ

Въ Пятницу 26 Августа 1855 года

ВЪ ЗАЛѢ ГЛАВНАГО ДОМА

Піанистѣ.

МИЛІЙ
БАЛАКИРЕВЪ,
УЧЕНИКЪ АНТОНА КОЦКАГО,
БУДЕТЪ ИМѢТЬ ЧЕСТЬ ДАТЬ
КОНЦЕРТЪ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ПРОГРАММА.

1. *Carrie heroique* соч. Коцкаго
2. *La Gondole* Этюда соч. Гейзеля.
3. Сказокъ. Русская пѣсня арцикоровича Листона

ИСПОЛНИТЬ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

4. Большая Фантазія на мотивы изъ оперы Жюльена соч. Листа.
5. Испанская Серенада соч. Шумбера.
6. Импрессионъ на Русскія пѣсни, соч. Коцкаго

М. БАЛАКИ-

РЕВЪ.

НАЧАЛО КОНЦЕРТА ВЪ 8½ ЧАСОВЪ.

ЦѢНА ЗА ВХОДЪ ВЪ ЗАЛЪ 2 руб. ХОРЫ 1 руб. СЕРЕБР.

Инструментъ Кабинетъ Имперіалъ, изъ фабрики Лихтенгаля.

Билеты можно получать за благоуменово отъ магазина Лихтенгаля, рядомъ съ Баржевой Залой и вечеромъ при вхождѣ въ Концертъ.

Печатано въ центральной Типографіи.

Афиша концерта М. Балакирева, 1855 г.

опер «Жизнь за царя», «Капулетти и Монтекки», хоры из оперы «Роберт Дьявол», фортепианный концерт Гуммеля, скрипичные концерт и вариации Берио, пьесы Кальбренера, Майзедера, русские песни «Я пойду погуляю», «Ночка ноченька» и другие произведения. В концертах участвовали хор театра, пианист Лангер, солисты — певцы театральной труппы.

Заметим, что исполнение произведений М. И. Глинки в начале 40-х годов было одним из самых ранних в концертной практике провинциальных русских городов и, несомненно, связано с личным влиянием А. Д. Улыбышева, питавшего глубокие симпатии к творчеству великого, но в ту пору еще мало известного композитора.

23 марта 1843 года в музыкальной жизни Нижнего Новгорода произошло событие весьма примечательное. На сцене городского театра расположился хор из 60 человек и симфонический оркестр. Под управлением местного дирижера К. Эйзриха исполнялся полностью «Реквием» Моцарта. Летом того же года концерт был повторен в помещении Главного ярмарочного дома.

По инициативе и при личной помощи Улыбышева в январе и августе 1855 года состоялись первые публичные концерты в родном городе молодого пианиста Милия Балакирева.

Расцвет домашнего музицирования нижегородского дворянства, обилие приезжих артистов на ярмарке, интересные публичные концерты, проводимые с местными музыкальными силами, наряду с оперными спектаклями в театре, в своей совокупности дали право А. С. Гацискому справедливо и не без гордости записать: «Нужно сказать, безо всякого пристрастия, что описываемое время было для Нижнего одним из лучших в его музыкальной жизни... Нижний вообще «музицировал» так, как не всякому городу удается»*.

* Гациский А. С. Нижегородский театр. Н. Новгород, 1867, с. 45.

Очерк третий
Музыкальные портреты

АЛЕКСАНДР ДМИТРИЕВИЧ УЛЫБЫШЕВ
(1794—1858)

«**Н**е будучи ни французом, ни литератором, ни музыкантом, Улыбышев написал литературное произведение на французском языке, имеющее предметом музыку». Это полное скрытой иронии высказывание современника приводит известный музыкальный критик Г. А. Ларош во вступительной статье к изданию в переводе на русский язык книги «Новая биография Моцарта» (1890).

А между тем опубликованный в оригинале почти полвека назад капитальный труд Улыбышева сразу же привлек к себе внимание, вскоре был переведен на несколько европейских языков и принес нижегородскому автору широкую известность. О знаменитой книге Александра Дмитриевича будет рассказано ниже, а сначала познакомимся с некоторыми страницами его биографии.

В семье Улыбышевых хранилась легенда о том, что Дмитрий Донской во время какого-то сражения был спасен одним из своих воинов; в благодарность великий князь выдал за него замуж свою единственную дочь Улыбу. Отсюда и пошел, по преданию, род Улыбышевых.

Служивший в дипломатическом корпусе отец Александра Дмитриевича владел родовым имением в селе Лукино Нижегородской губернии. Здесь и родился 14 апреля 1794 года будущий музыкальный критик. Вскоре родители увезли сына за границу, где он и прожил до шестнадцатилетнего возраста.

Возвратившись на родину, Улыбышев поступил на службу в департамент иностранных дел. Служебные обязанности не мешали ему продолжать начатые еще за границей занятия музыкой и отчасти литературой. Улыбышев становится завсегдатаем столичных концертов и театра. Часто его можно было видеть и в литературно-музыкальных салонах за беседами с В. Ф. Одоевским, М. Ю. Виельгорским, А. Ф. Львовым и другими известными деятелями культуры и искусства. Среди друзей Улыбышева был



А. Д. Улыбышев

сок одиннадцати членов кружка «Зеленая лампа», вошедших в секретный государственный документ «Алфавит декабристов». Следствие не выяснило, был ли Улыбышев замешан в заговоре, и он остался на свободе. В 1830 году, подав в отставку, Улыбышев удалился из столицы в свое поместье Лукино.

Идилличность сельской тишины, возможность пожить в уединении, вдали от условностей столичной суеты, а с другой стороны, соседство Нижегородской ярмарки, где, по его словам, «Европа ежегодно съезжается с Азией», своей новизной привлекали его. Обзаведясь семьей (он был женат на нижегородской дворянке Н. А. Олсуфьевой), Александр Дмитриевич часто принимал у себя соседних помещиков—любителей музыки. Бывали в гостях у Улыбышева и приезжие артисты. Музыкальные вечера, на которых исполнялись различные камерные пьесы, завершались обильным ужином, устраиваемым хлебосольным хозяином для гостей.

В доме Улыбышева имелась обширная библиотека, постоянно пополнявшаяся свежими нотами и книгами, которые хозяин выписывал из-за границы. Особенно заинтересовала его биография любимого композитора Моцарта, написанная датчанином Ниссенем. Не удовлетворившись ею, он

и совсем еще молодой М. И. Глинка.

Выступая на страницах «Signal de St. Peterbourg» со статьями и рецензиями, посвященными музыкальной жизни столицы, Улыбышев быстро завоевал репутацию строгого и влиятельного критика. В 1827 году он был избран почетным членом Петербургского филармонического общества. Участвовал также в заседаниях кружка «Зеленая лампа», имевшего связь с тайным обществом «Союз благоденствия».

Атмосфера высокой интеллигентности царил и в семейном окружении Улыбышева. Его брат был профессором в корпусе путей сообщения, сестра — даровитая поэтесса, печатавшая стихи на французском языке.

События на Сенатской площади 1825 года отразились на дальнейшей судьбе Александра Дмитриевича. Он попал в спи-

решил переработать книгу, наивно полагая затратить на это месяца три-четыре. Но, принявшись за работу, вскоре убедился, что необходимо серьезно пополнить свои музыкально-теоретические и исторические познания, главным образом, обстоятельно прослушать и изучить все основные сочинения великого композитора. Грандиозность этой задачи настолько подавила его, что он решил оставить свою затею. «Но мысль о Моцарте неотступно следовала за мною среди дум об урожае ржи и овса, вместе со мною скакала по большим дорогам и, когда я возвращался домой, первая приветствовала меня на пороге», — вспоминал Улыбышев в предисловии к «Новой биографии Моцарта».

Десять лет упорного труда понадобилось Улыбышеву для завершения работы над книгой. Получив разрешение цензора, он на свои средства напечатал ее небольшим тиражом в одной из московских типографий в 1843 году.

Из трех томов обширного труда Улыбышева только первый, объемом свыше 200 страниц большого формата, содержит подробное жизнеописание композитора. Остальные два тома посвящены историческому обзору развития европейской музыки до XVIII столетия и анализу основных сочинений Моцарта.

Книга была написана на французском языке. В предисловии автор объясняет причину выбора французского языка. «Напиши я ее по-русски, я оказался бы в странном положении автора, имеющего читателями только собственных друзей и знакомых человек пятьдесят, никак не более. Французский язык напротив того доступен многим читателям и признанным судьям и у нас и повсюду».

Разделяя идеалистические воззрения, широко распространенные в начале прошлого столетия, Улыбышев придерживался той музыкально-исторической концепции, по которой все развитие музыкального творчества до XVIII века было лишь подготовительной ступенью к Моцарту — абсолютной вершине и совершенству в музыкальном искусстве. Не вполне самостоятельным был Улыбышев и в музыкально-теоретических рассуждениях, порой излишне доверчиво пользуясь устарелыми схемами немецких ученых музыкантов, что, разумеется, ослабляет ценность его теоретических анализов.

Однако при всех этих недостатках книга А. Д. Улыбышева в свое время оказалась одним из самых полных и глубоких исследований творчества великого австрийского композитора. Горячая любовь к искусству, природная музыкальность и верная интуиция автора в определении истинно прекрасного составляет непреходящее достоинство труда нижегородского музыкального критика, резко отделяя его от сухих трактатов профессиональных ученых. «Новая биография Моцарта» представляет живой интерес и для современного читателя.

Спустя десятилетие Улыбышев задумал новый большой труд о Бетховене. Книга, над которой автор работал свыше трех лет, была напечатана

также на французском языке в Лейпциге издательством Брокгауза в 1857 году.

Это была пора начавшегося горячего увлечения передовой русской музыкальной общественности творчеством гениального композитора. Содержащиеся в книге неправильная оценка поздних сочинений Бетховена и некоторые другие ошибки вызвали резкую критику работы Улыбышева, возбужденного ретроградом и невежественным дилетантом. Между тем ему, воспитанному на музыке XVIII века, хотя и остались непонятными многие явления более позднего времени, все же на страницах книги о Бетховене удалось высказать смелые и новаторские мысли и предвидения, которые ставят А. Д. Улыбышева выше некоторых других современных ему музыкальных критиков.

Вот, например, какие строки он посвящает творчеству М. И. Глинки: «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») — одно из величайших произведений нашего столетия, один из наиболее, смею думать, решительных шагов вперед драматической музыки... Он (Глинка. — *В. К.*) выказал себя настолько же великим мелодистом и инструментатором, насколько и ученым контрапунктистом, и при этих условиях остался более русским, чем кто бы то ни был до него на нашей сцене. Под его пером наша отечественная музыка в первый раз явилась достойной исторических судеб родного края и нравственного величия народа»*.

Заметим, что эти строки написаны Улыбышевым в 1853—1854 годах. Он одним из первых высказал в такой решительной форме истину, получившую полное признание значительно позднее. К сожалению, труд Улыбышева о Бетховене так и не был опубликован в русском переводе.

Переехав в 1841 году в Нижний Новгород и поселившись в 1847 году в собственном особняке, Улыбышев продолжал устраивать музыкальные вечера, о которых шла речь в предыдущем очерке. По воскресеньям, вторникам, средам и пятницам почти всегда можно было видеть в первом ряду кресел Нижегородского театра пожилого румяного толстяка, с седеющими, редкими баками и клочком таких же волос под подбородком, в золотых очках, большей частью в летних, светлых панталонах и в серой на вате с бобровым воротником шинели. Так описывает его современник А. Гациский.

Свои суждения о пьесах, об игре актеров он произносил не стесняясь, громко, на весь театр, не только в антрактах, но и во время хода пьесы, покрикивая: «Браво, отлично, молодец!» или «Скверно», а иногда даже просто «Экой бол-ван!». Актеры боялись, но уважали неистового «генерала», ибо строгие суждения его, хотя и высказывались в более чем непринужденной форме, но всегда были справедливы. Эти суждения беспрекословно воспринимались публикой, таким образом определяя успех или провал того или иного спектакля.

* Цит. по ст.: Ларош Г. О жизни и трудах Улыбышева. Новая биография Моцарта. Изд. Юргенсон, 1890, с. 15.

Свои наблюдения музыкальной и театральной жизни Нижнего Новгорода и Нижегородского Поволжья Улыбышев высказывал также в корреспонденциях, публиковавшихся в столичных журналах. Например, в статье о русском скрипаче Н. Афанасьеве он попутно пишет о крепостном симфоническом оркестре в Выксе, как о лучшем, может быть, в России после столичных театральных оркестров.

Интересны его наблюдения и за слушателями концертов и музыкальных спектаклей: «...Нижегородская публика, образовавшая свой вкус под влиянием настоящих виртуозов и лучших актеров, которых она слушает каждый год, сделалась строже и разборчивее, чем то бывает обыкновенно в провинции. Она довольно скупа на хлопанья и вызыванья...»*.

Стиль Улыбышева-рецензента характеризует, в частности, его отклик на гастрольное выступление московского артиста А. А. Лазарева в ярмарочном спектакле: «...Мы слышали его в «Аскольдовой могиле», где он пел, не говоря играл, роль Неизвестного. Голос его, высокий баритон, имеет большую силу и звучность, при твердой интонации. Без голоса нет певца; это истина, в которой г-н Лазарев сам, кажется, совершенно уверен и других в том же старается уверить, но иногда чересчур оглушительными доказательствами. Есть другая музыкальная аксиома: что певца не составляет один голос. Надеюсь, и эту истину поймет и выразит когда-нибудь г-н Лазарев с таким же убеждением, как и первую. Тогда, в другой раз, мы послушаем его с полным удовольствием»**.

Размеренный образ жизни Улыбышева в провинции изредка нарушался поездками в Москву и Петербург, где решался вопрос об издании трудов и можно было «послушать итальянскую оперу». В последний раз он навестил северную столицу зимой 1855 года. Спутником Александра Дмитриевича был юный Милий Балакирев, которого он вез в Петербург, чтобы лично представить своему другу М. И. Глинке.

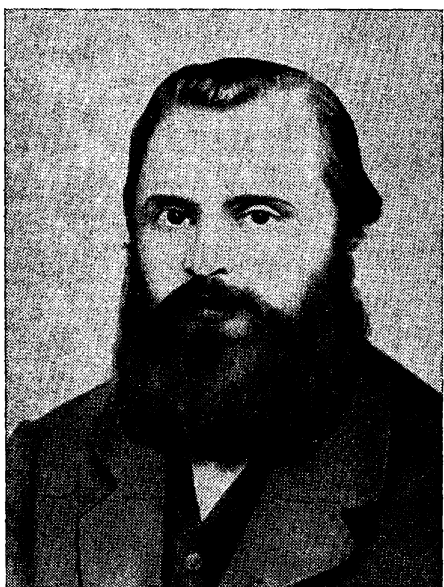
В эти годы Улыбышев стал часто прихварывать. Телесные недуги сопровождались семейными невзгодами и душевной тоской. «Меня пожирает здесь ужаснейшая хандра, какой я еще не испытывал во всю жизнь. Музыка нет уж никакой, кроме адской трень-бени здешнего театрального оркестра...»***,— писал он Балакиреву из Нижнего Новгорода в Петербург 14 марта 1856 года. Вернувшись с одного бурного заседания нижегородского дворянства по вопросу улучшения быта помещичьих крестьян, Александр Дмитриевич Улыбышев окончательно слег в постель и скончался 29 января (10 февраля) 1858 года.

* Воспоминания о Нижегородской ярмарке 1851 года. — «Северная пчела», 1851, 8 ноября, с. 889.

** Улыбышев в А. Д. Театр и музыка на Нижегородской ярмарке 1852 года. — «Пантеон», 1852, № 8.

*** Письма А. Д. Улыбышева. — В кн.: Музыкальная старина. СПб., 1911, вып. 6, с. 125—126.

МИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ
БАЛАКИРЕВ
(1837—1910)



М. А. Балакирев

12 февраля 1856 года в зале Петербургского университета состоялся очередной концерт Филармонического общества. Собравшаяся публика — студенты, представители столичного «бюмонда», ожидавшие выступления итальянских певцов Лаблаш и Бозио, с некоторым удивлением узнали, что в концерте принимает участие неизвестный им пианист по фамилии Балакирев. Итальянцы пели арии из опер своих соотечественников, русский пианист играл виртуозные пьесы Гуммеля, Шопена, а также свои собственные сочинения. Концерт принес большой успех Балакиреву, и даже скептики, избалованные недавними выступлениями

в столице таких выдающихся мастеров фортепианной игры, как Ф. Лист, отметили прекрасное дарование молодого пианиста.

Вскоре в «Музыкально-театральном вестнике» появилась статья композитора А. Серова, который писал: «Талант г. Балакирева — богатая находка для нашей отечественной музыки». Статья заканчивалась словами: «Следует поздравить Россию с новым чрезвычайно даровитым композитором».

К этой же поре относится и суждение Михаила Ивановича Глинки о молодом Балакиреве. В письме к сестре великий композитор сообщал: «...В нем я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки...»

Как видим, Милий Балакирев уже в девятнадцать лет был достаточно подготовленным музыкантом.

Как же складывался ранний период жизни М. А. Балакирева и что формировало его как художника?

Родители Милия Алексеевича принадлежали к кругу служилой дворянской интеллигенции среднего достатка. Отец, Алексей Константинович, получивший образование в «Демидовском высших наук училище» города Ярославля, служил чиновником Нижегородского соляного управления. Атмосферу несколько патриархально-религиозного быта семьи, в которой бы-

ло четверо детей, отчасти нарушил отцовский характер, вспыльчивый и неуравновешенный. Зато мать, нежная, чуткая и умная, оставила в памяти Милия радостные воспоминания.

Ранние детские годы мальчик провел в доме на Телячьей улице (совр. ул. Гоголя), где он родился 21 декабря 1836 года (2 января 1837 г.). Но когда ему исполнилось 6 лет, семья переехала на Провиантскую улицу, где отец купил небольшой деревянный дом*.

С этим домом, в котором Милий Балакирев прожил до 12 лет, связаны его первые сознательные музыкальные впечатления. Они имели различные источники. Это были и песни бурлаков, доносившиеся с Волги, и хороводы молодежи, гулявшей на Провиантской улице, расположенной на городской окраине. Слушал мальчик и оркестр в находившемся неподалеку театре, куда он попадал на утренние спектакли вместе с родителями. А дома звуки фортепиано, на котором играла, мать Елизавета Ивановна.

Остро восприимчивый к музыке, от природы одаренный отличным слухом и памятью, маленький Милий Балакирев любил сам подбирать на фортепиано слышанные мотивы, аккорды и играть с сестрами в угадывание звуков. Эти детские забавы способствовали развитию музыкально-слуховых навыков и явились первой ступенью в искусстве импровизации.

С 6 лет начав занятия под руководством матери, он быстро одолел скучную «Школу фортепьянной игры» Гюнтера и «перерос» свою учительницу. Через одну общую знакомую Милия показали А. Д. Улыбышеву, но тот не нашел ничего особенного в мальчике. Тогда отец Балакирева, которому нравилась игра сына, скопив денег, отправил его с матерью в Москву для консультации у известного в то время пианиста и педагога А. И. Дюбюка.

Балакирев получил у Дюбюка десять уроков, разучив под его руководством несколько произведений, в том числе трудный для десятилетнего ребенка фортепианный концерт Гуммеля. Дюбюк предложил отдать ему на воспитание понравившегося даровитого мальчика, обещая подготовить из него крупного пианиста, но мать не решилась расстаться с сыном.

Возвратившись в Нижний, Милий Балакирев оказался вновь предоставленным самому себе в музыкальных занятиях.

Осенью 1846 года он был определен в мужскую гимназию, но постигшее семью Балакиревых через полгода несчастье—внезапная смерть матери от черной оспы—круто изменило дальнейшую судьбу мальчика. Растерявшийся, неприспособленный к жизни отец спустя некоторое время продал дом на Провиантской улице, передал на воспитание родственникам жены трех дочерей, а сына устроил в Александровский институт и перевелся по работе сначала в Лысково, потом в Арзамас.

* Ныне на доме № 5 по Провиантской улице висит мемориальная доска. В доме размещены мемориальная комната Балакирева, Горьковский Союз композиторов и областное хоровое общество.

Балакирев в институте не оставлял музыку, в свободное время играл на фортепиано знакомые пьесы и предавался импровизации. Теперь под пальцами Милия рождались уже целые пьесы.

Однажды его игру услышал пианист К. Эйзрих, окончивший Венскую консерваторию. Заинтересовавшись даровитым юношей, он начал с ним заниматься бесплатно. Под его руководством Балакирев изучил ряд пьес Баха, Бетховена, Шопена. Весной 1851 года, выступая на акте в институте, он исполнил «Концертштюк» Вебера (вместе с Эйзрихом).

Важное значение для Балакирева имели встречи в доме нижегородского аристократа Якоби с артистами, художниками, писателями. Так, например, именно здесь он впервые услышал Сонату си минор Шопена в исполнении пианиста И. Ф. Ласковского. С этого времени зародилась горячая любовь Балакирева к творчеству великого польского композитора.

Перед юным пианистом открылись двери аристократических домов, где устраивались музыкальные вечера. Его просили играть, восторгались ранним развитием таланта и даже предлагали, чтобы он давал уроки подрастающим барышням. Однако посещение таких салонов для Балакирева всегда было связано с некоторой скованностью. Он избегал разговаривать по-французски, не любил чрезмерных похвал, держал себя независимо, хотя и вынужден был принимать предложения об уроках, чтобы иметь возможность оказывать материальную помощь своим младшим сестрам.

При посредстве Эйзриха 14-летний Милий Балакирев был вторично представлен Улыбышеву. На этот раз меценат, учитывая лестную рекомендацию Эйзриха, пригласил Балакирева выступить на одном из своих музыкальных вечеров.

Почуввав в юном пианисте действительно настоящий талант, Улыбышев стал проявлять к нему все большее внимание и заботу. Балакирев вскоре оказался непременным участником всех улыбышевских вечеров, выступая на них как солист, аккомпаниатор, а позднее дирижер. В его распоряжении была богатая нотная библиотека, где он нашел неизвестные ему ранние произведения М. И. Глинки, поразившие его своей красотой и национальной русской самобытностью. Улыбышев рассказывал ему о своем петербургском друге и познакомил с рукописной партитурой «Жизни за царя», присланной ему Глинкой несколько лет назад. На титульном листе партитуры была отмечена дата сочинения оперы — 1836 год, совпадавшая с годом рождения Балакирева.

На улыбышевских вечерах Балакиреву довелось повстречать много новых интересных музыкантов и литераторов с различными взглядами на искусство. Прислушиваясь к рассказам приезжих профессиональных артистов о новинках музыкальной жизни в столицах и горячим спорам хозяйина дома с пианистом Сейсмур-Шифом, А. Контским, писателем В. Далем, драматическим актером М. Щепкиным и другими, молодой Балакирев оттачивал свои воззрения, развивавшиеся под воздействием общих прогрессивных тенденций середины XIX века.

Быстрыми темпами росло исполнительское мастерство Балакирева. За пять с небольшим лет со времени начала знакомства с Эйзрихом он переиграл огромное количество фортепианной музыки, приобрел солидные навыки дирижирования. Блестящие природные данные юного музыканта, помноженные на упорный труд и увлечение искусством, принесли свои плоды.

Круг музыкантов, с которыми встречался Балакирев, способствовал развитию его исполнительского мастерства. Сложнее обстояло дело с музыкальным творчеством. Не удовлетворяясь только одной импровизацией, Милий Балакирев пробует создавать пьесы, записанные на ноты, обдуманные во всех деталях формы. Увлеченный виртуозным стилем, он приступает к сочинению концерта для фортепиано с оркестром. Не завершив работы, пишет струнный квартет, посвящая его Улыбышеву. Но сочинение и этого произведения проходит с большим трудом, растягиваясь на продолжительный срок.

Фортепианная соната, Фантазия на народные русские песни «Ах, не солнышко затмилось ясное в тумане, красна девка прослезилась в обмане» и «Среди долины ровные» для фортепиано с аккомпанементом оркестра, посвященная К. Эйзриху, Фантазия на мотивы из «Жизни за царя» Глинки для фортепиано с оркестром, а также несколько небольших пьес, романсов и песен — таков перечень основных сочинений, созданных Балакиревым в возрасте 15—18 лет. Только этот список произведений свидетельствует о симпатии молодого композитора к содержанию и жанрам творчества, а вместе с тем об отсутствии системы в процессе усвоения композиторской техники. Балакирев сочинял интуитивно, его темпераментная натура опережала возможности практической реализации творческой фантазии. Не хватало теоретических познаний и опытного руководителя по композиции. Музыканты, с которыми он встречался, либо сами были мало подготовлены в этом отношении, либо сочиняли музыку салонного характера, не находившую сочувствия у Балакирева. Улыбышев, поощряя композитора в общем направлении творчества, был чужд новаторских устремлений своего молодого друга. Здесь особенно отчетливо ощущалось различие их музыкальной психологии и вкусов.

Лишенный помощи, предоставленный самому себе, Балакирев настойчиво искал решения своих творческих затруднений в изучении музыки новейших композиторов Запада—Шопена, Шумана, Берлиоза, а из русских—прежде всего Глинки. Понимая несовершенство первых композиторских опытов, их эскизность, импровизационность, он остро переживал свою неудовлетворенность, нередко бросая незавершенными начатые сочинения. Неуравновешенный, нервный по натуре, он порой начинал вообще сомневаться в своих музыкальных способностях.

Такие настроения переживал шестнадцатилетний Милий Балакирев и в момент окончания Александровского института. Хотелось продолжать занятия музыкой, учиться композиции. Но где? В России тогда не было консерватории... Балакирев, по совету Улыбышева, принимает компромиссное

решение поступить вольнослушателем на математический факультет Казанского университета.

Осенью 1853 года он впервые покинул родной город и последующие две зимы жил в Казани. Однако занятия в университете носили лишь формальный характер. Большую часть времени Балакирев по-прежнему отдаст музыке, занимаясь сочинением, выступая как пианист в домах местной аристократии, встречается со знакомыми еще раньше Сейсмур-Шифом, Ласковским и Контским, дает уроки, посещает редкие публичные концерты. Но мысли и желания его связаны с Нижним Новгородом, со ставшим ему родным домом Улыбышева.

На каникулах в январе 1855 года при помощи Улыбышева он дает свой первый публичный концерт в зале Дворянского собрания, в котором приняли участие также местные певцы-любители. Такой же концерт состоялся и в августе того же года, на этот раз в зале Главного ярмарочного дома. В программах выступлений Балакирева наряду с виртуозными пьесами Листа, Хензельта, Шульгофа, Контского были и его собственные сочинения — Ноктюрн, Фантазия на мотивы из оперы «Жизнь за царя» и другие.

Оба концерта прошли с большим успехом, а появившаяся затем рецензия в петербургской прессе сообщала: «Балакирев не уступает современным первоклассным артистам, мягкость игры поразительная... Сыгранная им пьеса (его Фантазия. — В. К.) была совершенством в своем роде»*.

Убедившись в продолжающемся стремительном развитии таланта Балакирева и его непреодолимом влечении к музыке, Улыбышев предложил юному другу поехать в Петербург, обещая свое содействие в устройстве его там.

Глубокой осенью 1855 года со своим покровителем Милий Балакирев впервые прибыл в столицу. На этом закончился первый, нижегородский период жизни выдающегося русского музыканта.

Последующая деятельность Балакирева, проходившая в Петербурге, достаточно широко известна из истории русской музыки. Поэтому здесь мы коснемся ее лишь кратко, останавливаясь на связях композитора с родным городом.

Блистательное начало пианистической деятельности нижегородского музыканта не получило своего продолжения. В то время было распространено недоверие к отечественным музыкантам, они считались на фоне зарубежных артистов-гастролеров неким «вторым сортом». Для преодоления этого заблуждения необходимо было возвращаться в аристократических сферах, заручиться их поддержкой. Но независимый и гордый Балакирев, несмотря на советы и содействие Улыбышева, избегал бывать в высшем свете.

Однако именно в эту пору завязываются его тесные знакомства и дружба с сестрой Глинки Л. И. Шестаковой, семьей Стасовых, хоровым дири-

* «Северная пчела», 1855, № 208.

жером Г. Н. Ломакимини и группой молодых музыкантов, составивших кружок, вошедший в историю русской музыки под названием «Могучая кучка».

«Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации на фортепиано... запоминающий мгновенно играемые ему сочинения...» — таким рисует портрет Милия Балакирева в своих воспоминаниях Н. А. Римский-Корсаков*.

Летом 1858 года Балакирев навещает родной город. С волнением он бродил по Откосу, вновь слушая песни бурлаков, и между прочим был весьма удивлен, как один из них спел фразу, похожую на мотив «После битвы молодецкой» из «Жизни за царя». К сожалению, концерта в публичном зале ему не представилось возможным устроить. Музыкальная жизнь города переживала явный упадок.

В 1860 году Балакирев вновь приезжает в Нижний. Это было связано с большими планами. Еще в Петербурге была задумана его совместная с поэтом Н. Ф. Щербиной поездка по Волге для записи народных песен. Воспоминания о великолепных песнях, слышанных на Волге у бурлаков, интуитивные симпатии к ним теперь переросли у 23-летнего Балакирева в серьезное стремление глубже приобщиться к этому замечательному источнику народного музыкального творчества, заняться тщательным его изучением. Воспользовавшись предложением директора пароходной компании «Кавказ и Меркурий» Н. А. Новосельского предоставить в их распоряжение небольшой служебный пароход, композитор и поэт решили совершить путешествие по Волге от ее верховьев до Астрахани.

Несмотря на физическое недомогание, Балакирев находился в состоянии большого творческого подъема, усиленно сочинял музыку, с увлечением слушал и записывал народные мелодии. Путешествие заняло два с лишним месяца. Результатом этой поездки оказался обширный материал, из которого в изданный в 1866 году сборник композитором включены 40 песен, в том числе и знаменитая бурлацкая «Эй, ухнем», напетая ему служащим пароходной компании Н. С. Алейниковым.

В последующие пять лет М. А. Балакирев регулярно посещает Нижний Новгород. Но связь с родным городом постепенно ослаблялась. В 1868 году уехал из Нижнего Новгорода отец, все меньше оставалось в нем друзей детства и юности. Много энергии и сил поглощала деятельность в кружке молодых композиторов и Бесплатной музыкальной школе, организованной в Петербурге. Сам Балакирев терпел жестокую материальную нужду. Его, по выражению Римского-Корсакова, «полурусская, полутатарская, нервная, нетерпеливая, легко возбуждающаяся и быстро устающая натура»** весной 1870 года переживала глубокую депрессию.

* Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 18.

** Там же, с. 21.

Намереваясь спасти дела своей школы от полного краха, Балакирев задумал дать концерт в Нижнем Новгороде, сбор с которого поступил бы в кассу школы. Но в Нижнем его ждало новое горькое разочарование. Верный своим демократическим принципам, Балакирев и на этот раз отказался от нанесения визитов нижегородским аристократам с приглашением посетить его концерт. В результате местной знати не было в зале, дорогие билеты остались не распространенными, и концерт не дал ожидаемого сбора.

Выдающийся пианист, дирижер и композитор, пользовавшийся блистательным успехом в Петербурге и Праге, автор Увертюры на три русские темы, фортепианной фантазии «Исламей», музыки к трагедии Шекспира «Король Лир», пользовавшийся огромным уважением Ф. Листа, П. Чайковского и других прогрессивных музыкантов России и Запада, в родном городе не получил признания, и его концерт «провалился».

Тяжело пережив случившееся, Балакирев назвал это «своим Седаном». Возвратившись в Петербург, он полностью прекратил всякую общественно-музыкальную деятельность. Глубокий душевный кризис Балакирева продолжался долго. Лишь в конце 70-х годов он медленно возвращается к творчеству, начинает педагогическую деятельность в придворной капелле.

В это же время возобновляются и его связи с Нижним Новгородом. Откликаясь на просьбу нижегородцев, он пишет гимн в честь основателя города князя Юрия Всеволодовича. Близко сдружившись с талантливым пианистом и композитором С. М. Ляпуновым, бывшим воспитанником музыкальных классов нижегородского отделения Русского музыкального общества, Балакирев оказывал на Ляпунова большое влияние как в общем направлении творчества, так в собирании и обработке народных песен. Поддерживал связь и переписку Балакирев и с нижегородским музыкальным критиком Л. С. Федоровым.

В 1903 году в Нижнем Новгороде открыл свою музыкальную школу В. М. Цареградский, воспитанник Балакирева по придворной капелле. С трогательным вниманием и заботой следил музыкант за обучением даровитых мальчиков—А. Касьянова, Б. Жилинского.

На склоне лет композитор успешно работал над рядом крупных сочинений, в том числе двумя симфониями, симфонической поэмой «Тамара», кантатой на открытие памятника М. И. Глинке, а также симфонической увертюрой «Русь», целиком основанной на напевах трех волжских песен.

Эту глубокую любовь к соединению профессиональной музыки с народными интонациями и ритмами Балакирев пронес через всю свою творческую жизнь. Следуя заветам Глинки о народности и программности музыки, он своим личным примером оказал огромное влияние на то, что Римский-Корсаков и Чайковский, Мусоргский и Бородин, Глазунов и Лядов — каждый по-своему — энергично разрабатывали народно-песенный материал в операх, симфониях и камерных сочинениях. Плодотворность этой великой традиции в музыкальном искусстве испытывают и советские композиторы.



О черк четвертый

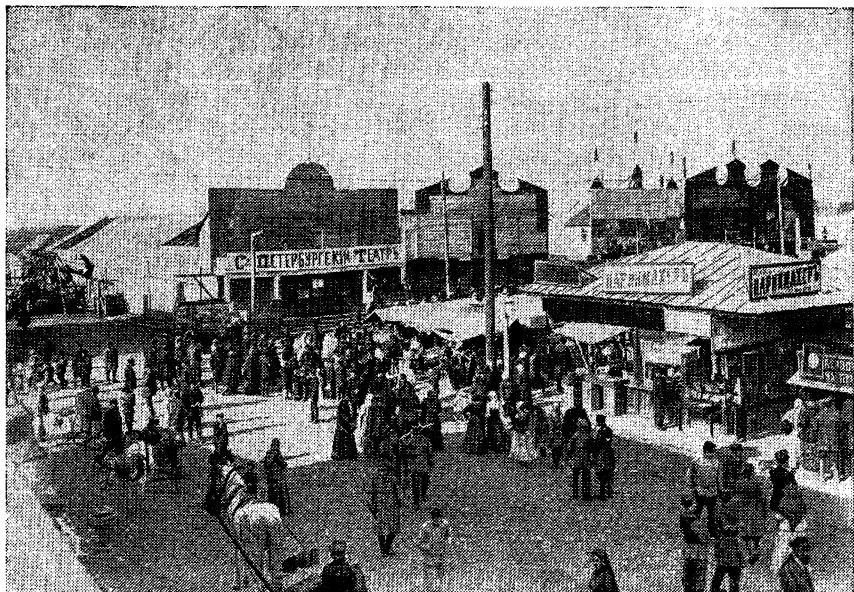
Вторая половина XIX — начало XX века

Нижний Новгород во второй половине XIX века сильно изменился. Город становится промышленным, строятся новые заводы, крупные паровые мельницы и другие предприятия. Увеличились торговые обороты местных купцов, организовывались пароходные компании. На месте дворянских усадеб появились каменные особняки богатых купцов и пароходчиков. Возводились новые общественные здания. Население города к концу столетия достигло почти 100 тысяч человек.

Дух предпринимательства и коммерческой выгоды в среде купеческого сословия достигал наивысшего напряжения в период ярмарки. Большое число приезжавших со всех концов России и из-за границы торговых людей, скопление бесчисленных товаров, концентрация в одном месте огромного количества денег, переходивших из рук в руки, вовлекали и коренных жителей города в бурный водоворот ярмарочной деятельности.

Вечером же, по окончании торгового дня, ярмарка становилась местом разнообразных развлечений. Фешенебельные рестораны и дешевые харчевни в ярмарочных закоулках, всевозможные аттракционы с загадочными фокусами, завлекательные панорамы, восковые фигуры, карлики и великаны и концертный зал Главного ярмарочного дома, в котором выступали многие выдающиеся артисты; цирк братьев Никитиных, знаменитые «самокаты», балаганы, оркестры духовой музыки в садах и пассажах и, наконец, опера в Большом ярмарочном театре — все это составляло пестрое скопление увеселительных заведений.

В ресторанах и трактирах на ярмарке выступали хоры. До середины века это были в основном коллективы цыган и так называемых арфисток. Группа арфисток состояла обычно из 4—5 певец, привезенных из Прибалтики. Одетые в кринолины или в тирольские костюмы, с арфой в руках, они распевали песни и романсы на своем языке.



Уголок Нижегородской ярмарки

В конце 50-х годов на ярмарке появились русские хоры, постепенно вытеснившие арфисток. Русские хоры объединяли 10—30 человек: 2—3 баса, 2—3 тенора, остальные сопрано и контральто, а также рассказчик и пианист, который играл на фисгармонии. Позднее вместо фисгармонии использовали рояль и барабан. Репертуар этих хоров составлялся из русских песен, романсов, отдельных вокальных номеров из опер и оперетт. Выступление хора перемежалось юмористическими рассказами.

Обычно на ярмарке одновременно выступало 40—50 русских хоров. Некоторые из них существовали постоянно, переезжая из города в город, другие формировались на один сезон. Хористы получали жалованье от своего предпринимателя, которому, в свою очередь, платил владелец ресторана определенную договором сумму. Кроме того, существовал так называемый «нотный сбор» после исполнения отдельных номеров программы в пользу предпринимателя. Особую часть доходов составляли личные подарки певицам от их поклонников. Конечно, основными слушателями этих хоров были купцы, заполнявшие рестораны и трактиры.

По-прежнему покровительствуемое православной церковью развивалось профессиональное хоровое искусство в храмах. Певчие, среди которых значительную группу составляли мальчики, получали жалованье, а в числе регентов были опытные мастера хорового пения.

В звучании хоров, обычно состоявших из 30—50 человек, выделялись так называемые «октависты», бравшие очень низкие звуки контроктавы, бархатистостью тона напоминавшие звон большого колокола. В сочетании с высоким, прозрачным тембром голосов мальчиков они образовывали красочное, широкое по диапазону созвучие.

Хороший, стройный ансамбль церковного хора доставлял знатокам большое эстетическое удовлетворение и был предметом гордости прихожан. Особенно ревностно поддерживали церковное пение купцы, часто являвшиеся церковными старостами. Нижегородский миллионер В. М. Рукавишников содержал свою капеллу, на которую расходовал до 40 тысяч рублей в год.

В конце века в Нижнем Новгороде особой популярностью пользовались хоры под управлением Н. Соколова, А. Кривавуца и Н. Казанцева.

Репертуар этих хоров, помимо обиходного церковного пения, состоял из ряда крупных сочинений духовной музыки концертного плана. Некоторые хоры эпизодически исполняли произведения светской музыки, выступая в общественных клубах.

В начале 1893 года по случаю приезда в Нижний Новгород П. И. Чайковского объединенный хор нижегородских певчих дал в городском манеже грандиозный концерт из произведений композитора.

Другая музыка звучала в рабочих районах города.

С появлением на Волге пароходов постепенно исчезали бурлаки. Волжские грузчики, «наследники» бурлаков, при перетаскивании товаров тоже пели песни, помогавшие им в работе. Ритм таких трудовых песен был обычно четким, энергичным, содержание порой проникнуто острой сатирой.

В кабаках купцы большие
Пьют наливочки густые.
Ой, дубинушка, уханем,
Да раз, зеленая сама пойдет!
А вот идет! А не пойдет!
А вот идет! А не пойдет!
А вот идет! Ну и пошла!
Эй, деремте, братцы, глотку,
Даст хозяин нам на водку.

Ой, дубинушка, ухнем,
Да раз, зеленая сама пойдет! и т. д.*

Быстро, заборно

Соло



Так подбадривали друг друга грузчики, вытаскивая веревками бочки из трюмов пароходов.

В рабочих слободках любители музыки организовывали хоры. В их репертуаре наряду с традиционными народными и профессиональными песнями звучали и собственные, часто под

Широко

Соло



* Записана автором от старого нижегородца К. М. Лебедева.

видом разбойничьих, вырвавшие свободолюбие и призыв к борьбе.

Вей сильнее, ветер вольный,
В белый парус челнока,
Унеси нас в путь счастливый,
Волга-магушка река.
Ты узнала нас, за нами
Плещут весело струи,
И помчались стрелами
Наши легкие ладьи.
Там за дальнею горою
Скрылись десять кораблей,
Там вечернею зарею
Будет слышен звон мечей.
Злато там, драгоценные,
Там заморские вина,
Сладко будет после брани.
Братцы, пениться она...
Пел Ермак над Волгой ясной,
Вздулся парус челнока,
И как грудь девицы красной,
Всколыхнулася река*.

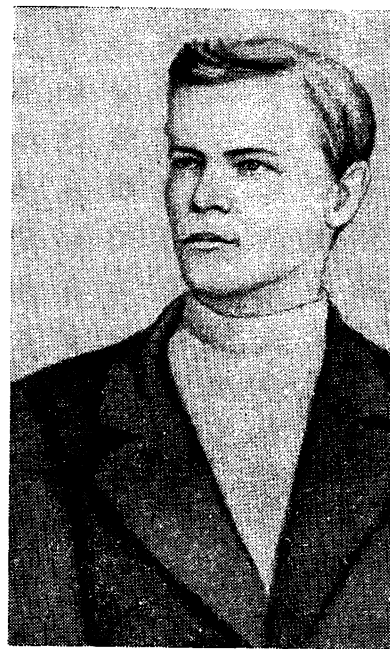
Нередко спевки служили маскировкой для проведения рабочих сходок, митингов и т. д. Сюда раньше всего проникали революционные песни из нелегальных сборников, привозимых из Петербурга. 1 мая 1902 года передовые рабочие с революционной песней «Смело, товарищи, в ногу!» прошли по улице Сормова. 5 мая революционно настроенная студенческая молодежь с пением «Марсельезы» начала демонстрацию в Нижнем. На занятиях рабочих кружков участники тихо, но сосредоточенно пели революционные песни.

В те годы были широко распространены сатирические частушки.

Сормовска Большая дорога
Вся слезами улита.
По ней ходят и гуляют
Молодые некрута (рекрута.— В. К.)

Или на тот же напев во время революционных событий 1902—1905 годов:

* Записана автором от ветерана сормовского революционного движения, активного организатора хоровых спевков А. В. Розанова.



А. В. Розанов

Россійская Соціаль-Демократическая Рабочая Партія.

Пролетаріи! объединяйтесь!

Выпускъ 1-й.

Пѣсни

Революціи.

Изданіе 2-е Нижегородскаго Объединеннаго Комитета
Р. С. Д. Р. П.

10000

Октябрь 1905 г.

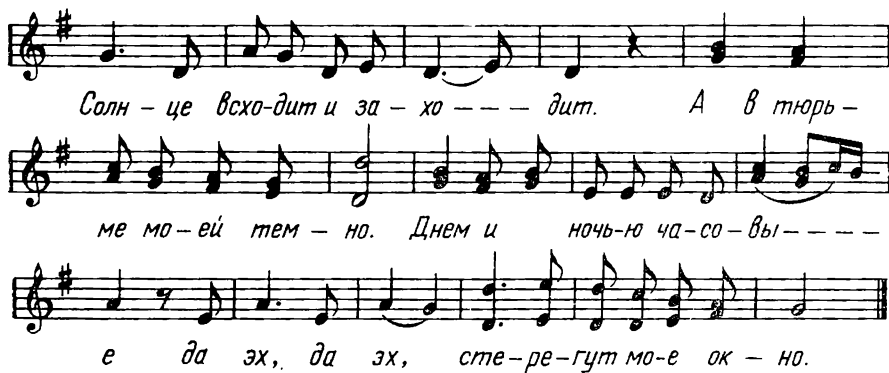
Титульный лист брошюры «Песни революции»

Как у нас на празднике
Появились стражники.
Дел не делают по дням,
Только рыщут по полям.



В рабочей среде широко были распространены тюремные песни. Сочувствие заключенным выражало протест против насилия, призыв к гуманизму, воспевало свободу личности. Одну из таких песен подслушал А. М. Горький в нижегородском «тюремном замке», где он находился в заключении весной 1901 года. Фольклорная первооснова песни была переосмыслена писателем вместе с С. Г. Петровым (Скитальцем) и в новом виде записана на ноты А. Б. Гольденвейзером.

Медленно



Солнце восходит и заходит,
А в тюрьме моей темно.
Днем и ночью часовые
Стерегут мое окно.

Как хотите стерегите,
Я и сам не убегу.
Хоть мне и хочется на волю,
Цепь порвать я не могу.



Со второй половины века весьма заметно начала распространяться инструментальная музыка, звучавшая в быту нижегородцев. Среди купечества, чиновников и ремесленников ог-

ромную популярность приобрела гитара, а несколько позднее гармонь. Всевозможных конструкций гармошки — тульские, касимовские, «черепашки», с колокольчиком, татарские, хромки — зазвучали на эстрадах ярмарочных увеселительных мест. Вместе с приезжими гостями нижегородцы слушали игру виртуозов на этих инструментах, исполнявших, кроме аккомпанемента танцам и пению, также разные сольные вариации. Слушали и тут же на ярмарке покупали инструменты в соответствии со своими вкусами и материальными возможностями. А дома, вспоминая игру «умельцев», старались подражать им в меру своих способностей.

А. М. Горький так описывал игру на гитаре дяди Якова, которую он слышал в доме своего деда Каширина:

«— Ну-с, я начну-с!

Встряхнув кудрями, он сгибался над гитарой, вытягивал шею, точно гусь... и, тихонько пощипывая струны, он играл что-то размычное, невольно поднимавшее на ноги.

Его музыка требовала напряженной тишины; торопливым ручьем она бежала откуда-то издали, просачиваясь сквозь пол и стены и, волнуя сердце, выманивала непонятное чувство, грустное и беспокойное. Под эту музыку становилось жалко всех и себя самого, большие казались тоже маленькими, и все сидели неподвижно, притаясь в задумчивом молчании»*.

Игра на сольных инструментах повышала интерес и к ансамблевому исполнению. В среде демократической интеллигенции и рабочих Канавина, Сормова возникли оркестры любителей, состоявшие из гитар и мандолин. Такие «неаполитанские» составы имели в своем репертуаре концертные польки, вальсы и разные салонные пьесы. Позднее из усовершенствованных выдающимся музыкантом В. В. Андреевым домр и балалаек стали создаваться «великорусские» оркестры.

Все большее распространение и признание широкой публики получала музыка духовых оркестров, игравших в общественных садах, на Волжском откосе, во время гуляний. В «садовый» репертуар таких оркестров также входили различные увертюры, поурри из опер и танцевальные пьесы. Надо заметить, что в это время исполнительское искусство многих духовых оркестров России было на высоком уровне. Руководимые опытными и порой весьма талантливыми капельмейстерами, такие оркестры из 20—40 хорошо обученных военных музыкантов доставляли большое эстетическое наслаждение и строгим ценителям искусства.

* Горький М. Полн. собр. соч. Т. 15, с. 37.

Были такие оркестры и в Нижнем Новгороде. Это оркестр резервного батальона под управлением Ф. Кинда, знакомого еще А. Д. Улыбышеву в 40-х годах прошлого века, духовой оркестр Тобольского полка под управлением В. А. Христенко и др. В исполнении духового оркестра нижегородцы в начале нашего столетия слушали увертюру к опере «Вильгельм Телль» Россини и другие пьесы.

Особую группу составили новые инструменты с так называемой готовой музыкой. В ярмарочных ресторанах и трактирах появились различные музыкальные ящики и шкатулки, пианолы и заводные органчики с валиками или дисками, приводимыми в действие пружинным механизмом. На них воспроизводились популярные мелодии песен и танцевальной музыки. Способ звукоизвлечения щипком по металлическим пластинкам и характер обработки мелодий с разложенными аккордами (арпеджио) напоминал звучанием большинства из них арфу. На механических инструментах играли в перерывах между выступлениями хоров.

Наконец, в начале нового века огромную популярность приобрел граммофон. Нарядно отделанные ящики с широким, ярко раскрашенным рупором стали украшать квартиры многих нижегородцев. Записанные на граммофонные пластинки песни и романсы под аккомпанемент фортепиано, оперные арии в сопровождении симфонического оркестра, марши, вальсы и другие пьесы духовой музыки теперь можно было слушать дома.

Приобщение ко всем перечисленным видам звучания инструментальной музыки способствовало развитию музыкального мышления широкого круга горожан. Знакомство с новыми жанрами музыкального творчества развивало навыки восприятия обобщенных художественных образов, воплощенных в отличие от вокального исполнения в «чистой» музыке без конкретизирующего ее поэтического слова. Постепенно сглаживалось и неудобство слушания инструментальной музыки в непривычно темперированном строе, не свойственном хорошему звучанию и сольному пению. Современному слушателю, с детства знакомому с музыкальными инструментами, с точной настройкой (фортепиано, баян) эта разница почти неощутима.



После пожара старого деревянного театрального здания, построенного еще при Шаховском, деятельность Нижегородского театра прервалась на целых три года. Лишь к концу 1855 года

было закончено строительство нового театра на центральной Благовещенской площади (на месте совр. Дворца труда). Первоначально здание владельцем Бугровым предназначалось под гостиницу, но еще до завершения постройки было переделано в театр со зрительным залом на 700—750 мест и различными подсобными помещениями. Театр открылся 1 декабря 1856 года. Среди артистов труппы нижегородцы увидели многих своих старых знакомых, в том числе Э. Шмидкоф. Место у дирижерского пюльта театрального оркестра по-прежнему занимал капельмейстер К. Шмидкоф.

Однако начавшаяся новая полоса деятельности театра протекала в иных условиях общественной жизни. Дворянство теряло свою ведущую роль в культурной жизни города. Его место занимали чиновники и купечество. Распался кружок любителей музыки, регулярно собиравшийся в доме Улыбышева. Уехали из Нижнего Новгорода Кинд, Эйзрих, Балакирев и многие другие музыканты. Очень редкими стали вечера в дворянских домах и публичные концерты местных музыкальных сил.

Скромные материальные возможности театра ограничивали состав труппы. В оркестре насчитывалось не более 15—20 музыкантов, к тому же невысокой квалификации. Качество исполнения оркестра под управлением К. Шмидкофа не удовлетворяло не только взыскательных слушателей, но и большую часть театральной публики. Низкий уровень оркестрового исполнения отмечает в своем дневнике Т. Г. Шевченко, слышавший зимой 1857-58 года в Нижегородском театре увертюру «Роберт-Дьявол» Мейербера, отрывки из «Дон Жуана» Моцарта, музыку Гайдна и Бетховена.

Не было в это время в театре хороших певцов-исполнителей. Э. Шмидкоф, теряя голос, стала выступать преимущественно в водевилях и вскоре уехала из Нижнего Новгорода. Из других артистов труппы никто не выделялся достаточно яркими вокальными данными.

В таких условиях невозможно было и думать о постановке местными силами больших опер. Но все же нижегородская публика почти ежегодно могла слушать музыкальные спектакли летом во время ярмарки, когда приезжали певцы из столиц. Пользуясь этим, местная театральная труппа наскоро готовила постановку отдельных актов из больших опер или маленькие оперетты. Такие спектакли привлекали внимание и пользовались успехом у публики.

Более частыми стали музыкальные постановки в городском театре во второй половине 60-х годов. К этому времени состав труппы улучшился и образовался неплохой оркестр под

управлением капелльмейстера Н. Гилевского. На сцене театра изредка шли оперы «Севильский цирюльник», «Волшебный стрелок», «Волшебная флейта», оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», «Девять невест» и «Прекрасная Елена».

Наметившийся подъем деятельности театра, однако, неожиданно прервался в 1869 году, когда в результате большого пожара нижегородцы вновь лишились театра. Лишь через два года здание было восстановлено. Но постоянная труппа в Нижегородском театре перестала существовать. Полностью прекратились и оперные спектакли. Их сменили выступления гастрольных оперно-балетных трупп на ярмарке.

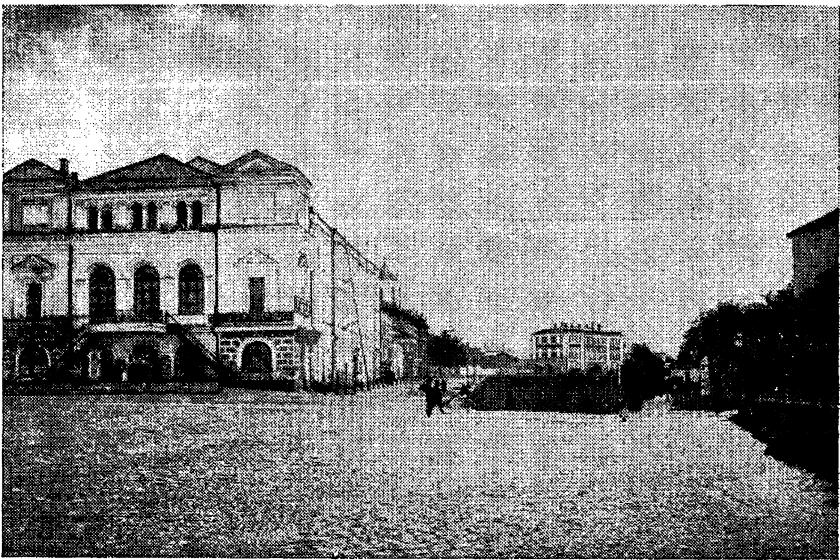
1860 году приехала на ярмарку петербургская хореографическая труппа. Спектакли столичных артистов, состоявшие, как правило, из большого трехактного балета, хореографической сценки в одном действии и дивертисмента, настолько понравились ярмарочной публике, что в следующем году гастроли были повторены.

В 1868 году сенсацией для нижегородцев явился приезд итальянской оперной труппы в составе 60 человек под руководством Серпантини. Располагая собственным оркестром и хором, итальянцы показали в ярмарочном театре спектакли «Трубадур», «Риголетто», «Травиата», «Бал-маскарад», «Эрнани», «Луcreция Борджиа», «Севильский цирюльник», «Марта», «Норма», «Лючия ди Ламмермур», «Фауст», «Сомнамбула» и другие. Большинство этих опер впервые шло в Нижнем Новгороде.

Выступления итальянских артистов пользовались большим вниманием ярмарочной публики. Рецензент А. С. Гациский отмечал, что лучшим спектаклем у итальянской труппы оказалась «Севильский цирюльник», а самым слабым «Травиата». Можно предполагать, что в такой оценке играло роль общее отношение критики к новейшей итальянской музыке. Гациский питал больше симпатий к «старичкам» Россини, Беллини, Доницетти, нежели к «трескучему» Верди.

Гастроли этой оперной труппы способствовали расширению знакомства нижегородской публики с итальянской музыкой, вызывая среди молодежи восторженное увлечение ею. Иное отношение к столь обильному звучанию «итальянщины» в русском театре было у передовой интеллигенции. Ее мнение выразил А. С. Гациский, который в открытом письме П. Д. Боборыкину писал: «...Я никогда не предпочту музыку Верди, Доницетти глинкавской музыке...»* Вместе с тем автор заявляет,

* Гациский А. С. Ответ П. Д. Боборыкину. — «Нижегородские губернские ведомости», 1868, 21 февраля.



Городской театр

что ему «в голову никогда не придет отрицать громадного влияния «итальянщины» на образование музыкального вкуса и музыкальных потребностей не только в России, но и в целой Европе».

Итальянская оперная труппа уехала из Нижнего, а через год сюда прибыла труппа балетных артистов московских императорских театров под управлением Г. Мурюкова. Спектакли, в которых были представлены балеты «Конек-Горбунок», «Волшебная флейта» (комический балет), «Пери», «Гитана», «Мельники» и другие, шли в театре целый месяц. Гастрольные спектакли оперы и балета на сцене Нижегородского ярмарочного театра становились уже традицией.

Итальянская опера и московская балетная труппа выступали в деревянном ярмарочном театре, располагавшем двумя ярусами лож, бенуаром, бельэтажем и галереей, с общим количеством до 1000 мест. Это было уже третье театральное здание, построенное в 1864 году вместо сгоревших двух ранее. Однако размеры зала скоро перестали удовлетворять потребностям публики и расчетам антрепренеров. В 1877 году в центре ярмарки было сооружено огромное каменное здание, получившее название «Большой ярмарочный театр». Рассчитанный на эксплуа-



Большой ярмарочный театр

тацию только в летнее время, театр не отличался стройностью архитектуры, несколько напоминая торговое складское помещение. Но зато в его зрительном зале с четырьмя ярусами и партером могло разместиться до 1800 зрителей, а сцена была приспособлена для показа самых крупных постановок. В этом здании и проходили все основные оперные гастроли последней четверти прошлого и начала нынешнего столетий.

Четыре раза за период с 1877 по 1885 год здесь гастролировала оперная труппа под руководством крупного антрепренера П. М. Медведева. В ее составе были известные провинциальные артисты Е. Кармина (лирико-колоратурное сопрано), А. Ухтомская-Баронелли (драматическое сопрано), Ю. Закржевский (тенор) и другие. В нескольких спектаклях в сезон 1880 года участвовала уроженка Нижнего Новгорода Н. Булычева*. Хо-

* Дочь нижегородского купца Надежда Васильевна Булычева обладала сильным, большим по диапазону сопрано. В 70-х годах она пела на итальянской сцене в Турине. Ее выступление в ярмарочном спектакле «Аида», а также сольный концерт прошли с огромным успехом. К сожалению, не сохранились подробности ее биографии. Известно лишь, что певица в 1886 г. гастролировала в странах Латинской Америки. Будучи в Бразилии, Булычева пожертвовала сбор со своего бенефиса на освобождение 5 рабов.

роши были также хор (50 человек) и оркестр (30—36 человек), руководимые опытными, даровитыми дирижерами У. И. Авра-неком и А. Н. Орловым-Соколовским. В спектаклях выступали и балетные артисты.

Обширен был и репертуар гастрольной труппы, включавший более 20 названий. Впервые нижегородцы увидели «Аиду» Верди (1879), «Кармен» Бизе и «Гальку» Монюшко (1885). Но особенно внимание публики привлекали оперы русских композиторов. В 1877 году в первый раз на ярмарке была полностью поставлена «Жизнь за царя» Глинки, ранее знакомая нижегородцам лишь в отрывках. Через два года афишу гастролей медведевской труппы украсили опера Глинки «Руслан и Людмила», «Русалка» Даргомыжского, «Рогнеда» Серова, «Нижегородцы» Направника. Новинкой для ярмарочной публики в 1880 году явилась опера «Опричник» Чайковского, имя которого до этого было мало известно.

После некоторого перерыва, связанного с засильем оперетты на ярмарочной сцене спектакли оперы возобновились начиная с 1893 года. Товарищество оперных артистов под руководством известного провинциального певца и режиссера Н. В. Унковского поставило в этом году 19 опер, причем «Вражья сила» Серова, «Маккаеи» Рубинштейна, «Мазепа», «Пиковая дама» Чайковского, «Сельская честь» Масканьи и «Паяцы» Леонкавалло были впервые показаны в Нижнем Новгороде.

В следующем году на ярмарке выступали одна за другой две оперные труппы. 20 спектаклей, каждый раз с новым названием, поставили московские артисты под руководством Н. Г. Вельяшева. Первый раз слушали нижегородцы «Снегурочку» и «Евгения Онегина». А в партии Рауля («Гугеноты») выступил талантливый солист Большого театра П. Кошиц, начинавший свою карьеру еще в хоре нижегородского купца Руквишника.

Вслед за этим коллективом выступил в десяти спектаклях новый, группу солистов которого возглавлял любимец петербургской публики Н. Фигнер. В театре «стон стоял», писала нижегородская пресса после выступления Фигнера в партии Ленского. Так началось знакомство нижегородцев с замечательным русским артистом, в дальнейшем многократно выступавшим на ярмарочной сцене и формировавшим гастрольные оперные труппы для выступления на ней.

Кто же слушал оперу в Нижегородском ярмарочном театре? Кроме постоянных посетителей театра интеллигенции, спектакли посещала учащаяся молодежь. Это они создавали своим нетерпеливым ожиданием и восторженными рукоплес-



Николай и Медея Фигнеры в опере «Кармен»

каниями ту творческую атмосферу, которая так необходима для успешного выступления артиста. Это они настойчиво и с энтузиазмом пропагандировали оперное искусство, задолго до начала гастролей возбуждая интерес горожан к предстоящим спектаклям и увлекая за собой зрителей из других слоев нижегородского общества. Посещали театр местная знать, абонируя места в ложах. Слушали оперу приезжие на «всероссийское торжище». Посещали театр и купцы, любопытствующие послушать «знаменитостей». Оплачивая дорогой купон в кресло или щедро раскошеляваясь на подарок артисту, они невольно становились «покровителями» оперного искусства.

В результате, опираясь на моральную поддержку одних и используя материальные средства других, опера на ярмарке выполняла культурную миссию в центре огромного скопления разноликой человеческой массы.

В этой связи уместно привести выдержку из статьи-рецензии одного нижегородского литератора о ярмарочном театре: «Среди прямых, шумных улиц, грязных закоулков, тысяч лавок, магазинов, лавок и всевозможных «увеселительных» заведений всероссийской Макарьевской ярмарки есть одно здание, в котором не щелкают счеты, не раздается назойливое завывание, лживая божба, смешанная с одуряющим сквернословием, не звенят деньги и деланный женский смех.

Из-за массивных каменных стен вырываются иногда звуки музыки, пение...

Свободные и чистые, как серебристые чайки, вылетают отрывки мелодий на свободу и, испуганно поднимаясь от гула и торговой суеты грязных улиц, взмывают к неподвижным спокойным звездам далекого неба.

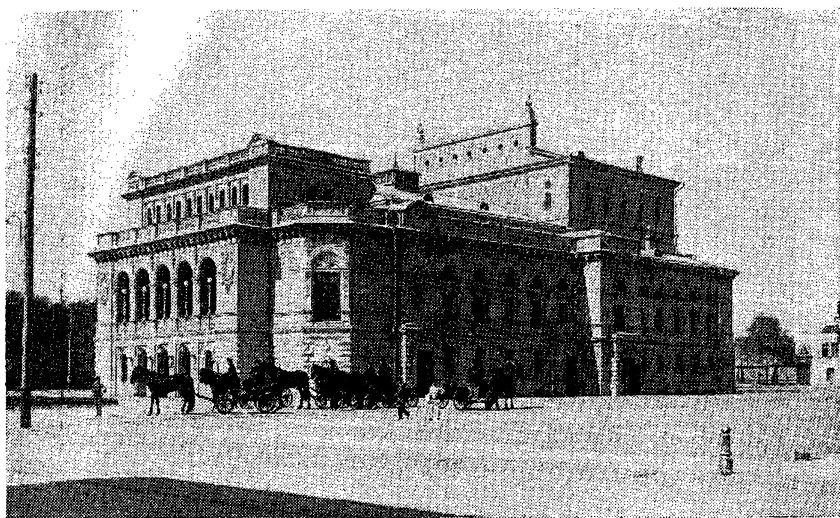
Этот тихий музыкальный островок в грязном море общей канальной продажности, заражающей с 15 июля каждого года Канавино и его окрестности — Большой ярмарочный театр.

Вот почему я люблю этот театр.

Вот почему я каждый раз с нетерпением жду того времени, когда слетятся со всех концов России «птички певчие» — певцы и певицы»*.

Одним из самых интересных сезонов в Нижнем Новгороде было лето 1896 года. Одновременно здесь гастролировали две оперные труппы. В августе на ярмарочной сцене по традиции выступала оперная труппа во главе с Н. Фигнером. Впервые нижегородцам были показаны оперы «Князь Игорь» и «Ромео и Джульетта». Некоторые спектакли шли с участием выдаю-

* «Нижегородский листок», 1905, 25 июля. Ч.—Н. «Евгений Онегин».



Новый городской театр

щихся солистов. Например, в «Демоне» заглавную партию исполнял любимец публики Л. Яковлев, в «Фаусте» пела примадонна московской оперы Альма Фострем, а спектакль «Евгений Онегин» блистал исключительным составом: Медея Фигнер (Татьяна), Л. Яковлев (Онегин) и Н. Фигнер (Ленский).

В центре же города, в только что построенном новом городском театре, выступала другая оперная труппа во главе с талантливейшим петербургским баритоном И. Тартаковым. Труппа эта, начавшая свои гастроли в мае, была сформирована известным московским меценатом С. И. Мамонтовым. Постановки ее отличались богатством оформления и слаженным ансамблем. Кроме Тартакова, в числе солистов были отличные певцы: Е. Цветкова (лирическое сопрано), Т. Любатович (меццо-сопрано), А. Секар-Рожанский (драматический тенор) и молодой, еще никому не известный Ф. Шаляпин. Гастроли труппы начались спектаклем «Жизнь за царя» с участием Шаляпина.

Обе труппы дали за сезон свыше 130 спектаклей, показав 24 оперы и 4 балета. Если учесть, что в этот год была открыта Всероссийская торгово-промышленная и художественная выставка, во время которой проходили концерты симфонического оркестра, выступали две опереточные труппы, показывали свое искусство владимирские рожечники, сказительница



Л. Яковлев в роли Демона

И. Федосова и ряд других артистов, то легко понять, какая культурная «нагрузка» была предложена нижегородцам и их гостям, приезжавшим на выставку и ярмарку.

Оперные гастроли 1897—1900 годов проходили также на новой городской сцене во время великого поста. Обычно здесь выступали скромные по составу, без знаменитостей коллективы, дававшие 8—10 спектаклей в приезд.

С началом XX века связана пора наивысшего расцвета музыкального театра в дореволюционном Нижнем Новгороде. Это был также период первых попыток возрождения оперных постановок местными силами. В эти годы музыкальный театр становится трибуной общественной мысли, испытывая на себе влияние противоборствующих сил русского общества.

Особое значение имели три оперных сезона — 1901, 1902 и 1903 годов, прошедших в обстановке большого общественного подъема. На ярмарочной сцене выступала труппа антрепренера А. А. Эйхенвальда, среди постановок были «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Богема», «Франческа да Римини».

С колоссальным успехом во всех трех сезонах проходили выступления Ф. И. Шаляпина, уже всемирно известного артиста, находившегося в расцвете своих творческих сил.

О том, как воспринимались его выступления демократической частью слушателей, можно судить по откликам газеты «Нижегородский листок». В отличие от традиционного оперного дьявола, шутовского, порой балаганного образ Мефистофеля (опера «Фауст») «...по данному артистом толкованию, — пишет рецензент, — абсолютный центр зла, частично разлитого в самих людях... Для Мефистофеля быть — значит властвовать, а властвовать — значит гнести. Но сколько он ни добывает пищи своему бытию, т. е. власти и гнета над другими, он с ужасом видит, что удовлетворения ему нет и что бытие его иллюзорно, самая власть его относительна и грозит обратиться в нуль...»*. Нетрудно заметить в этих строках рецензии социальную заостренность образа, создаваемого Шаляпиным.

Успешно выступал великий артист и в спектаклях «Борис Годунов», «Русалка», «Моцарт и Сальери», в которых, как и в «Фаусте», своей художественной трактовкой образов обнажал проблемы, созвучные общественно-политической жизни предреволюционной эпохи. А его вокальное и актерское исполнение вызывало восхищение всего зрительного зала.

На одном из спектаклей 1901 года произошла встреча Шаляпина с М. Горьким, сразу перешедшая в тесную дружбу.

* «Нижегородский листок», 1901, 26 августа.

Последнее выступление Шалаяпина в оперных спектаклях на нижегородской сцене состоялось 1 сентября 1903 года. Для бенефиса артиста были поставлены три оперных отрывка: вторая картина из «Князя Игоря», четвертая картина из «Русалки» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Театр был переполнен...

В последующие годы ярмарка начала терять свое монопольное положение как почти единственная театральная площадка для гастролей оперных трупп. Все чаще оперные спектакли ставились на сцене городского театра и в помещении вновь построенного Народного дома. Такие спектакли, как правило, шли зимой или весной.

Продолжал пополняться репертуар оперных представлений. В 1904 году нижегородцы впервые увидели «Тоску», «Отелло» и «Черевички». На следующий год новинками сезона оказались оперы «Нерон», «Пан воевода», «Самсон и Далила», а в 1906 году — «Садко». Последняя премьера дореволюционного периода — «Искатели жемчуга» — была 80-й оперой, показанной на нижегородской сцене с середины XIX века. Однако главное место в текущем репертуаре гастролей занимали десятка полтора ходовых опер, шедших каждый сезон. При этом постановки таких спектаклей приобрели шаблонный характер, и интерес к ним основывался преимущественно на участии какого-либо известного солиста-гастролера.

В годы реакции среди интеллигенции распространялись нигилистические рассуждения о классической опере. Тезис «Оно слишком устарело, чтобы нравиться, но еще недостаточно старо, чтобы быть интересным» в высказываниях некоторых эстетствующих музыкальных критиков и отдельных слушателей отражал идейный разброд в русском обществе.

После 1905 года на сцене ярмарочного театра с каждым сезоном стало расти число опереточных постановок, рассчитанных на развлекательность, а с 1914 года гастролы здесь окончательно прекратились. Их заменили спектакли «Ночь любви», «В волнах страстей», а также «новинки» века — «Тайны гарема», «Мотор любви», «Пупсик» и т. д.

Правда, в последнее десятилетие перед Октябрьской революцией в Нижнем Новгороде намечается тенденция к возрождению оперных постановок местными силами. Зимой 1906-07 года в помещении городского театра ученики известной преподавательницы пения В. В. Домелли поставили оперу «Риголетто». В том же сезоне группа любителей на сцене Общедоступного клуба (совр. Дом культуры работников торговли) показала оперу «Севильский цирюльник». В апреле 1908 года в

исполнения учеников Н. Н. Соколовой-Мшанской шли открытки из опер «Демон» и «Паяцы». На сцене Народного дома в декабре 1913 года был поставлен любительский спектакль «Русалка». А через 3 года теми же силами был поставлен «Евгений Онегин». Хотя это были робкие, неуверенные попытки, все же они свидетельствовали о растущей активности местных музыкальных сил и их стремлении к возрождению в городе постоянного музыкального театра.



Посмотрим, как развивалась в этот период эстрадно-концертная жизнь в Нижнем Новгороде. Разорявшееся дворянство уже не могло содержать собственные оркестры и хоры, выписывать, как это делал Улыбышев, из столиц артистов для участия в музыкальных вечерах, посылать своих детей к знаменитым учителям музыки и т. д.

Правда, любительское музицирование в дворянских семьях сохраняло свои традиции. В домах было принято обучать детей игре на каком-либо музыкальном инструменте. Молодежь на своих вечеринках в домах или общественных клубах исполняла несложные ансамблевые пьесы классической музыки. В этом кругу выросло новое поколение любителей, интересовавшихся серьезным искусством. Однако все это по масштабам деятельности и серьезности концертных программ уступало расцвету музицирования нижегородского дворянства во второй четверти прошлого века.

Упадок концертной деятельности и музыкального образования ослабил общий уровень художественной культуры наиболее богатой и влиятельной части общества. Даже редкие выступления приезжих выдающихся артистов оставляли их равнодушными, и клубные залы не всегда заполнены публикой. Так случилось, в частности, с концертом М. А. Балакирева в августе 1870 года.

Конечно, прогрессивная часть нижегородского дворянства и разночинная интеллигенция не могли смириться с оскудением музыкальной жизни города. Вот почему, когда находившийся в Нижнем Новгороде в зиму 1872-73 года Н. Г. Рубинштейн посоветовал местным любителям музыки организовать отделение Русского музыкального общества, пообещав прислать одного из воспитанников Московской консерватории для работы в нем, это предложение встретило горячую поддержку.

Осенью 1873 года в Нижний Новгород прибыл только что окончивший консерваторию скрипач В. Ю. Виллуан, возгла-

ивший вновь вновь открытое отделение Русского музыкального общества, четвертого по счету в России.

Небольшую комнату для занятий музыкальных классов, бесплатное пользование залом Дворянского собрания и один рояль — это все, что могли предоставить общественные организации Нижнего Новгорода новому культурному учреждению. Любители музыки подарили Обществу виолончель, контрабас и несколько партитур. Кроме того, на денежные пожертвования были приобретены полтора десятка пюпитров, шкафа, нотная доска и учебники по сольфеджио. С этой материальной «базой» отделение и приступило к своей деятельности — организовывало концерты и обучало детей и юношество музыке. Обучение в классах и концерты были платными.

Первоначально было принято 8 пианистов и 4 скрипача. Зато в теоретический класс записалось сразу 104 человека. Занятия со всеми учениками проводил сам В. Ю. Виллуан.

Используя силы театрального оркестра и любителей, Василий Юльевич организовал симфонический концерт.

Возобновились в городе также вечера камерной музыки. Здесь, как Улыбышев 30 лет назад, Виллуан, привлекая любительские силы, организовал их ансамблевые и сольные выступления по специальным программам*. Систематическая концертная и музыкально-образовательная деятельность Нижегородского отделения РМО способствовала преодолению того кризисного состояния, в котором находилась музыкальная жизнь города с конца 50-х до начала 70-х годов.

О том, насколько энергично разворачивалась эта деятельность, свидетельствует то, что в феврале 1874 года состоялся уже восьмой концерт общества. В нем выступил Н. Г. Рубинштейн, сыгравший с оркестром 4-й концерт Бетховена и «Концертштюк» Вебера. В сезон 1877-78 года оркестр пополнился группой музыкантов, специально приглашенных из Праги. Теперь в год проходило 5—10 концертов. Репертуар их в основном состоял из произведений западноевропейских классиков. Постоянным дирижером был сам Виллуан. В камерных концертах эпизодически начали выступать старшие ученики музыкальных классов. Концерты проводились зимой в помещениях Коммерческого и Всесословного клубов или в городском театре.

* В первый состав струнного квартета вошли, кроме самого Виллуана, члены дирекции отделения РМО: А. С. Шульц (2-я скрипка), Н. В. Шмидт (альт) и Е. И. Беллинг (виолончель). В концертах принимали участие также певцы-любители А. М. Бендрих, Л. М. Андропова, М. И. Терентьева, пианисты А. И. Баталина, И. А. Муромцева, П. Т. Конев и др.

Так работала своеобразная «Нижегородская филармония» на протяжении четырех с лишним десятилетий, существуя без своего постоянного помещения и только на средства от кассовых сборов и редких пожертвований. Конечно, скромные материальные ресурсы ограничивали концертный репертуар и порой сказывались на художественном качестве исполняемой музыки.

Через 5 лет после открытия Нижегородского отделения РМО в 1878 году состоялся первый выпуск музыкальных классов. Среди окончивших выделился 18-летний пианист С. Ляпунов, поступивший затем в Петербургскую консерваторию. Некоторые из воспитанников стали работать в оркестрах города, преподавателями музыки в учебных заведениях и даже привлекались к педагогической деятельности в самих музыкальных классах, помогая Виллуану. В 90-х годах из мальчиков, живших в Убежище для бедных детей, Виллуан формирует класс духовых инструментов. Обучение было бесплатным.

Спустя три с лишним десятилетия, в 1907 году, музыкальные классы, преобразованные в музыкальное училище, стали получать некоторую дотацию от центральной дирекции Русского музыкального общества. Но, несмотря на то что число учащихся выросло до 150 человек, по-прежнему специального помещения училище не имело и ютилось в нескольких комнатах, предоставляемых ему Общественным собранием (бывшее здание филармонии).

Кроме С. М. Ляпунова, выдвинувшегося в число крупных русских композиторов и ставшего профессором Петербургской консерватории, музыкальные классы Нижегородского отделения РМО окончила еще большая группа талантливых воспитанников. Среди них скрипач Д. Крейн, концертмейстер оркестра Большого театра, его брат композитор А. Крейн, музыковед И. Протопопов, пианистка В. Исакович-Скрябина, пианист и дирижер И. Добровейн, тромбонист А. Ерофеев, позднее главный дирижер Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, пианистка Н. Полуэктова, впоследствии заслуженная учительница РСФСР, и другие.

В начале нынешнего столетия в городе возникли новые музыкально-образовательные очаги. Некоторые из них заметно повлияли на развитие музыкальной жизни Нижнего Новгорода предреволюционного периода и первых лет Советской власти.

В 1903 году была открыта музыкальная школа В. М. Царградского. Поселившаяся в городе в 1904 году известная оперная певица В. В. Домелли открыла свою частную вокальную студию. Воспитанная на творчестве западноевропейских ком-

позиторов, Домелли, естественно, основывала свою педагогическую работу на иностранной, прежде всего итальянской музыкальной литературе. Многие ее ученики выдвинулись в профессиональные артисты.

Другая вокальная студия Н. Н. Соколовой-Мшанской, воспитанницы Московской консерватории, возникла в Нижнем Новгороде в 1911 году. Страстная поклонница русской музыки и особенно творчества Римского-Корсакова, Надежда Николаевна и в своей педагогической деятельности была ревностной пропагандисткой отечественной музыки. По ее инициативе впервые местными силами были осуществлены постановки опер «Русалка» и «Евгений Онегин». Давали частные уроки фортепианной игры А. Ф. Корякина, Н. И. Катаева-Каренина и другие. Все они периодически проводили в городе концерты силами своих учеников.

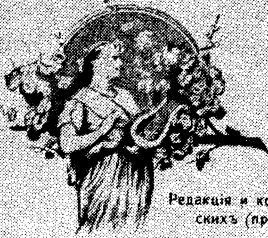


Среди немногочисленных выступлений гастролировавших артистов в начале второй половины прошлого века имеются упоминания о концерте московского певца Н. А. Агренева на ярмарке летом 1867 года. Певица Н. Булычева после выступления в оперном спектакле также давала свой концерт на ярмарке в 1870 году. К этому же году относится приезд М. Балакирева в родной город и его концерт в Главном ярмарочном доме. В начале 70-х годов нижегородцы неоднократно слышали игру Николая Рубинштейна, выступавшего в зале Дворянского собрания. В то же десятилетие приезжал в Нижний Новгород и его старший брат Антон Рубинштейн*.

Но чаще гастролеры начали приезжать в Нижний Новгород лишь в конце прошлого века. В 1896 году в связи с организацией в Нижнем Новгороде Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставки сюда впервые приехал большой симфонический оркестр под управлением Н. Главача. В течение лета оркестр дал цикл концертов в специально построенном на выставке зале. Кроме него, здесь выступала певческая капелла Д. Славянского и солисты-инструменталисты Я. Кубелик, Л. Буткевич, С. Кусевицкий.

Вторично нижегородцы слушали профессиональный симфонический оркестр зимой 1904 года, когда в город приезжал

* Сведений о концертных выступлениях приезжих музыкантов на нижегородской эстраде в середине прошлого столетия сохранилось весьма немного. Лишь с середины 80-х годов с появлением газетных объявлений и рецензий таких материалов стало больше.



„НИЖЕГОРОДСКІЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ“.

ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ

№ 9—11-го ноября 1909 года.

Редакция и контора: Нижний-Новгородъ, Б. Покровская ул., домъ Бр. Кемарскихъ (при магазинѣ Нижегородской музыкальной фирмы „Аккордъ“).

АГЕНТУРА КОНЦЕРТОВЪ

Н.-Новгородъ,

13 го и 15-го ноября 1909 года.



Надежда Васильевна Плевицкая

Въ настоящемъ № помѣщены всѣ свѣдѣнія относительно двухъ благотворительныхъ

КОНЦЕРТОВЪ

знаменитой исполнительницы русской народной и бытовой пѣсни

Надежды Васильевны

ПЛЕВИЦКОЙ

въ пятницу 13-го ноября

ВЪ ЗАЛЪ

Коммерческаго Собранія

— (и) —

въ воскресенье 15-го ноября

ВЪ ЗАЛЪ

Дворянскаго Собранія.

Билеты въ „Аккордъ“.

в полном составе оркестр Московской консерватории под руководством В. Сафонова. А еще через 7 лет, совершая большое концертное турне по городам Поволжья на пароходе, в Нижнем Новгороде гастролировал симфонический оркестр под управлением С. Кусевицкого. В следующем, 1912 году этот оркестр вновь выступал в помещении ярмарочного театра.

Таким образом, за 15 лет четыре раза в городе проходили циклы концертов симфонической музыки при участии профессиональных коллективов. Это по тем временам, разумеется, было крупным событием в культурной жизни города. Но для настоящей пропаганды и популяризации симфонического жанра среди широкой слушательской аудитории этих концертов, даже вместе с ежегодными 5—10 выступлениями местного оркестра под управлением Виллуана, было все-таки недостаточно. Симфоническая музыка оставалась предметом эстетического удовольствия только небольшого круга интеллигенции и учащейся молодежи.

Из сольных выступлений профессиональных артистов, гастролировавших в Нижнем Новгороде на рубеже двух столетий, следует отметить концерты таких выдающихся музыкантов, как пианисты И. Гофман, С. Рахманинов, клавесинистка В. Ландовская, скрипачи П. Сарасатте, Б. Губерман. Нижегородцы слышали в концертных выступлениях Д. Смирнова (тенор), А. Дидура (бас), П. Цесевича (бас) и многих других прославленных вокалистов, приезжавших для участия в ярмарочных оперных спектаклях. 1 сентября 1909 года судьба свела в одном благотворительном концерте знаменитого, но уже кончающего свою артистическую карьеру Николая Фигнера с молодым, принимающим эстафету русской вокальной школы, обладателем редкостного по красоте голоса Леонидом Собиновым.

Особое место в музыкальной жизни города заняли концерты Ф. Шаляпина. Четыре из семи его концертных выступлений были «благотворительными», и сбор с них шел на культурно-просветительные цели.

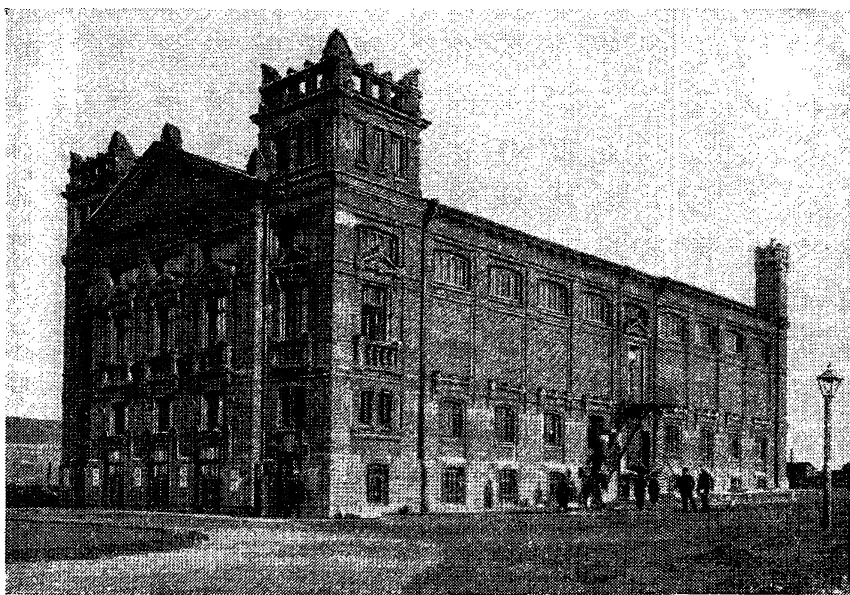
Одним из концертов артист открывал только что построенный Народный дом 5 сентября 1903 года. Ровно в 8 часов вечера свыше полутора тысяч человек, среди которых был А. М. Горький, приветствовали появившегося на сцене артиста. Концерт начался исполнением «Баллады» Рубинштейна. За ней последовали «Трепак» Мусоргского, «В путь» Шуберта и знакомые по прошлогодним концертам «Менестрель» Аренского, «Три пути» Кенемана, «Ночной смотр» Глинки, «Два гренадера» и «Я не сержусь» Шумана. В концерте принимал

Калейда Зде Коршова, кабала лавка
Вуде в паво отъ Сушине



Ф. И. Шаляпин
В Частной
МОСКВА
А. М. Горькому

Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Сусанина (с автографом певца
А. М. Горькому)



Народный дом

участие пианист-аккомпаниатор А. Н. Корещенко. Во втором отделении Шаляпин пел романсы Шумана, Аренского, Корещенко, «Семинариста» и «Блоху» Мусоргского, удачную песню Соколова «Разыгралась, разгулялась», «Дьяка» Блейхмана, закончил концерт «Мельником» Даргомыжского.

Общее впечатление от концерта очень образно выразил А. М. Горький, который сообщил через два дня П. П. Пятницкому: «Знали бы Вы, как обидно, что Вас не было на концерте! Концерт был таков, что, наверное, у сотни людей воспоминание о нем будет одним из лучших воспоминаний жизни. Я не преувеличиваю. Пел Федор как молодой бог, встречали его так, что даже и он, привыкший к триумфам, был взволнован*».

Концерты Шаляпина перерастали рамки чисто художественно-эстетического восприятия и пробуждали у нижегородцев обостренное внимание к проблемам общественно-социального характера.

* Архив А. М. Горького. Т. 4, М., 1954, с. 138.



Во второй половине прошлого столетия в Нижнем Новгороде, кроме «Нижегородских губернских ведомостей», начавших печататься в 1838 году, начали издаваться газеты «Волгарь» и «Нижегородский листок», а также выходившие эпизодически в период ярмарки «Нижегородская почта», «Судоходец» и другие. Страницы этих газет публиковали и информацию о жизни искусства в городе. Кроме того, издавались отдельные книги и брошюры, посвященные этой теме.

Характерно, что по вопросам музыки в течение всего полувека выступали в основном литераторы по профессии.

Крупные работы историко-биографического характера, связанные с музыкой, создал видный писатель и краевед А. С. Гацицкий. Написанные им первая биография А. Д. Улыбышева и обширный очерк о Нижегородском театре, не говоря уж о ценности собранного фактического материала, свидетельствуют о высокой эрудиции автора. А его письма, статьи и корреспонденции об искусстве в местной и столичной прессе отражали художественные позиции передовой интеллигенции 60—70-х годов прошлого столетия.

В 90-е годы выделилась своим прогрессивным направлением газета «Нижегородский листок». На ее страницах часто появлялись статьи, заметки, рецензии на концерты и спектакли. Среди них глубоким пониманием музыкального искусства и большой осведомленностью отличались строки, подписанные псевдонимом «К-о», за которым скрывалась фамилия врача-психиатра П. П. Кащенко. В своих статьях о выступлениях молодого Шаляпина на концертах в 1897 году рецензент прозорливо предсказывал певцу великое будущее.

Весьма содержательными и интересными были также рецензии литературной сотрудницы той же газеты А. Н. Шмит. В отличие от ее эмоциональных и образных высказываний сдержанностью по тону, порой даже консервативностью взглядов отличались короткие публикации и заметки о музыкальной жизни Нижнего Новгорода начала XX века в петербургской «Русской музыкальной газете», автором которых был другой литератор Н. Н. Савин.

Эпоху расцвета модернизма и идейного разброда русской интеллигенции в годы реакции отражают проникнутые некоторой растерянностью и разочарованием рецензии преподавателя истории в реальном училище В. И. Блюма. На музыкально-критической деятельности местного композитора В. В. Дианина мы остановимся ниже.

Особое место заняла музыка в литературно-художественном творчестве П. И. Мельникова-Печерского и А. М. Горького. Помимо обильного количества народнопоэтических текстов нижегородского происхождения, игравших важную роль в драматургии произведений, в них «рассказывается» музыкальная ткань песен и манера их исполнения.

Газетные заметки и рецензии, посвященные анализу спектаклей или отдельных исполнителей, историко-краеведческие труды А. С. Гациского, литературно-художественное творчество писателей, в котором своеобразно отражен музыкальный фольклор, монографии А. Д. Улыбышева о Моцарте и Бетховене, а также учебник элементарной теории музыки В. Ю. Виллуана — все это немало способствовало развитию музыкальной культуры не только в масштабах родного города, но и за его пределами.

Очерк пятый
Музыкальные портреты

ВАСИЛИЙ ЮЛЬЕВИЧ ВИЛЛУАН
(1850—1922)

«**М**ногоуважаемая
С удовольствием сообщаю Вам, что Вы недурно выступили на ученическом вечере музыкальных классов Нижегородского отделения РМО, состоявшемся в прошлую среду...

Уважающий Вас В. Виллуан».

Получение такой открытки, обычно с портретом какого-либо композитора на обороте, от своего учителя неизменно вызывало большую радость у юных воспитанниц. Они знали, что на языке скупого на похвалы Василия Юльевича слово «недурно» означает серьезный успех и, разумеется, его поощрение вызывало новый прилив энергии для дальнейших занятий музыкой.

Этот педагогический прием вносит немаловажный штрих в характеристику В. Ю. Виллуана, выдавая в нем человека, воспитанного в хороших манерах, несколько педантически сдержанного и в то же время влюбленного в учительскую деятельность.

Полуфранцуз-полу немец по происхождению, Василий Юльевич Виллуан родился в Москве в 1850 году. Его отец Юлий Иванович работал преподавателем 1-й мужской гимназии, мать Каролина Ивановна имела в Москве частный пансион, в котором получил общее образование и ее сын.

Семейное окружение способствовало раннему интеллектуальному развитию Виллуана. Уже в детстве он овладел французским, немецким, английским и итальянским языками. Наряду с русской литературой он знакомился с произведениями западноевропейских поэтов и писателей в подлинниках.

Учиться музыке Виллуан начал с 6 лет под руководством своего дяди — известного московского педагога пианиста Александра Ивановича Виллуана, среди воспитанников которого были братья Антон и Николай



В. Ю. Виллуан

Рубинштейны. Занятия по фортепиано продолжались в течение 5 лет. С 11 лет Виллуан начинает учиться игре на скрипке у артиста Большого театра Пфиднера. Новый учитель поощрял частое посещение юным музыкантом оперных и балетных спектаклей театра, благодаря чему Виллуан не только серьезно расширил свои познания в области музыкальной литературы, но и близко познакомился с симфоническим оркестром.

В 1866 году Василий Юльевич поступил в только что открывшуюся Московскую консерваторию в класс выдающегося скрипача Ф. Лауба. Уже в эти годы обнаруживаются характерные черты Виллуана-музыканта. Он не замыкается в рамках узкой профессии скрипача, но проявляет глубокий интерес к другим дисциплинам. Занятия по гармонии и контрапункту под руководством П. И. Чайковского

по истории музыки Г. А. Лароша, посещение оркестрового класса, который вел Н. Г. Рубинштейн, в равной степени увлекают молодого музыканта. Виллуан участвует в первых студенческих камерных ансамблях, выступает на концертах в трио, квартетах и в ученическом оркестре. Через 7 лет он окончил консерваторию и, получив оценку «отлично» на выпускном экзамене, был удостоен звания свободного художника.

Летом 1873 года Виллуан приехал в Нижний Новгород руководителем открывшегося здесь отделения РМО. Он хорошо запомнил напутствие директора консерватории Н. Г. Рубинштейна, который сказал ему коротко: «Там будешь работать всю жизнь».

Действительно, жизнь и деятельность Василия Юльевича на протяжении полувека оказалась неразрывно связанной с Нижним Новгородом. Полученные в консерватории знания и навыки, а также личные склонности Виллуана позволили ему развернуть работу одновременно в трех направлениях — музыкальной педагогике, исполнительстве и творчестве.

Первоочередной задачей Виллуана на посту руководителя отделения РМО была организация музыкальных классов. Ему же пришлось вести все

занятия с учащимися, так как в первое время он являлся единственным педагогом в музыкальных классах. Если занятия со скрипачами, проводимые выпускником Московской консерватории по классу Ф. Лауба, не могли вызывать сомнения в их профессиональном уровне, то обучение Виллуаном пианистов может вызвать подозрение в недостаточной его квалификации. То же относится и к руководству им классом теории музыки. Однако если вспомнить, что Виллуан продолжительное время обучался у своего знаменитого дяди, то не останется сомнений в его достаточных познаниях в правильной постановке рук и других технических навыков, необходимых ученику на первых порах обучения игре на фортепиано. Что же касается воспитания художественного вкуса и развития исполнительских навыков у учащихся, то здесь Василий Юльевич был достаточно силен и имел свои четко определенвшиеся педагогические принципы и приемы.

В отборе учебного репертуара он стремился избегать излишне трудных пьес для учащихся, требуя от них аккуратного и тщательного исполнения нотного текста. В понятие «трудного» входила не только технически фактурная сторона, но и сложность или необычность гармоний или формы произведений. По этой причине Виллуан считал малопригодным для педагогических целей сочинения русских композиторов. Никогда не играл своим ученикам задаваемых для разучивания пьес, но на уроках подробно анализировал их, стараясь объяснить особенности строения того или иного сочинения и его художественное содержание.

О теоретических же познаниях Виллуана красноречиво свидетельствует «Практическое руководство к изучению элементарной теории музыки», написанное и изданное им в Нижнем Новгороде в 1878 году. Сообщая ряд интересных сведений о свойствах музыкального звука, интервалах, ладах, автор обнаруживает широкую компетенцию в вопросах современного ему европейского теоретического музыкознания. В методике изложения Виллуан стремится преодолеть сухость материала, он вводит дополнительные исторические справки, ссылки на музыкальные произведения, что существенно оживляет учебник и приближает его к музыкальной практике.

В 1900 и 1914 годах фирма П. Юргенсон напечатала второе и третье расширенные издания этого учебника, что само по себе свидетельствует о его ценности и популярности.

Педагогическая деятельность Виллуана не ограничивалась музыкальными классами РМО. Он преподавал музыку также в женском институте, 1-й мужской гимназии и мужском институте. Как исполнитель выступал дирижером симфонического оркестра, участником камерных ансамблей и солистом-скрипачом. Небольшой и пестрый по квалификации музыкантов состав оркестра ограничивал репертуарные возможности. Невелики были и художественно-выразительные ресурсы полупрофессионального коллектива. Но при всех этих условиях трудно переоценить заслуги Василия Юльевича как пропагандиста оркестровой музыки, сумевшего наладить постоянные симфонические концерты на протяжении более трех десятков лет. В них

нижегородцы имели возможность слушать некоторые симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Калининкова, «Арагонскую хоту» Глинки, увертюру к опере «Сон на Волге» Аренского, «Скиту» Грига и многие другие оркестровые сочинения.

Организованный Виллуаном квартет (а иногда трио или квинтет) постоянно выступал в камерных концертах, проводимых Нижегородским отделением РМО, исполняя сочинения немецких классиков, Чайковского, Глазунова, Танеева, Аренского и других композиторов.

Большая педагогическая и организаторская работа не оставляла достаточного времени Василию Юльевичу для тренировочных занятий на скрипке. Видимо, по этой причине он редко выступал в концертах как солист.

Виллуан занимался также и музыкальным творчеством. Первые его сочинения относятся к 1875 году, последние — к 1920-му. Всего им написано около 70 сочинений, из которых двенадцать изданы в Москве фирмой П. Юргенсона.

Что же представляла собою музыка Виллуана по художественной направленности и уровню композиторского мастерства?

Хотя он и не получил специального образования в этой области, но теоретические занятия под руководством П. И. Чайковского, а также большая и разносторонняя практика дирижирования, игры в ансамблях и т. п. явились солидной базой для творческой работы. Поэтому в сочинениях Виллуана ощутим вполне профессиональный уровень владения формой, голосоведением и фактурой. При выборе выразительных средств он свободно использует приемы полифонического письма и гармонии в пределах стилистических норм европейской музыки середины прошлого века. Василий Юльевич тяготеет преимущественно к отображению в музыке элегических настроений или сказочно-фантастических сюжетов. Это опера для юношества «Принц Лелио», Пастораль для скрипки и гобоя, Баркаролла для фортепиано, а также романсы на тексты Бальмонта, Ибсена, Пушкина, Бурже, Н. Забытого и других поэтов.

Однако даже в лучших сочинениях Виллуана мало проявляется индивидуальный творческий почерк автора. Лишенные оригинальности, они носят характер подражания музыке Чайковского, Рубинштейна, Аренского.

Видимо, сознавая это, самокритичный Василий Юльевич Виллуан значительную часть своих произведений предназначал для учебно-педагогических целей.

В своей многообразной деятельности В. Ю. Виллуан не замыкался узкими рамками провинциальной жизни. Он тесно общался с рядом выдающихся музыкантов России, в том числе с С. И. Танеевым, В. И. Сафоновым, А. К. Глазуновым, нередко посещал занятия своих знакомых профессоров в Московской и Петербургской консерваториях, несколько раз ездил за границу, где слушал выступления европейских знаменитостей и новинки западной музыки.

Все это обогащало Виллуана как музыканта, благотворно отражалось на его непосредственной работе.

В Нижнем Новгороде Виллуан вращался в основном в кругу либеральной интеллигенции. Ведь в состав директоров правления Нижегородского отделения РМО входили представители именно этой группы населения города. Подавляющее число учеников музыкальных классов было также из круга интеллигенции. Она же составляла и большинство слушателей в концертах, организуемых Виллуаном.

Он участвовал в различных благотворительных обществах: вспоможения бедным, распространения начального образования, помощи нуждающимся женщинам, любителей хорового пения и т. д. Однако общественно-музыкальная деятельность Виллуана не выходила за рамки буржуазно-либерального направления и понимания. Поэтому он остался в стороне от идей и начинаний, проводимых революционно-демократической интеллигенцией во главе с А. М. Горьким в Нижнем Новгороде на рубеже XIX и XX столетий.

К сожалению, этот умный и высокообразованный музыкант, хорошо владеющий пером (если судить по его учебнику и письмам), никогда не выступал на страницах прессы по вопросам музыкального искусства или культурной жизни города.

Блистательно начатое Милием Балакиревым собрание народной музыки Поволжья оказалось также чуждым художественным интересам Виллуана.

Но в основной своей деятельности — музыкальной педагогике — В. Ю. Виллуан продолжал плодотворно трудиться до конца жизни. В послереволюционный период он входит в состав преподавателей Нижегородской народной консерватории по классам гармонии, энциклопедии и фортепиано.

Несмотря на преклонный возраст, Виллуан оставался верным своему неустанному трудолюбию и аккуратности. Он педантично записывал в дневник впечатления от ученических вечеров и концертов, давал советы и консультации молодым педагогам. А в свободное время продолжал заниматься музыкальным творчеством.

В 1918 году общественность Нижнего Новгорода отмечала 45-летие музыкальной деятельности В. Ю. Виллуана. Ему было присвоено звание профессора и героя труда.

Летом 1922 года он перенес тяжелую болезнь, но с начала нового учебного года приступил к занятиям в консерватории. Утром 15 сентября того же года Виллуан против обыкновения не явился на заседание художественного совета. Как выяснилось часом позднее, он скоропостижно скончался от кровоизлияния в мозг.

В памяти нижегородцев навсегда остался образ этого видного музыканта, основоположника профессионального музыкального образования в городе, замечательного труженика и обаятельного человека.

**ВАСИЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ
ЦАРЕГРАДСКИЙ
(1874—1948)**



В. М. Цареградский

Зимой 1903-1904 года в нижегородском музыкальном магазине Наумова посетители периодически могли прочесть написанную от руки афишу примерно такого содержания: «В воскресенье 14 декабря имеет быть концерт пианиста В. М. Цареградского. В программе сочинения Шопена, Листа и Балакирева. Концерт состоится в доме Колчина по Большой Покровской улице. Начало в 6 часов вечера. Билеты можно приобрести в магазине».

Публика сначала откликнулась на приглашение главным образом из любопытства. Все знали, что концерт дает учитель музыки губернской гимназии, который 3 года назад приехал в Нижний Новгород и недавно открыл частную музыкальную школу. Но как пианист-исполнитель Цареградский был известен лишь немногим.

Первое же его выступление убедило слушателей, что перед ними музыкант, обладающий виртуозной техникой и ярким темпераментом. Об этом говорило свободное, с экспрессией исполнение Сонаты си бемоль минор Шопена и «Исламея» Балакирева. «Восточную фантазию» своего земляка нижегородцы слушали впервые.

Последующие выступления Цареградского вызвали еще больший интерес.

В программы были включены произведения современных русских композиторов Лядова, Ляпунова, Скрябина, Глазунова, Рахманинова, совершенно неизвестных местным любителям музыки.

С этого времени личность скромного учителя хорового пения и игры на фортепиано стала приобретать все больший авторитет. Во многих семьях нижегородской интеллигенции родители теперь предпочитали отдавать детей учиться музыке не в классы РМО, а в новую школу Цареградского. Интересно отметить, что известный композитор и пианист С. М. Ляпунов, окончивший музыкальные классы Нижегородского отделения РМО у Виллуана, позднее в Петербурге сблизившийся с Балакиревым, рекомендовал

родителям двух даровитых мальчиков — Бориса Жилинского и Александра Касьянова отдать учить именно в эту школу.

Многих, естественно, заинтересовали подробности музыкальной биографии Цареградского.

Уроженец города Золотоноша на Украине, Василий Цареградский рано лишился отца. Оставшись с четырьмя детьми, мать переселилась в Полтаву. В 1884 году сюда из Петербурга прибыла комиссия для отбора мальчиков с хорошими голосами и слухом в придворную певческую капеллу. Среди отобранных оказался и десятилетний Цареградский.

В капелле, руководимой Балакиревым, обращалось внимание на всестороннее музыкальное образование воспитанников. Каждый из них, помимо хорового пения, обучался игре на каком-либо инструменте.

Юный Цареградский занимался в классе фортепиано у профессора Рейхарда. Среди учителей его были композиторы Лядов и Римский-Корсаков.

Выделяясь среди своих сверстников как пианист, молодой музыкант пользовался особым вниманием директора капеллы М. А. Балакирева. С блеском исполнив на выпускном экзамене труднейший Концерт ми бемоль мажор Листа, в 1894 году Василий Цареградский окончил капеллу.

Но возможностей концертно-исполнительской деятельности как основного рода занятий для большинства русских музыкантов в то время не было, и Цареградский получил назначение преподавателем хорового пения и игры на фортепиано в мужскую и женскую гимназии города Шуи. Через 5 лет он по личным причинам переехал в Нижний Новгород.

Музыкальная школа, открытая Цареградским 1 сентября 1903 года, быстро приобрела популярность. Занятия с начинающими стала вести его жена Наталия Андриановна, а уроки по теории музыки и сольфеджио были поручены В. И. Соколову, получившему музыкальное образование также в Петербургской капелле. Сам Василий Михайлович занимался со старшими учениками.

На уроках Цареградский стремился разучить с учениками возможно больше фортепианной и ансамблевой музыки, не боясь давать им очень сложные пьесы. Весьма поощрялось чтение нот с листа и быстрое заучивание произведений наизусть. С этой целью практиковалась игра в четыре и восемь рук на двух роялях, а также теоретический разбор формы разучивавшихся пьес. В учебных программах преобладала русская музыка. Иногда ученики играли фортепианные пьесы своего учителя, автора также нескольких хоровых сочинений.

В первое время концерты школы устраивались в скромной квартире пианиста, позднее — в зале Общественного собрания или Всесословного клуба. В них, помимо Цареградского, участвовали его старшие ученики и местные певцы, скрипачи и виолончелисты.

Одним из лучших учеников Цареградского был Борис Жилинский. На выпускном экзамене 16-летний пианист исполнил сложнейшую программу,

включавшую 30-ую Сонату Бетховена, «Симфонические этюды» Шумана, «Испанскую рапсодию» Листа, Первый концерт Ляпунова, пьесы Балакирева, Цареградского и другие сочинения.

Постоянная переписка с Балакиревым и Ляпуновым помогала Василию Михайловичу быть в курсе столичной культурной жизни. Он щедро делился новинками музыкального творчества со своими учениками, что еще больше повышало его авторитет среди прогрессивно настроенной части нижегородской интеллигенции.

«Пожалуй, самое важное, что я получил за годы учения в школе Цареградского, заключается в знакомстве с огромным количеством фортепианной и ансамблевой музыки композиторов XIX века, — вспоминает народный артист СССР, композитор А. А. Касьянов. — В исполнении Василия Михайловича я впервые услышал Си бемоль минорную сонату Шопена, Ми бемоль мажорный концерт Листа, «Карнавал» Шумана, многие пьесы Ляпунова, Балакирева, Скрябина и других русских классиков. Надо учитывать время и условия музыкальной жизни города нашего, чтобы понять все значение деятельности школы Цареградского».

По своей художественной направленности, методам музыкального воспитания и педагогическому репертуару школа Цареградского резко отличалась от музыкального училища РМО. Это повлекло за собой образование двух лагерей, приверженцев разных музыкальных учебных заведений. «Цареградцы», как сторонники «свежей струи», обвиняли «виллуановцев» в рутинерстве. Они, в свою очередь, усматривали в новой школе непродуманность педагогического процесса, вредящего воспитанию профессиональных пианистических навыков.

Лично В. М. Цареградский и В. Ю. Виллуан «борьбы» между собой не вели, почти не общаясь друг с другом, но и не делая никаких выпадов один против другого.

Уступая по масштабам деятельности музыкальному училищу, школа Цареградского дала начальное музыкальное образование большому числу нижегородцев.

Существование этих двух учебных заведений продолжалось до 1918 года. Правда, в последние годы В. М. Цареградский в концертах из-за болезни руки почти не выступал, да и лучшие его ученики, «оперившись», покинули родное гнездо и уехали в столицы для продолжения своего образования. Тем не менее школа продолжала активную пропаганду русской музыки.

С организацией Нижегородской народной консерватории (1918) ученики школы Василия Михайловича Цареградского влились в новое учебное заведение.

Последние годы жизни Цареградский провел в Балахне, где заведовал вновь открытой музыкальной школой. До конца своей жизни, обрвавшейся на 74-м году, Василий Михайлович продолжал обучать детей хорошему пению и игре на фортепиано.

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ ДИАНИН (1877—1942)

«Сумасшедший композитор», «завравшийся дилегант», «беззащитный рекламист» — такими эпитетами награждали нижегородцы устно и письменно в начале века одного из местных музыкантов — Владимира Васильевича Дианина. А какое он имеет отношение к тому Дианину, который известен как друг композитора А. П. Бородина, спросит озадаченный читатель, осведомленный о некоторых подробностях из истории русской музыки.

«...Благодаря родственным связям мне пришлось возвращаться в круг композиторов и приверженцев «Новой Русской школы», или так называемой «Могучей кучки»... В антрактах, между исполнением музыкальных № №, Бородин часто сажал меня рядом с собой на кушетку в комнате Екатерины Сергеевны, и я теребил его усы...» Эти воспоминания вызывают интерес к биографическим данным о нем.

Владимир Васильевич родился в 1877 году в интеллигентной дворянской семье. Его отец Василий Павлович Дианин — военный врач, был профессором Военно-медицинской академии в Петербурге, а мать Вера Яковлевна Пясковская-Дианина училась на Бестужевских курсах. Родной брат отца — Александр Павлович, химик, служил в той же академии и был ближайшим сотрудником и помощником А. П. Бородина. Все они жили на казенных квартирах в академии и поэтому тесно и часто общались.

Окончив Петербургскую гимназию, Владимир поступил в консерваторию по классу композиции, занимаясь у профессоров А. К. Лядова и Н. А. Соколова. Однако смерть отца заставила Владимира Васильевича прервать занятия в консерватории, и он в 1897 году попал в Вильнюсское юнкерское училище. Но и здесь учился недолго. Получив ранение во время военных учений, Дианин перешел на гражданскую службу и в 1898 году приехал в Нижний Новгород, где поступил чиновником в губернское акцизное управление. Через 3 года он женился на В. Н. Кемарской — владелице дома и некоторого капитала. В это время и началась общественно-музыкальная деятельность Дианина, особенно бурно проходившая в период с 1908 по 1922 год.



В. В. Дианин

Трудно назвать личность более противоречивую, чем В. В. Дианин. Интересы его были необычны. Композитор и финансовый работник, литератор и изобретатель, математик и пианист, играющий предпочтительно на фисгармонии, — таков неполный перечень сфер деятельности, в которых он проявил себя. Остановимся несколько подробнее на Дианине-музыканте.

Как композитор он создал свыше 250 произведений. Большинство их, оставшись в рукописях, не сохранились. Основная часть сочинений принадлежит к жанрам вокальной музыки. Содержание и идейную направленность творчества Дианина характеризуют названия ряда пьес: «Песня каторжника», посвященная Ф. Шалайину, «Нужда мякинная», посвященная Н. Плевицкой, «Камаринская» («Пляска смерти») и наряду с ними романсы «Ave Maria», «Я тебя разбуджу», «Траурный марш» для духового оркестра, написанный в память жертв черносотенного погрома 1905 года в Нижнем Новгороде, и салонный вальс «Княжна Лейла» с предпосланной автором программой полумистически-аллегорического содержания. Среди произведений других жанров Дианиным написана Кантата памяти Л. Н. Толстого на собственные слова для солиста, хора и оркестра, а также опера «Будда», которую он сочинял еще в студенческие годы, но так и не закончил.

Не трудно увидеть в тематике творчества композитора причудливо сочетающиеся крайности — злободневность демократически-революционных настроений и мистически-философские размышления.

В музыке Дианина богатые колористические средства выразительности. Но при этих качествах, достойных профессионального композитора, его сочинения не отличаются яркостью и своеобразием мелодий. Вращаясь в кругу привычных, несколько салонных интонаций, порой с известной долей претенциозности, эти мелодии скорее свидетельствуют о скромности настоящего творческого дарования автора. Бедна музыка и гармонией, особенно на фоне пышного расцвета ее в творчестве русских и западных композиторов, в том числе Скрябина, которым сам Дианин очень увлекался. По-видимому, здесь особенно сильно сказалось недостаточно систематичное и глубокое образование его в пору учения в консерватории.

И все же музыка Дианина звучала в Нижнем Новгороде. Его произведения исполняли профессиональные артисты и любители, оркестры и хоры. Некоторые из них были опубликованы массовым тиражом, а свыше десяти сочинений Дианина записано на граммофонные пластинки. Нижегородцы слушали его музыку на концертах в залах Народного дома, городского театра, общественных клубов, в лютеранской церкви, в помещениях столовых на предприятиях и т. д.

Чему и кому обязана была популярность творчества Дианина, которой могли бы позавидовать другие, может быть, и более яркие композиторы? Здесь мы должны коснуться второй сферы его музыкальной деятельности.

В начале 1908 года Дианин на средства жены организовал музыкальную фирму «Аккорд». Фирма имела свой магазин, торговавший нотами и

музыкальными инструментами, брала на себя комиссию по устройству в Нижнем концертов приезжих артистов, печатала новые музыкальные произведения и записывала их на граммофонные пластинки.

Кроме того, Дианин с 1909 года начал издавать газету «Нижегородские музыкальные новости», рекламировавшую в основном продукцию «Аккорда». Газета, выходявшая примерно раз в месяц, помещала рекламные объявления с портретами артистов, стихи, рассказы, фельетоны и т. п. Автором основной части материалов был сам Дианин. Это были статьи, либретто, пояснения и программы произведений, сочиненных редактором-издателем газеты. Лишь изредка помещались статьи или воспоминания по вопросам музыки вообще. Не освещалась и хроника музыкальной жизни города.

Такой характер нового печатного органа вызвал справедливую критику на страницах местной прессы и читателей. Между издателем и журналистами завязалась ожесточенная полемика. Любопытно, что Дианин охотно перепечатывал все статьи и фельетоны, направленные против него, из «Нижегородского листка» и других газет, тут же отвечая не менее едкими выпадами против своих оппонентов.

Примером обмена «любезностями» может быть эпиграмма на композитора * * *, напечатанная в газете «Нижегородский листок», и ответ на нее в «Нижегородских музыкальных новостях».

Иная простота хуже воровства.
Народная мудрость.

Назойливо и зычно, весь в азарте,
На все лады — и в прозе, и в стихах —
В своих «Рекламных Всяких новостях»
Ты о себе кричишь, как о Моцарте.
Мой друг, мне за тебя неловко вчуже.
Ты прав, Моцарт был «прост», весь красота,
Но — не «простец»... Твоя же простота
Как раз есть та, что «воровства похуже».

Садко

Ответ на эпиграмму г-на Садко, помещенную в № 325 «Нижегородского листка».

Я Моцартом себя не называю,
Не быв «гулякой праздным» никогда:
Кусок тяжелый хлеба добываю,
А Вам обед дается без труда.
«Писнул» разок — купил себе баранок,
«Писнул» другой — покушал ветчины.
«Поставил» цифру пять, и спозаранок
«Родители» зовут Вас на блины.
И воров не был я: пускай воруют
Лишь те, кому в том встретится нужда,
А «воры» с Вами пусть, «Садко», пируют,
Забыв «Аккорда» дебет навсегда.

Композитор в «Аккорде»

К сожалению, такие «перепалки» занимали слишком большое место в газете, придавая ей оттенок бульварно-скандального органа. Тем не менее Дианин настойчиво распространял бесплатно «Нижегородские музыкальные новости», предлагая их посетителям магазина «Аккорд», разбрасывая с балкона театра и т. д.

За 1909 год вышло десять номеров газеты, в следующем — девять, в 1911 году — пять и, наконец, в 1912 году после публикации трех номеров газета прекратила свое существование из-за банкротства фирмы «Аккорд».

Между тем литературная деятельность Дианина продолжалась. В частности, на страницах газеты «Нижегородец» в 1912—1914 годах он систематически публикует рецензии на оперные спектакли в ярмарочном театре. Обнаруживая несомненное литературное дарование и хорошую осведомленность в музыкальных вопросах, Дианин в противоположность некоторым другим нижегородским критикам того времени высказывает уважительное отношение к оперной классике, строго, но доброжелательно анализируя выступления гастролирующих артистов.

Занимается Дианин и исполнительством, выступая как пианист и аккомпаниатор на эстрадах клубов и учебных заведений с показом преимущественно своих произведений, а иногда и как лектор. Наибольшим успехом пользовались его «Песня каторжника», «Сиротка» и другие сочинения, связанные с темами общественной жизни.

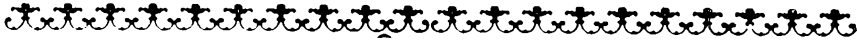
Не оставляет В. В. Дианин общественно-музыкальной деятельности и в послереволюционный период. В апреле 1917 года на общем собрании союза музыкантов Нижнего Новгорода он был избран председателем правления, а его заместителем стал В. Ю. Виллуан. С сентября 1918 по февраль 1920 года Дианин являлся депутатом Нижегородского губернского Совета депутатов трудящихся и заведующим художественным отделом губпрофобра. В январе 1920 года он вступил в члены Коммунистической партии. В 1921 году Дианин был членом боевого состава батальона особого назначения. В эти годы он продолжает заниматься музыкальным творчеством и особенно много научным изобретательством.

На эстраде летнего сада «Фонарик» у кремлевской стены в 1919 году в исполнении солистов, хора и симфонического оркестра под управлением дирижера Клейнарда исполнялся «Боевой гимн» Дианина, посвященный революции. А в мае следующего года в университете и Народной консерватории обсуждается многолетний труд Дианина «Фоногелиометрия», посвященный проблемам воплощения музыки в трехмерном пространстве. Вопросы графического изображения интервалов, трезвучий, структуры обертонов были близки идеям Скрябина и его цветовой партитуре «Прометей». Позднее трудом Дианина интересовался А. В. Луначарский. Однако исследование это представлялось ученым и музыкантам недостаточно обоснованным и весьма фантастичным.

С 1922 года Владимир Васильевич вернулся к своей старой профессии финансиста и стал заведовать отделом косвенных налогов в Нижегородо. Но

ослабевшее здоровье, особенно зрение, заставило Дианина уйти на пенсию. Вскоре он прекратил и общественно-музыкальную деятельность. Угасла энергия этого неумяного, но в сущности очень непрактичного человека, одержимого разносторонними увлечениями и идеями.

Всегда одиночка в своих творческих устремлениях, Дианин еще острее ощутил это одиночество в старости. У него не было верных его делу учеников. Он отчаялся в надежде осуществить идею «Фоногелиометрии», которой отдал несколько лет труда. Опера «Будда» не была завершена, да и в философской ее концепции возникли сомнения. По-прежнему оставался он для большинства чудачком, «сумасшедшим композитором», «зарвавшимся дилетантом». Дианин замкнулся в себе, стал мнительным. В последние годы жизни он тщательно собирал свои рукописи, ноты, материалы, документы. Он хотел оставить все это потомкам, которые справедливо разберутся в том, что в конце концов во всех делах и увлечениях им руководила только бескорыстная любовь к искусству, искреннее стремление к высоким, хотя и туманным для него самому, идеалам человеческого счастья. Дианин верил и в то, что будет оценена и его доля, доля «маленького композитора», как он сам называл себя, в развитии отечественной культуры. Он мог бы добавить, что все его ошибки и заблуждения характерны для некоторой части идеалистически настроенной русской интеллигенции, которая мучительно искала новых путей в смутную предреволюционную эпоху.



Очерк шестой

1917 — 1945 годы

Вихрь революции ворвался в жизнь страны. Происходят большие общественные события, которые не миновали и старый Нижний Новгород.

Песни революции открыто зазвучали на демонстрациях, митингах, собраниях нижегородцев. Боевые, энергичные, маршевые мелодии и ритмы, сочетаясь с пламенными, призывными поэтическими строками, передавали пафос борьбы, сплачивали народные массы. Это, в свою очередь, способствовало возникновению хоровых коллективов, объединявших любителей музыки. Такие хоры полнее удовлетворяли эстетические запросы как самих исполнителей, так и их слушателей. Для занятий хоровой самодеятельностью теперь использовались помещения бывших аристократических особняков и залы различных клубов, доступ в которые раньше был возможен лишь привилегированным слоям общества.

Одним из примечательных коллективов был Пролетарский хор, созданный в Сормове в 1921 году. Его организатором и хормейстером стал молодой коммунист, потомственный пролетарий, музыкант-самоучка С. Н. Абакумов. В хоре пели около 200 человек. Он выступал на концертах-митингах во время проводов красноармейцев на фронт, на рабочих собраниях и субботниках, исполняя народные и революционные песни, а также отдельные хоровые произведения русских композиторов. Деятельность хора пользовалась большим вниманием и поддержкой советских и партийных организаций Сормова. Для его участников в голодные годы гражданской войны были выделены даже специальные пайки.

Участие в самодеятельности пробуждало в массах желание получить музыкальное образование. Дети и подростки из нижегородской бедноты поступали в открывшиеся в нагорной части, в Канавине и Сормове музыкальные школы. Такие же

школы были организованы в Балахне, Гордце, Васильсурске, Лыскове и других городах и поселках Нижегородской губернии. В самом Нижнем Новгороде осенью 1918 года открылась Народная консерватория, в которую сразу же было принято свыше 900 учащихся. Всего в городе обучалось музыке около 2000 человек. Это более чем в десять раз превышало их количество до революции.

Преодолевая невзгоды тяжелого времени, учащиеся с энтузиазмом посещали занятия. Обучение было бесплатным.

Для проведения уроков потребовалось много преподавателей. В педагогический коллектив консерватории вошли В. Ю. Виллуан, пианисты М. В. Тропинская, Н. Н. Полуэктова, Б. Л. Жилинский, композитор А. А. Касьянов, вокалисты Н. Н. Соколова-Мшанская, В. В. Домелли и другие нижегородские деятели музыки. Кроме того, в него влилась большая группа московских и петроградских музыкантов, временно эвакуировавшихся в Нижний Новгород. Среди них были скрипач профессор М. Фишберг, пианистка С. Г. Тигранова, скрипач С. Л. Лазерсон, его сестра пианистка А. Л. Лазерсон.

Консерватории было предоставлено помещение бывшей гостиницы с хорошим двухсветным залом (угол совр. ул. Октябрьской и ул. Дзержинского). На пост директора консерватории был избран В. Ю. Виллуан, вскоре вынужденный по состоянию здоровья уйти с этой должности. Его сменил московский музыковед Е. Гунст, также непродолжительно проработавший и выбывший из города. Вслед за Гунстом директором консерватории был назначен приехавший из Москвы А. А. Литвинов.

Уровень подготовки и возрастной состав учащихся был разным. Наиболее многочисленную группу составляли начинающие обучаться музыке дети и подростки. Вторую группу объединяли ученики бывшего музыкального училища РМО и музыкальной школы В. М. Цареградского, а в третьей занимались ученики с очень хорошей подготовкой и отличными музыкальными способностями. В Нижегородской народной консерватории начали свое образование многие известные впоследствии советские музыканты, в том числе композиторы М. Коваль, Б. Мокроусов, А. Цфасман.

Кроме педагогической работы, все преподаватели активно участвовали в широко развернувшейся в городе концертной деятельности. Для руководства ею при губисполкоме был создан специальный отдел — МУЗО, располагавший большим концертным залом в бывшем Общественном собрании (Б. Покровка, 26).

Р. С. Ф. С. Р.

Нижегородская Советская Управа

Въ Среду 16 Октября 1918 года

ОТКРЫТИЕ ЗИМНЯГО СЕЗОНА

I-й СИМФОНИЧЕСКИЙ

КОНЦЕРТЪ

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

Н. С. ГОЛОВАНОВА

СЪ УЧАСТИЕМЪ

ЗАСЛУЖЕННОЙ АРТИСТКИ БОЛЬШ ТЕАТРА

А. В. НЕЖДАНОВОЙ

ПРОГРАММА ПОСВЯЩАЕТСЯ ПРОИЗВЕД.

П. И. ЧАЙКОВСКАГО.

Начало въ 8 час. вечера.

Нижегородск.

Электрич. тѣл. «МОЛНИИ» Театр. площ.

Афиша симфонического концерта, 1918 г.

Весной 1918 года из местных и приезжих музыкантов в Нижнем Новгороде организовался государственный симфонический оркестр из 70 человек. В начале лета этот коллектив дал свой первый концерт на открытой эстраде садика «Фонарик». Концерт с участием московского дирижера Анри Фортера начался исполнением увертюры «Эгмонт» Бетховена, и знатоки сразу убедились, что перед ними выступает весьма интересный и слаженный ансамбль. Оркестр сыграл еще несколько пьес, в том числе «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского и фрагменты из балетов Чайковского.

Хотя большинство слушателей были совершенно не знакомы со сложной симфонической музыкой, последующие концерты оркестра активно посещались, несмотря на серьезные программы. Так, во время пребывания в городе в августе 1918 года выдающегося русского композитора А. К. Глазунова в том же саду «Фонарик» исполнялась его 5-я симфония под управлением автора.

С началом зимнего сезона, проходившего в помещениях Народной консерватории, зала МУЗО и городского театра, репертуар оркестра обогатился произведениями Моцарта, Бетховена, Листа, Шуберта, Глинки, Чайковского. В симфонических концертах теперь участвуют певцы и инструменталисты. Вместо уехавшего А. Фортера оркестром временно руководил А. Касьянов, а затем директор консерватории А. Литвинов. Музыкальная жизнь города теперь была немыслимой без концертов симфонической музыки.

Еще шире развернулись выступления небольших артистических бригад в воинских частях и рабочих клубах. Организацией таких выступлений занимался Нижегородский МУЗО.

Среди исполнителей здесь бывали солистка Петроградской оперы Е. Де-Вос-Соболева, виолончелист В. Приходько, скрипач П. Миленин, пианисты С. Сидякин и А. Руббах и другие преподаватели консерватории, а также старшие ученики. Все концерты проводились бесплатно, за исключением «целевых», сбор с которых шел на помощь фронту или семьям погибших красноармейцев.

На концертах этих лет выступали лекторы-ведущие. Их пояснения помогали слушателям, мало подготовленным к пониманию сложных произведений, приобщаться к творчеству Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Шопена, Листа и других композиторов-классиков. Лекторами обычно выступали преподаватели консерватории и литераторы.

К сожалению, в программах концертов недоставало сочинений на тему сегодняшнего дня. Таких сочинений вообще еще

ЗАЛЪ ОБЩЕСТВЕННАГО СОБРАНІЯ.

1-й спектакль „МОЛОДОЙ ОПЕРЫ“.

Въ пятницу 26 Января 1918 г.

Поставлено будетъ:

1, 2, 3, 5 и 7 картины изъ оперы

Евгеній Онѣгинъ

муз. Чайковского.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Ларина, помѣщица	г-жа Соколова-Мишанская.
Ольга	г-жа О. Ф. Мишанская.
Татьяна	г-жа Т. Ф. Мишанская.
Евгеній Онѣгинъ	г-нъ Русиновъ.
Ленскій	г-нъ Гавринъ.
Нина	г-жа Гаврина.
Зарѣцкій	г-нъ Митрофановъ.

Крестьяне, крестьянки.

У рояля Л. Р. Жовтоспаскій.

Режиссеръ: Н. И. Соколова-Мишанская.

Начало ровно въ 8 ч. веч.

Скореекъ. БЕРОНА Н. Новгор.

Афиша первого спектакля «Молодой оперы»

не существовало. Только в ноябре 1919 года на эстрадах рабочих клубов заводов «Красная Этна», «Нижегородский теплоход» прозвучали десять песен-романсов на стихи революционных поэтов, сочиненных нижегородским композитором А. Касьяновым.

Кроме концертной деятельности МУЗО, в эти годы проходили и гастрольные выступления московских и петроградских солистов. Они устраивались преимущественно в помещении городского театра. Продолжались и традиционные летние гастрольные столичных оперных групп также на сцене городского театра.

В это время в Нижнем Новгороде был поставлен оперный спектакль собственными силами. Маленькая афишка, напечатанная на серой оберточной бумаге, извещала, что 26 января 1918 года в Общедоступном клубе состоится спектакль «Молодой оперы» под руководством Н. Н. Соколовой-Мшанской. Ученики известной нижегородской преподавательницы пения ставили оперу «Евгений Онегин». Спектакль шел под рояль без массовых сцен. Сама Соколова-Мшанская выступала в партии Лариной.

Скромные, подобранные из запасов клуба декорации, заимствованные из драматического театра костюмы, примитивный реквизит и слабое керосиновое освещение не могли украсить сцену. В нетопленном, сыром зале было холодно. Но публика с глубоким вниманием следила за ходом действия и горячо аплодировала артистам. Спектакль прошел с успехом.

Осенью того же года эта группа певцов, влившаяся в состав учеников Народной консерватории, показала еще несколько раз «Евгения Онегина» в концертном исполнении, но уже с хором и оркестром.

Впоследствии из состава этой «Молодой оперы» выдвинулось несколько видных профессиональных певцов, в том числе заслуженная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии, солистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова О. Мшанская и заслуженный артист РСФСР, солист саратовской оперы Г. Серебровский.

В 1919 году организовался театр Военного Пролеткульта. Он разместился в здании бывшего Коммерческого клуба на Грузинской улице. Два-три раза в неделю театр давал представления, на которых присутствовали главным образом красноармейцы из находившихся в городе воинских частей. Группу солистов возглавляла известная петроградская артистка Е. Де-Вос-Соболева. Хор и оркестр наполовину состояли из учеников Народной консерватории. Под руководством петроградского

дирижера А. Клейнарда, режиссера-нижегородца И. Волчека и художника-сормовича В. Мартынова труппа за два года осуществила пять оперных постановок («Лакме», «Майская ночь», «Русалка», «Демон» и «Севильский цирюльник»). Этот полупрофессиональный оперный коллектив не мог, в особенности на первых порах, создать постановки достаточно цельные и зрелые в художественном отношении.

На страницах местной прессы сообщалось: «17 января шла в первый раз в этом сезоне опера «Русалка»... Спектакль неровный... У Серебровского (Мельник) голос звучал прекрасно. Хорошо задумана сцена сумасшествия... Хоры не налажены, массовые сцены не вышли...»*.

Критика обсуждала вопросы не только качества постановки театра, но и его репертуарную направленность. В статье о спектакле «Лакме» читаем: «Для чего нужна плохая постановка плохой оперы? Слащавая, офранцуженная и довольно плоская музыка с нелепым и диким сюжетом, эта опера не может служить проводником хорошей музыки в широкие массы... Сочувствуя высокому культурному делу Культпросвета и с надеждой и с интересом следя за театром, хочется посоветовать оперной секции — разборчивее относиться к репертуару...»**.

Год спустя тот же автор, рецензируя спектакль «Демон», отмечал: «Впечатление прекрасное. Прошлогодние уроки не прошли даром, и у Пролеткульта начинает организовываться ядро будущей оперной труппы из молодых сил»***.

Так складывалась музыкальная жизнь Нижнего Новгорода в первые четыре года после Великой Октябрьской социалистической революции.



Окончание гражданской войны, введение нэпа и возобновление работы Нижегородской ярмарки существенно изменили экономические и социальные условия жизни Нижнего Новгорода, что косвенно отразилось и на музыкальной жизни.

Покинули Нижний временно проживавшие в нем столичные музыканты. Оставшихся музыкальных сил не хватало для государственного симфонического оркестра, который и был распущен с начала 1922 года. По этой же причине Народную консерваторию вновь реорганизовали в музыкальное училище. Перестал существовать театр Военного Пролеткульта. Концерт-

* «Нижегородская коммуна», 1921, 22 авг.

** Там же, 1920, 1 янв.

*** Там же, 1921, 9 марта.

ная деятельность в городе профессиональных артистов была переведена на хозяйственный расчет и сократилась в своих размерах.

Такие перемены, естественно, вызывали чувство тревоги среди передовой общественности.

«В театре и на эстраде начинает процветать халтура», — читаем мы в статье «Новая хозяйственная политика в искусстве»*.

Возрождались в это время развлекательные жанры, которые нашли себе благоприятную почву на ярмарке. В быту распространялись кабацкие и псевдопролетарские песни типа «Стаканчики граненые» и «Кирпичики».

Однако процесс развития музыкальной жизни города к этому не сводился. В нем наряду с отрицательными явлениями прослеживались и новые, прогрессивные тенденции, которые свидетельствовали о дальнейшем росте культуры народных масс.

В 20-е годы значительно увеличилось число хоровых коллективов в рабочих клубах. Особенно плодотворной была деятельность П. И. Армашева, всесторонне образованного музыканта, хорошего скрипача и даровитого хормейстера. Он воспитал в музыкальном училище значительную группу руководителей самодеятельных хоров, работавших в различных клубах города в 30—40-х годах.

Всевозможные хороводные, лирические старинные песни, нередко сопровождаемые танцами, теперь из бытовой обстановки вышли на концертную эстраду.

Порой требовалось существенно изменить характер исполнения, присоединить к пению несуществовавшее ранее инструментальное сопровождение, изменить рисунок движений в танцах и т. д.

С ростом города и развитием его промышленных районов создавались и новые крупные культурные очаги. В 1928 году был открыт Дворец культуры в Канавине, через два года на Дарьинском поле в Сормове вырос другой Дворец культуры. Оба эти дворца вскоре стали центрами методического руководства художественной самодеятельностью в рабочих районах города.

В эти годы увеличивается прием учащихся в детские музыкальные школы. Новых преподавателей музыки и руководителей художественной самодеятельности начало готовить музыкальное училище. Ежегодно его оканчивали от 40 до 70 воспи-

танников. В училище сформировался крепкий педагогический коллектив*.

Помимо учебной работы, Нижегородское музыкальное училище продолжало активно участвовать в концертно-театральной жизни города 20-х годов. На сцене городского театра ставились ученические оперные спектакли. Вначале под руководством А. А. Касьянова, а затем сменившего его на посту директора и руководителя оперного класса С. Л. Лазерсона были подготовлены оперные отрывки и полные оперные спектакли. «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертной» Римского-Корсакова, «Дон Жуан» Моцарта, ранее неизвестные местным жителям, а также другие оперы в сопровождении симфонического оркестра вызывали большой интерес публики.

В эти годы оперные отрывки ставили студия неутомимой Н. Н. Соколовой-Мшанской, «Первое музыкальное товарищество», «Нижегородский синтетический театр», «Коллектив комической оперы и музыкальной комедии» и другие полупрофессиональные группы. К сожалению, все они существовали недолго, так как, находясь на хозрасчете, не могли кассовыми сборами окупить расходы по постановкам.

Среди организаторов оперных спектаклей в эту пору выделяется оригинальная фигура любителя музыки Т. С. Чапина. Сын нижегородского брандмайора, он в юные годы увлекался музыкальным театром и даже начал в Екатеринбурге (Свердловске) карьеру оперного певца. Но по каким-то причинам вскоре порвал со сценой, вернулся в Нижний Новгород и, заняв место отца, долгие годы возглавлял пожарную охрану города. Однако страсть к музыке не оставляла его и позднее. Еще до революции Чапин организовал из работников пожарных команд духовой и симфонический оркестры.

Привлекая к оперным спектаклям, которыми он сам дирижировал, местных артистов, этот инициативный организатор приглашал известных московских солистов. Так, в спектакле «Русалка» (1924) у него пели солисты Большого театра К. Держинская и С. Стрельцов, а в следующем году партию Наташи исполняла артистка Н. Рождественская.

Дирижерский репертуар Тихона Степановича включал че-

* В числе ведущих преподавателей училища были пианисты Н. Н. Полужтова, М. В. Тропинская, С. Г. Тигранова, А. Л. Лазерсон; скрипачи — С. А. Афанасьев, П. И. Миленин, С. Л. Лазерсон; виолончелист Н. А. Гласон; вокалисты — П. А. Кеменев, В. В. Домелли, Н. Н. Соколова-Мшанская, С. А. Бархударян. Теоретические классы возглавлял директор училища композитор А. А. Касьянов.

четыре оперы — «Русалка», «Евгений Онегин», «Царская невеста» и «Севильский цирюльник», а также две оперетты — «Баядерка» и «Продавец птиц». Ежегодно он устраивал два-три спектакля в помещениях городского театра или Народного дома. Эти спектакли охотно посещали нижегородцы, чему способствовала также широкая популярность самой личности храброго брандмайора.

В середине 20-х годов в Нижнем Новгороде организовался оперно-концертный ансамбль («Оперконанс»). Этот коллектив, объединявший более 60 музыкантов, работал также на самокупаемости. Его музыкальным руководителем был С. Л. Лазерсон, которого позднее сменил дирижер Ф. С. Таль. В репертуаре ансамбля, помимо концертных программ, были оперы «Майская ночь», «Фауст», «Риголетто», «Русалка», «Паяцы», «Евгений Онегин» и другие.

Конечно, спектакли с участием малоизвестных солистов, сопровождаемые небольшим оркестром, а иногда фортепиано, с весьма скромным декоративным оформлением и театральным реквизитом не могли произвести большого художественного впечатления. Но для жителей рабочих окраин Нижнего Новгорода, а также Арзамаса, Городца, Балахны, Ветлуги, Козьмодемьянска, где гастролировал «Оперконанс», встреча с артистами этого коллектива была часто первым приобщением к оперному жанру.

Значительно реже в эту пору ставились в Нижнем Новгороде балетные спектакли. Возникавшие местные хореографические студии быстро распадались, показав лишь небольшие самодельные программы. Из них следует упомянуть постановку весной 1928 года силами балетных курсов Нижегородского театрального техникума под руководством Л. Гостевой детского балета «Цыганский мальчик» на музыку А. Касьянова. Осенью того же года этот коллектив поставил балет «Копелия» Делиба.

Все эти начинания местных артистических сил в годы хозяйственной перестройки молодого Советского государства свидетельствовали о глубокой любви к жанру музыкального театра. Но удовлетворить полностью духовные потребности широких слоев быстро растущего города они, конечно, не могли.

Как и прежде, в городе, преимущественно в летний сезон, гастролировали различные столичные труппы. В городском театре или на сцене вновь построенного на ярмарке деревянного «Лубянского» театра выступали профессиональные коллективы оперы и оперетты. Художественный уровень этих спектаклей,

по свидетельству местной прессы, был довольно пестрым. Традиционным оставался и репертуар гастролей, состоявший из полутора десятков ходовых опер. Исключение составили две новинки: в 1925 году московская труппа впервые на нижегородской сцене показала старинную оперу «Тайный брак» Чимарозы, а в 1928 году ленинградцы привезли на гастроли премьеру оперы «Орлиный бунт» («Пугачевщина») советского композитора А. Ф. Пащенко. Это была первая современная опера, показанная в Нижнем Новгороде.

Гастролировавшие хореографические группы участвовали в основном в балетных вечерах-концертах, на которых исполнялись отрывки и танцы из классических балетов. В 1925 и 1928 годах на таких концертах танцевала выдающаяся московская балерина Е. Гельцер.

В период с 1922 по 1928 год в Нижнем Новгороде ежегодно гастролировали московские, украинские и прочие опереточные труппы. Театральные афиши пестрели названиями таких спектаклей, как «Гоп-са-са», «Ночь любви», «Сильва», «Жидовка выхрестка», «Когда мужья изменяют», «Принцесса долларов» и т. п. Это была дань возродившимся вместе с эпохой буржуазно-мещанским вкусам. Художественно-исполнительский уровень таких спектаклей обычно был весьма низок.

Удачнее оказались выступления ансамбля музыкальной комедии под управлением П. Амираго в 1927 году. Спектакли «Баядерка», «Коломбина» и некоторые другие отличались хорошей постановкой. В репертуар труппы была включена и оперетта молодого композитора И. Дунаевского «Женихи». Непривычные персонажи — извозчик, повар, дьякон, веселая вдова, трактирщик, а также оригинальная, остроумная музыка вызвали живой отклик у зрителей и театральной критики. Это была первая советская оперетта на нижегородской сцене.

О сложном, противоречивом процессе жизни искусства, и в частности музыкального театра, писала «Нижегородская коммуна». Кроме рецензирования отдельных спектаклей, где затрагивались вопросы исполнительства, в статьях нередко обсуждались общие проблемы культурного наследия и репертуара. Правда, суждения эти были порой весьма противоположны, отражая возникавшие в ту пору крайние устремления в искусстве, и с годами менялись.

«Театр — это университет, а всякая педагогика должна быть в руках государства...»* — писал в марте 1922 года изве-

* «Нижегородская коммуна», 1922, 29 марта.

стный художник Ф. Богородский в связи с переводом зрелищных учреждений на хозяйственный расчет.

Год спустя в статье «Театр как дар революции» один из критиков, выражая тревогу, что театр стал предметом спекуляции и угрожает вкусам мещанства, восклицал: «Пролетариат, который уберег музеи, ценности искусства, имеет право на свое подлинно художественное искусство»*. А через несколько месяцев в той же газете автор статьи «Еще о театре» утверждал, что «Современный театр Малый, Художественный, опера и балет не нужны рабочему»**.

В рецензии на спектакли гастрольной труппы писатель В. Костылев раздраженно отмечал: «Один из наиболее застывших видов театрального искусства — это опера. Все «Травиаты», «Риголетто» как игрались лет 60 назад, так и в том же виде появляются и сейчас»***.

Пути обновления оперного жанра оставались неясными. В своей газетной информации критик А. Полуянов сообщал о курьезном факте, что «...В Одессе идет опера «Жизнь за царя», переделанная в «Серп и молот». Действие перенесено в 1920 год — война Польши с СССР. Вместо Сусанина — незаметный кузнец Суслов, Ваня-комсомолец. Сабинин — красноармеец Гребенюк. В эпилоге вместо «Слався» — «Интернационал»****.

Выражая сомнение в целесообразности такой переделки, автор в серьезном тоне добавляет, что вряд ли следовало «ворочить академическую, италянизированную, медлительную музыку Глинки для воплощения животрепещущей, динамической нашей современной действительности».

Впрочем, позднее на страницах нижегородской печати появлялись отзывы, в которых выражалось иное отношение к музыкальной классике.

Получали отклик и концерты выдающихся мастеров исполнительного искусства, гастролировавших в городе. Выступления певцов А. Неждановой, Л. Липковской, Л. Собинова, Г. Пирогова, Н. Цесевича, зарубежных артистов — скрипача К. Сигетти, пианиста Э. Петри и других каждый раз становились большим праздником в музыкальной жизни Нижнего Новгорода. Но такие «праздники» были сравнительно редки и соответственно редко появлялись и газетные отклики на концерты камерной музыки.

* «Нижегородская коммуна», 1923, 4 мая.

** Там же, 1923, 4 сент.

*** Там же, 1923, 14 сент.

**** Там же, 1925, 20 янв.



Годы первых пятилеток сопровождались важными переменами в жизни музыкального искусства. Решения ЦК партии о ликвидации Российской ассоциации пролетарских музыкантов изменили отношение к классическому музыкальному наследию и стимулировали творчество советских авторов. В репертуар театров и концертной эстрады включались новые оперы, балеты, симфонические и камерные сочинения. Наряду с композиторами старшего поколения — Глиэром, Мясковским — широкую известность приобрели имена Шостаковича, Дзержинского, Хачатуряна, Новикова и многих других.

Благодаря развитию радиовещания и появлению звукового кино расширилась музыкальная информация населения. В эти годы получили всенародную популярность песни Дунаевского из кинофильмов.

Бурный рост экономической и культурной жизни происходил в пору социалистического строительства и в Нижнем Новгороде. На окраине города вырос автомобильный завод, рядом с которым расположился новый рабочий поселок, названный Соцгородом. Раскинувшиеся на обширной территории старые и новые рабочие районы связал постоянный мост через Оку. В 1932 году Нижний Новгород был переименован в город Горький. Население его вскоре превысило полмиллиона человек.

Музыкальная жизнь города этого периода связана с деятельностью трех новых крупных учреждений искусства. Первое на них — отдел музыкально-художественного вещания при областном радиоцентре, созданный в 1930 году. На радиоконцерты приглашались профессиональные артисты-певцы, инструменталисты, чтецы и т. п. Организатором и руководителем отдела был нижегородский музыкант А. А. Коган, совмещавший эту работу с должностью директора музыкального училища. Используя силы педагогов и учащейся молодежи, радиоцентр вскоре сформировал различные музыкальные ансамбли и симфонический оркестр, который возглавил С. Л. Лазерсон.

Программы концертов по радио, кроме произведений классической и современной музыки, включали также специальные литературно-музыкальные постановки. Их создавали местные писатели и поэты, а музыку сочиняли композиторы А. А. Касьянов и Л. Р. Новоспаский-Уральский. Студия радиовещания была центром музыкальной пропаганды среди горьковчан.

В 1937 году в Горьком открылась областная филармония. Она разместилась в помещении, которое в первые годы революции занимало МУЗО. В красивом, с колоннами, с хорошей

акустикой зале можно было проводить выступления как солистов, так и крупных музыкальных коллективов.

Симфонический оркестр из радицентра был передан в распоряжение филармонии. Однако состав его для открытых концертов на эстраде следовало пополнить. За эту работу взялся назначенный главным дирижером оркестра неутомимый С. Л. Лазерсон. Уже с четвертым симфоническим коллективом занимался этот страстно влюбленный в дирижирование энтузиаст пропаганды инструментальной музыки. Вначале ученический оркестр музыкального училища, позднее полупрофессиональный ансамбль «Оперко-нанса», затем оркестр радицентра и, наконец, оркестр филармонии. И всюду первая забота — составить группу музыкантов, способных исполнять хотя бы несложные симфонические произведения.

— Вторая валторна! Здесь перемена размера такта. Следите за моей рукой, — волновался на репетициях дирижер, обращаясь к неопытному музыканту. — Кроме того, эту мелодию играйте более певуче. Пожалуйста, начнем сначала, — смягчившись и как бы извиняясь, просил Семен Львович весь коллектив.

Долготерпением Лазерсон преодолевал «черную» работу, добываясь общей слаженности оркестрового звучания и проявляя верное художественное понимание в трактовке произведений классической и современной музыки. Как исполнителю ему ближе всего было творчество русских композиторов, в первую очередь П. И. Чайковского.

Постепенно наращивая репертуар, оркестр филармонии систематически выступал, кроме своего зала, на эстрадах Дворцов культуры в рабочих районах. Помимо Лазерсона, в концертах управляли оркестром временно работавшие в Горьком дирижеры Л. Гинзбург и Н. Субашиев.



С. Л. Лазерсон



Театр оперы и балета им. А. С. Пушкина

Вслед за симфоническим оркестром при филармонии был создан хор волжской песни, возглавляемый хормейстером Г. П. Орловским. Однако этот коллектив просуществовал недолго. Не достигнув высокого профессионального исполнительского мастерства и не имея интересной, четкой репертуарной направленности, хор не пользовался популярностью и за нерентабельностью был ликвидирован.

Самым крупным событием музыкальной жизни города 30-х годов явилось открытие Государственного театра оперы и балета. Разместить его было задумано в помещении Народного дома, которое предполагалось капитально переоборудовать. Одновременно началось и формирование труппы нового театра. Однако строительство затянулось, и первую группу уже приглашенных артистов пришлось распустить. Лишь к лету 1935 года реконструированное здание театра оказалось готовым принять зрителей. Внутренние помещения дополнились фойе, балконом и коридорами. Просторный, вытянутый по длине зрительный зал имел до 1000 мест. Но сценическая коробка, оставшись в прежних объемах, без глубоких карманов, сильно ограничивала постановочные возможности оперно-балетных

спектаклей. Однако на первых порах этот недостаток остро не ощущался.

К руководству творческим составом привлекли известного режиссера заслуженного артиста РСФСР А. В. Лосского и дирижера В. П. Пирадова. В августе 1935 года труппа в количестве 250 артистов, прибывших из Свердловска, Саратова, Баку, Перми, Москвы и других городов, приступила к репетициям. В состав артистов хора и оркестра, а также группы молодых солистов было принято несколько певцов и музыкантов горьковчан.

Пока шла подготовка первых спектаклей, «обновить» здание театра пригласили Московский театр имени Немировича-Данченко, а затем Ленинградскую хоровую капеллу под управлением М. Климова и труппу Киевской музыкальной комедии.

Открытие первого сезона Горьковского музыкального театра состоялось 24 октября 1935 года. Труппа показала оперу Бородина «Князь Игорь». Большой оркестр, прекрасно звучащий хор, многочисленный балет, хороший состав солистов, а также пышные декорации, созданные по эскизам художника В. В. Иванова, резко отличали первую постановку Горьковского оперного театра от прежних гастрольных и любительских спектаклей, проходивших в городе. Внимательные ценители искусства сразу же выделили в спектакле талантливого артиста И. Струкова и темпераментного, опытного дирижера В. Пирадова. Пятьдесят один аншлаги за сезон свидетельствовал о признании этой постановки и зрителями.

До конца сезона труппа показала еще пять опер и один балет. На этих спектаклях горьковчане познакомились с интересными артистами и постановщиками. С большим успехом пел партию Герцога в опере «Риголетто» и Ленского в опере «Евгений Онегин» обладатель красивого тенора Н. Платонов. Впечатляющий трагический образ Любаши в «Царской невесте» создала талантливая певица В. Викторова. Сочно и выразительно звучал бас Е. Иванова в партии Амонасро из оперы «Аида», а баритон Л. Соломяк виртуозно пел колоратуры Фигаро в «Севильском цирюльнике». Огромное удовлетворение во всех постановках доставляло пение хора, возглавляемого даровитым хормейстером С. К. Глауданом. Вызывали восхищение поэтичные «акварельные» приемы живописи в декорациях художника А. М. Мазанова к спектаклю «Евгений Онегин».

В марте 1936 года состоялась премьера «Дон Кихота» — первого балетного спектакля в театре. Балет был поставлен балетмейстером В. Л. Кононовичем, в нем участвовало около

50 артистов во главе с солистами В. Мерхасиной, Г. Покровской и А. Заровским.

Отличаясь сильным составом оркестра, труппа нового театра оказалась весьма пестрой по своей сценической культуре. Каждый исполнитель ведущих партий играл за себя, мало беспокоясь о единстве стиля и замысла спектакля. Режиссеры заслуженная артистка РСФСР С. Д. Масловская, В. К. Кушнир и И. И. Волчек не могли на первых порах сплотить коллектив в единый ансамбль. Отсюда возникали и отдельные недостатки постановок. Но главный итог работы труппы был неоспоримо велик — в Горьком родился музыкальный театр, завоевавший сразу глубокие симпатии народных масс. За первый сезон спектакли театра посетило более 400 тысяч зрителей.

В мае 1936 года известный музыкальный критик, заслуженный деятель искусств РСФСР Е. М. Браудо в статье о горьковской опере писал: «Уезжая в Москву, я увожу с собой замечательную фотографию. Против здания оперного театра шеренга автомобилей. Это автозаводцы приехали на спектакль «Царская невеста». Создание оперного театра — огромное дело. Опера завоевывает все большую популярность»*.

Преодолевая трудности становления, творческий состав театра обогащал репертуар и повышал профессиональную культуру исполнения.

Второй сезон работы театра совпал с широко отмечавшимся в стране 100-летием со дня смерти А. С. Пушкина. Из одиннадцати премьер сезона две — «Русалка» и «Борис Годунов» — были на пушкинские темы. В феврале 1937 года по решению Горьковского областного исполнительного комитета Совета депутатов трудящихся театру было присвоено имя А. С. Пушкина.

Другим важным событием сезона явилась постановка на его сцене первой советской оперы — «Тихий Дон» Дзержинского. Постановка эта, осуществленная под руководством ленинградского режиссера М. Терешковича, получила широкое признание у горьковских зрителей, за полгода она включалась в репертуар 36 раз.

Продолжая работу над советской оперой, театр привлек горьковских композиторов А. Касьянова и поэта Н. Бирюкова к созданию оперы «Степан Разин». Задуманный сюжет о народном атамане, имя которого овеяно легендой, был близок творческим устремлениям авторов. Опера создавалась в тесном общении с творческими работниками театра.

* «Горьковская коммуна», 1936, 15 мая.

Тем временем в 1938 году на сцене театра была показана опера О. Чишко «Броненосец Потемкин», а в середине следующего года третья советская опера — «Поднятая целина» Дзержинского.

28 декабря 1939 года состоялась премьера «Степана Разина», подготовленная труппой под руководством режиссера заслуженного артиста РСФСР Н. И. Боголюбова, дирижера И. А. Зака и художника А. М. Мазанова. Постановка «своей» оперы вызвала особый интерес у горьковской общественности и прессы. Отмечая высокую идейно-художественную значимость нового произведения, московский критик Г. Хубов на страницах газеты «Правда» указывал на своеобразие его формы как оперы-баллады.

Весной 1940 года горьковчане увидели еще одну оперную постановку. Дирижер А. Г. Ерофеев, за год до этого приехавший в Горький, и молодой режиссер Б. А. Покровский подготовили оперу Глинки «Иван Сусанин». Постановка этой монументальной героико-патриотической оперы потребовала мобилизации всех сил труппы. В театре в шутку поговаривали: «Ну и сезон же у нас — Зак с Боголюбовым только что поставили «Степана», а теперь Ерофеев с Покровским взялись за «Ивана». Действительно, сезон оказался для артистов трудным, но творчески весьма интересным. Талантливая работа режиссера, прекрасный образ Сусанина, созданный артистом И. Струковым, в значительной мере определили успех нового спектакля. Очень удачно в нем выступила и молодая певица театра М. Чиненкова в партии Вани. Сильный голос с крепкими грудными нотами, внешние данные соответствовали исполняемой роли. С тех пор Чиненкова, бывшая точильщица павловской артели «Металлист», поступившая в хор театра после окончания музыкального училища, стала основной исполнительницей ролей «травести» на горьковской оперной сцене.

Последней предвоенной премьерой театра была «Снегурочка» Римского-Корсакова, показанная в сезон 1940-41 года. В постановке этой оперы-сказки с особой силой проявилось дарование художника А. М. Мазанова, создавшего поэтичные декорации, оригинальные костюмы, а также необычные фантастические световые эффекты.

Менее целенаправленно проходила творческая деятельность балетной труппы. Частая смена балетмейстеров, а также отсутствие в театре условий для репетиционной работы тормозили развитие хореографического искусства. Несмотря на участие некоторых даровитых солистов, балетные постановки театра («Конек-Горбунок», «Эсмеральда», «Лебединое озеро», «Рай-

монда» и др.) не отличались единством стиля. Правда, выступление балетной труппы в танцевальных эпизодах органично вошло в оперные спектакли и украшало большинство постановок.

В начале лета 1941 года Горьковский оперный театр выехал на гастроли в Иваново.

Почти три недели показывали свои спектакли горьковчане (на афише значилось 17 опер и балетов). На одно из утренних воскресных представлений был назначен «Иван Сусанин». Неожиданно спектакль задержался. Репродукторы предупреждали о важном правительственном сообщении. А через несколько минут страна узнала о вероломном нападении фашистской Германии. Это было 22 июня 1941 года. Лишь немногие зрители покинули зал театра, в котором так грозно и символично зазвучал голос Сусанина-Струкова: «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за родную Русь...»

Так встретил начало Великой Отечественной войны Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина.



Суровое время, резко изменившее направление в искусстве, нарушило и привычные условия работы на долгие четыре года. Здания многих клубов, учебных заведений и других учреждений культуры города были приспособлены под госпитали или для размещения эвакуированных.

Из коллективов художественной самодеятельности были призваны в армию мужчины и некоторые руководители. Педагоги детских музыкальных школ и училищ часть уроков вынуждены были проводить у себя на дому. Симфонический оркестр филармонии на время войны был расформирован. Многие артисты оперного театра ушли добровольцами на фронт.

Но все эти обстоятельства лишь изменили содержание и форму музыкальной жизни города. Главной заботой деятелей искусства стало обслуживание солдат и офицеров.

Десятки небольших концертных бригад художественной самодеятельности Дворцов культуры и клубов выступали теперь на мобилизационных пунктах, в госпиталях и воинских частях. В их репертуаре зазвучали сатирические частушки, высмеивающие зарвавшегося врага, патриотические песни. Были включены и русские пляски. Такие же бригады, сформированные из артистов филармонии и оперного театра, выезжали непосредственно на фронт. Конечно, на временных, импровизированных эстрадах, где часто не было рояля ипеть прихо-

дилось только под баян, репертуар артистов ограничивался несложными произведениями.

В эти годы по эфиру на горьковской волне передавались радиоконцерты, которые слушали в заводских цехах, общежитиях и домах города, сел и деревень области. Оперативно разучивая новые патриотические песни, созданные советскими композиторами, певцы-горьковчане включали их в свои выступления. Вместе с песней звучали по радио и произведения Бетховена, Шопена, Глинки, Бородина, Чайковского, которые исполнялись по заявкам раненых бойцов или тружеников тыла. В студии Горьковского областного радиовещания выступали и профессиональные артисты, и участники художественной самодеятельности, и учащиеся музыкального училища.

Привлечению музыкальных сил города и в особенности молодежи к концертной деятельности во многом способствовала энергичная организаторская работа А. А. Когана. Бывший воспитанник Виллуана, Александр Абрамович Коган с 1922 года вошел в состав преподавателей Нижегородского музыкального училища по классу теории музыки. Он знал всех нижегородских музыкантов и сумел объединить их. Ему удалось совмещать такие виды деятельности, как организация музыкального вещания радиостудии и руководство музыкальным училищем. Немало энергии вложил он в организацию областной филармонии, первым директором которой он был назначен в 1937 году.

Отслужив в армии около двух лет, Александр Абрамович после демобилизации вновь вернулся на радио и на пост директора музыкального училища.

Нелегко было учиться и учить музыке в трудные годы военных лишений. Поистине трогательную заботу проявляли педагоги о своих воспитанниках, проводя с ними занятия у себя на квартире, сопровождая юных музыкантов на концерты. Заведующая учебной частью музыкального училища Н. Н. Полуэктова и сменившая ее на этой должности М. В. Тропинская организовывали концертные бригады, помогали подбирать репертуар, готовили новых учеников. Несмотря на трудности военного времени, продолжало укрепляться методическое руководство деятельностью районных музыкальных школ, возглавляемое Н. Н. Полуэктовой.

Энергично перестраивал свой репертуар в эти годы Горьковский оперный театр.

В самом начале войны труппой была задумана серия новых патриотических спектаклей. Первым из них явилась постановка оперы «Нижегородцы» Направника, в основе либрет-



И. Струков в роли Олоферна

исполнении артиста И. Струкова, зрители испытывали благодарное волнение и взрыв патриотического чувства.

Еще больший успех имела постановка по инициативе Б. Покровского другой забытой оперы — «Юдифь» Серова. Повествование о геройском подвиге Юдифи, пробравшейся из осажденного города во вражеский стан и умертвившей ассирийского тирана Олоферна, приобретало в дни ожесточенных сражений с фашистами особый смысл. Силе художественного воздействия спектакля здесь помогала и блестящая работа талантливой режиссеры.

На глазах у горьковчан молодой выпускник ГИТИСа Б. А. Покровский, приехавший в конце 1938 года в Горький, теперь вырос в замечательного мастера. Уже первая постановка «Кармен», его дипломная работа, обратила внимание смелостью и оригинальностью режиссерских решений. Режиссер умел работать с исполнителями, выявлял сильные стороны их дарования. Так, при постановке «Кармен» Покровский имел в виду незаурядное драматическое дарование артистки В. Викторовой. А услышав голос С. Коноваловой, отличавшийся редкостной нежностью тембра, он поставил «Иоланту» Чайковского, в кото-

то которой была драма А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин Сухорук». Работа осложнилась тем, что единственная партитура оперы находилась в блокированном Ленинграде. Пользуясь клавиром, композитор А. Касьянов написал новую партитуру. Внесенные в либретто коррективы на первый план выдвинули патриотическую тему.

В короткий срок режиссер Б. Покровский совместно с дирижером А. Ерофеевым и художником А. Мазановым создали яркий спектакль. Когда на сцене, изображавшей площадь у кремлевской стены, звучал монолог-призыв героя-патриота Козьмы Минина в

рой она пела партию слепой девушки. В артисте И. Струкове он увидел превосходного Олоферна и настоял на постановке «Юдифи».

Еще до войны в репертуар театра были включены две оперетты — «Холопка» и «Цыганский барон». Ставил их Покровский силами основного состава труппы. Спектакли пользовались успехом у зрителей, тем более потому, что в Горьком не было специального театра музыкальной комедии.

В военные годы потребность в комедийных представлениях выросла еще больше. Они как бы давали зрителям разрядку от тяжелых будней тревожного времени. В театр была приглашена специальная группа артистов этого амплуа. Музыкальной частью оперетт руководили молодые дирижеры Л. В. Любимов и П. М. Резников. Некоторые из постановок возглавил главный дирижер театра А. Г. Ерофеев.

По инициативе Ерофеева в связи с временным расформированием оркестра филармонии в театре стали проводиться симфонические концерты. Цикл программ этих концертов включал «Шехерезаду», симфоническую поэму «Садко» Римского-Корсакова, «Итальянское каприччио», «Франческу да Римини» Чайковского, «Арагонскую хоту» Глинки, симфонии Моцарта, Бетховена, а также увертюры и симфонические фрагменты из опер. Впервые под руководством Ерофеева театральный оркестр в дни концертов перемещался из «оркестровой ямы» на сцену.

Еще в начале войны в город Горький был эвакуирован из Минска театр оперы и балета. Чередясь с местной труппой, белорусские артисты продолжительное время давали свои спектакли на горьковской оперной сцене.

Затемненное в вечернее время здание Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина ежедневно до отказа заполнялось зрителями.

Театр оставался главным центром музыкальной жизни города в грозные годы Великой Отечественной войны.

Очерк седьмой
Музыкальные портреты

ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ СТРУКОВ
(1897—1961)

«**К**ак-то мне пришлось участвовать в концерте, где обязательно нужно было петь арию Кончака. Уж, наверное, раз двести исполнял ее в спектаклях и концертах. Но тут как на грех простудился и боялся, что не взять мне то злополучное «фа» на слове «булат», которого с таким интересом всегда ждут знатоки музыки.

Акомпанировал мне наш дирижер-пианист Павел Михайлович Резников. Уже на эстраде, у рояля, говорю ему тихонько: «Подстрахуй меня, Паша!» — «Понял», — ответил он шепотом, и я начал: «Здоров ли, князь?..» и так далее. Сперва все шло хорошо. Но вот с внутренним страхом вывожу на нижних нотах: «...ужас смерти сеял мой бу-ла-ат!» Тут я широко раскрыл рот на слоге «ат», а на рояле зазвучало сочное «фа»...

Когда кончилась ария, раздались дружные аплодисменты, и я понял, что мне удалось мимикой и жестом обмануть публику. Как артист, я в эту минуту был счастлив».

Рассказ Ивана Яковлевича чрезвычайно характерен и очень точно рисует его художественное мастерство. Действительно, способность артиста скрупами средствами драматической игры создавать яркий сценический образ как-то органически сливалась с его пением. Собственно, голос певца не выделялся особой силой и тембром, был даже несколько глуховатого оттенка. Однако неисчерпаемое богатство интонаций и рельефно четкая дикция придавали пению артиста особую выразительность. И здесь невольно вспоминается справедливое высказывание А. Д. Улыбышева о том, что «один голос еще не составляет певца».

Более 40 оперных партий спел И. Я. Струков на горьковской сцене.

«Как из глыбы камня, не мельча образа жанровыми деталями, артист высекает мрачную фигуру народного злодея», — так отзывался рецензент об исполнении Струковым партии дьяка Мамырова в опере «Чародейка»*. Трагический Борис Годунов и дикий Олоферн в «Юдифи», Мельник в «Русалке» и Кардинал в «Дочери кардинала» — эти глубоко драматиче-

ские, требующие высокого трагедийного наполнения образы принадлежат к числу лучших творческих достижений Струкова.

Не менее ярко артист создавал портреты комедийные, жанрово-бытовые. «Карась в исполнении Струкова — сочная, вполне жизненная фигура, вылепленная с прекрасной характерностью и неподдельным юмором. Играет Струков легко, просто, поет выразительно, с нужным интонационным разнообразием», — читаем мы в другой рецензии на спектакль «Запорожец за Дунаем»*.

Невозможно было без смеха смотреть, как Цунига-Струкоз (опера «Кармен»), игриво оттопырив мизинец с перстнем, держит стакан чая, сидя на балконе перед площадью в Севилье, и наблюдает за хорошенькими работницами фабрики. С этой маленькой детали, исполненной тонкого юмора, артист начинал зарисовку фатоватого, глупого офицера, развивая далее образ в соответствии с характером музыки.

Жизненно правдиво и сочно создавал Иван Яковлевич и портреты современников в операх «Семья Тараса» (Тарас) и «Тихий Дон» (Сашка).

Используя советы и помощь дирижеров, концертмейстеров, режиссеров театра, артист в работе над партиями опирался в первую очередь на свою художественную интуицию. Это помогало отбору выразительных средств, наиболее свойственных его музыкальному и сценическому дарованию, придавая индивидуальные черты создаваемому им художественному образу. Обычно увлеченный творческим процессом, Струкоз быстро лепил порученные ему партии, продолжая совершенствовать их в спектаклях, где реакция аудитории подсказывала артисту необходимость тех или иных изменений в исполнении.

Но бывали и неожиданные затруднения, когда задуманный образ вначале никак не получался. Об одном таком случае сам Иван Яковлевич как-то с юмором рассказывал друзьям.

«Когда Покровский ставил у нас оперетту «Цыганский барон», я дол-



И. Я. Струков

* «Горьковская правда», 1939, 10 окт.

жен был играть Зупана. Мне хотелось его сделать этакой «жирной свиньей». На репетициях одел толщинки и хожу по сцене, неуклюже переваливаясь с боку на бок. Чувствую, что не получается, а почему, не пойму. Мучился я, придумывая всякие движения посмешнее, а выходило еще хуже.

Увидел режиссер, как я кривляюсь, и говорит мне: «Иван Яковлевич! Вспомните, как свинья-то ходит на своих тонких ножках! Она ведь изящно ходит, и хвост у нее игриво вертится крючком?» Тут меня и осенило. Одел я толщинки побольше, а ноги оставил в чулках и стал двигаться легко, попроворнее. И, представьте себе, вышло то, что было нужно. Мой Зупан был смешон из-за несоответствия движений и фигуры».

Были партии, которые Струкову и совсем не удавались. Так, не получался у него образ Степана Разина в одноименной опере Касьянова, возобновленной на горьковской сцене в 1952 году. Выступив довольно слабо в нескольких спектаклях, артист в дальнейшем вовсе отказался от участия в этой опере. Тесситурные особенности партии Степана, мало соответствующие характеру голоса певца, сковывали его игру и мешали ему создать целостный эпический образ волжского атамана.

В концертном репертуаре артиста преобладали жанрово-бытовые пьесы русских композиторов и народные песни. Исполняя «Старого капрала» Даргомыжского или «Трепака» Мусоргского, Струков умел так увлечь любую аудиторию, что зал невольно затихал, остро воспринимая трагедийный сюжет романса. А вслед за ними, как бы для разрядки, артист часто лихо пел свою любимую песню «Донцы-молодцы».

Бывшему рабочему Донецкого металлургического завода, ему, естественно, была близка эта веселая казачья песня. Начав заниматься пением в художественной самодеятельности завода, молодой певец в 1925 году поступил в Днепропетровский музиститут, а через 3 года уже выступал в Первом государственном украинском передвижном театре оперы и балета. В дальнейшем И. Я. Струков работал в Саратовской опере, откуда в 1935 году перешел в труппу вновь открывавшегося Горьковского театра оперы и балета.

Близка была артисту и атмосфера рабочей художественной самодеятельности, из которой он сам вышел на профессиональную дорогу. Именно поэтому он был постоянным членом жюри всевозможных смотров и конкурсов любителей-певцов и музыкальных коллективов, проходивших в г. Горьком, щедро делился опытом своей творческой работы, давал полезные советы начинающим вокалистам.

По справедливому суждению одного из авторитетных столичных критиков, И. Я. Струков являлся ярким, талантливым представителем русской, советской певческой школы, продолжающей славные шаляпинские традиции на оперной сцене. Не случайно в 1943 году он был первым из творческого состава Горьковского музыкального театра удостоен высокого звания заслуженного артиста РСФСР.

**АЛЕКСАНДР ГАВРИЛОВИЧ
ЕРОФЕЕВ
(1884—1969)**

«Вчера состоялся акт учебного 1900—1901 года музыкальных классов Нижегородского отделения РМО. Кроме пианистов и скрипачей, трое учеников Убежища бедных детей сыграли по пьесе на духовых инструментах соло — это новинка для акта Музыкального общества... Особенно удались две пьесы Гофмана тромбонисту Ерофееву, исполнившему их с тщательным соблюдением оттенков»*. Таков был первый отклик нижегородской прессы на выступление молодого музыканта Александра Ерофеева.

А спустя полвека с небольшим осенью 1954 года общественность города Горького отмечала 70-летие со дня рождения и 55-летие артистической деятельности своего старейшего музыканта — главного дирижера театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Александра Гавриловича Ерофеева.

Творческий путь юбиляра начался в 90-х годах прошлого века, когда семилетний Саша Ерофеев стал петь дискантом в хоре известного нижегородского регента И. Кривавуса. По воскресеньям и другим праздникам этот хор пел в архиерейской церкви, размещавшейся в здании, где ныне находится консерватория.

Разумеется, занятия в хоре способствовали развитию слуха и музыкальных данных юного Саши Ерофеева. Однако возможностей к дальнейшему музыкальному образованию не было. Отец умер, и мать вынуждена была отдать сына в Убежище для бедных детей. Здесь на мальчика и обратил внимание В. Ю. Виллуан, отбравший учеников для классов духовых инструментов Нижегородского отделения РМО.

Добившись больших успехов в учении и быстро овладев навыками игры на инструменте, пятнадцатилетний тромбонист еще до окончания музыкального училища поступил осенью 1899 года в оркестр Нижегород-



А. Г. Ерофеев

* «Нижегородский листок», 1901, 10 мая.

ского городского театра. С этого времени и начался его профессиональный артистический путь.

Летом следующего года Ерофеев уже играл в оперных спектаклях ярмарочного театра. Участие в симфонических концертах под управлением Вилдуана, впечатления от выступлений многих выдающихся артистов, гастролировавших в начале века на нижегородской сцене, развили художественный вкус и музыкальный опыт наблюдательного и пытливого юноши. «Мне посчастливилось видеть и слышать в юности таких замечательных мастеров музыки, как пианист Гофман, скрипка Сарасате, певцы Фигнер, Тартаков, Серебряков, Собинов, Шаляпин, — вспоминал А. Г. Ерофеев. — В ярмарочном театре я играл под руководством талантливейшего дирижера Э. Купера. Все это оставило неизгладимый след и явилось для меня большой художественной школой».

Окончив Нижегородское музыкальное училище, в 1904 году Ерофеев уехал в Москву, чтобы продолжить образование в консерватории.

Получив диплом, Ерофеев некоторое время работал в Казанском, а затем в Полтавском музыкальных училищах, где вел занятия с оркестром и в теоретических классах. Особенно широко развернулась педагогическая, дирижерская и организаторская деятельность его после Октябрьской революции, когда он возглавил Первый передвижной оперный театр на Украине для обслуживания рабочих рудников и шахт Донбасса. Там-то и заметил дирижер талантливого молодого тенора И. Козловского, которого привлек на оперную сцену. В те же годы он помог встать на профессиональную дорогу И. Струкову. Под руководством Ерофеева на Украине начали свою дирижерскую деятельность В. Небольсин и Я. Карасик.

Спустя три с лишним десятилетия многоопытный А. Г. Ерофеев получил приглашение занять пост главного дирижера театра оперы и балета в родном городе.

Уже первая постановка оперы «Иван Сусанин» под руководством нового дирижера обнаружила его тяготение к крупным монументальным произведениям оперной литературы. В дирижерской манере Александр Гаврилович был обычно лаконичен, несколько сдержан. Он прежде всего стремился выявить целостность формы отдельных пластов партитуры. Дирижера меньше интересовали светотени в музыкальной нюансировке и лирическая утонченность звука. Но зато такие музыкальные полотна, как «Гугеноты» Мейербера, «Аида» Верди, «Садко» Римского-Корсакова, он «озвучал» с большим размахом.

Впрочем, лирика не была чужда маститому дирижеру. Так, например, вспоминается очень яркий спектакль «Евгений Онегин» с участием болгарской певицы Кати Георгиевой в сезон 1953-54 года. Увлеченный исполнением действительно обаятельной молодой артисткой партии Татьяна, семидесятилетний дирижер управлял оркестром настолько тонко и эмоционально, что сумел придать подлинно вдохновенное, «воздушное» звучание всему ансамблю участников к великой радости слушателей,

восхищаясь редкой художественной целью всего спектакля. С подъемом проводил Ерофеев и другие спектакли, в которых участвовали даровитые артисты-гастролеры.

Александр Гаврилович любил общаться с талантливой артистической молодежью, неизменно проявляя к ней чуткость и заботу, соединявшуюся со строгой профессиональной требовательностью. Из Полтавы он привез с собой одаренного ученика Павла Резникова, который под его руководством начал свою дирижерскую деятельность в Горьковском музыкальном театре.

Как главный дирижер, А. Г. Ерофеев, помимо увлечения монументальными спектаклями, стремился расширять репертуар театра произведениями различных национальных культур. По его инициативе впервые в г. Горьком прозвучали оперы «Дайси» грузинского композитора Палишвили, «Запорожец за Дунаем» украинца Гулак-Артемовского, «Проданная невеста» чешского композитора Сметаны, «Нижегородцы» Направника. Под его управлением были также впервые поставлены и оперы советских композиторов — «Поднятая целина» Дзержинского, «Фома Гордеев» Касьянова и «Семья Тараса» Кабалевского.

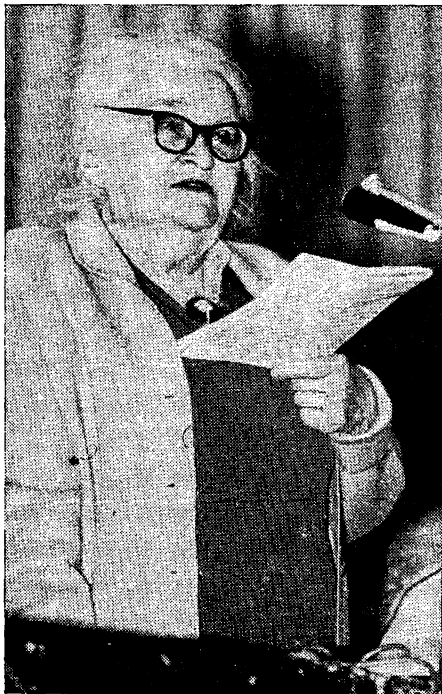
Человек редкостной трудоспособности, Александр Гаврилович был в театре примером исключительной организованности. Своим неизменно спокойным тоном в разговоре, педантичной требовательностью к артистам, несколько аскетичным образом жизни он напоминал знаменитого петербургского дирижера Направника.

Проработав в Горьковском театре оперы и балета более двух десятилетий, Александр Гаврилович Ерофеев остался в памяти горьковчан как самобытная, оригинальная фигура музыканта-нижегородца старшего поколения, связавшего своей жизнью и деятельностью две эпохи — дореволюционного музыкального прошлого и современной действительности.

НИНА НИКОЛАЕВНА ПОЛУЭКТОВА (1884—1974)

Есть такая музыкальная профессия, представители которой не срывают шумных аплодисментов у публики в театральных и концертных залах, не читают хвалебных рецензий по поводу своих выступлений. Они, наоборот, находят в тени, но когда их вспоминают позднее, то всегда добрым словом и с чувством глубокой благодарности, ибо без них не может существовать и развиваться искусство. Профессия эта — музыкальная педагогика.

Для того чтобы стать хорошим учителем музыки, вовсе не обязательно быть блестящим виртуозом, ярким исполнителем. Это, видимо, связано с особенностями педагогического труда, требующего спокойной, уравновешенной систематичности, разносторонних знаний и владения секретами



Н. Н. Полуэктова

той области человековедения, которая позволяет учителю и ученику установить близкие, доверительные отношения.

Свыше полувека своей жизни отдала музыкальному образованию и просвещению населения города Нина Николаевна Полуэктова.

В 1900 году ее родители (отец после 25-летней военной службы вышел в отставку) поселились в Нижнем Новгороде. Шестнадцатилетняя Нина Полуэктова, учившаяся до этого игре на фортепиано под руководством своей матери, поступила в Нижегородское музыкальное училище. Занятия с В. Ю. Виллуаном на протяжении пяти лет заложили основы ее профессионального образования. Большое значение в формировании музыкальной культуры молодой пианистки имели и концерты выдающихся музыкантов, приезжавших в Нижний Новгород. Ей удалось слушать выступления

пианистов И. Гофмана, В. Сафонова, С. Рахманинова, А. Гольденвейзера, В. Ландовский, скрипачей П. Сарасате, В. Губермана и других.

С 1905 по 1910 год Полуэктова училась в Московской консерватории по классу профессора К. Н. Игумнова. Получив диплом свободного художника, она вернулась в Нижний Новгород и начала работать педагогом в руководимом Виллуаном музыкальном училище.

Уже в первые годы педагогической деятельности Полуэктова проявила склонность к вдумчивому изучению наиболее рациональных методов музыкального воспитания молодежи, включающих как специальные вопросы обучения игре на фортепиано, так и проблемы развития общего художественного кругозора. В своей работе Нина Николаевна стремилась к коллективному решению возникавших у педагогов училища методических задач. Особенно ее деятельность была плодотворна в содружестве со сверстницами-коллегамии С. Г. Тиграновой и М. В. Тропинской в советское время.

У всякого педагога с большим стажем много учеников. Не одна сотня учеников прошла и через класс Н. Н. Полуэктовой за время ее работы

в музыкальном училище и консерватории. В числе ее воспитанников были композиторы Б. Мокроусов, Н. Макарова, П. Аедоницкий, дирижеры Л. Гинзбург, В. Махлин, пианисты-педагоги А. Вицинский, Ф. Фондаминская, О. Виноградова, концертмейстеры Я. Снарская, О. Роот-Соколова, Э. Армашева, хормейстер Г. Муравин и многие другие. Уже в послевоенное время по классу специального фортепиано под руководством Н. Н. Полуэктовой получили высшее музыкальное образование в Горьковской государственной консерватории имени М. И. Глинки пианист-композитор В. Владимиров, а также пианисты Т. Бродская, Е. Дитрих, Е. Дружинина, О. Святославская.

Такой «список» видных музыкальных деятелей не случаен. Унаследовав от Виллуана широкий музыкально-педагогический кругозор, Н. Н. Полуэктова обладала даром чуткого и тактичного подхода к юным музыкантам.

Иногда между ней и учениками происходил примерно такой разговор на уроке:

— Нина Николаевна, — смущенно обращался подросток к учительнице, — можно я сыграю пьесу своего сочинения?..

— Ну, сыграй! Это интересно, что ты там сочинил!

А после исполнения пьесы разговор продолжался:

— Что ж! Неплохо. Правда, твое сочинение похоже на вот эту Прелюдию раннего Скрябина (учительница наигрывает ее). Но это ничего. Лучше, если сочинение на что-нибудь похоже, чем ни на что не похоже. Ты продолжай. Может быть, из тебя и получится композитор...

Сдержанная во внешнем выражении чувств, собранная, деловитая, Нина Николаевна всегда оставалась внимательной и приветливой к окружающим. Даже ее скромный костюм, на котором неизменно была одна деталь — брошь с барельефом Моцарта, как-то невольно располагал к доверительной беседе с ней о музыке.

Эти качества характера способствовали успешной деятельности Полуэктовой на административной и методической работе. Еще в организованной в 1918 году Нижегородской народной консерватории она была избрана заведующей фортепианной группой, а позднее — заместителем директора по учебной части. На протяжении 30 лет Н. Н. Полуэктова руководила фортепианной комиссией музыкального училища — методическим центром педагогов-пианистов города.

С первых дней открытия Горьковской государственной консерватории до 1955 года она возглавляла кафедру специального фортепиано.

Постоянно выступая в различных методических семинарах музыкальных педагогов, с сообщениями-докладами, а также участвуя в детских художественных олимпиадах и смотрах, Н. Н. Полуэктова способствовала развитию музыкального воспитания детей в городе. За заслуги в педагогической деятельности ей было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Нина Николаевна подготовила немало работ по музыкальному краеведению. Ей принадлежит публикация ряда статей о музыкантах-нижегородцах дореволюционного периода, в том числе в сборнике «Люди русского искусства» (Горьковское кн. изд-во, 1960). Первые биографические очерки «В. Ю. Виллуан и профессиональное музыкальное образование в Нижнем Новгороде» и «В. М. Цареградский и его музыкальная школа» напечатаны ею в сборнике «Из музыкального прошлого» (М., «Музыка», 1965).

Большой материал о М. А. Балакиреве в Нижнем Новгороде, об А. Д. Улыбышеве, о музыкальном образовании в городе Горьком с 1917 по 1957 год собран и оформлен Полуэктовой (рукописи хранятся в библиотеке Горьковской государственной консерватории имени М. И. Глинки). Не претендуя на всесторонний музыковедческий анализ, эти труды Нины Николаевны представляют весьма ценный материал по обширности сведений и личных наблюдений.

На 76-м году жизни, проработав более полувека в музыкальных учебных заведениях города Горького, Н. Н. Полуэктова оставила непосредственную педагогическую деятельность и ушла на законный отдых. Но и позднее она продолжала поддерживать связь со своими многочисленными бывшими учениками и музыкальными «внуками», проявляя живой интерес к их работе.

О черк восьмой

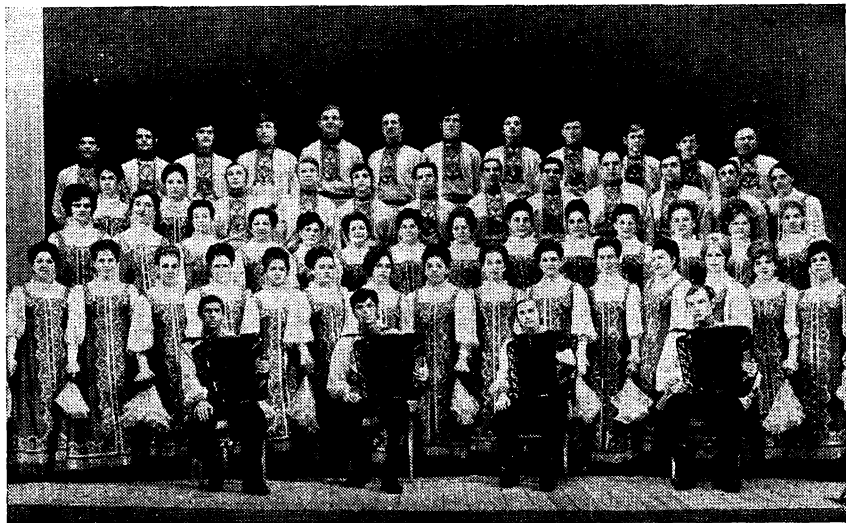
1945—1975 годы

Музыкальная жизнь города Горького за три десятилетия послевоенного периода — это одновременно и история, и наша современная действительность. Многое, происходившее недавно в мире музыкального искусства города, весьма значительно, интересно, уже достаточно сложилось и стало традицией. Попытаемся отобрать главное из того, что определило состояние и уровень музыкальной жизни современного города Горького.

Не сразу после Дня победы наша страна залечила раны, полученные в годы ожесточенной битвы с фашизмом. Не сразу освободились от несения «военной службы» многие здания учреждений культуры, занятые под госпитали, штабы противовоздушной обороны и т. д. Но возобновившие свою работу клубы и Дворцы культуры начали организовывать кружки художественной самодеятельности, при них образуются новые хоровые коллективы.

К искусству хорового пения особенно сильно тянулась молодежь. Почти во всех вузах города к началу 50-х годов возникли студенческие хоры. Лучшим из них был хор медицинского института, которым руководил талантливый молодой хормейстер С. Гусев. В исполнении этого коллектива горьковчане услышали новые песни советских композиторов.

Однако общий уровень исполнительской культуры самодеятельных хоров был невысоким, потому что музыкальное образование в средней школе было запущено. Созданное в 1958 году в г. Горьком отделение Всероссийского хорового общества большое внимание уделило музыкальному воспитанию школьников. Организуемые им семинары учителей пения, методическая помощь в подборе репертуара, шефство известных музыкантов над детскими хорами помогали проводить уроки музыки в общеобразовательной школе.



Ансамбль русской народной песни и танца Дворца культуры Горьковского автозавода

В эти годы периодически организовывались праздники песни, в которых участвовали главным образом школьные хоры. Приобщая детей к хоровому искусству, такие праздники способствовали возникновению больших хоровых студий. Одна из них — «Жаворонок» (1965 г.), руководимая энергичным организатором-хормейстером А. Ежовым, объединила свыше 200 юных певцов, разделенных на три группы по возрасту и уровню подготовки. Старший хор «Жаворонка» успешно выступал в Ленинграде, Киеве и других городах.

Из взрослых хоровых коллективов выдвинулся и получил широкую известность организованный в 1952 году ансамбль русской народной песни и танца Дворца культуры Горьковского автозавода под руководством А. Леванова. У этого хора, достигшего высокого исполнительского уровня, свой оригинальный репертуар, созданный самими участниками ансамбля. Упомянем также своеобразный хор старых нижегородцев.

Горьковское хоровое общество в 1973 году организовало камерный молодежный хор под управлением Л. К. Сивухина. В нем участвуют студенты консерватории, учащиеся музыкального училища, бывшие выпускники капеллы, а также опытные певцы-любители. За короткий срок накопив солидный репертуар, камерный хор участвует в концертах хоровой музыки

Горьковской филармонии. С успехом выступал камерный хор также в Ленинграде, Ярославле, Иванове, демонстрируя творчество композиторов-горьковчан.

Еще большую популярность приобрел самодеятельный оркестр баянистов Дворца культуры имени В. И. Ленина, возглавляемый А. А. Канатовым, по существу, целая школа-студия, которая ведет индивидуальные и коллективные занятия. Оркестр баянистов в своих выступлениях исполняет сложные произведения классической и современной музыки. Успешная деятельность коллектива способствовала возникновению оркестров подобного типа в других культурно-просветительных учреждениях города.

Заслуженным успехом на концертах пользуются и солисты-певцы, и инструменталисты—участники музыкальной самодеятельности. Среди них можно назвать имена работницы Горьковского автозавода Т. Никитиной—талантливой исполнительницы русских песен, выступавшей в составе группы советских артистов в Японии, а также весьма одаренного певца-баса В. Знышева—инженера, лауреата Всесоюзного конкурса художественной самодеятельности.

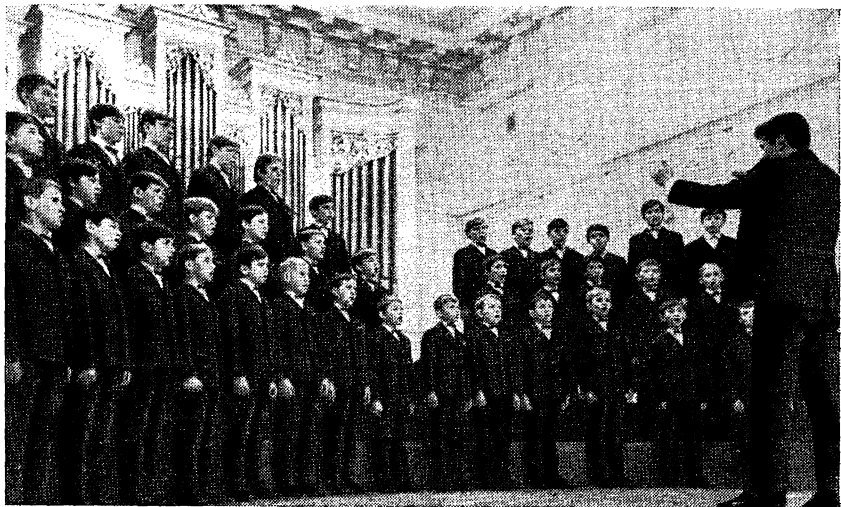
Эти примеры свидетельствуют о значительном росте уровня народного музыкального искусства.

В послевоенный период широко развилась новая форма музыкального просвещения—концерты-лекции. Если раньше в Нижнем Новгороде в первые революционные годы проводились одиночные встречи со слушателями, то теперь филармония и хоровое общество организуют крупные циклы. Музыкальные лектории и народные университеты культуры открылись в клубах, красных уголках, рабочих и студенческих общежитиях города.

Пятнадцать лет работал музыкальный факультет университета культуры во Дворце культуры имени В. И. Ленина, проводя в каждый сезон до 20 занятий. Широко развернул музыкальное просвещение Дом культуры профтехобразования среди учащейся рабочей молодежи.

Во всей этой работе активно участвовали талантливые популяризаторы музыкального искусства музыковеды В. В. Блинова, Н. М. Благовидова, М. М. Валентинов, И. В. Елисеев и другие.

Одновременно пропагандой музыки энергично занимались Горьковское областное радиовещание и студия телевидения. Особенно интересными были передачи, посвященные творчеству композиторов-горьковчан. Редакция литературно-художественного вещания областного радио собрала громадную фоноте-



Хоровая капелла мальчиков

ку с записями многих сочинений горьковчан в исполнении местных музыкальных коллективов и солистов. Радиокomпозиция «Революционные песни Сормова 1905 года», основанная на фольклорном материале, прозвучавшая по местному и центральному радио в 1955 году, имела широкий резонанс во всей стране и вошла в «золотой фонд» советского радиовещания.

За годы многолетней массово-просветительной работы в области музыкального искусства во много раз увеличилась слушательская аудитория, для которой музыка стала одним из важнейших элементов духовной жизни. Усилилось стремление к музыкальному образованию, поэтому в городе была расширена сеть детских музыкальных школ. К 1970 году их было открыто пятнадцать, число учащихся вместе с отделениями для взрослых составило несколько тысяч. Эти школы с хорошо оборудованными классами и уютными концертными залами стали важными очагами музыкальной культуры. Отсюда выходят хорошо образованные любители музыки и начинают свой творческий путь многие профессиональные деятели музыкального искусства.

Среди музыкальных школ города выделяется своим особым профилем детская хоровая капелла мальчиков. Интересна история ее возникновения.

В один из послевоенных дней, проверяя работу детского дома, где были размещены эвакуированные из Ленинграда дети, председатель горисполкома А. М. Шульпин услышал пение мальчика. Голос его очень понравился гостю. Непроизвольно родилась мысль о создании условий для музыкальных занятий одаренного ребенка и вообще... может быть, не только для одного него. Через некоторое время в кабинете председателя совместно с известным в городе хормейстером В. П. Малышевым обсуждался вопрос об организации в г. Горьком детской хоровой школы, в которой основную группу должны составить воспитанники детских домов.

Идея эта была поддержана областными партийными и советскими организациями. С осени 1946 года капелла мальчиков, получив специальное помещение для занятий и интернат, начала свой первый учебный год.

За три десятилетия капеллу окончило много одаренных детей, избравших музыку своей специальностью, а хор мальчиков стал одним из замечательных исполнительских коллективов города, известным далеко за его пределами.

С деятельностью капеллы неразрывно связаны имена В. П. Малышева, М. В. Киселева, В. В. Славянской. Позднее учебно-воспитательной работой в капелле занимались молодые педагоги, в том числе и ее бывшие ученики.

Окрепло и среднее звено музыкального образования. Горьковское музыкальное училище в 1973 году отпраздновало 100-летие своего существования. К этому времени оно размещалось уже в новом, специально построенном здании. За заслуги в подготовке музыкальных кадров это старейшее музыкальное учебное заведение города было награждено орденом «Знак Почета».

В «помощь» Горьковскому училищу были созданы еще два музыкальных училища — Дзержинское и Арзамасское, призванные готовить кадры для областных детских музыкальных школ.

Крупнейшим событием музыкальной жизни города явилось открытие консерватории. В трудных послевоенных условиях начал свою жизнь этот музыкальный вуз. Для консерватории было решено переоборудовать одно из старинных двухэтажных зданий, в котором в годы войны находился госпиталь, а до революции резиденция архиерея. Слово по иронии судьбы цитатель нижегородского духовенства — «архиерейский дом», с крыльца которого почти сто лет назад был предан анафеме горящий напротив деревянный театр, теперь должен превратиться в храм светской музыки.

Покрытое строительными лесами здание часто посещали председатель горисполкома А. М. Шульпин и его заместитель по культуре Н. К. Котовская, оперативно помогая в снабжении остродефицитными материалами и заботясь об устройстве жилищ для приезжающих преподавателей.

После капитального ремонта, пристройки студенческого общежития и надстройки третьего этажа старинный дом преобразился.

Но пока шло переоборудование консерваторского здания, «колыбелью» молодого вуза суждено было стать старому Горьковскому музыкальному училищу. Его бывший директор А. А. Коган был назначен директором консерватории, основную часть студентов составили выпускники училища, продолжавшие заниматься со своими педагогами. Лишь учебную работу студентов-музыковедов возглавил профессор И. В. Способин, а классом виолончели руководил доцент А. П. Стогорский (оба из Москвы). Для чтения отдельных лекций по истории музыки приезжали и другие московские специалисты. Первые занятия начались в январе 1947 года в классах музыкального училища.

Профессорско-преподавательский состав консерватории начал пополняться педагогами. Кафедру хорового дирижирования возглавил ленинградец доцент Е. Н. Гаркунов, вокальную—один из старейших русских певцов доцент Б. С. Вепринский; композитор А. А. Нестеров, только что окончивший Московскую консерваторию, начал вести курс полифонии со студентами историко-теоретического факультета. Позднее в консерватории вели занятия профессор В. П. Португалов и И. А. Лесман — оба скрипачи, ученики знаменитого Л. Ауэра, и другие высококвалифицированные музыканты.

Ректор консерватории Г. С. Домбаев стремился возможно шире привлекать профессуру Московской консерватории к постоянной и консультативной работе в г. Горьком. Кроме упоминавшихся выше И. В. Способина и А. П. Стогорского, в течение ряда лет кафедрой истории музыки руководил профессор М. С. Пекелис, затем доцент Д. В. Житомирский, отдельные классы вели пианисты профессора Г. Р. Гинзбург, Я. В. Флиэр и др.

Позднее в профессорско-преподавательский состав консерватории вошли профессор Б. С. Маранц, преподаватели А. В. Броун и Н. Я. Чайкин, возглавившие кафедры специального фортепиано, струнных инструментов и вновь организованное отделение народных инструментов. С середины 50-х годов в консерватории начали преподавать ее некоторые бывшие воспитанники.

Среди студентов консерватории, кроме Горьковчан, обучаются выпускники музыкальных училищ городов средней полосы РСФСР, а с открытием заочного отделения — даже из союзных республик.

Уже в 50-х годах выпускники Горьковской консерватории стали пополнять труппу театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, коллектив симфонического оркестра и солистов областной филармонии, преподавателей музыкальных училищ и школ, Дворцов культуры. За три десятилетия своего существования консерватория выдала более 1500 дипломов молодым музыкантам высокой квалификации. Среди лучших воспитанников консерватории следует отметить лауреата международного конкурса в Бухаресте тромбониста Константина Ладилова — артиста Государственного симфонического оркестра СССР, солистку Большого театра Нину Гусельникову, руководителя ансамбля народной песни и танца Дворца культуры Горьковского автозавода Анатолия Леванова, лауреата международного конкурса баянистов в Париже Геннадия Мимайкова, солиста Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Игоря Беренова и многих других.

В 1957 году Горьковской государственной консерватории было присвоено имя родоначальника русской классической музыки М. И. Глинки.



В 1951 году в г. Горьком было открыто отделение Союза композиторов СССР. Эта творческая организация способствовала дальнейшему развитию деятельности местных композиторов и росту музыкальной культуры города в целом. В нее вошли композиторы В. В. Владимиров, А. А. Касьянов, А. А. Нестеров, М. Н. Симанский, О. К. Эйгес и другие, а также группа музыковедов. За четверть века композиторская организация выросла почти вдвое*.

Союз композиторов организывает творческие встречи со слушателями в клубах и выступления в печати, по радио, телевидению на музыкальные темы. Члены Союза участвуют в работе художественных советов филармонии, оперного театра, проводят консультативные занятия с композиторами-любителями и т. п. Но главное — это, конечно, сочинение музыки и научно-исследовательские труды по искусству.

* В 1965 г. на базе Горьковского отделения Союза композиторов была создана Верхне-Волжская организация Союза композиторов РСФСР, в которую вошли также композиторы и музыковеды из Владимира, Иванова, Костромы, Ярославля и Саранска.

Впервые новые произведения в большинстве случаев исполнялись на композиторских пленумах. Таких пленумов прошло одиннадцать. Каждый из них состоял из 5—8 концертов, посвященных разным жанрам музыки.

В программы первых пленумов, кроме произведений А. Касьянова и А. Нестерова, были включены симфонические сочинения М. Симанского и О. Эйгеса.

Большое место в концертах пленумов заняли сочинения композиторов Б. Благовидова и В. Владимирова, которые в своем творчестве особое внимание уделили теме родной реки Волги. Но если в музыке Благовидова опоэтизируется современная Волга и ее люди, то Владимирова интересует более музыкальный фольклор Нижегородского Поволжья, используя который композитор создает художественные зарисовки природы и отдельные лирические сцены из городской жизни. Таковы его фортепианные обработки народных песен, записанных в Горьковской области, симфоническая увертюра «Волга—великая река», кантата «Мы волгари», песни «Жигули», «Волжская лирическая» и др. В. Владимиров также автор Симфонии, Концерта для баяна с оркестром, оратории «Брестская крепость», ряда камерных вокальных и инструментальных сочинений.

Своеобразными и уже достаточно определившимися индивидуальными чертами отмечена музыка композиторов-горьковчан более молодого поколения.

Воспитанник Горьковской консерватории Борис Гецелев в отличие от уравновешенного, традиционного по характеру мелодического строения и гармонического стиля музыки Владимирова уже в своих ранних сочинениях заявил себя ревностным сторонником новейших музыкально-выразительных средств. Излюбленным видом творчества Гецелева является инструментальная, беспрограммная музыка. В числе его сочинений произведения для фортепиано, камерного ансамбля, пьеса для симфонического оркестра «Фреска», Концерт для виолончели с оркестром. Обращаясь к жанрам вокальной музыки, Гецелев нередко добивается успеха в поисках свежих, оригинальных приемов музыкального письма и художественной выразительности. К числу лучших произведений композитора относятся телевизионная опера «Март—апрель», «Пионерская походная», «Английские песенки» для детского хора.

Бывший ученик Горьковской хоровой капеллы мальчиков Герман Комраков по окончании Московской консерватории несколько лет работал в Якутии. Там началась и его композиторская деятельность. Изучив достаточно тщательно якутский музыкальный фольклор, Комраков создал два балета, оперу,

оратории и ряд других произведений для национального театра и концертной эстрады. Возвратившись в родной город, композитор продолжает творческую связь с далекой автономной республикой, одновременно создавая новые произведения для близкой ему капеллы мальчиков, а также песни и романсы.

Основной сферой творчества Александра Бендицкого является инструментальная музыка. Ему принадлежат симфония «Нижегородский кремль», произведения для камерного ансамбля, пьесы для скрипки и т. д. Испытав влияние творчества Шостаковича, сочинения Бендицкого отличаются логичностью музыкального мышления и стройностью формы.

Воспитанник Московской консерватории Александр Барышев — автор кантат «Ленин», «Комсомольцы», «Праздничной увертюры для симфонического оркестра», двух концертов для фортепиано с оркестром и ряда камерных сочинений. В своем творчестве композитор обнаруживает высокую профессиональную подготовку и хороший художественный вкус. Активное приобщение к современной тематике помогает Барышеву развивать свойственные его незаурядному дарованию черты.

Выпускнику Горьковской консерватории по классу фортепиано и композиции Станиславу Стразову принадлежат три симфонии, Концерт для фортепиано с оркестром и ряд других инструментальных сочинений. Проникновенный лиризм, свойственный музыке Стразова, проявился с большой силой в его сочинениях для хора, в песнях и романсах на стихи советских поэтов, особенно А. Прокофьева и С. Есенина.

Другой композитор Ю. Николаев зарекомендовал себя мастером музыкальной миниатюры. Его фортепианные пьесы для детей привлекают яркой образностью и изяществом формы.

При всем различии творческих приемов горьковских композиторов объединяет реалистическая направленность, стремление отразить в музыке события и образы современности или крупные исторические явления. Наибольшие успехи сопутствовали композиторам в тех случаях, когда их сочинения создавались для конкретных исполнителей, а также в содружестве с поэтами.

В концертах пленумов исполнялись также песни участников творческого актива Союза. Песни «Мы с Волги—Оки горьковчане» баяниста А. Бынечкина, «Над Ветлугой» А. Бурдова, песни пианиста И. Розенштейна, бывшего летчика А. Долотова и других композиторов-любителей вошли в репертуар художественной самодеятельности.

Музыка горьковских композиторов звучала и в специальных программах различных концертов, как, например, во вре-

мя выездных заседаний секретариата Союза композиторов РСФСР в Горьком (1958, 1969, 1974 гг.), на пленуме композиторов русских городов Поволжья (1954 г.), на юбилейных концертах композиторов А. Касьянова (1961, 1971 гг.), А. Нестерова (1968 г.), Б. Благовидова (1970 г.), В. Владимирова (1974 г.), а также на творческих встречах, в радио- и телепередачах и некоторых постановках драматических театров города Горького и Ярославля.

Активно содействовали творчеству композиторов-горьковчан, пропагандировали музыкальные знания среди населения, разрабатывали проблемы теории и истории музыки музыковеды Союза композиторов. Их участие в обсуждениях исполнявшихся на пленумах произведений, публикация критических статей и рецензий на страницах газет и журналов помогали композиторам в выборе тем сочинений и совершенствовании художественной формы.

Теоретические труды О. Соколова, В. Цендровского, В. Моренова, посвященные анализу творчества Н. А. Римского-Корсакова, Н. Я. Мясковского, Г. В. Свиридова, книги и статьи по вопросам музыкального краеведения, монографии о композиторах-горьковчанах И. Елисеева и В. Цендровского, исследование Т. Лево́й о творчестве П. Хиндемита и Н. Саңиной — о музыке венгерских композиторов — таковы лишь некоторые работы музыковедов-горьковчан.

Музыковеды также активно собирают и изучают музыкальный фольклор. В фольклорных экспедициях участвуют и композиторы. Материалы, записанные А. Нестеровым, вошли в сборник «Народные песни Горьковской области».

За время своего существования Горьковская композиторская организация органично вошла в музыкальную жизнь города и области.



Осенью 1945 года Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина начал свой одиннадцатый сезон.

Еще свежи в памяти современников свыше полтора десятилетия оперно-балетных постановок, выступлений нескольких поколений артистов, а также творческий подъем, успехи и неудачи труппы в недавно минувшие годы. Трудно отключиться от множества непосредственных впечатлений и, отобрав из них главное, дать беспристрастную характеристику творческой деятельности коллектива театра. Объективно оценить эту деятельность нельзя без учета условий и обстоятельств, в которых она проходила.

В конце 40-х—начале 50-х годов все музыкальные театры страны переживали особенно остро кризис репертуара. Уже давно исчерпан оперный репертуар из западноевропейской классики. Новейшие оперы и балеты современных зарубежных композиторов в основном были чужды по идейно-художественной направленности советскому зрителю. Противоречиво складывались и пути развития отечественной современной оперы. Многие оперы, созданные для музыкальных театров советскими композиторами, не были высокохудожественными произведениями.

В Горьковском театре оперы и балета существовали также свои местные условия и проблемы, которые способствовали или, наоборот, тормозили творческую деятельность коллектива. В середине 40-х годов непомерно большое место в репертуаре театра занимали спектакли музыкальной комедии. Решено было распустить специальную группу исполнителей опереточного амплуа и снять ряд постановок. Правда, о спектаклях оперетты продолжали сообщать театральные афиши. Некоторые новые постановки оперетт Оффенбаха, Легара, Штрауса были удачными благодаря талантливому исполнению артистов И. Струкова, М. Зорина, Н. Гвоздева и других, но общий уровень этих спектаклей редко достигал той степени легкости и искрометности жанра, при котором они становились бы значительным художественным явлением. Для многих оперных артистов труппы участие в спектаклях оперетты мешало работе в основном амплуа.

В 60-х годах руководство театра решило полностью изъять из репертуара оперетту. Это вызвало недовольство зрителей и сразу же отразилось на кассовых сборах. Позднее спектакли оперетты в незначительном количестве были возобновлены на сцене театра.

Более успешно решалась театром другая репертуарная проблема. Работа над «своими» спектаклями, начатая еще до войны постановкой оперы «Степан Разин», продолжалась в последующие годы. В 1946 году театр поставил вторую оперу А. Касьянова «Фома Гордеев». До этого творчество великого писателя, имя которого носит наш город, было использовано в малоудачном сочинении бельгийца Р. Гинсбурга «Старый орел» и советского композитора Н. Желобинского «Мать».

Первое сценическое воплощение новых опер и балетов всегда сложно. Труппу на этот раз постигла неудача. Спектакль распался на несколько картин-эпизодов из жизни героя романа, неоправданно большое внимание было уделено лирическим сценам. Основная идея первоисточника — глубокая ве-

ра в человека и убежденность в его способности изменить жизнь — оказалась невыявленной. Seriously пострадала партия из-за недостаточной тщательно подготовленной музыкальной части. Не оправдав надежд, после нескольких представлений «Фома Гордеев» был снят с репертуара. Огорченный композитор спрятал партитуру «до лучших времен».

В 1953 году было решено вернуться к опере «Степан Разин», значительно переработанной композитором и либреттистом. Спектакль, подготовленный под руководством дирижера П. Григорова, режиссера М. Мордвинова и художника А. Мазанова, получился ярким, впечатляющим. Успеху постановки способствовало выступление молодого артиста, только что окончившего Горьковскую консерваторию, А. Суханова. В течение трех последующих сезонов «Степан Разин» не сходил с афиши театра.

Тем временем балетная труппа в творческом содружестве с другим композитором-горьковчанином готовила также «свой» спектакль. В 1956 году на сцене театра был показан балет А. Нестерова «Тимур и его команда», написанный на либретто горьковского литератора Ю. Волчека по мотивам повести А. Гайдара. В постановке, готовившейся под руководством балетмейстера Г. Язвинского, а позднее балетмейстера О. Дадишкилиани, участвовали ведущие солисты труппы Н. Золотова, Л. Семенова, Г. Рахманин и другие. Спектакль в целом удался и в течение трех сезонов привлекал внимание детской и взрослой публики.

К 70-летию композитора А. Касьянова в 1961 году была поставлена его третья опера «Ермак». Произведение это впервые было показано за четыре года до этого в Новосибирском театре оперы и балета. Используя опыт новосибирцев, дирижер Л. Худолей, режиссер О. Моралев и художник В. Мазанов создали интересный спектакль.

Наконец «лучшие времена» наступили и для оперы «Фома Гордеев». В 1966 году театр вновь поставил ее силами обновленной и окрепшей труппы. Внесенные композитором и либреттистом изменения в партитуру, талантливое режиссерское решение спектакля М. Мордвиновым, тщательная работа дирижера А. Шморгонера и участие групп даровитых артистов принесли опере заслуженный успех. С большей художественной убедительностью ожили картины купеческого быта старого волжского города, развернулись события глубокой социальной драмы.

В этой постановке с большой силой развернулось дарование артиста И. Беренова. Личность мятущегося купеческого сына,



Сцены из оперы «Фома Гордеев»



И. Беренов в роли Бориса из оперы «Летят журавли»

отшатнувшегося от своего класса, оказалась раскрытой Береновым с подлинным мастерством. Своеобразие произношения горьковского текста и интонационная гибкость речитативов, подкупающая искренность эмоций в лирических ариозо, специфическая угловатость движений юноши и за всем этим огромный внутренний накал, сопровождающий развитие образа Фомы, отличало исполнение Береновым заглавной партии оперы.

Яркости драматургии спектакля способствовал талантливо вылепленный артистом Н. Богуцким контрастный образ купца Маякина. Великолепно написанные композитором речитативы умного, властного и хитрого «его степенства» исполнитель сумел расцветить таким богатством красок, что фигура «крестного» предстала как живое олицетворение могучей власти капитала и его железной хватки.

Спектакль сразу же получил признание зрителей и критики, на Всесоюзном смотре театров, посвященном 50-летию Октября, был удостоен Почетного диплома. В феврале 1967 года опера «Фома Гордеев» была показана в Москве.

К 100-летию юбилею со дня рождения В. И. Ленина театр осуществил постановку еще одной «своей» оперы «Летят

журавли», написанной композитором А. Нестеровым на либретто Г. Миллера по мотивам пьесы В. Розова «Вечно живые». Спектакль получился приподнятым, хорошо были поданы образы советских людей-патриотов, мужественно сражавшихся с фашистами. Этому помогло удачное режиссерское решение постановщика М. Мордвинова, оригинальное оформление художника В. Талалая, тщательная подготовка музыкальной части дирижером В. Бойковым и хормейстером Г. Муратовым, а также талантливое исполнение центральных партий Бориса (И. Беренов), Вероники (К. Инкина), профессора Бороздина (Н. Киришев), Варвары Капитоновны (М. Чиненкова).

Найдя живой отклик зрителей, спектакль «Летят журавли» пять сезонов не сходил со сцены театра. На Всесоюзном смотре работы музыкальных театров спектакль был удостоен Почетного диплома.

Неудачно сложилась судьба оперетты композитора-горьковчанина Б. Благовидова «Крутые повороты», которая из-за недоработанного либретто вскоре была снята с репертуара.

Семь постановок оригинальных произведений, показанных на местной сцене, — таков итог творческого содружества труппы с композиторами-горьковчанами. И хотя количество этих спектаклей в общем репертуаре театра было незначительным, они составили важный элемент его художественного своеобразия.

По-разному складывалась сценическая жизнь трех десятков советских опер и балетов за послевоенный период, поставленных на сцене Горьковского театра.

Большим успехом у зрителей пользовалась опера «В бурю» Т. Хренникова, показанная в 1956 году. Талантливо написанное и хорошо поставленное произведение закрепилось в репертуаре театра на четыре сезона. Удачно выступала в спектакле целая группа солистов и в их числе молодая артистка, обладательница красивого лирического сопрано И. Малинина.

Иную реакцию зрителей вызвала другая опера Хренникова — «Мать». Казалось бы, что близкий горьковчанам сюжет оперы, написанной по мотивам одноименного романа великого писателя, и широкая популярность музыки Хренникова предопределяли успех новому произведению. Однако, несмотря на несомненные достоинства многих страниц партитуры, автору музыки не удалось найти достаточно характерный интонационный материал для отображения рабочей массы, что, в частности, и помешало опере завоевать признание слушателей.

Заметное место среди произведений советских авторов заняла опера «Анна Снегина» А. Холминова. Некоторое несовер-

шенство партитуры не снижало впечатления о спектакле, симпатии слушателей он привлекал искренностью чувств, передающих обаяние есенинской поэзии. Чудесный музыкальный и сценический образ Сергея, созданный молодым артистом Ю. Антоновым, в значительной мере определил успех всей оперы.

Ряд других спектаклей авторов, в том числе опера «Семья Тараса» Д. Кабалевского, балет «Лауренсия» А. Крейна, оперетта «Севастопольский вальс» К. Листова, поставленные на горьковской сцене в разные годы, пользовались успехом у зрителей. Но включить в репертуар такие монументальные современные произведения, как балет «Спартак» А. Хачатуряна, оперы «Декабристы» Ю. Шапорина или «Война и мир» С. Прокофьева, Горьковский музыкальный театр не имел возможности из-за ограниченных размеров и оборудования сцены, а также малочисленности труппы.

Лишь в 1962 году в Горьковском театре зазвучала музыка крупнейшего советского композитора Сергея Прокофьева. Немало усилий приложили артисты оркестра во главе с дирижером П. Резниковым, чтобы овладеть необычной по стилю партитурой балета «Каменный цветок». Большие трудности преодолевала и балетная труппа под руководством Г. Серебровской над хореографическим воплощением бажовских сказов. Спектакль удался и долго пользовался успехом у зрителей. В следующий сезон горьковчане увидели постановку второго прокофьевского балета — «Золушка», также получившего признание.

Менее успешным был опыт постановки оперы Прокофьева «Обручение в монастыре». Достигнуть в спектакле необходимой степени изящества и непринужденности, при которых музыка засверкала бы подлинным прокофьевским юмором, оперным артистам не удалось.

Основное место в репертуаре театра по-прежнему занимали произведения классической русской и западноевропейской литературы. Из них упомянем лишь некоторые, наиболее оригинальные по выбору сочинения или удачные по постановке.

Еще в конце 40-х годов по инициативе главного дирижера А. Г. Ерофеева, ревностного сторонника монументальных оперных форм, театр поставил «Садко» Римского-Корсакова. Горьковчане с удовольствием впервые на своей сцене слушали знаменитую оперу-былину, в заглавной партии которой успешно выступал бывший сормовский рабочий Н. Дружков.

Вскоре труппа показала малоизвестную оперу того же композитора «Пан воевода». Здесь перед слушателями по-особому

раскрылось обаяние оперной драматургии Римского-Корсакова. В спектакле весьма успешно выступили артистки К. Леонова и С. Тухнер.

Столь же высокий интерес вызвала постановка оперы-сказки Римского-Корсакова «Золотой петушок». Царь Додон в исполнении талантливого И. Струкова и великолепный тенор-альтино артист Г. Никитин в партии Звездочета удовлетворяли самые высокие эстетические требования знатоков музыки.

Лучшей постановкой на сюжет пушкинских произведений можно назвать маленькую оперу Даргомыжского «Каменный гость». Своеобразные черно-белые декорации спектакля удивительно гармонировали с «воздушным» звучанием партитуры.

Дважды возвращался театр к спектаклю «Борис Годунов». В 50-е годы опера Мусоргского шла полностью, включая картину в Сандомирском замке. В другой постановке успешно дебютировали два молодых исполнителя заглавной партии оперы. Артист Н. Киришев в трактовке образа преступного царя проявил незаурядное драматическое дарование и прекрасные вокальные данные. Мягкий, певучий бас и выразительная интонация артиста А. Правилова привлекали слушателей лиричностью исполнения, сочетающейся с тонкими нюансами сценической игры.

В 1970 году Правилов был удостоен звания лауреата на международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Активно занимаясь концертной деятельностью, артист вскоре занял положение ведущего баса в труппе.

Из постановок почти всех опер Чайковского выделилась «Чародейка», написанная на сюжет нижегородской легенды. В эти же годы хореографическая труппа подготовила в постановке балетмейстера Г. Язвинского все три балета Чайковского, из которых наиболее удачным оказался спектакль «Лебединое озеро».

Западноевропейская классика в репертуаре театра за этот период была представлена несколькими неизвестными ранее горьковчанам произведениями — это «Гугеноты» Мейербергера и «Проданная невеста» Сметаны. В спектакле «Проданная невеста» с большим успехом выступил талантливый исполнитель характерных партий артист Г. Шульпин (Вашек).

Среди сочинений зарубежных авторов преобладали произведения итальянских композиторов — Россини, Пуччини, Верди. Из десятка постановок можно выделить спектакль «Аида», где старейший режиссер театра М. М. Валентинов проявил большой художественный вкус и ощущение стиля в сценической трактовке оперы.

В эти годы в спектаклях классического репертуара часто принимали участие гастролеры. Выступления С. Лемешева, И. Козловского, Г. Улановой, Б. Штоколова, Ю. Гуляева и других певцов неизменно привлекали зрителей, стремившихся послушать мастеров искусства в оперных партиях.

Три десятилетия деятельности театра оперы и балета — это по меньшей мере три поколения зрителей. Каждое из них хранит в памяти наиболее близкие его сердцу художественные впечатления.

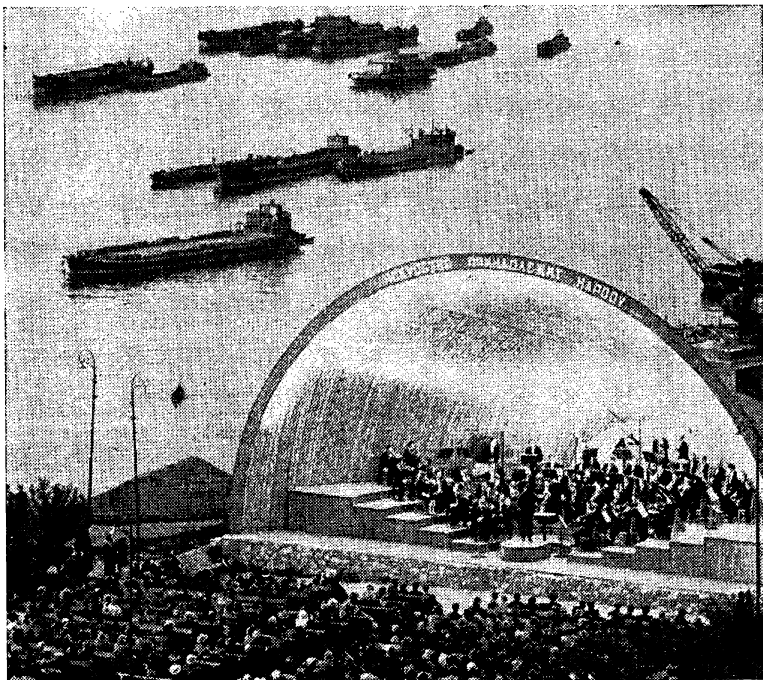
Состав труппы испытывал «приливы» и «отливы» талантов. Одни из них на долгие годы связывали свою творческую деятельность с Горьковским музыкальным театром, другие, «оперившись», продолжали ее на столичной сцене. В Большой театр были приглашены из горьковской труппы артисты А. Гелева (бас), Н. Гусельникова (сопрано), А. Иванов (баритон), К. Леонова (меццо-сопрано), П. Медведев (баритон), Г. Шулпин (тенор), Н. Щегольков (бас). На смену им в коллектив влились молодые воспитанники Горьковской консерватории и других музыкальных вузов страны.

Несомненны достижения театра в накоплении репертуара как за счет классики, так и современных оперно-балетных произведений. Многие спектакли труппы были отмечены высокой культурой исполнения. Однако горьковчане пока не могут, пожалуй, сказать, что их театр оперы и балета по уровню исполнительского мастерства находится среди ведущих музыкальных театров страны.



Концертная деятельность города в послевоенный период развивалась в общем потоке культурной жизни всей страны. За эти годы были открыты новый Кремлевский зал филармонии и превосходный концертный зал с органом в здании консерватории. На берегу Волги в летнюю пору большую слушательскую аудиторию собирает концертный зал под открытым небом. Зазвучала музыка в новых залах Дворцов культуры автозавода, Сормова, Канавина, районных музыкальных школ и т. п.

Увеличилось число музыкантов-исполнителей, выступающих на эстрадах этих залов, за счет молодых воспитанников консерватории, ее профессоров и преподавателей, а также столичных гастролеров. Обогатились формы концертной деятельности — это композиторские пленумы, фестивали, телевизионные выступления. Обновились и программы концертов, в ко-



Волжская эстрада

торых ведущее место заняло современное музыкальное творчество.

Таковы основные приметы нового в концертной жизни Горького. Остановимся на некоторых из них подробнее.

Вскоре после окончания войны симфонический оркестр Горьковской филармонии вновь возглавил С. Л. Лазерсон. Неуккомплектованность состава, слабая квалификация отдельных музыкантов затрудняли подготовку концертных программ. Все же вскоре в оркестре, кроме классики, зазвучали новейшие произведения советских композиторов — Прокофьева, Глиэра, Мясковского, Хачатуряна, Шостаковича. В репертуар оркестра были включены и сочинения композиторов-горьковчан. В 50-х годах состоялось первое исполнение симфоний М. Симанского, симфонических пьес А. Нестерова, фортепианного концерта В. Владимирова.

Состав оркестра с годами начали пополнять выпускники Горьковской консерватории. Дальнейшему совершенствованию

ансамбля способствовала работа с даровитым дирижером Д. Ю. Тюлиным и замечательным опытным музыкантом К. П. Кондрашиным. Под руководством этих дирижеров оркестр исполнял сложные и монументальные произведения, в том числе «Реквием» Верди (совместно с республиканской хоровой капеллой РСФСР).

В симфонических концертах участвовали пианисты Л. Оборин, Г. Нейгауз, Г. Гинзбург, скрипач Д. Ойстрах, виолончелист Д. Шафран и другие известные советские исполнители.

В 1957 году на должность главного дирижера оркестра был приглашен И. Б. Гусман. В концертах дирижировали также гастролеры Н. Рахлин, Г. Рождественский, Е. Светланов, А. Янсонс и другие. В течение нескольких лет оркестром руководил талантливый молодой дирижер Э. Гульбис. Позднее должность второго дирижера занял бывший воспитанник Горьковской консерватории А. Скульский.

Кроме выступлений под руководством высококвалифицированных дирижеров, совершенствованию исполнительского мастерства оркестра способствовало насыщение его репертуара произведениями различных стилей. В концертах исполнялись «Кавалер роз» Р. Штрауса, «Петрушка» И. Стравинского и многие другие сочинения. Оперативно включал главный дирижер в программы концертов и новейшие сочинения Шостаковича, Кара-Караева, Кабалевского. В некоторых случаях ряд известных авторов доверяли премьеры своих произведений горьковскому оркестру. Так, еще до исполнения на столичной эстраде впервые в Горьком прозвучали все три концерта-рапсодии А. Хачатуряна.

За последние годы большое развитие в городе получили концерты по абонеентам, на которых, кроме классической и современной музыки, исполняются произведения местных композиторов. Такие систематические абонементные концерты с интересными программами на стационаре, выступления в залах районных Дворцов культуры, летние «симфонические сезоны» на эстраде Волжского откоса помогли филармонии создать обширный слушательский актив.

На Всероссийском смотре симфонических оркестров в 1975 году коллектив Горьковской филармонии завоевал звание лауреата, поделив первое место с Новосибирским симфоническим оркестром.

Иначе складывалась исполнительская практика в хоровом искусстве. С одной стороны, хоровое пение, самый популярный в народе жанр, было весьма широко представлено на концертной эстраде. Хоровую музыку исполняли десятки самодея-

тельных хоровых коллективов. Но репертуар таких хоров состоял преимущественно из старинных или современных песен или небольших хоровых пьес. Крупные и сложные произведения хоровой литературы были им недоступны. Существующий в городе профессиональный хор оперного театра, занятый своей основной работой в спектаклях, к сожалению, никогда не выступал на концертной эстраде. Учебный хор студентов дирижерско-хорового факультета консерватории, репетируя крупные хоровые сочинения, показывал их на концертной эстраде только на экзаменах.

Почти единственным концертирующим хором оставалась все три десятилетия детская хоровая капелла мальчиков. Выступая самостоятельно или с мужской группой певцов, она дала концерты, в которых прозвучали и старинные хоры Генделя, и «Военный реквием» современного английского композитора Бриттена, произведения Чайковского и многочисленные, специально сочиненные для нее детские хоровые кантаты композиторов-горьковчан. Но поднять основные пласты монументальной хоровой литературы капелле, а также камерному хору, организованному пять лет тому назад, было не под силу. Поэтому такой большой интерес постоянно вызывали гастрольные выступления Государственного хора СССР под управлением Свешникова, Ленинградской академической капеллы имени М. И. Глинки, Академического хора центрального радио и телевидения, Республиканской хоровой капеллы под управлением Юрлова и некоторых других хоровых коллективов. В этих концертах звучали кантаты «Москва» Чайковского, «Весна» Рахманинова, оратория «Песня о лесах» Шостаковича и Девятая симфония Бетховена.

Как видим, хоровая музыка по сравнению с оркестровой занимала в концертной жизни города значительно более скромное место.



С 50-х годов многие концерты камерной музыки начали проводиться в зале Горьковской консерватории. С интересными программами в сонатных вечерах, сольных и ансамблевых концертах, посвященных творчеству отдельных композиторов, выступали в разные годы скрипачи И. Лесман, Б. Фелициант, виолончелист А. Стогорский, вокалисты В. Викторова, Е. Крестинский, пианисты О. Лебедева, С. Полякова, О. Виноградова, И. Кац, Б. Маранц и многие другие.

Особое место в музыкальной жизни города занимают органные концерты в консерватории, которые начали проводить-



Кремлевский концертный зал

ся с 1962 года после установки там органа. Ежегодные серии концертов, в которых выступают организмы из прибалтийских республик, Москвы, Ленинграда, а также преподаватели по классу органа Горьковской консерватории Г. Козлова и З. Малинина, постоянно проходят при переполненном зале. Кроме того, с участием органа организуются выступления хоров и ансамблей. Горьковская филармония стала проводить в этом зале концерты отдельных артистов-гастролеров.

Но наиболее значительные из концертов приезжих музыкантов по-прежнему проходили в зале филармонии, а также в новом помещении Кремлевского зала. Продолжая традиции культурных связей старинного Нижнего Новгорода со столицей, Горьковская филармония ежегодно привлекала к выступлениям многих выдающихся артистов. Горьковчане многократно слышали сольные концерты пианистов Л. Оборина, Г. Гинзбурга, Э. Гилельса, С. Рихтера, Т. Николаевой, скрипачей Д. Ойстраха, Л. Кюгана, виолончелиста Д. Шафрана, певцов С. Лемешева, А. Пирогова, И. Козловского, квартета имени Бородина и других.

Своеобразными очагами концертной деятельности с 60-х годов в Горьком стали музеи. Так, в Государственном музее А. М. Горького открыта постоянная экспозиция, воспроизводящая уголок комнаты в московской квартире Е. П. Пешковой, где пианист И. Добровейн играл бетховенскую сонату «Appassionata» В. И. Ленину и А. М. Горькому. На подлинном рояле, переданном в дар музею Е. П. Пешковой, ежегодно в день рождения В. И. Ленина горьковские пианисты играют для собравшихся посетителей любимое произведение Ильича.

В музее школы имени Ф. И. Шалапина, в котором собраны многие ценные материалы о великом артисте, регулярно организуются концерты с участием профессиональных музыкантов и школьной самодеятельности. Звучит здесь в грамзаписи и голос гениального певца.

«Музыкальные вечера», посвященные знаменательным датам из истории русского искусства, и встречи композиторов со слушателями проводит также мемориальный «Домик Балакирева». Здесь, в маленьком зале, исполняются камерные произведения классической и современной музыки.

Количество проводимых концертов камерной музыки, наиболее сложного для восприятия музыкального жанра, и их посещаемость может служить довольно верным барометром, измеряющим степень развития музыкальной культуры города. Стрелка этого «барометра» за последние годы в г. Горьком заметно поднимается вверх.



Домик Балакирева

Крупнейшим событием концертной жизни города 60—70-х годов явились фестивали «Современная музыка», организованные Горьковской филармонией.

Проводившиеся раньше концерты из произведений современных композиторов, а также исполнение некоторых их сочинений в смешанных программах не удовлетворяли слушателей, да и самих организаторов и исполнителей концертов. Большинство сочинений современной литературы всех жанров оставалось незнакомым широкому кругу любителей музыки. Такое положение тормозило и совершенствование исполнительского мастерства артистов и музыкальных коллективов.

Все острее обнаруживалось противоречие между традиционной концертной практикой и задачами по пропаганде прогрессивного современного творчества, особенно в условиях периферийных музыкальных центров. Чтобы преодолеть это противоречие, нужна была какая-то новая форма популяризации современной музыки.

И вот по инициативе Горьковской филармонии, в частности ее директора Г. П. Никитина, главного дирижера И. Б. Гус-

мана и некоторых других музыкантов, в городе Горьком решено было проводить специальный фестиваль. В программы пяти основных концертов фестиваля были включены свыше 20 произведений четырнадцати советских и зарубежных композиторов. Большинство этих сочинений должно было прозвучать в Горьком впервые.

К выступлениям в концертах были привлечены симфонические оркестры Горьковской и Московской филармонии, которыми дирижировали К. Кондрашин, И. Гусман и композитор Д. Кабалевский, струнный квартет, ансамбль виолончелистов. Солистами выступали лауреат 4-го международного конкурса имени П. И. Чайковского скрипач Б. Гутников, пианист профессор Я. Флиер, артист Большого театра СССР И. Козловский, композиторы-авторы Д. Кабалевский и Т. Хренников. Кроме того, в концертах фестиваля принял участие американский пианист, лауреат 1-го конкурса имени П. И. Чайковского В. Клиберн.

Для фестиваля горьковский композитор А. Нестеров сочинил «Торжественный прелюд», открывавший праздник.

Вечером 8 июня 1962 года в зале филармонии был открыт первый фестиваль «Современная музыка». В течение нескольких дней концерты фестиваля проходили в переполненных залах. Огромный резонанс получил фестиваль в местной и центральной прессе. Горячо обсуждалось смелое начинание горьковчан, сумевших собрать цвет исполнительских сил страны в своем городе, высказывались суждения о произведениях Хачатуряна и Вилли Лобоса, Хиндемита и Караева. Восторгались исполнением концерта Прокофьева В. Клиберном и концерта Бартока оркестром под управлением К. Кондрашина и т. д.

Второй фестиваль «Современная музыка», состоявшийся в феврале 1964 года, был целиком посвящен творчеству только одного композитора — Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. За десять дней на девяти площадках города и области состоялось свыше 40 концертов и спектаклей. В них прозвучали почти все основные произведения композитора.

Состав участников фестиваля оказался особенно представительным. Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, показавший три спектакля оперы «Катерина Измайлова», Государственный симфонический оркестр, Государственный академический русский хор под управлением А. Свешникова и Горьковская хоровая капелла мальчиков.

Тринадцать дирижеров, в том числе К. Кондрашин, К. Иванов, Н. Рахлин, А. Янсонс, Е. Светланов, Г. Рождественский и И. Гусман, пианисты Л. Оборин и Т. Николаева, скрипач



ГОРЬКОВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНИЯ



15—24 февраля 1964 г.

ВТОРОЙ ФЕСТИВАЛЬ „СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА“

творчество Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

ФЕСТИВАЛЬНЫЕ АБОНЕМЕНТЫ

№ 1, № 2 и № 3

Каждый абонемент включает 4 посещения Фестиваля:
2 симфонических концерта,
1 камерный или хоровой концерт,
1 спектакль оперы „КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА“.

ЦЕНЫ АБОНЕМЕНТОВ:

С 1 по 13 ряд — 11 рублей.

С 14 по 20 ряд — 10 рублей.

С 21 по 26 ряд — 9 рублей.

Для приобретения фестивального абонемента выпускается обменный талон, при получении которого оплачивается 50% стоимости абонемента; при обмене талона на абонементную книжку доплачиваются оставшиеся 50% стоимости.

Талон подлежит только обмену на абонементную книжку до 14 февраля 1964 года.

Начало вечерних концертов и спектаклей в 19 час. 30 мин.

Содержание абонементов на 2-ой, 3-ей и 4-ой страницах.

Афиша фестиваля «Современная музыка»

Д. Ойстрах, квартет имени Бетховена и квартет имени Бородина, большая группа вокалистов — таков неполный перечень исполнителей произведений Шостаковича на фестивале.

Впервые на этом фестивале было показано так полно творчество композитора. Сочинения Д. Шостаковича завоевали признание еще большего круга любителей музыки.

Третий и четвертый фестивали, проводившиеся летом 1967 и 1969 годов на эстраде Волжского откоса, были посвящены музыкальному творчеству 15 союзных республик и музыки 8 социалистических стран Европы. В них принимали участие, кроме местных сил, Саратовский и Свердловский симфонические оркестры, а также мастера искусств республик. Программы концертов, состоявшие в большинстве из сочинений, впервые звучавших в г. Горьком, познакомили слушателей с современной музыкой народов СССР и социалистических стран.

На пятом фестивале, совпавшем с празднованием 750-летия города Горького в 1971 году, вновь широко зазвучала русская советская музыка. Исполнялись также сочинения горьковских композиторов А. Касьянова и А. Нестерова.

Образу современника в творчестве композиторов России был посвящен шестой фестиваль (осень 1974 года).

Театр оперы и балета имени А. С. Пушкина, семь хоров (из них три детских), четыре оркестра, струнный квартет и 39 солистов-певцов и инструменталистов участвовали в концертах и спектаклях, проходивших, помимо основных филармонических площадок, во Дворцах культуры, клубах и просто в цехах заводов.

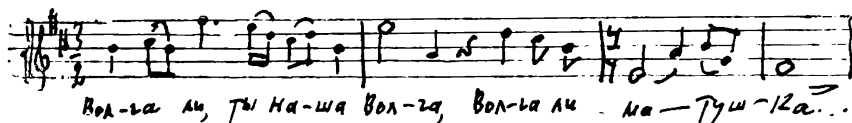
Композиторы Москвы, Ленинграда, автономных республик и других городов России показывали свои сочинения от песни до оперы и кантаты, от небольшой инструментальной пьесы до симфонии. Среди авторов, представленных на фестивале, были и пять композиторов-горьковчан. Свыше десяти тысяч слушателей присутствовало на этих концертах.

Фестивали «Современная музыка», композиторские пленумы, традиционные сезонные абонементы филармонии, органые и камерные концерты, выступления местных артистов и приезжих гастролеров дают нам общее представление о размахе концертной жизни города в послевоенный период.

Пожалуй, не будет нескромным, а вполне справедливым, перефразировав слова нижегородского историка А. Гацкого, сказанные им о музыкальной жизни Нижнего Новгорода 40-х годов прошлого столетия, выразить мысль о том, что город Горький в 60—начале 70-х годов нашего века «музицировал» так, как не всякому городу удается.

О черк девятый
Музыкальные портреты

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ КАСЬЯНОВ



Нотный автограф А. А. Касьянова

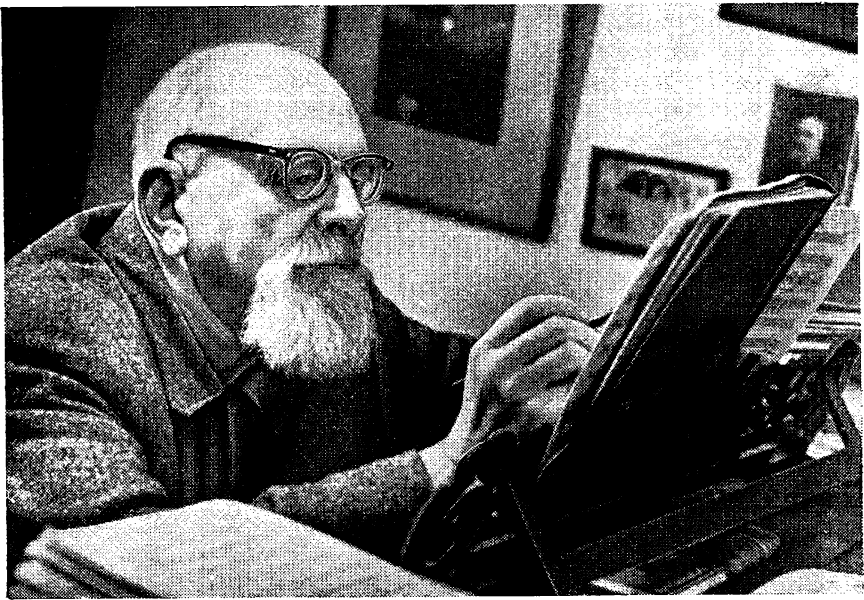
Быть может, наиболее верную, объективную характеристику творческому облику Александра Александровича, «нижегородского маэстро», как метко назвал его А. К. Глазунов*, даст цитированная выше нотная строчка его музыки. Поэтический образ здесь слился с просторным русским напевом. Надо обладать чутьем подлинного художника, чтобы создать такую простую и вместе с тем емкую по выразительности, проникнутую духом волжской вольницы песню, вложив ее в уста разинцев в опере «Степан Разин»**.

А. А. Касьянов действительно настоящий волгарь и по происхождению, и по воспитанию, и по духу. Поволжье, его природа, люди, история занимают в творчестве композитора виднейшее место.

Родился он в 1891 году в приволжском селе Болобоново, а затем детские годы провел в селе Лыскове, что на самом берегу Волги. Здесь, в обстановке русской деревни, среди просторов средней полосы России и питался он впечатлениями жизни и быта волгарей, слушал предания, сказки

* В дарственной надписи на портрете, присланном из Петрограда в 1920 г.

** При детальном разборе ее строения любители музыки найдут здесь и типичные квартово-квинтовые опоры, напоминающие слова М. Глинки, что «квинта — душа русской музыки», и причудливую симметрию музыкальных фраз, из которых вторая кажется короче из-за того, что в ней меньше слов и звуков, но зато более распевна, обнаруживая близость к бурлацким песням, записанным Балакиревым в прошлом столетии на Волге.



А. А. Касьянов

и песни о старине. Неподалеку находились такие села-пристани, как Бармино — урочище легендарного волжского разбойника Бармы, Работки — где когда-то проходил торг найма бурлаков на речные баржи, Кадницы — цитадель волжских капитанов. Все это будило воображение мальчика, уносило его в мир далекого прошлого.

Среди друзей и родных семьи Касьяновых были видные деятели науки и культуры, в том числе братья С. М. и А. М. Ляпуновы, И. М. и Р. М. Сеченовы, проживавшие в летнюю пору в тех же местах. Духовные устремления русской либеральной интеллигенции, из которой состояло семейное окружение, демократическая направленность деятельности отца-агронома способствовали приобщению юного Касьянова к передовой отечественной культуре.

В доме было много книг, часто звучала музыка. Особенно почитались в семье после Пушкина и Лермонтова писатели Гоголь, Тургенев, Некрасов, Л. Толстой. На фортепиано играли пьесы Глинки, Бородина, Вебера, Шумана, Шопена.

Все эти впечатления воскресли в памяти композитора и перевоплотились в художественные образы, когда много лет спустя по предложению руководства Горьковского театра оперы и балета он стал писать оперу «Степан Разин».

«У вас в Горьком нет композиторской организации, но есть Касьянов, которого я знаю по ряду его сочинений, — говорил в 1937 году московский музыкальный критик профессор Е. М. Браудо директору театра. — Советую заказать ему оперу на сюжет из народной жизни на Волге. Касьянов чувствует Волгу своим художественным нутром. А это самое главное. Никто лучше его не напишет такой оперы».

И действительно, сочиненная в 1936—1939 годах в содружестве с либреттистом Н. Г. Бирюковым опера «Степан Разин» дышит той непосредственностью поэтических образов и настроений, вдохновенной простотой и оригинальностью стиля, которые так драгоценны в искусстве. Правда, мастерство композитора оказалось не безупречным, но талант его раскрылся во всей самобытности.

В партитуре много хоровых эпизодов. Редкостный по драматургической силе разворачивается в Прологе хор крестьян, угоняемых на работу, — «Нашто дал ты, боже». Сочное воплощение получила сцена с персиянкой Мейран в картине «Струги», где композитор создал весьма оригинальные страницы ориентальной музыки. Здесь звучит и цитированный в нотном примере мотив эпически широкого хора «Волга ли ты, наша Волга», и рядом с ним задорная, сатирическая скomorошина «Небылицы». Победным, радостным настроением проникнут хор разинского войска в момент вступления его в Астрахань — «Вот оно встает, да солнце красное».

Среди музыкальных характеристик персонажей оперы выделяется подлинная жемчужина касьяновского мелодического творчества колыбельная песня «Нишкин, казак, накричишься, успеешь». Мужественная лирика, сокровенные раздумья атамана о мире «без лиха» воплощены в этом мягком, проникновенном напеве.

Но вернемся к страницам биографии автора «Степана Разина».

В начале века семья Касьяновых переехала в Нижний Новгород. Здесь Саша поступил в гимназию, а несколько позднее по совету дяди, видного русского пианиста и композитора С. М. Ляпунова, был определен в школу В. М. Цареградского. В школе Касьянов хорошо познакомился со многими сочинениями композиторов новой русской школы, а зимой 1904 года во время поездки на каникулы в столицу лично встретился с маститым главой «Могучей кучки».

Школьные годы на всю жизнь остались в памяти будущего композитора: тут и ярмарка с ее разноликой толпой, шумными увеселениями, и работа крючников на пристанях, и рассказы взрослых о кутежах молодых прожигателей жизни и тайных встречах революционеров. Как губка, впитывал юный Касьянов все эти впечатления и, пожалуй, не столько зрительно, сколько в звуках.

А когда уже в зрелые годы возникла идея создания оперы «Фома Гордеев», музыкальный материал оказался готовым в сознании композитора. Вновь художественное «нутро» Касьянова определило весь интонационный строй партитуры произведения.

Специфические интонации говора волгарей, взятые из непосредственных впечатлений юности, а не только из нотных сборников, напевы хоро-водов, лирических и плясовых песен, творчески переосмысленные и обработанные мастером в оперные формы, зазвучали с особой силой.

У М. Горького есть рассказ «Как сложили песню». Композитор создал в опере дуэт-импровизацию, основанную на интонациях крестьянского песенного фольклора, чутко воспроизводящую рождение народной музыки. Необычным разнообразием оттенков до властного, холодного приказа полна речитативная партия купца Маякина, этого всесильного представителя торгового сословия, железной хваткой опутывающего крестника Фому. Музыкальная характеристика главного героя произведения, отщепенца купеческого сословия, уже непосредственно не связана с фольклором, она изобилует интонациями надлома и бунтарства.

Великолепные обработки нижегородской хоровой «Как по морю», трудовой — бурлацкой «Еще разик, раз», озорно написанная композитором босяцкая плясовая «Сентитюриха», жалобная песня шарманщиц, полная затаенной грусти лирическая в духе городского романа «Со восточной стороны» и многие другие эпизоды делают оперу «Фома Гордеев» своеобразной энциклопедией нижегородского музыкального быта конца прошлого столетия.

В целом опера «Фома Гордеев», написанная на либретто московского поэта Г. Санникова, по справедливому определению исследователя творчества А. А. Касьянова музыкального критика И. В. Елисеева, представляет собой в русско-советской оперной литературе «явление самобытное и новое».

Третья опера композитора «Ермак» не связана ни с местным сюжетом, ни с волжским фольклором. Тем не менее она близка художественной индивидуальности Касьянова и также переплетается с некоторыми страницами его биографии.

Личное знакомство с М. А. Балакиревым в детстве закрепилось последующими связями в северной столице, куда молодой музыкант приехал в 1909 году. Посещения балакиревских музыкальных вечеров, встречи с Д. В. Стасовым и знакомство в его доме с выдающимися деятелями русского искусства, занятия в консерватории с 1912 года под руководством С. М. Ляпунова закрепили и углубили развитие его художественного мировоззрения. Касьянов подробно изучает творчество композиторов-кучкистов, и в частности музыку Бородина, которую он особенно любил.

По жанру новая опера близка «Степану Разину», она также связана с событиями русской истории, также насыщена развернутыми массовыми, народными сценами. С другой стороны, закругленность музыкальных форм, крупные оркестровые номера, балетный дивертисмент, а главное, сопоставление русского и восточного элементов сближает оперу «Ермак» с творением Бородина. В музыкальной характеристике хана Кучума, хантынского воина Табанки и других восточных персонажей оперы композитор продолжает и развивает традиции русского классического ориентализ-

ма. Так перекликаются детские художественные симпатии мальчика со зрелым сочинением мастера.

Окончив Петроградскую консерваторию в 1918 году, Касьянов навсегда возвратился в родной город. Годы «становления» композитора, по меткому выражению И. В. Елисеева, неразрывно связаны с первыми шагами в развитии музыкальной культуры советского Нижнего Новгорода. Молодой, полный сил, высокообразованный, талантливый музыкант активно выступает как пианист в концертах, проводимых МУЗО, дирижирует симфоническим оркестром, ставит оперные спектакли силами учащихся. В программах его выступлений преобладают произведения русской классической музыки.

С начала деятельности Нижегородской народной консерватории Касьянов входит в состав ее основных педагогов, преподавая музыкально-теоретические дисциплины. А в 1921 году он занял пост директора музыкального училища.

Но все это не составляло главного в жизни и устремлениях молодого музыканта, которому хотелось прежде всего заниматься композиторским творчеством. Еще в середине 1919 года состоялся его первый авторский концерт в родном городе. Программа включала камерные произведения, сочиненные в студенческую пору и написанные недавно, в том числе песни-романсы на революционные стихи.

Постепенно освобождаясь от исполнительской, педагогической и административной деятельности, Касьянов все активнее занимается творчеством. В 20-х и начале 30-х годов композитор создает произведения для хора, фортепиано, а также квартет, романсы и другие сочинения. Из них выделяются «Траурный марш» — кантата для хора, двух солистов и фортепиано и «Пять дней и пять ночей» — монолог для голоса с фортепиано. Оба сочинения посвящены памяти В. И. Ленина. В это же время выходит из печати сборник Касьянова «Шесть песен чувашского народа» для голоса с фортепиано, «Эскиз на три чувашские темы» и два трио на чувашские темы для инструментального ансамбля. Это были первые сочинения профессиональной музыки, в которых использован чувашский фольклор.

Весьма большое и, пожалуй, главное место в творческой деятельности композитора все эти годы занимала работа в драматическом театре, где он возглавлял музыкальную часть. Свыше двухсот постановок театра прошли с его музыкальным оформлением за полтора десятилетия. Среди них были спектакли и из классического русского репертуара: «Гроза», «Сон на Волге» Островского, «Вишневый сад» Чехова, «Дворянское гнездо» Тургенева и пьесы современных драматургов — «Выстрел» Безыменского, «Человек с ружьем» Погодина, «Гибель эскадры», «Платон Кречет» Корнейчука и многие другие.

Огромный опыт, приобретенный в драматическом театре, а также создание музыки для многочисленных радиопостановок нижегородского радио явились подготовительным этапом в работе Касьянова над оперой.

Последующая творческая деятельность Касьянова была тесно связана с музыкальным театром.хлопотами по постановке не ограничивались заботы композитора о судьбе своих монументальных сочинений. Обнаруживающиеся после сценического воплощения недостатки в партитурах требовали переделок, порой капитальных. Таким образом возникли вторые редакции опер «Степан Разин» и «Фома Гордеев». Частичной переработке подверглись и некоторые страницы «Ермака».

Композитор плодотворно работал и в других жанрах. Трогательная творческая дружба возникла у него с детской хоровой капеллой мальчиков. «Семейная» на собственные слова, «Два барана», «Маховик и винтик» на тексты С. Михалкова и ряд других хоровых миниатюр прочно вошли в репертуар этого коллектива. Кантата «Валерий Чкалов» на стихи поэта М. Шестерикова и около 20 пьес для смешанного хора написаны Касьяновым в 40—50-е годы.

Особо значительны успехи композитора в жанре романса. Лирика русских поэтов-классиков — Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, Тютчева, Кольцова, Блока — вдохновила Касьянова на создание более 50 романсов и песен. Часто композитор избирает стихи с поэтическим описанием природы, через которые выражаются настроения и чувства человека. Это сближает касьяновские сочинения с романсовой лирикой Римского-Корсакова.

Выразительная мелодика, развитая фактура фортепианной партии, а главное, тонкий художественный вкус заслуженно принесли композитору известность талантливого мастера вокальной лирики. Такие его сочинения, как «Водопад» на стихи Е. Баратынского, «А если он возвратится» на стихи В. Брюсова, принадлежат к шедеврам русско-советского романса.

Неожиданно в конце 50-х годов после поездки в Новосибирск на премьеру оперы «Ермак» активная творческая деятельность Касьянова прервалась. Серьезная простуда отразилась на слухе музыканта. Но, преодолевая невзгоды, Александр Александрович продолжил свою композиторскую деятельность и, пользуясь внутренним слухом, сначала принялся за редактирование своих старых сочинений, а затем стал писать и новые произведения. Именно в эту пору композитором завершены вторые редакции опер «Фома Гордеев» и «Ермак».

Характерно, что подавляющее число новых сочинений маститого автора принадлежит жанру фортепианной музыки. Таковы его 24 Прелюдии, Соната, Баллада и Скерцо. По-видимому, формы беспрограммной инструментальной музыки более всего соответствовали стремлениям композитора передать в обобщенном виде настроения и раздумья, волновавшие его в этот период. Естественно также и то, что изолированный недугом от внешней среды художник углублялся в субъективные переживания, воспоминания, что отразилось в музыкальных образах инструментальных пьес. Слушатель улавливает в них и интонации русской песенности, и реминисценции шопеновских ритмов, и ориентализмы, перекликающиеся с юношески-

ми увлечениями композитора и отражающие его внутренни́й духовный мир.

А мир этот у Александра Александровича исключительно богат и интересен. Из всех искусств после музыки ему ближе всего литература. На читанность его редкостна. До преклонных лет сохранив чудесную память, он легко цитирует классиков или приводит афоризмы.

Литературные симпатии Александра Александровича вполне определены. На вопрос: «Как вы относитесь к творчеству Достоевского?» — он отвечает лаконично: «Почитаю». — «А Льва Толстого?» — «Преклоняюсь». — «А Чехова?» — столь же короткий, но восторженный ответ: «Обожаю!»

За свою долгую жизнь композитор встречался со многими замечательными людьми первой половины века. Его воспоминания о М. А. Балакиреве, Д. В. Стасове, Ф. И. Шаляпине, С. М. Ляпунове, И. Е. Репине, А. К. Глазунове настолько полны метких наблюдений, многих интересных деталей и свежести зарисовок, что могли бы стать ценным материалом для обширных мемуаров.

Долгое товарищеское общение и дружба с братьями А. В. и В. В. Золотницкими, пианистами Б. Л. Жилинским, Л. Н. Обориным, композитором Ю. А. Шапориным, поэтом С. Городецким, дирижером А. Гауком способствовали развитию его художественной культуры. При всем этом Александр Александрович остается всегда самим собой, имеет собственные вкусы и суждения, определенные и постоянные. Иногда они бывают даже слишком категоричны, и с ними трудно согласиться. Ему, например, чуждо оперное творчество Верди. Весьма отрицательно относится Касьянов и к некоторым современным западноевропейским композиторам, конструктивному началу творчества которых он отказывает в праве называться подлинным музыкальным искусством, призванным прежде всего волновать душу человека. В советском музыкальном творчестве Касьянову ближе всего то, что связано с народной основой и мелодическим началом. Одним из любимейших своих современных композиторов Александр Александрович называет наиболее близкого ему по духу Ю. А. Шапорина.

Касьянов всегда погружен в музыку. Он пишет новые сочинения и возвращается к старым, многое перерабатывая, шлифуя, совершенствуя. Одна из последних его работ — третья редакция оперного первенца «Степан Разин». Народный артист СССР, профессор А. А. Касьянов по-прежнему верен своей главной теме в музыкальном творчестве — теме Волги-матушки.

АРКАДИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ НЕСТЕРОВ

Весной 1948 года на столе государственной экзаменационной комиссии Московской консерватории среди других нот лежала партитура одноактной оперы «Козьма Минин». Ее автором был выпускник композиторского факультета по классу профессора В. Я. Шебалина Аркадий Нестеров.

Опера была написана на собственное либретто по драме Н. Островского.

Профессор И. В. Способин, руководивший занятиями Нестерова по музыкально-теоретическим дисциплинам, предложил молодому композитору ехать на родину Минина, в Горький, где открылась консерватория. Осенью того же года Аркадий Нестеров приступил к педагогической работе в Горьковской консерватории.

Нестеров преподавал полифонию, анализ музыкальных произведений, инструментоведение и другие теоретические дисциплины, помогая профессору И. В. Способину, а в 1951 году заменил своего учителя на должности руководителя кафедры теории музыки. Все эти годы он непрерывно сочинял свои новые произведения.

Во время первых летних каникул в консерватории Аркадий Александрович Нестеров совершил несколько экспедиций по Горьковской области для собрания народных песен.

Позднее как-то в кругу друзей зашел разговор о народном творчестве Поволжья, и один из присутствующих попросил его исполнить какую-нибудь из записанных песен. Немного поколебавшись, Аркадий Александрович встал и, извинившись, что у него голос «композиторский», начал петь одну из своих любимых песен. «Как пониже села Лыскова, да как, как повыше села Монастырского...» Энергичные, речитативные интонации, перемежающиеся с певучей плавностью повествования, в песне передавались без всякой утрировки, свободно и вдохновенно, унося слушателей в далекий мир атаманской вольницы на Волге. Впечатление было сильное. «Прямо по-шалаяпински!» — заметил кто-то. И это лестное сравнение свидетельствовало, что Нестеров не просто записал мотив и слова песни, услышанной от 72-летней старушки, но уловил в этой жемчужине народного творчества ее «душу». Поэтому-то, несмотря на свой «композиторский» голос, он так хорошо исполнил ее и сумел сделать великолепную обработку песни для голоса с фортепиано.



А. А. Нестеров

Близость к русскому фольклору, прозустованное понимание задушевных народных напевов определяют и склад собственной музыки Нестерова, ее выразительные средства. Не случайно в некоторых его лучших сочинениях, как, например, в симфонической поэме «Белая береза», звучат мелодии, родственные русской песне, а в других используются подлинные образцы народного творчества (балет «Тимур и его команда», Концерт для трубы с оркестром).

Композитора волнуют образы русской природы, страницы отечественной истории. Обращение к далекому прошлому нашло отражение в сочинении музыки к спектаклю «Царь Юрий», а также отдельной инструментальной пьесы «Легенда» для виолончели с фортепиано.

Однако центральное место в творчестве Нестерова занимают темы, связанные с более близкими событиями в жизни Родины и современной действительностью...

Ровесник Октября (он родился в январе 1918 г.), Аркадий Нестеров еще мальчишкой слушал музыку революции, когда гремел духовой оркестр, которым руководил отец, и когда пели красноармейцы, шагавшие по улицам старинного Гжатска. Эти первые, быть может, еще не вполне осознанные музыкальные впечатления, слившиеся с поэзией природы Смоленщины и народными песнями, пробудили в нем влечение к искусству звуков.

Подростком он стал учиться играть на трубе, а затем, окончательно утвердившись в своем призвании, уехал в Москву для продолжения музыкального образования. Но Великая Отечественная война прервала учение. Лишь после Дня Победы он вернулся на студенческую скамью.

Видимо, не случайно вслед за традиционными ученическими сочинениями — квинтетом, симфонией и другими пьесами — молодой композитор для дипломной работы выбрал сюжет, повествующий о борьбе народа с вторгшимся на русскую землю врагом.

В зрелом творчестве Нестерова темы революции и современности нашли воплощение в ряде крупных сочинений, в том числе 2-й симфонии, посвященной революционному Сормову, симфонической поэме «Белая береза», опере «Летят журавли», кантатах и отдельных песнях.

Нестеров не любит сочинять музыку вообще. Большинство его произведений написано для конкретных исполнителей и имеет в виду определенную аудиторию. Это придает его творчеству живую связь с современностью. Так, одно из лучших произведений — Концерт для тромбона с оркестром — было создано композитором под впечатлением талантливой игры бывшего воспитанника Горьковской консерватории Константина Ладилова. Сочинение это, проникнутое юношеским задором и искрометной виртуозностью, невольно ассоциируется с образом советской молодежи.

Великолепного советского трубача, товарища по годам учения в Московской консерватории Матвея Докшицера представлял себе композитор первым исполнителем Концерта для трубы с оркестром. А когда состоялась

премьера этого произведения, слушатели убедились в его оригинальности замысла пьесы, основанной на народных напевах Среднего Поволжья, и в выдающемся мастерстве исполнителя, чутко уловившего своеобразную поэтику и лирику этого «нижегородского» трубного концерта.

В результате творческого содружества Нестерова с Горьковской капеллой мальчиков появились такие хоровые миниатюры, как «Ленин», «Клен», «Лешенька», кантата «Мальчишки и солнце».

При непосредственном участии исполнителей и постановщиков был создан балет «Тимур и его команда». Композитору удалось в партитуре многие жанровые и лирические эпизоды. С неподдельным увлечением создавали артисты образы гайдаровских героев на сцене.

Часто встречается композитор со своими слушателями. В этих творческих встречах А. А. Нестеров не только показывает свои готовые сочинения, но, общаясь с аудиторией, ищет новые темы и жанры, интуитивно угадывает духовные запросы слушателей. Так был создан цикл «Песни родного края», включающий зарисовки жизни города Горького с его стариной и новью.

Творчество А. А. Нестерова неизменно переплетается с его общественной деятельностью. Именно тогда, когда он возглавил вновь созданное Горьковское хоровое общество, началась пора особенно интенсивной работы композитора над сочинениями для смешанного хора. Среди них и кантата «Немеркнущий огонь», и обработки народных песен, и жизнерадостная массовая песня «Чай» и другие.

Являясь одним из организаторов Горьковского Союза композиторов, Нестеров уже в 50-х годах участвовал в создании семинара композиторов-любителей и руководил им в течение нескольких лет. В эти годы Аркадий Александрович делает обработки народных песен, собранных во время фольклорных поездок по области, и сочиняет Второй струнный квартет, посвященный памяти И. В. Способина.

Однако занятия с любителями-музыкантами не могли решить проблему подготовки кадров профессиональных композиторов. А. А. Нестеров добивается сначала организации факультативных занятий по композиции в Горьковском музыкальном училище, а в 1959 году по его инициативе был открыт класс сочинения в консерватории. С этого времени Аркадий Александрович, кроме заведования кафедрой теории музыки, занимается подготовкой будущих композиторов. Композиторское отделение консерватории окончили около 30 молодых музыкантов. Таким образом, впервые за столетнюю историю профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде — Горьком появилась новая специальность — сочинение музыки.

Собственная активная творческая деятельность, педагогическая чуткость, разносторонняя эрудиция, высокие профессиональные знания и опыт способствуют плодотворной работе Аркадия Александровича в воспитании композиторских кадров.

«Конечно, — говорит он, — чем больше талантливых учеников в клас-

се, тем успешнее идут занятия. Но и талант не поможет, если студент недостаточно упорен в усвоении чисто технических навыков по композиции и повышении общей культуры. В руководстве классом сочинения я придерживаюсь своего главного принципа — помогать молодому композитору найти себя, привить ему хороший художественный вкус. Процесс этот сложный. Молодежи свойственно увлекаться и порой через ошибки постигать истины. Тут приходится быть гибким и терпеливым».

В классе А. А. Нестерова учились известный ныне мордовский композитор Гавриил Вдовин, в консерваторские годы сочинивший оригинальную фортепианную пьесу под впечатлением скульптур национального художника Эрзи, и заканчивающий свою первую якутскую оперу Герман Комраков, и увлекающийся есенинской поэзией Станислав Стразов, и тяготеющий к острым современным гармониям Борис Гецелев.

В занятиях с учениками по композиции Нестеров оттачивает и свое собственное мастерство, расширяя и обогащая музыкально-выразительные средства в произведениях зрелой поры. Этому способствуют также постоянное общение с видными деятелями советской музыки на всевозможных композиторских пленумах, съездах, прослушивание и обсуждение новейших сочинений. Аркадий Александрович любит путешествовать. Ему знакомы города Поволжья и аулы Киргизии, культурные центры союзных и автономных республик. Он бывал в Египте, Чехословакии, Болгарии, Польше и Югославии. И всюду композитор жадно слушает музыку, знакомится с композиторами, а при случае показывает и свои произведения.

В последние годы заслуженный деятель искусств РСФСР и заслуженный деятель искусств Чувашской АССР, профессор А. А. Нестеров выполняет почетную, но очень сложную обязанность ректора Горьковской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Времени для творчества остается мало. Но и в этих условиях ранние утренние часы или поздний вечер он отдает творчеству. Иногда на каком-нибудь заседании совета консерватории, кафедры или просто во время беседы с посетителем ректор становится рассеянным, задумывается и может порой даже ответить невпопад. Но присутствующие прощают ему это, так как знают, что перед ними композитор, которому свойственно думать над художественным образом вне расписания — днем и ночью.

Аркадий Александрович как композитор неотделим от общественного деятеля, педагога. Неумная энергия, собранность и деловитость помогают ему сочетать свое яркое дарование с упорным трудом.

БОРИС БОРИСОВИЧ БЛАГОВИДОВ (1920—1971)

Как-то под вечер ко мне пришел Борис Благовидов, радостный и возбужденный. Отряхнув с одежды капли дождя, заставшего его по дороге, он тут же сел к роялю.



Б. Б. Благовидов

— Послушай! Пока шел к тебе, сочинял, — сказал он и стал наигрывать.

Мелодия была импульсивная, с оригинальными ритмическими переборами, другие голоса составляли легкий, прозрачный фон. Музыка мне понравилась, и я, высказав свое впечатление, спросил:

— А что это такое?

— Эх, ты, друг! Никакой фантазии и догадки. Представь себе ребят, бегающих под дождем по лужам. Но потом дождь им надоел. «Перестань же», — твердят ребята нетерпеливо. Для капеллы хочу написать хорик. Это пока задумка, да и слов нет. «Дождик, дождик!» Вот пока и все. Ну, потом с поэтами придумаем.

Так родилась одна из лучших хоровых миниатюр Благовидова, которая вошла позднее как часть в его кантату «Здравствуй, лето» для детского хора с оркестром.

Этот случай весьма характерен для творческого метода композитора, почти всегда при сочинении музыки отталкивавшегося от непосредственного впечатления, а не от воображаемого события. С другой стороны, часто музыкальный образ рождался в его сознании раньше поэтического слова.

Общительный по натуре, Борис Борисович имел настоящих друзей среди поэтов-горьковчан, с которыми он вместе работал над новыми произведениями. В квартире композитора нередко встречались люди искусства. Иногда такие встречи завершались домашним концертом, в котором принимали участие и гости, и хозяева. Большинство новых произведений, исполнявшихся на таких музыкальных вечерах, было так или иначе связано с темой Волги. Но не Волги атаманской вольницы, разбойничьих стругов и других поэтических образов старины, а современной великой русской реки, на которой недавно происходили грандиозные сражения, а теперь живут, трудятся и отдыхают советские люди...

Борис Борисович родился в Царицыне (Волгограде) в 1920 году. Там он провел юные годы, начал учиться музыке, участвовал в художественной самодеятельности и получил первую профессию, окончив педагогический институт. Но работать учителем ему не пришлось. Лейтенант Советской Армии Благовидов был ранен при обороне родного города и попал в саратовский госпиталь. Здесь им были сочинены первые песни и зародилось неодолимое стремление стать профессиональным музыкантом.

Последовали годы учения в Ленинграде. Дипломной работой выпускника композиторского факультета консерватории Благовидова была кантата «Сталинград».

В 1953 году, получив назначение в г. Горький, Борис Борисович Благовидов стал художественным руководителем филармонии, потом он начал преподавать в музыкальном училище и консерватории. Но ничто так не занимало его, как сочинение музыки.

Через два года, оставив административную деятельность и сохранив за собой лишь минимум педагогических часов в консерватории, Борис Борисович всецело отдался творчеству.

Он писал много музыки в различных жанрах. Свежие воспоминания о событиях личной жизни и жизни друзей, непосредственные наблюдения окружающей действительности оставались основным источником творчества Бориса Благовидова. В этом смысле музыка его автобиографична. Не потому ли одно из лучших сочинений композитора — вокальный цикл «Моему поколению» на тексты горьковских поэтов, повествующий о переживаниях солдата, вернувшегося с войны, покоряет искренностью чувств?.. Задушевностью проникнута и песня «Если будешь ранен» на слова И. Уткина, сочиненная композитором еще в военные годы и воссозданная им позднее во второй редакции.

В музыке Благовидова искренность сочетается с трепетностью, взволнованностью. Подлинной влюбленностью в образы, созданные им в девяти песнях-романсах из цикла «Волга моя любимая» на слова В. Автономова, дышит каждый такт нотной строки. И если в цикле тема Волги переплетается с любовной лирикой, то в песне «Разнежье» на слова В. Каныгина композитор поэтизирует природу родной реки. Волге и волгарям Благовидов посвятил несколько десятков своих сочинений. Здесь и гимнистические

песни о городе Горьком, и лирические зарисовки пейзажей, и образы трудовой молодежи.

Верный своему жизнелюбивому мировоззрению, композитор создавал музыку, проникнутую светлым, энергичным началом. Этот тонус характерен и для песен «Огоньки», «Песенка о счастье», «Звездная осень», а также для музыки Трубного концерта с оркестром, Скрипичной сонаты и других инструментальных сочинений. Наполнены высоким гражданским пафосом его патриотические песни «Ленинской правды свет» и «Родные гавани», кантата «Буревестник», а детские хоры «Песня капелланов», «Дождик» полны непосредственной радости и ребяческого задора.

Демократичность содержания музыки, ее эмоциональный строй определяли собой и выбор композитором соответствующих выразительных средств. Немаловажное значение имело и то, что автор почти всегда адресовал свое творчество самому широкому кругу слушателей.

Наиболее близкой и излюбленной областью творчества Благовидова является вокальная музыка. Им написано более ста песен, около пятидесяти романсов, семь кантат, ряд отдельных пьес для смешанного и детского хора. Сюда же можно отнести музыку к драматическим спектаклям в горьковских театрах, которая состоит в основном также из вокальных номеров.

Значительно меньшую часть составляют произведения для оркестра или отдельных инструментов. Им сочинены симфоническая поэма «О вечно живых» (по мотивам пьесы В. Вишневского «Оптимистическая трагедия») и увертюра «И жизнь хороша, и жить хорошо» с двумя вариантами — для симфонического оркестра и оркестра народных инструментов. Кроме того, Благовидов — автор двух концертных вальсов для симфонического оркестра. Обращение композитора к танцевальным ритмам свидетельствует о его стремлении к демократизации жанра оркестровой музыки.

Настойчиво он работает в этом направлении и при создании камерно-инструментальных пьес, то обращаясь вновь к танцевальным ритмам (Вальс-скерцо для скрипки с фортепиано), то к песенной распевности (Ноктюрн для фортепиано), то к программности («Веселые туристы» — сюита для скрипки с фортепиано).

Однако наибольший успех сопутствовал композитору все же в традиционной сонатной форме. Концерт для трубы с симфоническим оркестром, музыка которого полна энергии и виртуозного блеска солирующего инструмента, Соната для скрипки и фортепиано и Романтическая соната для альта и фортепиано принадлежат к лучшим сочинениям Благовидова в инструментальном творчестве.

Воспитанный на интонациях советской песни 30-х годов, испытавший влияние творчества выдающегося мастера популярной музыки И. О. Дунаевского, Борис Благовидов был далек от модернистских усложнений музыкального письма и формалистических ухищрений. Его мелодика напевна, ритмика импульсивна, а гармония проста и лаконична. В то же время при-

родное дарование и упорное совершенствование профессионального мастерства помогли композитору в его лучших сочинениях найти свой собственный творческий почерк. Большинство произведений Благовидова сразу же получало признание и широкую популярность.

Не интересуясь административной и всякой другой «службой» в музыкальных учреждениях, Борис Благовидов с увлечением отдавался и общественно-музыкальной деятельности. Чутко прислушивался он к реакции аудитории на исполнение тех или иных своих произведений во время творческих встреч с молодежью в клубах, общежитиях и концертных залах. Живо интересовался музыкальными замыслами любителей-композиторов во время занятий на городском семинаре. Еще глубже стали знакомы Благовидову певческие коллективы города при подготовке праздников песни Горьковским хоровым обществом, председателем правления которого он был последние десять лет. Он состоял членом правления Верхне-Волжской организации Союза композиторов РСФСР и входил в состав жюри всевозможных смотров искусства, твердо отстаивая свои художественные принципы на обсуждениях и дискуссиях. Все это питало собственную творческую работу композитора.

Им была задумана оперетта о волгарах — «Крутые повороты». Как и в других случаях, сочинение музыки опережало создание либретто. Затянувшаяся подготовка литературного текста и многократные переделки драматургии пьесы мешали завершению партитуры оперетты. К тому же здоровье стало изменять ему. Открылась старая фронтальная рана, которая дала осложнение.

И все же Борис Борисович продолжал работать. Присущие ему жизнелюбие и энергия помогали преодолевать недуг. Находясь на отдыхе в Доме творчества летом 1971 года, Борис Борисович сочинил для детского хора и капеллы сюиту из шести частей, назвав ее «Веселые летние истории».

Этому произведению суждено было оказаться последним... Но в памяти горьковчан Б. Б. Благовидов остался как талантливый композитор, до конца дней своих сохранивший улыбку в творчестве и создавший музыку, близкую и дорогую сердцу народа.

ИЗРАИЛЬ БОРИСОВИЧ ГУСМАН

В музыкальной летописи Нижнего Новгорода фамилия Гусман встречается впервые в 1918 году. Ею подписывал свои статьи и заметки в местных газетах приехавший из Петрограда журналист Борис Евсеевич Гусман. Большой любитель музыки, он активно занимался организацией концертов, играл на скрипке в любительском трио. Несмотря на трудное время гражданской войны, в его доме постоянно звучала музыка. Здесь собирались местные и приезжие артисты, литераторы. В 1921 году Гусманы переехали в Москву.



И. Б. Гусман

Вторично горьковчане встретились с этой фамилией через 36 лет, когда в городе появилась афиша, извещающая о симфоническом концерте в филармонии под управлением Израиля Борисовича Гусмана, назначенного главным дирижером оркестра.

С деятельностью И. Б. Гусмана связаны важные страницы концертной жизни города Горького последних лет. Но прежде чем перейти к характеристике этой деятельности, проследим музыкальную биографию дирижера.

Детское увлечение музыкой переросло в серьезное призвание, и подростком Гусман поступает в музыкальное училище имени Гнесиных. Затем он учится на военно-дирижерском факультете Московской консерватории, которую оканчивает в 1944 году. Еще будучи студентом, играет на ударных инструментах в оркестрах, Московской филармонии и театра имени Станиславского. По окончании консерватории молодой военный капельмейстер получил назначение во фронтовой оркестр, а затем из военных музыкантов организует симфонический оркестр. В 1946 году на Всесоюзном смотре военных дирижеров он завоевал четвертую премию. Годом позже Израиль Борисович становится главным дирижером Харьковской филармонии. Одиннадцать лет за дирижерским пультом в Харькове принесли

ему большой опыт и обогатили знаниями обширной симфонической литературы.

21 декабря 1957 года И. Б. Гусман впервые выступил в родном городе. В программе 5-я симфония Бетховена, «Франческа да Римини» и арии из опер Чайковского. Скупая на похвалы горьковская публика, к тому же избалованная предыдущими концертами под управлением Д. Тюлина и К. Кондрашина, ревниво прислушивалась к дирижерской манере нового «главного». Некоторые знатоки были склонны упрекнуть его в страсти к слишком громкому звучанию медных и ударных инструментов. Другие отмечали ярко выраженное волевое начало в исполнении симфонии, вполне свободное, полное экспрессии прочтение сложной партитуры «Франчески» и чуткость дирижера в аккомпанементе певцу. В целом дебют прошел успешно, хотя окончательного суждения большинство слушателей не высказало, ожидая новых впечатлений.

Дальнейшая деятельность И. Б. Гусмана бурно развернулась в двух направлениях — исполнительском и организаторском, практически тесно переплетавшихся между собой.

Выступив как дирижер в классическом репертуаре, Гусман вскоре заявил себя ревностным пропагандистом современной симфонической музыки. Одной из первых новинок в программах концертов филармонического оркестра оказались «Морские прелюдии» Бриттена. Вслед за «Прелюдиями» в симфонических концертах филармонии зазвучали «Военный реквием» того же композитора, оратория «Жанна д'Арк» А. Онеггера, «Смерть и просветление» Р. Штрауса, «Весна священная», «Жар-птица» И. Стравинского, оратории Г. Свиридова, новейшие симфонии Д. Шостаковича, фортепианные, скрипичные и виолончельные концерты А. Хачатуряна, Т. Хренникова и другие сочинения.

Такое активное обновление репертуара концертов вызывало живой интерес слушателей, обогащало музыкальную жизнь города и стимулировало рост исполнительского мастерства как оркестра, так и дирижера.

Параллельно с современной музыкой И. Б. Гусман много уделял внимания и пропаганде классики, в соответствии с художественными планами филармонии проводя крупные циклы концертов из произведений Бетховена, Чайковского, Рахманинова и др.

В сочинениях каких стилей он проявляется ярче как дирижер? На вопрос: «Какое симфоническое произведение Вы больше всего любите?» — Гусман отвечает уклончиво: «То, которым я в данный момент дирижирую». Хотя можно и понять увлеченность артиста тем произведением, над которым он сейчас работает, более объективный ответ дает другой диалог с ним о специфике музыкального творчества. «Вы часто дирижируете наизусть. Как Вам удается запомнить такие сложные партитуры?» — «Всякий дирижер должен обладать музыкальной памятью. Все дело в тренировке. Я сам лучше запоминаю музыку тогда, когда представляю себе ноты...»

Действительно, графичность музыкального мышления, конструктивное

начало в ее звучании, по-видимому, являются ведущими в дирижерско-исполнительской манере Гусмана. И если вспомнить не без некоторого основания высказанные когда-то суждения «скептиков» о его особой симпатии к мощным звучаниям духовых и ударных инструментов, связанной с особенностями воспитания в студенческие годы, то можно сделать заключение, что дирижеру ближе музыка импульсивная, энергичная, заостренная ритмически. А эти качества особенно ярко проявляются в творчестве современных композиторов.

Через год после приезда И. Б. Гусмана в г. Горький на Волжском откосе открылась музыкальная эстрада, в создании которой ему принадлежит также немалая заслуга. И здесь дирижер, выступая с оркестром филармонии, ведет энергичную пропаганду современной музыки, хотя, конечно, условия летней площадки требуют широкого использования популярных симфонических произведений, доступных массовому слушателю.

Свой незаурядный организаторский талант, очевидно, унаследованный от отца, Гусман проявляет и в других, порой неожиданных формах. То он проводит в Горьком конкурс дирижеров, то организует гастрольные поездки оркестра в другие города. Тщательно планирует филармония и, преодолевая иногда немалые трудности, добивается участия известных солистов-гастролеров в симфонических концертах. За последние полтора десятилетия видные советские дирижеры часто выступали на концертной эстраде.

Весьма интересной формой оказались премьеры многих новых сочинений советской музыки именно в Горьком. Не говоря уж о творчестве композиторов-горьковчан, первое исполнение всех трех концертов-рапсодий А. Хачатуряна, скрипичных концертов Т. Хренникова и Кара-Караева, «Песен и плясок смерти» Мусоргского в инструментовке Д. Шостаковича и ряда других произведений состоялось в зале Горьковской филармонии.

Еще более оригинальными оказались дирижерские дебюты в Горьком некоторых видных советских музыкантов. Впервые именно здесь встали за дирижерский пульт Д. Шостакович, Д. Кабалевский, Д. и И. Ойстрахи, А. Юрлов.

Но самым значительным начинанием И. Б. Гусмана была организация в г. Горьком фестивалей «Современная музыка». Разумеется, в подготовке и осуществлении этих грандиозных музыкальных праздников был занят целый коллектив. Однако легко понять, что на главного дирижера Горьковской филармонии легла львиная доля забот по организации фестивалей.

«Трудна и в известном смысле неблагоприятна профессия дирижера, — говорит заслуженный деятель искусств РСФСР Израиль Борисович Гусман. — Подумайте сами: всегда он в роли обвиняющего оркестрантов, всегда недоволен, требует или просит их повторить, усилить, ослабить звук, сыграть не так, а по-другому, словом, спорит с музыкантами. Управлять оркестром, значит управлять людьми, что очень нелегко...»

Это остроумное замечание нуждается в небольшом дополнении. Дирижер успешно достигающий гармонии в управлении оркестром, открывает



Л. К. Сивухин

слушателю безграничные красоты симфонической музыки, доставляя ему величайшее эстетическое удовольствие.

ЛЕВ КОНСТАНТИНОВИЧ СИВУХИН

Одним из достоинств музыканта считается развитость его слуха и музыкальной памяти. Качество это особенно необходимо хормейстеру, который подобно капитану, ведущему корабль по зыбкой волне, должен ориентироваться среди океана звуков при пении хора а капелла единственным компасом — своим острым слухом.

У хорового дирижера Льва Сивухина с детских лет абсолютный слух, к тому же в памяти его хранится не один десяток сложнейших партитур. Как художественную лич-

ность его характеризует большой творческий темперамент, подчеркнутая лаконичность жестов и какая-то специфически «мальчишеская» угловатость во внешнем облике и манере дирижера. Секрет сочетания связан с природными данными и той средой, в которой воспитывался Сивухин как музыкант.

«Во мне течет цыганская кровь, потому что мой дед Петр, с которым я виделся мальчиком, был настоящий цыган», — говорит в шутку Лев Константинович.

Когда ему исполнилось 10 лет, страна праздновала День Победы. Половину своего детства Льву Сивухину пришлось жить в обстановке военных тревог и лишений. Отец на фронте, мать, медицинская сестра, то на ночном дежурстве в госпитале, то в служебной командировке. Предоставленный самому себе, мальчик одно время жил в доме для сирот и эвакуированных из Ленинграда детей.

Он очень любил петь. В детском доме была чудесная воспитательница и... расстроенный рояль. «Не могу петь под него», — со слезами жаловался мальчик своей руководительнице. Потом увлекся игрой на гармошке. В школьные годы Сивухин поступил в детский хор Горьковского Дворца пионеров. Здесь-то и заметил его М. В. Киселев, отбиравший голосистых мальчишек для вновь организуемой капеллы. «Я ему спел песню «Есть на

севере хороший городок», и он меня забрал в капеллу», — вспоминает Лев Константинович.

В 1950 году Сивухин поступил в Горьковское музыкальное училище, а после его окончания перешел на хоровой факультет Горьковской консерватории.

За годы учения сменялись педагоги, дисциплины, обогащались знания и художественные впечатления, но душа молодого хормейстера оставалась в капелле. Впрочем, он с ней не порывал связи. С 1952 года Сивухин начал работать в капелле как преподаватель, а в следующем году впервые стал дирижировать хором в качестве помощника главного хормейстера В. П. Малышева.

На глазах Сивухина капелла растет, пополняется новыми учениками, расширяется репертуар хора. Вместе с капеллой зреет и дарование его самого. Проявляются свои собственные взгляды на методы работы с хором, личные творческие симпатии, отношение к художественной интерпретации музыкальных произведений. Капелла представляет для него удобный объект для эксперимента. Старшие коллеги, его бывшие учителя, помогают молодому талантливому хормейстеру совершенствовать мастерство.

В 1960 году Л. К. Сивухин был назначен художественным руководителем и главным хормейстером капеллы. Продолжая и развивая уже сложившиеся традиции в коллективе, он стремился прежде всего обогащать концертный репертуар. Дирижер пополняет его новыми, более сложными, классическими произведениями а капелла и с сопровождением органа. Появляются и сочинения современных западных композиторов Кюдаи, Бриттена, отличающиеся необычностью хоровой фактуры и гармонического стиля. Все больше включается в репертуар пьес советской хоровой музыки, в особенности прибалтийских республик. Параллельно хор поет новые обработки русских народных песен, многие из которых принадлежат самому Сивухину.

С упорной настойчивостью художественный руководитель пополняет собственный репертуар капеллы. Композиторы, пишущие музыку специально для нее, учитывают возросшие исполнительские возможности хора.

В работе с хором Сивухин обращает особое внимание на совершенство общего звучания ансамбля, стремясь преодолеть наблюдавшуюся ранее некоторую скованность кантилены и ограниченность тембровой окраски. Улучшилась хоровая дикция, она стала более четкой и осмысленной. Дирижерские жесты хормейстера приобрели новые нюансы — внешне лаконичный взмах рук дополняется едва уловимым показом хору пальцами и мимикой того оттенка исполнения, который представляется необходимым руководителю.

Специфика репертуара детского хора, поощающего преимущественно сочинения малых форм, способствовала тому, что Сивухин стал настоящим мастером хоровой миниатюры. Впрочем, в последние годы диапазон его концертной деятельности значительно расширился. К детским хорам (па-

раллельно с капеллой мальчиков он руководит хором Горьковского Дворца пионеров) прибавился камерный хор, созданный Горьковским хоровым обществом. Этот молодой коллектив за короткий срок сформировался в крепко спаянный ансамбль и под управлением Сивухина успешно справляется со сложными партитурами Генделя, Баха, Бортнянского, Чайковского, Рахманинова, Свиридова.

Как дирижеру Л. К. Сивухину приходится много выступать. Хоровую капеллу мальчиков под его управлением не раз слушали и Москва, и города Поволжья, и всесоюзный пионерлагерь Артек. В г. Горьком, кроме традиционных концертов капеллы, проходят выступления камерного хора и совместные программы с участием симфонического оркестра, струнного ансамбля, органа и т. п. Соответственно обогатился и концертный репертуар дирижера, включающий крупные хоровые сочинения.

Педагогическую и концертную деятельность Л. К. Сивухин сочетает с участием в различных общественно-музыкальных начинаниях. Многие сотни мальчиков прослушаны им при отборе новых учеников капеллы в школах, интернатах и детских садах, где он давал также консультации музыкальным воспитателям. Л. К. Сивухин — руководитель капеллы, неменный член жюри смотров и конкурсов детской художественной самодеятельности города и области. Связь с хоровыми коллективами Москвы, Ленинграда, Иванова, Кирова и других городов, обмен опытом, участие в конференциях по детскому музыкальному воспитанию и разработка методических вопросов входят в круг интересов Льва Константиновича.

Однако главным в его творческой деятельности остается хоровое дирижирование. За два десятилетия горьковские любители пения привыкли видеть этого хормейстера, торопливой походкой выходящего на эстраду и умеющего как-то сразу расположить к себе аудиторию. Слушатели знают, что сейчас под управлением заслуженного деятеля искусств РСФСР Льва Константиновича Сивухина зазвучит музыка, проникнутая искренним чувством и настоящим артистическим темпераментом.

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ КАНАТОВ

В один из августовских вечеров 1965 года на открытой эстраде всесоюзного пионерлагеря Артек расположились 50 подростков с баянами, аккордеонами, барабанами и контрабасами. Они исполнили «Волжскую кадрили», «Танец с саблями», первую часть Концерта для фортепиано с оркестром Грига и другие пьесы. В заключение программы прозвучала блистательная увертюра к опере «Руслан и Людмила». Выступление оркестра было с восторгом встречено слушателями. Юных артистов и их руководителя горячо поздравил с успехом композитор Д. Б. Кабалевский. В книге отзывов появилась запись за подписью космонавта Ю. А. Гагарина и композитора А. Пахмутовой: «...Оркестр звучит великолепно, стройно, разнообразно... Особое уважение и восхищение вызывает смелое, по-

настоящему профессиональное обращение коллектива к произведениям великих мастеров...»

Такое успешное выступление оркестра Дворца культуры имени В. И. Ленина было не единственным. Ему предшествовали выступления в родном городе на эстрадах Дворцов культуры и филармонии, а позднее оркестр выступал в Колонном зале Дома Союзов, во Дворце съездов и на международном симпозиуме по детскому музыкальному воспитанию.

Так самодеятельный оркестр, состоящий из школьников Канавинского и Ленинского районов г. Горького, вошел в число наиболее значительных музыкальных коллективов города. Организатором и бессменным руководителем его является Алексей Александрович Канатов.

Биография этого музыканта тесно связана с городом Горьким. В семье музыкантов не было. Но в Канавине, где он жил с детства, было много гармонистов. Игра одного из них, исполнявшего по слуху «с чувством» различные вальсы и вариации, особенно полюбилась мальчику. Упросив родителей купить баян, двенадцатилетний Алексей Канатов поступил в детскую музыкальную школу при Дворце культуры имени В. И. Ленина. Его первым учителем оказался Л. Н. Соколов — почтенный нижегородский музыкант, за плечами которого был громадный опыт хормейстерской работы. Он привил ученику бережное отношение к звуку, умение слушать себя во время игры на инструменте.

Поступив в 1942 году в музыкальное училище, баянист вскоре должен был прервать учение из-за призыва в Советскую Армию. Но и здесь музыкант выступает в воинских частях на концертах и вечерах. Лишь после окончания войны и демобилизации А. Канатову удалось продолжить свое профессиональное образование и окончить в 1951 году отделение народных инструментов Горьковского музыкального училища по классу преподавателя А. С. Шеменкова.

Тем временем связи Канатова с Дворцом культуры в Канавине при-



А. А. Канатов

няли новые формы. С осени 1944 года он стал руководить кружком баянистов, а спустя два года организовал из подростков секстет, который и стал первоосновой будущего оркестра.

Трудно сказать, что явилось главной причиной увлечения руководителя кружка ансамблевой игрой. Вероятно, немалую роль в этом оказало воспитание Л. Н. Соколова, хормейстерское музыкальное мышление которого предпочитало коллективное начало в исполнительстве. Педагогическое же чутье Канатова подсказывало, что при групповой игре юные, начинающие баянисты скорее могут добиться художественно убедительной выразительности исполнения. Кроме того, ансамблевые навыки воспитывают общую музыкальность учащихся.

Однако в работе с оркестром ему пришлось встретиться с немалыми трудностями. Из каких инструментов должен состоять такой оркестр? Как сочетать индивидуальные занятия с общими репетициями, не перегружая режима дня школьников? Каков должен быть репертуар оркестра? Эти и другие вопросы волновали руководителя коллектива.

Спокойный, уравновешенный по характеру, Алексей Александрович не любит решать дела сплеча, а действует по принципу: семь раз отмерь, а один раз отрежь. Прислушиваясь к противоположным суждениям специалистов о введении в оркестр аккордеонов, используя опыт ленинградцев со специальными тембровыми баянами, а главное, полагаясь на свое ухо музыканта, Канатов на протяжении двух десятилетий совершенствует состав своего коллектива баянистов, который несколько отличается от подобных ему немногочисленных оркестров других городов.

Чтобы заинтересовать учащихся и привить им хорошие технические навыки игры на инструменте, Канатов любит ставить перед ними маленькие «препятствия», которые они должны обязательно преодолеть. В программу занятий включаются одинаковые для всех упражнения и пьесы. На специальных зачетах в присутствии учеников выясняется, кто из них лучше играет задание. Это вызывает повышенный интерес и своеобразное соревнование между участниками оркестра.

Координируя работу педагогов по специальности, Канатов допускает к оркестровым репетициям лишь тех учеников, которые сдали партии наизусть и не имеют «двоек» в общеобразовательной школе. Такая строгая дисциплина благоприятствует воспитанию чувства ответственности и заставляет учеников больше дорожить своим членством в этом музыкальном коллективе.

Вдумчиво, всесторонне взвешивая разные соображения, строит Алексей Александрович и репертуар своего оркестра. Ведь для него не существует готовых партитур, изданных в печати. Отбирая произведения, он руководствуется не только художественными достоинствами той или иной пьесы, но учитывает также близость ее своей образностью и эмоциональным строем психологии юных исполнителей. Отсюда в репертуаре оркестра такие сочинения, как Увертюра из кинофильма «Дети капитана Гранта»

Дунаевского, вальс из балета «Спящая красавица» Чайковского, 2-я венгерская рапсодия Листа.

Стремясь поощрять у учащихся любовь к высокому исполнительскому мастерству и обогатить тембровое звучание оркестра, Канатов усиленно использует в репертуаре произведения для солиста и оркестра. Включение в программы концертов «Фантазии на темы Рябинина» Аренского, фортепианных концертов Грига, Сен-Санса, концерта для домры с оркестром Будашкина, сочинений для хора или сольного пения с оркестром, в исполнении которых принимают участие студенты и преподаватели консерватории, оперные артисты, хоровые коллективы, разумеется, повышает интерес к концертам слушателей.

Большинство переложений, которые делает Канатов с симфонических партитур, отличаются хорошим вкусом и большой приближенностью к оригиналу.

Во время концерта дирижер, как и на репетициях, уравновешен, спокоен. В его управлении оркестром нет эффектных, темпераментных жестов, навязывающих свою волю музыкантам. Он как бы прислушивается к звучанию ансамбля, ободряя и поощряя творческую инициативу самих молодых исполнителей. Ведь техническая часть выучена с большим «запасом прочности», и, следя за движениями рук своего руководителя, оркестранты чувствуют себя свободно и уверенно.

Нередко посещают «родное гнездо» и уже сформировавшиеся музыканты. Среди них лауреат международного конкурса баянистов Геннадий Мамайков и Александр Трушин, ныне заведующий отделением народных инструментов в Краснодарском институте культуры, и Борис Шилин, руководитель ансамбля баянистов Дома культуры завода «Красная Этна». Приходят сюда и бывшие участники оркестра, теперь работающие инженерами, техниками, учителями, врачами, но они на всю жизнь сохранили верную любовь к искусству и глубокое уважение к своему первому учителю музыки — заслуженному работнику культуры РСФСР Алексею Александровичу Канатову.

Будущее музыкальной жизни города, естественно, можно представить себе лишь в общих чертах, основываясь на традициях прошлого и настоящего.

История показывает, что всегда музыкальную жизнь города питали два источника. Первый из них, проникающий извне благодаря всевозможным гастролям артистов, приобщал любителей музыки к сокровищам мирового искусства; второй, зарождаясь на месте в виде собственного творчества и музыкального исполнительства, вносил элемент самобытности. Сливаясь вместе, они и определяли своеобразие музыкальной культуры.

Нет никакого основания сомневаться в том, что такая традиция сохранится и дальше. Более того, в современных условиях информации, когда благодаря радио и телевидению музыку всех жанров можно слушать и с «доставкой на дом», а местные творческие и исполнительские силы растут и крепнут, оба источника будут еще более полнокровными.

Музыкальная жизнь тесно связана с крупными общественными событиями и памятными датами. Таких дат немало и в последней четверти нашего столетия. Среди них 75-летие Первой русской революции (1980) и 70-летие образования Советского государства (1987). Позднее исполнится 125 лет со дня рождения В. И. Ленина (1995) и А. М. Горького (1993). Горьковчане будут отмечать и свои памятные даты, связанные, в частности, с 50-летием гиганта первой пятилетки — автомобильного завода (1981) и т. д.

Подготовка и проведение этих праздников, требующие продолжительного времени, вызовут прежде всего активизацию целенаправленной творческой деятельности композиторов-горьковчан. Появятся сочинения молодых авторов в различных жанрах от песни до симфонии и оперы, посвященные образам советских людей и важным событиям общественной жизни.

Богат важными датами музыкальный календарь ближайших десятилетий. Широко отметит город 150-летие со дня рождения своего выдающегося земляка — Милия Алексеевича Балакирева (1987). Еще полнее в 1985 году зазвучит на концертной эстраде музыка И. Баха и Г. Генделя в связи с 300-летием со дня рождения этих композиторов.

Конкурсы музыкантов выдвинут новых талантливых исполнителей—певцов и инструменталистов из числа воспитанников консерватории и других учебных заведений, а также художественной самодеятельности. Удачно найденная филармонией форма фестивалей «Современная музыка» получит дальнейшее развитие, включив в себя также элементы конкурсов.

В соревновании с первоклассными хорами и оркестрами горьковские музыкальные коллективы достигнут большего успеха — будет создан оригинальный репертуар, расширится опыт гастрольных выступлений в городах страны и за рубежом.

Без малого два столетия знаком жителям города музыкальный театр. Оставаясь по традиции одной из главных составных частей музыкальной жизни города, театр в дальнейшей своей деятельности будет искать пути обогащения репертуара и постоянного обновления труппы. Продолжая работу по созданию «своих» опер и балетов, театр, вероятно, будет показывать зрителям такие премьеры каждый сезон.

Возможно, что для укрепления исполнительских сил возникнет какая-то новая организационная структура, например, в виде творческого объединения нескольких музыкальных театров России, осуществляющих совместные постановки, обмен солистами и т. п. Обогалятся художественные впечатления горьковчан и ежегодными гастрольями полного состава оперно-балетных трупп других музыкальных театров страны.

Наконец, в ознаменование 200-летия нижегородского театра в городе раскроет занавес новое здание оперы. Сочетая величественную гармоничность классических колоннад с легкостью современного архитектурного стиля, оно будет располагать всеми новейшими техническими средствами для постановки монументальных оперно-балетных спектаклей в полном соответствии с требованиями жанра.

А на одной из старых улиц города по-прежнему будет стоять маленький, скромный мемориальный «Домик Балакирева», в котором разместится музей музыкальной культуры Нижнего Новгорода—г. Горького. Ноты, книги, музыкальные инструменты, фольклорные записи фотографии и другие экспонаты помогут посетителям проникнуть в духовный мир нижегородцев-горьковчан и оценить их вклад в отечественную музыку.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
О черк первый. XIII—XVIII века	5
О черк второй. Первая половина XIX века	19
О черк третий. <i>Музыкальные портреты</i>	37
О черк четвертый. Вторая половина XIX — начало XX века	49
О черк пятый. <i>Музыкальные портреты</i>	79
О черк шестой. 1917—1945 годы	92
О черк седьмой. <i>Музыкальные портреты</i>	114
О черк восьмой. 1945—1975 годы	123
О черк девятый. <i>Музыкальные портреты</i>	150
Контурь будущего	174

Всеволод Александрович Коллар

Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького

Редактор *Т. И. Пелевина*. Художник *В. З. Вешапури*.
Худож. редактор *В. А. Сергеев*. Техн. редактор *М. И. Юнисова*.
Корректоры *В. В. Карякин, Н. Н. Парфенова*.

Сдано в набор 18/VIII 1976 г. Подписано к печати 6/XII 1976 г.
МЦ 00550. Бумага. типогр. № 1, ф. 60×84^{1/16}—10,23 усл.-печ. л.;
10,79 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Заказ № 6451. Цена 77 коп.

Волго-Вятское книжное издательство,
г. Горький, Кремль, 2-й корпус.

Типография издательства «Горьковская правда»,
г. Горький, ул. Фигнер, 32.