

А. СТУПЕЛЬ

✦

РУССКАЯ
МЫСЛЬ
О МУЗЫКЕ

1895-1917

ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1980

4905000000
90102—603
С 026(01)—80 574—80

© Издательство «Музыка», 1980 г.

ВВЕДЕНИЕ

Четверть века, предшествовавшая Великой Октябрьской социалистической революции,— эпоха в высшей степени знаменательная. По ленинской периодизации, это был третий, пролетарский этап русского освободительного движения. В 1914 году В. И. Ленин писал: «Освободительное движение в России прошло три главные этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский с 1895 по настоящее время»¹. В процессе нараставшей классовой борьбы рабочий класс превращался в крупную политическую силу. К концу столетия выступления пролетариата переросли в широкое революционное движение.

Еще в 80-х годах Г. В. Плеханов организовал в Женеве группу «Освобождение труда», разрабатывавшую теоретические основы русской социал-демократии; вслед за тем были образованы марксистские кружки в России. На рубеже 80—90-х годов началась революционная деятельность В. И. Ленина, ознаменовавшая новый важнейший этап русского и мирового социалистического движения. В 1895 году петербургские марксистские кружки объединились под руководством В. И. Ленина в «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». Был сделан важный шаг к слиянию марксистского учения с борьбой пролетариата и тем самым — к созданию революционной пролетарской партии. Деятельность формировавшейся партии проходила в тяжелейших условиях репрессий, арестов, преследований.

Долго накапливавшееся в народных массах возмущение привело в 1905 году к революционному взрыву. Вооруженные выступления пролетариата и крестьянства, восстания воинских частей, создание Советов рабочих депутатов — прообраза

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 93.

будущей народной власти,— таковы были главные события первой русской революции. Правительству удалось подавить развернувшееся движение. Наступила эпоха мрачной реакции. Казни, каторга и ссылка обрушились на всех причастных к освободительной борьбе. Партия революционного пролетариата ушла в подполье, но продолжала бороться с неослабевающей энергией. Скрываясь от преследований полиции, В. И. Ленин жил за границей, откуда руководил революционной борьбой.

Мировая война 1914 года принесла стране неисчислимые бедствия. Кровопролитные бои на фронтах, развал народного хозяйства, продовольственный кризис свидетельствовали о неспособности царской власти управлять страной. Либеральные буржуазные деятели и некоторые представители дворянства, генералитета, даже придворных кругов открыто говорили о необходимости отречения императора. В конце февраля 1917 года в Петрограде произошли выступления отчаявшихся народных масс, слившиеся с политической демонстрацией рабочих против войны и самодержавия. Полиция не могла справиться с народом, солдаты и казаки стали переходить на сторону восставших. 2 марта царь подписал указ об отречении от престола. Власть перешла к буржуазному Временному правительству.

В апреле 1917 года в Россию вернулся В. И. Ленин. Он поставил перед партией ясно выраженную цель — переход от буржуазно-демократической революции к социалистической, завоевание власти пролетариатом и беднейшим крестьянством, образование Советской республики. Советы возникли по всей стране, вплоть до самых дальних окраин. К осени власть Временного правительства стала почти номинальной. В ночь на 25 октября (7 ноября) 1917 года по инициативе и под руководством В. И. Ленина вооруженные отряды пролетариата и части Петроградского гарнизона двинулись на штурм Зимнего дворца. Дворец был взят, члены Временного правительства арестованы. Всероссийский съезд Советов, на который съехались делегаты со всей страны, 26 октября объявил об установлении в стране Советской власти, о создании первого в мире социалистического государства.

В условиях бурного подъема революционно-освободительного движения глубокие перемены происходили в идейно-художественной жизни общества. Борьба направлений, столкновения взглядов, резкие противоречия достигали крайней остроты, особенно после поражения революции 1905 года. В сознании некоторых слоев интеллигенции, ранее примыкавших к революционно-освободительному движению, намечался поворот в сторону реакции. В конфликтах, раскальвавших интеллигенцию на враждующие группировки, принципиальную позицию занимал В. И. Ленин и его соратники. Марксисты разви-

вали идеи диалектического и исторического материализма в различных сферах знания. При ведущей роли трудов В. И. Ленина, значительный вклад внесли А. В. Луначарский (литературоведение и искусствознание), В. В. Воровский (критика), М. Н. Покровский (русская история).

Резкие колебания испытывал такой чуткий барометр исторических событий и общественных настроений, как художественная литература. В центре литературной жизни стоял Л. Н. Толстой; его активность не ослабевала до конца жизни. В 90-х годах он создал роман «Воскресение», в начале XX века были опубликованы драма «Живой труп», повести «Хаджи Мурат», «Отец Сергей» и другие произведения. Главное место в жизни Толстого на рубеже нового столетия заняла публицистика. Основными темами его трудов являлись бедственное положение крестьянства, вопросы христианского учения, задачи и цели искусства. В таких работах, как «Что такое искусство?», «О Шекспире и о драме», он осудил большую часть европейской художественной культуры, считая ее ненужной народу, вредной и безнравственной. При жизни Толстого развернулось дарование А. П. Чехова, создавшего на грани двух столетий ряд наиболее совершенных повестей и драм.

В начале 90-х годов впервые выступил М. Горький, выразивший думы и стремления революционного пролетариата. Рисую жизнь обездоленного народа, он в то же время вывел на сцену образы сильных и смелых людей, в которых заложены черты будущих борцов за свободу («Челкаш», «Мальва» и др.). Накануне 1905 года, в разгар революционных событий, в творчестве Горького ярко раскрылась тема классовой борьбы. Высшее выражение она получила в эпосе русской революции — романе «Мать», сыгравшем большую роль в рабочем движении и оцененном Лениным как «нужная», «очень своевременная» книга¹. В творчестве писателя закладывалась основа новой художественной культуры эпохи социалистического реализма.

Вокруг Горького группировались видные писатели, реалистически отражавшие жизнь русского пролетариата и революционные события. Одним из них был А. С. Серафимович, автор зарисовок рабочего быта и картин революции 1905 года. Образы демократической интеллигенции на заре революционного движения и ее идейные искания, борьбу за марксистское мировоззрение мастерски отразил в повестях и рассказах В. В. Вересаев («Без дороги», «Два конца» и др.). Серия романов близкого к революционной социал-демократии Н. Г. Гарина-Михайловского («Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры») дала правдивую картину формирования передовой

¹ М. Горький. В. И. Ленин.— В кн.: В. И. Ленин о литературе. М., 1971, с. 236.

молодежи на рубеже нового века. И. А. Бунин с большой реалистической силой изобразил обнищание «дворянских гнезд», моральный распад поместного дворянства, жестокие противоречия в быту русской деревни («Суходол», «Деревня»). А. И. Куприн создал образы людей капиталистической России — заводчиков, инженеров, рабочих («Молох»), осудил гнетущий режим царской армии («Поединок»).

Важное значение литературы в развитии революционного сознания отметил Ленин. Показательно, что основополагающая работа по этим вопросам — «Партийная организация и партийная литература» опубликована в разгар революционных событий, в ноябре 1905 года. Разоблачая мнимую свободу творчества в буржуазном обществе, Ленин призывал создавать литературу «действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом», служащую «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»¹. Статья Ленина определила основное направление политики партии в области литературы и искусства. Не ограничиваясь программным выступлением, Ленин обратился к конкретным вопросам литературы, к творчеству Л. Толстого и М. Горького. «Толстой, — по словам Ленина, — с огромной силой и искренностью бичевал господствующие классы... Его горячий, страстный, нередко беспощадно-резкий протест против государства и полицейски-казенной церкви передает настроение примитивной крестьянской демократии»². Отмечая влияние Толстого на современников, Ленин последовательно раскрывал и осуждал его заблуждения — отрицание политики, призывы к непротивлению злу насилем, непонимание революционной борьбы пролетариата. Острая ленинская критика толстовского учения имела великое революционное значение и остается актуальной вплоть до нашего времени. Исключительную важность Ленин придавал литературной и общественной деятельности М. Горького. В нем Ленин видел выдающегося пролетарского писателя, борца за социализм, провозвестника социалистической эпохи.

Сложным и противоречивым оказался творческий путь Л. Н. Андреева, начавшего с резкого осуждения царской реакции («Рассказ о семи повешенных», «Губернатор») и перешедшего к мрачным драмам, повестям, рассказам, рисуящим картины жестокого рока, властвующего в мире («Жизнь человека», «Анатэма», «Царь-Голод» и др.).

Широким, но недолгим влиянием пользовался символизм. Возникнув во второй половине XIX века во Франции в творчестве П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, это литературное течение нашло последователей во многих странах. В середине 90-х годов выступили видные русские-символисты стар-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

² Там же, т. 20, с. 70, 20.

шего поколения В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, в начале нового века — А. А. Блок, А. Белый. Символизм — явление сложное; сначала его приверженцев объединяла общность мировоззрения, в дальнейшем пути их разошлись. Выступая под знаменем крайнего индивидуализма, ранние символисты уходили в мир мечты и фантазии, а в окружающей действительности видели обманчивую внешность, за которой скрывается таинственная сущность мира, постижимая лишь путем интуитивного поэтического прозрения. Значительное место в поэзии русских символистов занимало ожидание необычайного переворота, преобразующего всю жизнь человечества. А. Белый писал: «Мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества»¹. Тогда же А. Блок предвещал «неслыханные перемены»². Грядущие мировые события казались настолько грандиозными, что вызывали в воображении картины космических масштабов. Но символизм быстро отступал перед новыми веяниями. В начале 1910-х годов Блок создавал стихи, насыщенные огромной реалистической силой, а в 1917 году восторженно встретил Великий Октябрь. Преодолевая традиции символизма, В. Брюсов обратился к реалистическим темам современности, к победам человеческого разума и торжеству науки; безоговорочно приняв победу Октября, поэт стал в ряды активных строителей молодой советской культуры.

Выдающееся место в предреволюционной поэзии занял В. В. Маяковский. Его стихи были пропитаны болью за страдающее человечество, он звал голодные массы к мятежу и предвещал близкий приход свободы:

В терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Заметным явлением предреволюционных лет было литературное направление «скифство», зачинателем которого был С. М. Городецкий. «Скифы» воспевали первобытную стихийную силу народа, способную сокрушить упадочную цивилизацию Запада. После Октябрьской революции, в 1918 году, А. Блок создал яркий манифест этого литературного направления — поэму «Скифы».

Пролетариат уже на заре первой русской революции выдвинул из своей среды даровитых поэтов, авторов стихов о рабочей жизни, создателей популярных в народе революционных песен. Первые шаги социал-демократического движения вызвали к жизни такие образцы революционной поэзии, как «Смело, товарищи, в ногу» Л. П. Радина, русские тексты песен «Варшавянка» и «Беснуйтесь, тираны», созданные Г. М. Кржи-

¹ А. Белый. Арабески. Кн. статей. М., 1911, с. 245, 242.

² А. Блок. Собр. соч., т. 3, М., 1971, с. 195.

жановским (1897), русский текст «Интернационала», написанный А. Я. Коцем (1902 г.). Плеяда революционных поэтов из рабочей среды появилась в пору революции 1905—1907 годов, среди них — А. М. Гмырев, Ф. С. Шкулев, автор популярной песни «Мы кузнецы», и др.; несколько позже выступили даровитые поэты-рабочие — А. И. Маширов-Самобытник, И. И. Садофьев и др. Революционный баснописец Демьян Бедный сыграл видную роль в становлении советской сатирической поэзии.

События, волновавшие политическую и литературную жизнь, в той или иной форме отражались во всех сферах культуры. Наиболее тесно связан с литературой драматический театр; жизнь его в предоктябрьскую четверть века оказалась столь же насыщенной контрастами и противоречиями, как и жизнь литературы. Привилегированное положение занимали императорские театры — Александринский в Петербурге и Малый в Москве. Сцену Малого театра украшали великие артисты М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, А. И. Южин, «династия» Садовых, сцену Александринского — К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, «династия» Самойловых.

Основу репертуара составляла русская и западная классика — Гоголь, Островский, Тургенев, Шекспир, Шиллер. Однако на сцену проникали поверхностные, эффектно сделанные пьесы второстепенных драматургов. Казенные дотации позволяли создавать роскошно оформленные постановки, искусно скрывававшие бессодержательность драматургии. Выручало искусство актеров, умевших превращать даже пустые водевили в великолепные зрелища, сверкавшие юмором, блеском мизансцен и остроумием диалогов. В столицах и провинции существовали частновладельческие театры. Построенные на коммерческой основе, они страдали от пестроты репертуара, спешки в подготовке спектаклей, бедности и безвкусицы сценического оформления. Но даже в этих условиях многие частные театры могли гордиться талантливыми актерами и постановщиками. Немалую роль в культурной жизни провинции играли артисты-гастролеры, знакомившие зрителей с высокими образцами театрального искусства; среди них были выдающиеся таланты — П. Н. Орленев, М. В. Дальский, П. А. Стрепетова и др.

На рубеже XIX и XX веков, в октябре 1898 года состоялось событие, ознаменовавшее начало новой эпохи в истории русской театральной культуры: постановкой трагедии «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого открылся Московский Художественно-общедоступный театр. Во главе его стояли К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, выдающиеся положение на сцене заняли молодые артисты И. М. Москвин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер, Л. М. Леонидов, М. Ф. Андреева и др. Художественный театр привлек внимание идейностью замыслов и тщательным отбором репертуара; ре-

месленные поделки, фавориты императорской сцены в него не допускались. Это был театр новой демократической интеллигенции, выраставшей на рубеже века в большую общественную силу. Драматургия Чехова рассказала о трагедии и смутных мечтах интеллигенции, об искренних, но бесплодных ее порывах к свободной жизни. Драмы Горького показали новые, революционные силы, подымавшиеся в передовых рядах интеллигенции и народных массах.

В практике театра рождалась «система Станиславского» — метод воспитания актера, направленный на создание правдивых сценических образов, в основе которых — искреннее переживание. Постановки театра достигали необычайной цельности и реалистической силы благодаря вдохновенной режиссуре, охватывавшей все стороны спектакля, тщательному оформлению сцены (художник В. А. Симов), талантливому музыкальному сопровождению (композитор И. А. Сац). Деятельность Художественного театра оказала огромное влияние и на оперную сцену. Даже консервативные императорские театры вынуждены были заимствовать некоторые элементы осуществлявшейся реформы.

В творческих поисках Художественный театр порой уклонялся от реалистического пути, особенно в трудные годы между двух революций. В символистских традициях, в тонах мрачной мистики ставились драмы Л. Андреева. Резкий протест передовой общественности во главе с М. Горьким вызвала инсценировка романов Ф. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы», в условиях реакции воспринимавшаяся как ее идейная поддержка. Но театр настойчиво продолжал разработку реалистических принципов «системы Станиславского» и «выравнивал» репертуар на сторону реалистической драматургии. Это и позволило ему стать впоследствии одним из ведущих сценических коллективов страны.

Наряду с реалистическим направлением на многих сценах преобладало стремление к сугубой театральности, к созданию преимущественно ярких, захватывающих зрелищ. Эта тенденция проявилась и в МХТ. В 1910-х годах при театре были основаны три студии для подготовки актеров и режиссеров. 3-я студия во главе с Е. Б. Вахтанговым, поставившая ряд интереснейших спектаклей, начала энергичную деятельность после Октябрьской революции, прославившись изобретательной постановкой остроумной сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот».

После 1905 года выдвинулся молодой режиссер В. Э. Мейерхольд. В ту пору он стремился к созданию символистского театра в религиозно-мистическом духе. В. Ф. Комиссаржевская, не удовлетворенная пребыванием на императорской сцене, открыла собственный театр в Петербурге. Трагически переживая крушение революции, артистка испытывала чувства, близкие настроениям Мейерхольда. Он возглавил театр, где поставил

ряд пьес в ультрасимволистском духе; изумительная игра Комиссаржевской придавала им подлинный драматизм. Ранняя смерть оборвала деятельность великой артистки. Творческие искания Мейерхольтда привели его на сцену Александринского театра, где он поставил «Дон-Жуана» Мольера в пышных традициях эпохи Людовика XIV и «Маскарад» Лермонтова в великолепно оформленной А. Я. Головина, в котором блестящие картины светского Петербурга завершались грандиозной заупокойной сценой: огромная черная роза, опускавшаяся на тюлевом занавесе, казалось, символизировала не только гибель героев драмы, но и крушение целой исторической эпохи. Этот памятный спектакль впервые шел на сцене театра в канун падения самодержавия, 25 февраля 1917 года.

Еще на ранней стадии поисков Мейерхольд выступил против основного принципа МХТ, который он определял как «точность воспроизведения природы». Режиссер противопоставлял ему метод «условного театра», ограничивающегося минимальными аксессуарами и призывающего зрителей «своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки»¹. Этому принципу Мейерхольд оставался в общем верен на всем своем долгом творческом пути. В полную силу его дарование раскрылось после Октября. Освободившись от мистико-религиозных наслоений прошлого, он основал театр, воплотивший его принципы.

В послереволюционное время развернулась деятельность Московского Камерного театра, открывшегося в конце 1914 года. За три предоктябрьских года облик театра определился достаточно четко. Его руководитель А. Я. Таиров стремился к созданию театра высоких чувств и страстей, к захватывающему ритму, яркому зрелищному характеру спектаклей. Таиров создал ряд постановок (древнеиндийская драма «Сакунтала» Калидасы, «Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского), оцененных прессой как значительные явления московской театральной жизни.

Новым явлением была попытка некоторых театров обратиться лицом к рабочему зрителю. В 1903 году в одном из районов Петербурга началась деятельность так называемого Общедоступного театра под руководством артиста и режиссера П. П. Гайдебурова. Театр поставил себе задачу — обслуживать рабочие окраины постановкой пьес классического репертуара, а из современной драматургии — Чехова и Горького. В дальнейшем театр часто выезжал в провинцию. Следуя демократическим традициям «передвижничества», театр принял название «Передвижного». Коллектив под руководством Гайдебурова делал большое культурное дело, хотя не являлся пролетарским и революционным. Его горячо поддерживала ра-

¹ В. Мейерхольд. Театр. Сб. статей. СПб, 1908, с. 137, 175.

бочая общественность и революционная печать. После Октября театр занял заметное место в советской сценической культуре 20-х годов. Большое общественное значение в эпоху «между двух революций» имел опыт создания самостоятельных драматических кружков в Петербурге, Москве, Перми и др. Выступления рабочих-артистов перед пролетарской аудиторией пользовались успехом и признанием. В тяжелых условиях империи подымались ростки будущей театральной культуры.

XX век увидел рождение и быстрый рост кино — нового вида искусства, вскоре ставшего самым массовым. Первые русские фильмы были созданы в 1908 году. Находясь в руках дельцов-предпринимателей, киноискусство часто вынуждено было идти на поводу у хозяев, требовавших выпуска низкопробных «сенсационных» кинолент. И все же талантливым режиссерам и актерам удавалось создавать художественные кинокартины. Вначале кинопостановки были связаны с традициями русской театральной культуры. Лучшие работы Я. А. Протазанова, В. Р. Гардина, Б. М. Сушкевича и др. являлись экранизацией литературной классики («Пиковая дама», «Отец Сергей») и следовали заветам русского театрального реализма. В отечественном кино выдвинулись замечательные актеры И. И. Мозжухин, В. В. Максимов, В. В. Холодная и др. Лишь постепенно кинорежиссура вырабатывала самостоятельные методы, отделяясь от постановочной техники театра. В трудных условиях, с падениями и срывами создавались предпосылки будущего развития советской кинематографии.

В изобразительном искусстве происходило такое же смешение и противоборство различных течений, как в литературе и театре. Еще проявляли активность эпигоны академизма; «новый академизм» на рубеже XX века опустился до эффектной салонности; видным представителем этого направления был Г. И. Семирадский. «Передвижничество» к концу столетия частично утратило свои позиции, но не сошло со сцены. Интенсивно продолжалась творческая жизнь И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. М. Васнецова. Были написаны такие примечательные полотна, как «Стенька Разин» Сурикова, «Заседание Государственного Совета» Репина, «Богатыри» Васнецова; реалистические сцены рабочего быта создавались Н. А. Касаткиным, С. В. Ивановым. Выставки «передвижников» устраивались до 1923 года.

В конце XIX века в Петербурге образовалось объединение художников «Мир искусства», издававшее одноименный журнал. Во главе стояли выдающийся живописец, график, искусствовед, критик А. Н. Бенуа и талантливый организатор С. П. Дягилев, в дальнейшем сыгравший большую роль в жизни русского музыкального театра, особенно балета. Молодые художники, объединенные близостью эстетических воззрений, стремлением к колористической изыскан-

ности и утонченной культуре рисунка, выступали против принципов «передвижничества», обвиняя его, подчас несправедливо, в утрате мастерства. Впоследствии пути участников «Мира искусства» разошлись. Многих увлекала мечта о «золотом веке» прошлого: А. Н. Бенуа и К. А. Сомов создавали изящно-декоративные, стилизованно-театральные сцены русской жизни XVIII—начала XIX века и Франции времен Людовика XIV; Н. К. Рерих обращался к мифологическим образам языческой Руси, Е. Е. Лансере — к Петровской эпохе, Л. С. Бакст — к архаической Греции. Но участники «Мира искусства» и близкие им художники не чуждались и современности: Б. М. Кустодиев и К. А. Коровин писали сочные сцены русского провинциального быта, М. В. Добужинского привлекали образы большого города XX века. Различия проявлялись и в методах работы: четкой графической технике Бенуа, Лансере, Добужинского противостояли яркая красочность Кустодиева и Коровина, монументальные массивы Рериха и изысканно-колоритные полотна Бакста.

«Мир искусства» сыграл выдающуюся роль в развитии театральной культуры. Оперные и, особенно, балетные спектакли в оформлении Бакста, Бенуа, А. Я. Головина, Рериха приобрели мировую славу. Противоречия между «передвижничеством» и «мирискусничеством» все же меньше проявлялись в практике художественного творчества, чем в литературной полемике. Сплошь и рядом художники, связанные с «передвижниками» (Серов и др.), сближались с «Миром искусства» как в формальных исканиях, так и организационно, участвуя в его выставках. «Миру искусства» были близки два выдающихся художника, шедших самостоятельными путями: М. А. Врубель в мятежно-фантастических образах Демона, Пана, Мефистофеля отражал состояния тревожного экстаза, роднившее его с грозными видениями А. Блока и А. Белого; литовский художник и композитор М. Чюрлёнис, тесно связанный с русской культурой, создавал волшебные-космические образы звездных миров, океанских глубин, морских просторов, что сближало его с поэзией русского символизма.

Стремление к отрыву от бытовой повседневности, грандиозность художественных обобщений, необычность воплощаемых образов становились характерной особенностью значительных явлений литературы, особенно поэзии А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, В. Иванова; постановок В. Мейерхольда, ряда спектаклей Художественного театра (особенно пьес Л. Андреева); картин Н. Рериха, М. Врубеля, М. Чюрлёниса; некоторых работ Л. Бакста («Античный ужас») и М. Добужинского. Казалось, чувства, волновавшие художников — ожидание великих перемен и потрясений, тревожное ощущение заката культуры и пришествия новой зари — не умещались в традиционных рамках повседневности и требовали выхода в иные сферы — воображае-

мые и легендарные. Поток разнообразных, сталкивавшихся и борющихся течений русской литературы и искусства влился в новый мир революционной России со старыми традициями и конфликтами. В огне революционных событий сгорали прежние декларации и лозунги, распались группировки и направления. Подымались новые течения, рождались молодые силы советского искусства.

1. ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Как отмечал советский исследователь Ю. А. Кремлев, «1894—1895 годы оказываются... рубежом истории русской музыки, а также русской мысли о музыке»¹.

Музыкальная жизнь страны во многом характеризовалась теми же чертами, что и другие сферы искусства. Влиятельные течения музыкальной культуры, особенно новаторские, теснее, чем раньше, сплетались с направлениями литературными, театральными и художественными. Контрасты между отдельными течениями достигали неведомой прежде остроты. Наряду с великими композиторами, сформировавшимися в прошлом столетии, выступали молодые авторы, поражавшие смелостью замыслов и дерзостью музыкального языка. В предоктябрьском десятилетии русская музыка привлекала внимание мировой художественной общественности как одна из сложных и волнующих проблем современного искусства. За короткое время русское музыкальное творчество прошло огромный путь. На нем сталкивались столь разнородные течения, что казалось, будто они разделены десятками, если не сотней, лет.

В расцвете сил выступали старшие, во главе с Н. А. Римским-Корсаковым в Петербурге, С. И. Танеевым в Москве. Хотя автор «Снегурочки» считал себя «человеком 60-х годов», высший подъем его творчества наступил на грани нового столетия. В 1895—1907 году он создал большинство опер, начиная от «Ночи перед рождеством» и кончая «Золотым петушком», среди них—столь значительные, как «Садко», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Выдающаяся роль Римского-Корсакова в культурной жизни России стала особенно ясной в дни революции 1905 года.

Революционный подъем захватил и музыкальную жизнь страны, в том числе консерваторию, учащуюся молодежь и передовых музыкантов. Масса учащихся вступила в борьбу за освобождение консерваторий от бюрократического надзора властей. На сходках учащихся звучали революционные речи,

¹ Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, т. 3. Л., 1960, с. 15.

призывы избавиться от опеки императорского Российского музыкального общества (ИРМО). Учащихся поддержал Римский-Корсаков, опубликовав открытое письмо с требованием предоставить консерватории автономию. Дирекция ИРМО исключила великого музыканта из профессорского состава консерватории, что вызвало бурю протестов по всей стране.

В начале нового века, задолго до событий 1905 года, в творчестве Римского-Корсакова уже чувствовались веяния надвигающейся революции. В опере «Кашей Бессмертный» (1901 г.) заключена довольно прозрачная символика: самодержавие в образе зловещего Кашеева царства, силы освобождения — в виде Бури-богатыря, свергающего власть Кашея и выпускающего на волю его узников. Из солидарности к «опальному» профессору учащиеся консерватории осуществили постановку «Кашея» (под управлением А. К. Глазунова). Спектакль превратился в политическую демонстрацию против самодержавия и был запрещен полицией. Лишь через несколько месяцев, в условиях растущего революционного движения, последовали уступки со стороны правящих кругов, и автор «Кашея» вернулся в консерваторию. Откликом на революцию явилась и его последняя опера «Золотой петушок» (на сюжет сказки Пушкина) — уникальный образец острой политической сатиры на оперной сцене. Опера обошла зарубежные театры, подвергалась на родине цензурным переделкам и только после смерти Римского-Корсакова проникла на русскую сцену.

Искатель новых жанров и выразительных средств, автор «Снегурочки» проявил на рубеже нового века особенно большую инициативу. В последние годы жизни, очевидно в поисках социально-философских обобщений, он обратился к мифическим сюжетам, создав патриотическую эпопею о граде Китеже — грандиозный реквием уходящей старой Руси; далее последовали — «Кашей» и «Золотой петушок». Музыкальный язык последних двух опер достиг предельной в творчестве их автора остроты и изысканности. Увеличенное трезвучие, завершавшее партитуру «Петушка», звучало как лукавый вопрос о подлинном смысле сказки и как призыв к новым ладово-гармоническим поискам.

На рубеже XX века продолжалась деятельность ветеранов «Могучей кучки» — М. А. Балакирева (1837—1910) и Ц. А. Кюи (1835—1918). После душевного кризиса, пережитого в 70-х годах, Балакирев с трудом возвращался к творчеству. В 60-летнем возрасте он испытал новый подъем сил, создав две симфонии, фортепианный концерт (закончен С. М. Ляпуновым), сонату, ряд пьес и романсов; частично завершил задуманное еще в 60-х годах. Но даже лучшие страницы творений старого музыканта не могли привлечь к нему внимания слушателей и прессы, увлеченных творчеством Римского-Корсакова, Скрябина и юного Стравинского. Лишь когда

новаторские открытия утратили блеск новизны и стали привычной нормой, снова вернулась в концертные залы скромная муза стареющего Балакирева, спутница последних лет его жизни.

Довольно успешно продолжалась творческая деятельность Ц. А. Кюи. В 1898—1901 годах он написал 5 опер, правда, не достигавших уровня созданий его молодости — «Ратклифа» и «Анджело»; среди поздних опусов выделялся «Пир во время чумы» — интересный образец непрерывного музыкального развития на неизменный текст Пушкина. Хороши были маленькие детские оперы («Красная шапочка» и др.), некоторые романсы. Но эlegantная муза Кюи еще в меньшей степени, чем поздние труды Балакирева, могла сопротивляться потоку новых дерзостных веяний.

Тогда же расцвело творчество воспитанников и ближайших преемников «Новой русской музыкальной школы» — А. К. Глазунова и А. К. Лядова. Старший из них, Лядов (1855—1914) выступил с первыми произведениями в конце 70-х годов. После поэтичных фортепианных пьес 80—90-х годов он создал в 1904—1910 годах оркестровые миниатюры «Баба-яга», «Восемь русских народных песен», «Волшебное озеро», «Кикимора», ставшие вершиной его наследия. В последние годы жизни Лядов обратился к кругу образов и настроений символистской поэзии. Драматургия бельгийского символиста М. Метерлинка вдохновила композитора на создание музыки к драме «Сестра Беатриса» и «Скорбной песни» для оркестра; поэзии русского символизма близки «космические» образы симфонической картины «Из Апокалипсиса».

В противоположность Лядову, мастер крупной формы А. К. Глазунов (1865—1936) создал развернутые симфонические полотна и камерные ансамбли. Центральное место в его наследии занимают оркестровые произведения (8 симфоний, 9-я неоконч.; программные соч., струнные квартеты, балеты). Глазунов выступил с Первой симфонией совсем юным, в 1881 году; творческая зрелость пришла к нему в середине 1890-х годов, когда были написаны Пятая симфония, балет «Раймонда», струнные квартеты № 4 и 5. Этот взлет продолжался до 1910 года, после чего активность композитора значительно снизилась. В лучших образцах музыка Глазунова пленяет неколебимой ясностью духа и внутренней гармонией; даже в скорбных страницах (в Пятом квартете, Восьмой симфонии) ощущается покой и душевное равновесие.

Подобно своему учителю, Глазунов и Лядов проявили гражданскую смелость и независимость в дни революционных событий 1905 года. Будучи профессорами Петербургской консерватории, они вышли из ее состава в знак протеста против увольнения Н. А. Римского-Корсакова. Осенью 1905 года, когда требования передовых педагогов и учащихся были частично

удовлетворены, оба профессора вернулись к преподаванию. Директором был избран Глазунов, ставший первым выборным руководителем консерватории, а после 1917 года — первым директором советского музыкального вуза.

Задолго до 1905 года, в 80—90-х годах, в Петербурге существовало объединение композиторов, во главе которого стали Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов. Объединение известно под названием Беляевского кружка — по имени его организатора, любителя музыки и мецената М. П. Беляева; он предоставил значительные средства для поддержки отечественных композиторов и пропаганды их творчества; основал «Русские симфонические концерты» и «Квартетные вечера», где исполнялась музыка современных авторов; для печатания их сочинений создал нотное издательство, установил ежегодные премии имени Глинки за лучшие произведения. По пятницам в квартире Беляева музицировал любительский квартет с участием хозяина. На «беляевских пятницах» присутствовали Римский-Корсаков, Бородин, Лядов, Глазунов, обсуждались современные музыкальные события, исполнялись новые сочинения как маститых композиторов, так и талантливой молодежи. Некоторые из них — Н. А. Соколов, И. И. Витоль, М. О. Штейнберг — сыграли видную роль как профессора консерватории, воспитавшие несколько поколений выдающихся композиторов. Витоль (Я. Витол) известен как один из основоположников национальной школы латышской музыки, организатор и ректор Латвийской консерватории (г. Рига). В. Малишевский состоял впоследствии профессором Варшавской консерватории. Ф. Blumenфельд, даровитый пианист, был дирижером Мариинского театра и профессором Петербургской консерватории (класс ф-п.).

Беляевский кружок считался продолжением балакиревского, «Могучей кучки». Основанием для этого было руководящее участие Н. А. Римского-Корсакова; возглавляя и направляя деятельность беляевцев, он ясно видел и преемственность, и различия, разделявшие эти кружки. Широко известно его мнение по этому поводу: «Сходство, указывавшее на то, что кружок беляевский есть продолжение балакиревского, кроме соединительных звеньев в лице моем и Лядова, заключалось в общей и тому и другому передовитости, прогрессивности; но кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский — был революционный, беляевский же — прогрессивный. Балакиревский кружок состоял... из пяти членов... Беляевский кружок был многочисленный и с течением времени разрастался. Все пятеро членов первого были признаны впоследствии за крупных представителей русского музыкального творчества; второй — по составу был разнообразен: тут были и крупные композиторские та-

ланты, и менее значительные дарования... Балакиревский кружок состоял из слабых по технике музыкантов, почти любителей, прокладывавших дорогу вперед исключительно силой творческих талантов... Кружок беляевский, напротив, состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных»¹.

Как отметил Римский-Корсаков, беляевский круг композиторов был не только многочисленным, но и многослойным. Одни из них — К. А. Антипов, Н. В. Арцыбушев и др. — не стали профессиональными музыкантами и ограничились публикацией нескольких пьес. Получив законченное образование, они остались квалифицированными музыкантами-любителями — категория новая в русском музыкальном быту, в противоположность недавнему прошлому, когда отечественные композиторы вступали на творческий путь, не имея специальной подготовки. Роль консерваторий и школы Римского-Корсакова сказывалась и в этом. Другой слой составляли музыканты, посвятившие себя композиторской деятельности и совмещавшие ее с педагогической. Как и представители первого, любительского слоя, они обладали мастерством, их ясное, гладкое письмо отличалось изяществом.

Беляевцы не обращались к оперному творчеству, для которого характерны драматические коллизии, а пребывали преимущественно в сфере камерных инструментальных ансамблей, романса и симфонической музыки. Среди них не было ярких творческих индивидуальностей; выделялись лишь И. Витоль — национальным своеобразием музыки — и М. Штейнберг (1883—1946), ближайший ученик Римского-Корсакова, в известном смысле его «душеприказчик» в музыкальных делах. Наряду с собственными произведениями (симфонии, из которых 2-я посвящена памяти учителя, балет «Метаморфозы», романсы и др.), Штейнберг завершил сохранившуюся в виде набросков драматическую поэму Римского-Корсакова «Небо и земля» по Байрону (характерный для начала века «космический» сюжет, несколько неожиданный для автора «Псковитянки»). Успешно развивалось творчество Штейнберга в советскую эпоху (произведения на темы народов СССР, балет «Тиль Уленшпигель» и др.). Плодотворной была его педагогическая деятельность.

Беляевский кружок стал одним из средоточий своеобразного академизма, выросшего на русской почве после бурного новаторства «Могучей кучки». Закрепление занятых позиций, использование достижений предшественников умелыми и умеренными последователями — не редкое явление в истории художественной культуры. Это свидетельство зрелости и, может

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. — Полн. собр. соч. Лит. прои́зв. и переписка, т. I. М., 1955, с. 162.

быть, закономерный шаг перед новым движением «к новым берегам». Трудно было говорить о спокойном шествии вперед и прогрессивности Беляевского кружка по сравнению с Балакиревским: едва ли самые видные беляевцы вроде Соколова, Золотарева, Акименко ушли в каком-либо отношении вперед по сравнению с Мусоргским или Бородиным. Если говорить о прогрессивности беляевского круга, то нужно иметь в виду главным образом третий, высший его слой, состоявший из самого Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова. В их творчестве проявились новые идейные начала (революционная тематика в операх Римского-Корсакова), засверкали свежие гармонические и оркестровые краски (особенно у Римского-Корсакова и Лядова), развернулись большие симфонические полотна (Глазунов).

Терпимость Беляевского кружка к другим направлениям принимала широкие формы. Издательство публиковало произведения Чайковского, Танеева. Глава фирмы питал исключительную любовь к музыке Скрябина, издавал его произведения и материально поддерживал его. К кружку примыкали молодые композиторы, увлеченные новыми веяниями, вроде Н. Н. Черепнина (1873—1945), испытавшего воздействие французских импрессионистов и вызвавшего интерес изысканно-колоритными романсами на стихи современных поэтов (в частности «Фейными сказками» на стихи К. Бальмонта) и нарядным балетом «Павильон Армиды».

После кончины Беляева в 1903 году «Русские симфонические концерты» продолжались. Прекратились «беляевские пятницы», но некоторые их участники теперь встречались на «средах» в доме Римского-Корсакова. Его школа, широко представленная в Беляевском кружке, и, прежде всего, он сам сыграли большую роль в творческой подготовке и воспитании композиторов следующих поколений. Могучая творческая личность Римского-Корсакова несомненно оказала влияние на его учеников. Но в дальнейшем они далеко уходили от традиций учителя и Беляевского кружка. Давая хорошую подготовку, эта «мастерская» не мешала исканиям наиболее самостоятельных талантов.

У Римского-Корсакова учился И. Ф. Стравинский (1882—1971). Если первые опыты молодого автора еще носили следы влияния учителя, то последующие поиски увели его далеко в сторону от традиций. Смолodu И. Стравинский был тесно связан с объединением «Мир искусства» и одним из его организаторов — С. Дягилевым. Первое исполнение произведений (романсов) начинающего композитора состоялось на «Вечерах современной музыки», возникших под влиянием «Мира искусства» и посвященных главным образом демонстрации новаторских сочинений западных и русских авторов. «Нечего и говорить,— вспоминал Стравинский,— какое значе-

ние имели оба эти общества для моего умственного и художественного развития и как они способствовали росту моих творческих сил»¹.

В сотрудничестве с деятелями «Мира искусства» создавались многие произведения молодого Стравинского. Подобного единения больших творческих дарований художников и музыкантов русская и, пожалуй, мировая культура не знала. Первым образцом их совместного труда явился балет «Жар-птица», законченный и поставленный в Париже в 1910 году. Автором либретто и постановщиком был выдающийся балетмейстер М. Фокин, в главных ролях выступали Т. Карсавина и В. Нижинский, сцену оформил тончайший мастер рисунка и колорита А. Головин. Сюжет балета напоминал «Кощея» Римского-Корсакова, в партитуре явно сказывалось влияние учителя: песенные темы, расписанные остро-пряными гармоническими и тембровыми красками, прозрачно-сверкающая звучность оркестра, лаконизм и меткость высказываний; но в некоторых эпизодах, особенно в «Поганом плясе», где на волю вырывались злоеющие силы, проглядывало нечто новое — саркастически-коварный облик художника, вызвавшего к жизни эту мрачную и буйную стихию.

Аналогичное произошло и с балетом «Петрушка» (Париж, 1911). Либретто написали Стравинский, Дягилев и фактический глава «Мира искусства» А. Н. Бенуа; он же был автором художественного оформления спектакля; постановку осуществил М. Фокин. Трагедия любви и смерти «маленького человека», знакомая русскому читателю по народным сказкам, повестям Гоголя и Достоевского, рассказам Чехова и Горького, трактовалась в балете несколько иронически. Драма снижалась до уровня кукольной игры, человеческие страдания граничили с буффонадой. Но в финале униженный, уничтоженный Петрушка снова появлялся и грозил всеильному фокуснику, вершителю судеб марионеток — многозначительный жест протеста и возмущения бросал новый свет на драму униженных и оскорбленных, но не смирившихся. Выразительная музыка передавала буйную стихию улицы, давящую тяжесть окружающего страшного мира, торжествующую наглость Арапа, вызывающее кокетство Балерины и судорожно-стонущие интонации беспомощно мечущегося Петрушки.

Ошеломляющее впечатление произвел балет «Весна священная» Стравинского — также плод его сотрудничества с участниками «Мира искусства»; либретто написано композитором и художником Н. Рерихом, создателем великолепного сценического оформления. Ставил балет прославленный танцовщик В. Нижинский. Премьера (Париж, 1913) вызвала невероятный скандал: аудитория разделилась на сторонников

¹ И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 54.

спектакля, бурно аплодировавших, и противников, яростно свистевших; дело доходило до брани и потасовок, шум в зале заглушал звучание оркестра. Возмущение вызывали сюжет балета, необычность хореографии, а главное — музыка. Стравинский писал: «Мной закончена мистерия под названием «Le Sacre du Printemps» [Весна священная]... В ней нет почти никакого сюжета, а есть только... танцевальное действие»¹. Балет задуман композитором как художественно-ритуальный акт, приводящий к преобразению и обновлению жизни. Развертывался он в легендарной языческой Руси. Величественные декорации Рериха — древняя земля, громады скал, суровый русский Север — воспринимались как основа сценического действия, музыки и хореографии. Кульминация ритуала — принесение в жертву Девы-избранницы, обреченной вызвать весеннее возрождение природы ценою своей гибели. Танцы, поставленные Нижинским, отличались новизной и стремительностью.

Поразительнее всего была музыка. Изысканный мастер «Жар-птицы» и ироничный поэт «Петрушки» предстал в облике художника древних стихий, массивных звуковых громад, напоминающих скалы Рериха, и буйно текущих ритмов, ломающих традиционную симметрию. Партитура «Весны» пронизана интонациями северно-русской, «корсаковской» песенности, и даже знаменитый начальный наигрыш, представляющий собой, по словам Стравинского, литовскую народную мелодию, звучит вполне по-корсаковски. Следы влияния учителя сказывались не только в архаике мелодического языка, но также в ясной логике гармонических последований (при всей их подчас ошеломляющей нагроможденности) и в принципах оркестровки. При ближайшем рассмотрении оказывалось, что бунтарская стихия строго организована художником и подчинена его воле.

Современникам казалось, что эти могучие звуковые потоки прорывают оболочку современной цивилизации и, подобно гейзерам, вырываются наружу, заливая ее упорядоченный, но хрупкий мир. Парижские снобы возмутились, почувствовав, должно быть, не только нарушение привычных музыкальных норм, но и нечто более угрожающее. Утонченное искусство XX века смыкалось с примитивной древней стихией. Русский музыкальный театр шел в ногу с литературными веяниями, особенно со «скифством», быть может, в чем-то даже предваряя литературу. Связанный с Парижем постановками балетов, Стравинский жил во Франции, лишь изредка приезжая в Россию; мировая война вовсе отрезала его от родины.

Школу Римского-Корсакова (Лядов, Витоль, Черепнин) прошел и С. С. Прокофьев (1891—1953), поражавший слушателей как дерзкий мятежник и ниспровергатель традиций своих учителей. Его стремительные остигатные ритмы и жест-

¹ «Биржевые ведомости», 25 сентября 1912 г.

кость гармоний казались вызовом красоте распевного мелоса, культивировавшегося почти столетие классиками русской музыки. Несмотря на упреки и нападки, молодой композитор шел своим путем, особенно ярко проявляя себя в фортепианных произведениях. К 1910-м годам относятся такие характерные пьесы, как «Наваждение», «Сарказмы», «Мимолетности», Токката и др. В те же годы созданы четыре фортепианные сонаты, Классическая симфония, написанная, как считал автор, в манере Гайдна, опера «Игрок» (по Достоевскому), впоследствии переработанная. Быть может, центральное место в дореволюционном творчестве Прокофьева заняла оркестровая «скифская» сюита «Ала и Лоллий» (1914), вначале задуманная как балетная партитура. Автор признавал связь своего замысла с «Весной священной». «Весьма возможно,— писал он,— я искал те же образы по-своему»¹. В подготовке сценария участвовал «скиф» С. Городецкий, один из зачинателей этого литературного течения. Однако сценарий не удался, и музыка осталась в виде сюиты. Как проявление «скифства», эта сюита с ее стихийной устремленностью, тяжелой почвенной силой и «гвоздящими» аккордами медных была не менее показательна, чем «Весна» Стравинского. В 1918 году Прокофьев выехал за границу и вернулся только в 1932 году. Тогда и начался 20-летний период его плодотворной творческой активности — одна из славных страниц советского искусства.

С консерваторских лет были друзьями С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский (1881—1950), также воспитанник Беляевского кружка. Сохранив в ранних сочинениях верность традициям Римского-Корсакова, композитор вскоре отошел от них. В произведениях 1910-х годов (особенно в Третьей симфонии, симфонической поэме «Аластор» по Шелли и др.) раскрылось его остро-трагедийное мироощущение, связанное с напряженно ищущей, сосредоточенной мыслью. В его страстно вопрошающих, не находящих ответа интонациях было нечто родственное симфонизму Чайковского. В интеллектуальных драмах молодого автора улавливались отголоски общественной драмы, переживавшейся страной. Тогда же сформировались его сложный, густо оплетенный вязью фигураций гармонический строй и плотная, насыщенная оркестровая фактура, соответствующая сумрачному колориту его музыки и непохожая на прозрачную, сияющую звуковую ткань произведений его учителей. Наиболее значительные сочинения Мясковского, начиная с Пятой симфонии, были созданы после Октябрьской революции, когда наступил расцвет его творчества.

В условиях советской действительности этот большой музыкант заметно эволюционировал, освобождаясь от мрачных

¹ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 33.

настроений молодости и становясь на путь классической ясности выразительных средств. Его современник М. Ф. Гнесин (1883—1957), также ученик Римского-Корсакова и Лядова, с впечатляющей силой воплотил в утонченной, экстатически-взволнованной лирике (романсы на стихи А. Блока, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба) тревожную стихию русского символизма. Подобно Мясковскому, он стал в советских условиях на путь большей простоты и ясности. Эти крупные мастера заняли видное место в музыкальной педагогике и воспитали многих известных советских композиторов. Наконец, следы «беляевской» педагогики ведут к современности в лице Д. Д. Шостаковича (1906—1975). Воспитанник последовательных приверженцев беляевского круга Н. А. Соколова и М. О. Штейнберга, юный композитор уже в ранних сочинениях (20-е годы) проявил самостоятельность и ушел далеко от творческих методов своих наставников.

Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов и другие композиторы беляевского круга занимали центральное место в музыкальной жизни столицы. В стороне стояли Балакирев, недоброжелательно смотревший на тех, кто считал себя его продолжателями, и неизменно преданный ему С. М. Ляпунов. Подобно своему учителю, он занимал солидное, хотя несколько изолированное положение в музыкальном Петербурге. В своем творчестве он испытывал сильное влияние Балакирева. Отличный пианист, Ляпунов создал эффектные фортепианные пьесы, спокойно-созерцательные романсы, интересные оркестровые произведения, среди которых пользовалась известностью симфоническая поэма «Желязова Воля» (место рождения Ф. Шопена) — дань памяти великого польского композитора. Блестящая яркими, но холодными красками музыка Ляпунова остается в пределах традиций «Могучей кучки» 60—70-х годов.

Сильнейшим притягательным центром московской музыкальной жизни был С. И. Танеев (1856—1915). Выдающийся композитор, пианист, теоретик и педагог, ученик П. И. Чайковского, он пользовался большим авторитетом; некоторое время Танеев являлся профессором Московской консерватории; у него учились Скрябин, Рахманинов, Метнер и др. Танеев вступил в полосу творческого расцвета в середине 90-х годов. Его крупнейшие произведения — опера «Орестея» (по драм. трилогии Эсхила), законченная в 1894 году, и замечательная Симфония до минор — в 1895-м. На грани нового столетия развернулся один из основных жанров его творчества — квартеты, в 1911 году написан великолепный фортепианный квинтет, незадолго до смерти — один из высших образцов русской вокально-симфонической музыки кантата «По прочтении псалма». Танеев известен как один из крупнейших мастеров полифонии. Его лирически-теплая, порой драматически-напряженная мелодика,

в которой звучат отголоски душевных волнений его учителя, обычно погружена в интеллектуально возвышенную сферу сложного многоголосия.

Мыслитель, сочувственно переживающий горести и заботы человечества и озаряющий их светом разума — такова позиция этого большого, своеобразного художника. Его мелодический и гармонический язык, не выходящий за пределы норм русской классики, в частности Чайковского, чужд новаторским соблазнам современности и тем не менее сохраняет свежесть и убедительность, пройдя сквозь десятилетия интонационных кризисов и реформ. Подобно наследию Брамса, уцелевшему в опасном соседстве с Вагнером, музыка Танеева привлекает по-прежнему, выдерживая соперничество со Скрябиным или Стравинским. В 1905 году Танеев занял прогрессивную позицию, присоединившись к заявлению московских музыкантов, требовавших политической реформы, оказывал материальную помощь семьям бастовавших рабочих, выступал в печати с проектом преобразования учебного дела. Руководство консерватории не посчиталось с его мнением, и Танеев вышел из состава профессоров, но продолжал общественную деятельность, принимал участие в музыкально-теоретических и фольклорных изысканиях, руководил «Музыкальными выставками» — так назывались концерты, в которых исполнялись новые произведения русских композиторов.

Среди воспитанников Танеева в 90-х годах заблистали две «московские звезды», как назвал их Римский-Корсаков, — А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов. А. Н. Скрябин (1872—1915) поражал и захватывал опьяняющим томлением ранних прелюдий и этюдов, завораживающими заклинаниями Второй и Третьей сонат. Восторженность, звучавшая в этих произведениях, разгоралась все ярче, достигая накала, неведомого прежним временам. Если «Поэма экстаза» (1907) при всей обостренности ее гармонического строя еще тяготеет к мажорному трезвучию и завершается ослепительным до мажором, то «Поэма огня» («Прометей»), написанная в 1910 году, и окружающие ее фортепианные сочинения, отрываясь от ладовой традиции, уходили в неизведанные сферы, приводя в замешательство даже искушенных современников. Считая музыкальные средства недостаточными для воплощения его замыслов, Скрябин мечтал о создании художественно-мистического действия, представляющего собой синтез искусств — музыки, слова, сценической игры, красок. В этом очистительном акте человечество, по мысли Скрябина, должно было обрести высшую свободу духа. В создании мистерии Скрябин видел цель своей творческой жизни. Сознывая сложность и фантастичность этого замысла, он задумал подготовительную стадию — «Предварительное действие», написал текст и наброски музыки. Неожиданная смерть прервала искания композитора.

Его творческий путь, особенно образ мирового катаклизма, ведущего к преобразению человечества, сближал Скрябина с излюбленными идеями русской символистской поэзии. Представители символизма часто говорили о том же, иногда — теми же словами. А. Белый писал о мистерии как синтезе искусств с музыкой в центре ее¹. «Не является ли... мистерия конечным звеном переживаемой эволюции?» — спрашивал он. И утверждал, что стремление к мистерии — «явный знак начала конца старой жизни»². В. Иванов утверждал: «Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних оргий и мистерий»³. Он также видел в мистерии синтез искусств и отводил важнейшую роль музыке. В замыслах Скрябина, размышлениях А. Белого и В. Иванова звучало мистически окрашенное представление о жизненно преобразующей силе искусства. Некоторые современники различали в смутных видениях Скрябина, Белого, Блока, Врубеля реальные контуры великого перелома, переживавшегося Россией и всем миром. Музыка Скрябина воспринималась как «торжественный синтез стихии революционной и художественной»⁴.

Сыном своего века являлся и другой воспитанник Танеева (и А. Аренского) — С. В. Рахманинов (1873—1943). В центре его творчества была фортепианная музыка — многочисленные пьесы, концерты для фортепиано с оркестром. Значительное место в его наследии занимают романсы, 3 оперы (юношеская «Алеко», привлекающая Чайковского, «Франческа да Римини», «Скупой рыцарь»), симфонии и симфонические поэмы. В отличие от Скрябина он мало эволюционировал, сохраняя верность заветам 80—90-х годов. Его широко разливающаяся, «безбрежная» мелодика, не замыкающаяся в симметричные периоды, глубоко родственна привольной русской песенности, хотя и лишена фольклорных цитат. Какие-то скрытые, но прочные связи соединяли его музыку с песней народа, с образами родной страны.

Образ Родины, ее природы и народа вызывал к жизни самые светлые страницы музыки Рахманинова. А внутренний мир композитора был насыщен беспокойством, подчас тревогой, чем-то внеличным и глубоко трагическим, сродни тому «неотступному чувству катастрофы», о котором говорил А. Блок: «В эпохи бурь и тревог нежнейшие стремления души поэта так же преисполняются бурей и тревогой»⁵. Двойственность рахманиновской лирики близка творчеству родственного ему

¹ А. Белый. Символизм. М., 1910, с. 449.

² А. Белый. Арабески, с. 141, 319.

³ Вяч. Иванов. По звездам. СПб., 1909, с. 206.

⁴ А. Дроздов. Воспоминания о Скрябине.— Сов. музыка, 1946, № 12, с. 71.

⁵ А. Блок. Собр. соч., т. 6. М., 1962, с. 83.

по духу И. А. Бунина. Покинув Родину после Великого Октября, Рахманинов прожил за рубежом, главным образом в США, четверть века. Его произведения тех лет — Третья симфония, Симфонические танцы, Рапсодия на тему Паганини, Концерт для фортепиано № 4 и другие — полны мрачной безысходной скорби. В годы Великой Отечественной войны он сохранял неизменную преданность своей далекой родине.

В предреволюционные годы в Москве привлекал внимание Н. К. Метнер (1879—1951), также воспитанник Танеева. Еще в большей степени, чем Рахманинов, он был композитором по преимуществу фортепианным. Его лирическое дарование, насыщенное волнующими, но сдержанными чувствами, подчиненное строгому интеллекту, проявилось в сонатах и особенно в излюбленном им жанре «Сказок», открывавших простор характерному для него возвышенно-повествовательному тону изложения; а на фоне его вспыхивали и горели сказочные огни, освещавшие размеренно двигавшуюся ткань повествования. Многие романсы Метнера (особенно на стихи Гёте, Пушкина) привлекают выразительной мелодикой и красиво развитой фортепианной партией. В музыке Метнера чувствуется родство с русской интонационной сферой; с другой стороны, автору «Сказок» близок немецкий романтизм — порывистая мечтательность Шумана и плотная, солидная фактура Брамса, окутывающая подчас чуждую ей мелодику русского песенного склада.

Таковы были главные явления русской музыки на рубеже столетий. Они играли существенную роль в музыкальной жизни, влияли на оперный и концертный репертуар, определяли задачи педагогической деятельности, подготовляли будущее. Наряду с ними выступали деятели хотя и меньшего масштаба, все же оставившие заметный след в искусстве. Один из них — А. С. Аренский (1861—1906). Ученик Римского-Корсакова, он, переехав в Москву, сблизился с Танеевым и Чайковским, который оказал большое влияние на молодого композитора. Это — ставший нередким пример сближения двух творческих линий в деятельности их преемников. Наследие Аренского разнообразно: оперы «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти», балет «Ночь в Египте», музыка к поэме «Бахчисарайский фонтан» Пушкина; две симфонии, камерные и инструментальные ансамбли, фортепианные сочинения, романсы. Изящная элегичность, а порой — бравурный блеск его музыки дают представление о концертном быте 90-х годов. Его романсы и модный в свое время жанр мелодекламации не лишены налета салонной сентиментальности. Вызывают интерес фортепианный квинтет, трио, сюиты для двух фортепиано, Фантазия на темы И. Т. Рябинина для фортепиано с оркестром — эффектная виртуозная обработка былинных напевов с сильными элементами «кучкистской» стилизации.

Школу Римского-Корсакова прошел и другой популярный композитор — М. М. Ипполитов-Иванов (1859—1935). В молодые годы он встречался с участниками Балакиревского кружка, и на ранних его произведениях ясно сказывалось влияние «кучкизма». Знакомство с Чайковским и обаяние его лирики в значительной мере определили дальнейшие шаги композитора. В произведениях Ипполитова-Иванова все же сильнее, чем у Аренского, сказывался живописный «кучкистский» колорит. Возможно, этому способствовало его долгое пребывание на Кавказе, вызвавшее к жизни сочинения на местную тематику с музыкой национального оттенка (опера «Измена», оркестровые — «Иверия», «Кавказские эскизы»). В опере «Ася» (по Тургеневу) и романсах раскрылось лирическое дарование композитора, сближающее его с творчеством Аренского и некоторыми идиллическими страницами произведений Чайковского. Подобно Глазунову, Ипполитов-Иванов, популярный в демократических кругах, был избран директором Московской консерватории в 1905 году. Он принял деятельное участие в развитии советской музыкальной культуры и возглавил консерваторию после Октябрьской революции.

Рано ушедший из жизни В. С. Калинин (1866—1900) прошел курс музыкально-теоретических дисциплин у С. Н. Кругликова, представителя «кучкистского» направления. Большое влияние на молодого музыканта также оказала встреча с Чайковским. В наследии Калинина основное место занимают оркестровые произведения. Одним из популярнейших сочинений симфонического репертуара остается на протяжении многих лет его Первая симфония, привлекающая распевностью народно-русского склада, теплотой лирических высказываний, душевной широтой эпических страниц — прекрасный пример слияния двух линий русской классики.

Своеобразное положение в русской музыкальной жизни занимал А. Д. Кастальский (1856—1926). Воспитанник Чайковского и Танеева, он тяготел к русской народной песенности и музыке композиторов «Могучей кучки». Выдающийся мастер хорового письма, он создал культовые и светские сочинения, чутко претворив в них народно-песенные интонации и старинные знаменные распевы. Интересны его исторические сцены «Пещное действо», «Торжище в древней Руси», музыкальные стилизации «Из минувших веков». В опере «Клара Милич» (по Тургеневу) композитор отдал дань Чайковскому, создав прочувствованные «лирические сцены». После Великой Октябрьской социалистической революции Кастальский занял видное положение как педагог, деятель хорового движения, просветитель, автор сочинений на революционные темы.

Долгий жизненный путь прошел А. Т. Гречанинов (1864—1956), окончивший консерваторию по классу Римского-Корсакова, усвоивший ясную, четкую фактуру учителя и немало вос-

принявший от лирических страниц Чайковского. Наследие Гречанинова обширно: оперы, среди которых наибольшей известностью пользовалась «Добрыня Никитич», шесть симфоний, романсы, детские песни, хоровые сочинения, музыка к драматическим спектаклям. С 1922 года композитор жил за рубежом. Несколько изолированное положение в московской музыкальной жизни занимал Г. Л. Катуар (1861—1926), тонкий, интимный лирик, самобытно преломивший в своей музыке (романсы, камерные ансамбли) влияния Чайковского и французских импрессионистов.

Направляющее влияние великих мастеров наблюдалось и среди более молодого поколения. Р. М. Глиэр (1875—1956), воспитанник Танеева, Аренского и Ипполитова-Иванова, выступил как продолжатель эпических традиций «Могучей кучки» в симфонии «Илья Муромец» и камерных ансамблях. В эффектных романсах он близок к патетическим страницам лирики Чайковского. Мастерство Глиэра пережило подъем в послереволюционную эпоху. Создатель опер и популярных балетов, симфонических и камерных произведений, крупный педагог, воспитавший Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Б. Н. Лятошинского, он занял видное место в советской музыкальной культуре своего времени. После 1917 года получило развитие творчество композитора А. Ф. Гедике (1877—1957), выступившего с первыми произведениями еще в начале века. Уже тогда проявилась интеллектуальная природа его музыки, связанная с тяготением к полифонии и сближающая его с Танеевым.

С. Н. Василенко (1872—1956), воспитанник Танеева и Ипполитова-Иванова, оказался склонным к колористическим исканиям в духе Римского-Корсакова, Лядова и к соблазнам французского импрессионизма, что отразилось в его симфонических поэмах, романсах на «экзотические» сюжеты (Маорийские песни), операх и балетах. Его умеренное новаторство, мастерство стилизации, культура и хороший вкус составляют некоторую параллель творчеству петербуржца Черепнина.

Ярко вспыхнул талант рано погибшего А. В. Станчинского (1888—1914), воспитанника танеевской школы. Сохранившиеся фортепианные сочинения юного композитора говорят о редкой оригинальности его дарования. Музыка Станчинского с ее динамизмом, терпкой остротой и экспрессивной силой предвосхитила многие явления 20—30-х годов. До наших дней она сохраняет свежесть и привлекательность.

Стремления «к новым берегам» были характерны для многих деятелей предреволюционной эпохи. Пример Скрябина, Стравинского, Прокофьева увлекал и заражал. Неожиданные скрябинизмы зазвучали в гармониях Лядова. Соблазнов утонченности и изысканности не чуждался Рахманинов. Попытки

приобщиться к миру новых настроений и звучаний делал и такой мастер испытанных традиций, как Гречанинов (опера «Сестра Беатриса» на сюжет Метерлинка). Перед революцией 1917 года на путь творчества вступили молодые талантливые композиторы, дарования которых раскрылись в советское время: А. А. Крейн (1883—1951), В. В. Шербачев (1889—1952), Ан. Н. Александров (род. 1888 г.) и др. За пределами главных течений музыкальной жизни промелькнули скоропреходящие явления, привлекая на некоторое время внимание слушателей и прессы. Они появлялись на оперно-балетной сцене, где зрелищная или сюжетная сторона спектакля заслоняла музыкальную. Плодовитым композитором был прославленный дирижер Э. Ф. Направник (1839—1916). Из его многочисленных произведений до наших дней остается в репертуаре опера «Дубровский» (по Пушкину), хранящая явственные следы мечтательно-лирических вдохновений Чайковского.

Русские композиторы, особенно Римский-Корсаков и Танеев, сыграли большую роль в развитии музыкальной культуры народов России. Выдающиеся музыканты, основоположники классического искусства Украины, Кавказа, Прибалтики учились у педагогов Москвы и Петербурга: Н. В. Лысенко (Украина), А. А. Спендиаров (Армения), М. А. Баланчивадзе (Грузия), И. И. Витоль (Латвия), А. И. Капп (Эстония) — у Римского-Корсакова; З. П. Палиашвили (Грузия) — у Танеева; У. Гаджибеков (Азербайджан) — у члена Беляевского кружка В. П. Калафати и многие другие. Видное место в развитии музыкального искусства Кавказа занимал М. М. Ипполитов-Иванов, в течение десятилетия возглавлявший музыкальное училище в Тифлисе, руководивший симфоническим оркестром и деятельно изучавший народную музыку Грузии. Большое влияние на формирование национальных творческих школ оказывал пример русских композиторов, мастерски разрабатывавших фольклорные материалы — от Глинки (кавказский, украинский, финский мелос) до Глазунова (Карелия), Ипполитова-Иванова (Грузия), Ляпунова («восток» несколько обобщенного колорита).

Подобно увлечению «легким» чтением, театром миниатюр и легковесными кинофильмами — обычными спутниками большого капиталистического города, на рубеже нового века наблюдался расцвет «легкой» музыки. Быстро развивалась эстрадная и бытовая песня. Ее традиции имели богатое прошлое, начиная от чувствительных дворянских романсов екатерининской поры и кончая более демократической музой современников Чайковского — В. Соколова, С. Донаурова, Я. Пригожего, В. Пасхалова. На стыке русского бытового романса и цыганского таборного пения, сохранявшего национальную окраску, сформировался своеобразный гибрид — цыганский романс: по существу русская песня, часто на тексты больших по-

этов, с неуловимыми подчас элементами цыганского мелоса и исполнительского стиля.

К концу XIX века цыганский романс заполнил эстраду и сферу домашнего музицирования. Ближе всех к цыганской манере пения была знаменитая Варя Панина, вызывавшая восторг А. Блока, В. Серова, К. Коровина. Салонным шиком было отмечено пение талантливой А. Вяльцевой; Н. Плевицкая славилась проникновенным, «почвенным» исполнением русских песен. В последние предреволюционные годы в трагической маске Пьеро выходил на эстраду и пел А. Вертинский. В его фигуре было что-то и от традиционного карнавального персонажа, и от недавнего промелькнувшего загадочного героя блоковского «Балаганчика». Несмотря на примитивность музыки, песенки Вертинского с их скрытой тревогой и обреченностью находили отклик среди столичной интеллигенции, особенно в годы первой мировой войны.

Характерным явлениям упадка противостояли массовые музыкальные течения, с нарастающей силой овладевавшие повседневным бытом. Они рождались в среде крестьянства и городского пролетариата, еще не потерявшего связи с селом. В деревне, становившейся на капиталистический путь, рождались новые песни, в частности частушки, откликавшиеся на злободневные жизненные перемены и события. Частушка стала также неотъемлемой принадлежностью рабочего быта, как отклик на заводские события, на борьбу с хозяевами, царской властью и полицией. В деревнях, пригородах и рабочих районах зазвучали новые лирические песни под гармонь или гитару и «жестокие» романсы с модным цыганским привкусом.

Сложная ладовая система крестьянской песенности сменялась мажороминором, в котором сохранялись традиционные народно-песенные интонации. Интересной чертой эпохи являлось распространение в рабочем быту и среди студенчества песен бунтарского содержания, рождавшихся в тюрьмах, на каторге и в ссылке. Скрытый, а подчас и явный социальный протест был заключен в таких популярных песнях, как «Славное море, священный Байкал» или «Солнце всходит и заходит», прозвучавшей со сцен в пьесе М. Горького «На дне».

Большое общественное значение приобрела революционная песня, развивавшаяся в условиях рабочего освободительного движения. Она возникла в канун нового века в кругах революционных марксистов. Новые тексты пелись на заимствованные мотивы: песня «Смело, товарищи, в ногу» была положена на мелодию одной из студенческих песен, «Варшавянка» и «Красное знамя» исполнялись на мотивы польских революционных песен, «Интернационал» звучал на мотив, сочиненный французским рабочим П. Дегейтером. Революция 1905 года вызвала к жизни много песен, откликавшихся на героические и драматические события. Так, песня

«Море в ярости стонало» была посвящена казненным кронштадтским морякам. В 1906 году вышел «Первый сборник революционных песен» — примечательный музыкальный памятник освободительной борьбы.

Богатству и многообразию музыкального творчества соответствовал высокий подъем исполнительской культуры. На рубеже XIX—XX веков Россия заняла видное место на мировой концертной эстраде и на сценах музыкальных театров. Исполнительскую деятельность вели Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Рахманинов, выступавшие в качестве дирижеров. Одним из величайших пианистов XX века был Рахманинов; замечательными представителями русского пианизма являлись Танеев, Скрябин, Метнер, Прокофьев. Главными оперными театрами страны — Мариинским и Большим руководили прославленные дирижеры Э. Ф. Направник (и его преемник А. Коутс) в столице, В. И. Сук — в Москве. Выдвинулись одаренные симфонические дирижеры: В. Н. Сафонов, некоторое время работавший в США и способствовавший пропаганде русской музыки за рубежом, С. А. Кусевицкий и др. Среди пианистов блистали А. Н. Есипова, Ф. М. Блуменфельд, К. Н. Игумнов. Скрипичную школу мирового значения создал Л. С. Ауэр, воспитавший таких виртуозов, как Я. Хейфец, М. Эльман, Е. Цимбалист. Виолончельное искусство возглавляли А. В. Вержбилович и А. А. Брандуков.

Расцветало русское вокальное искусство, в частности оперное. На сценах столичных театров еще выступали представители старшего поколения — создатель великолепных реалистических образов бас Ф. И. Стравинский; первый исполнитель партии Германа («Пиковая дама») Н. Н. Фигнер; сопрано Е. К. Мравина, баритон И. В. Тартаков. К ним присоединились выдающиеся артисты младшего поколения — исполнители басовых партий В. И. Касторский, В. Р. Петров, Г. С. Пирогов, баритоны П. З. Андреев, С. И. Мигай, тенора И. А. Алчевский, Д. А. Смирнов, меццо-сопрано В. Н. Петрова-Званцева, Н. А. Обухова, сопрано Н. И. Забела-Врубель, Е. Я. Цветкова, Е. К. Катульская и др. Располагая великолепными артистами, превосходными оркестрами и хоровыми коллективами, императорские театры могли достигнуть отличных результатов. Но мешали придирчивая опека придворных кругов, ограниченный репертуар, препятствия в постановке «кучкистских» опер, протезирование произведений второстепенных музыкантов, близких ко двору. Режиссура в императорской опере была на низком уровне, спектакли распадались на отдельные сцены, удававшиеся благодаря таланту артистов. Штампованный оперный жест, привычная сценическая поза отличали игру многих певцов. Хоровые массы были статичны и не участвовали в сценическом действии. Декорации и костюмы подчас блистали роскошью, но страдали безвкусицей, отсутствием стиля.

Свежие веяния пришли из частных оперных театров Москвы — «Оперного товарищества», возглавлявшегося видным певцом и режиссером И. П. Прянишниковым, и Московской частной русской оперы, основанной меценатом, любителем искусства С. И. Мамонтовым. В репертуаре мамонтовского театра преобладали оперы композиторов «Могучей кучки». Руководители театра обращали серьезное внимание на реалистическую трактовку ролей, что было необычно для оперного исполнительства, на активное участие хора в сценическом действии, что было еще менее обычно, на историческое правдоподобие и продуманный стиль оформления. К руководству были привлечены опытные режиссеры и выдающиеся дирижеры, в частности Рахманинов. Вопросы репертуара консультировал С. Н. Кругликов, вопросы истории — В. О. Ключевский. В оформлении спектаклей принимали участие художники В. М. Васнецов, В. А. Серов, М. А. Врубель и др. На сцене театра еще полнее раскрылись дарования Ф. И. Шаляпина, сыгравшего здесь царя Бориса, Мельника, Ивана Грозного; Н. И. Забелы-Врубель, неповторимо-прекрасной исполнительницы ролей в операх Римского-Корсакова и др.

Мамонтов шел в ногу с реалистическими поисками Московского художественного театра. Правда, некоторая спешка и небрежность в подготовке спектаклей вызывали подчас недовольство строгих ценителей (в частности, Римского-Корсакова). Все же инициатива мецената сделала свое дело и привела к существенным переменам даже на императорской сцене. В 1901 году Мамонтов разорился, коллектив театра перешел через три года в ведение театрального деятеля С. И. Зимина, под чьим руководством и работал вплоть до Октябрьской революции. Но зиминский театр преследовал преимущественно коммерческие цели и был далек от артистических поисков Мамонтова.

Тем временем новые веяния захватили казенные театры, располагавшие большими возможностями, но погрязшие в бюрократизме и косности. Мамонтовский режиссер П. И. Мельников, художники А. Я. Головин и К. А. Коровин были приглашены в Мариинский и Большой театры. Вторжение молодых художественных сил с их стилистической чуткостью и вкусом внесло свежую струю. Обновился репертуар казенной сцены, зазвучала музыка Римского-Корсакова, Мусоргского, затем Вагнера. На рубеже веков выступило созвездие блистательных и совершенно разнородных дарований: драматическому гению Ф. И. Шаляпина противостоял чарующий лирический облик Л. В. Собинова, рядом с благородно-женственной А. В. Неждановой выступал мятежный и героический И. В. Ершов. Великие артисты создали незабываемые образы Сусанина, Олоферна, Ленского, Лоэнгрина, Антонины, Виолетты, Зигфрида, Гришки Кутерьмы. Начиная с 1908 года, неутомимый антрепренер С. П. Дягилев устраивал гастроли русской оперы

в Париже. «Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь» проходили с триумфом; русский оперный театр получил мировое признание, Шаляпин был причислен к величайшим артистам в истории оперы.

Интересные опыты обновления приемов оперного исполнительства ставились петербургским Театром музыкальной драмы (1912—1919). Его руководители — режиссер И. М. Лапицкий, дирижеры М. А. Бихтер, Г. Фительберг и другие стремились к преодолению оперного штампа и достигали в некоторых постановках блестящих результатов, особенно в ансамблях и массовых сценах; правда, в реалистических исканиях они порой впадали в натурализм. Все же методы «Музыкальной драмы» оказали известное влияние на казенные театры и учебную практику консерваторий. Хорошие оперные коллективы существовали в таких крупных городах, как Киев, Одесса, Харьков, Тифлис, небольшие передвижные группы гастролировали по российской провинции.

Знаменательные перемены испытало балетное искусство. Классический балет, издавна культивировавшийся на русской сцене, достиг высокого развития в конце XIX века под руководством М. Петипа и Л. Иванова. Роскошное здание русского балета было увенчано шедеврами Чайковского и Глазунова. При законченном совершенстве танца балетные спектакли императорских театров имели те же недостатки, что и оперные, — в первую очередь «бесстильность», а порой и стилистическую неграмотность сценического оформления. Начало XX века принесло новые веяния и в балет. Они связаны с появлением талантливых молодых балетмейстеров и художников. Выдающуюся роль сыграли в Москве А. А. Горский, в Петербурге М. М. Фокин в союзе с художниками «Мира искусства» и молодыми композиторами. Оставаясь верным законам классической хореографии, Фокин смело обновлял академические традиции и выразительные средства балета. Постановка «Павильона Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина, созданная в сотрудничестве с А. Н. Бенуа (Мариинский театр, 1907), принесла молодому балетмейстеру признание и славу.

Подлинный триумф русскому балету и его реформатору доставили гастроли в Париже, организованные С. П. Дягилевым. Европейских зрителей ошеломила стихийная сила и стремительность «Половецких плясок» из «Князя Игоря» Бородина в монументальном и «грозном» оформлении Н. К. Рериха. Затем последовала «Шехеразада» Римского-Корсакова в изысканно-роскошном оформлении Л. С. Бакста. В парижских постановках принимали участие «звезды» императорского балета, подчас не находившие должного признания на русской сцене: А. Павлова, Т. Карсавина, В. Фокина, В. Нижинский и сам М. Фокин, блестящий танцовщик. Отзвуки парижских успехов докатились до Петербурга и Москвы и по-

вели к обновлению балетного театра в Англии, США, Франции и других странах. Мировая война отрезала дягилевскую антрепризу от России. В жизни балета на отечественной сцене существенных перемен не происходило.

Подобно оперному театру и балету, русская симфоническая культура испытала благотворное влияние художественной инициативы, исходившей от неофициальных кругов. Императорское Русское музыкальное общество, владевшее монополией симфонического исполнительства и сыгравшее видную роль в музыкальном просвещении страны, отличалось консервативностью. Репертуар концертов был ограниченным, произведения современных композиторов, в частности русских, исполнялись редко. Существенным дополнением явились «Русские симфонические концерты», основанные М. П. Беляевым в 1885 году и продолжавшиеся вплоть до Октябрьской революции. Они познакомили с музыкой современных русских авторов, главным образом с произведениями участниками Беляевского кружка. Дирижировали А. Глазунов, Ф. Blumenфельд, Н. Черепнин.

Значительную роль в столичной музыкальной жизни играли симфонические концерты, организованные в 1903 году пианистом и дирижером А. И. Зилоти. В их программах были широко представлены новинки западной музыки (Р. Штрауса, М. Рegera, К. Дебюсси и др.). С 1882 года существовал Придворный оркестр, старейший симфонический коллектив страны. Он обслуживал празднества двора, а в начале XX века начал давать публичные концерты с содержательными программами, привлекая для этого выдающихся дирижеров (Р. Штраус, А. Никиш и др.). После свержения самодержавия коллектив стал Государственным симфоническим оркестром. В 1921 году он вошел в состав Государственной филармонии, образовав ее основное ядро. Ныне это один из лучших симфонических коллективов Советского Союза — заслуженный коллектив РСФСР академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича.

Московское отделение ИРМО проводило, подобно Петербургскому, регулярные симфонические концерты с аналогичным репертуаром. Их дополняли музыкальные вечера, устраивавшиеся по инициативе деятельных любителей музыки супругов А. М. и М. С. Керзиных. В программы входили произведения русских композиторов, часто исполнявшиеся впервые. Концертная деятельность Керзинского кружка была близка к беляевскому направлению.

Большой общественный интерес представляло стремление внести элемент просветительства в дело музыкальной пропаганды. В Москве по предложению композитора С. Н. Василенко и при его участии устраивались так называемые Исторические симфонические концерты для трудящихся и учащейся

молодежи. Задачей их являлось показать историю инструментальной музыки на ее выдающихся образцах в сопровождении лекций-пояснений. Еще больший интерес вызывали бесплатные концерты для рабочих, организованные А. И. Зилоти в Петрограде в 1915 году. В них участвовали крупнейшие исполнители во главе с Зилоти и Рахманиновым, пояснения давал видный музыковед А. В. Оссовский. Концерты проводились как в центре города, в помещении Городской думы, так и в рабочих районах.

Русское хоровое искусство всегда пользовалось славой. Придворная капелла в Петербурге и хор Синодального училища в Москве ограничивались главным образом культовым репертуаром. Светскую музыку, оратории и кантаты исполняли превосходные хоровые коллективы оперных театров. Большой известностью пользовался хор А. А. Архангельского (Петербург), исполнявший культовую музыку, народные песни и классику. Московская симфоническая капелла, основанная (1905) В. А. Булычевым, учеником С. И. Танеева, знакомила слушателей главным образом со старинной хоровой литературой Запада. Значительного развития достигло вокальное и инструментальное исполнительство. Камерные концерты ИРМО и Русские квартетные вечера, организованные М. П. Беляевым, преследовали те же цели, что и симфонические концерты.

В первые годы XX века в Петербурге возникли «Вечера современной музыки», в Москве — «Музыкальные выставки», посвящавшиеся новинкам русских и западных композиторов (Скрябин, Стравинский, Дебюсси, Равель и др.). Большой известностью пользовался «Дом песни» в Москве, основанный выдающейся камерной певицей М. А. Олениной-д'Альгейм. Высокой культурой исполнения и богатым репертуаром, содержащим забытую старину и новинки камерной литературы, привлекали певицы О. Бутомо-Названова, А. Мейчик и др. Замечательными камерными исполнителями были знаменитые оперные певцы Ф. Шаляпин, Л. Собинов, И. Алчевский, А. Нежданова и др. В Петрограде и Москве сформировались превосходные инструментальные ансамбли, располагавшие обширным репертуаром и проводившие концерты во многих городах. Приобрели известность так называемый Мекленбургский квартет, фортепианное трио Есипова — Ауэр — Вержбилович, Московское трио Шор — Крейн — Эрлих. Россию часто посещали виднейшие музыканты Запада: композиторы Р. Штраус, Г. Малер, К. Дебюсси, выступавшие в качестве дирижеров, пианисты И. Гофман, Ф. Бузони, Р. Пюньо, скрипачи Ф. Крейслер, Э. Изай, Я. Кубелик, виолончелист П. Казальс и многие др.

К началу XX века сильно оживилась концертная жизнь провинции. Отделения ИРМО, открытые во многих

губернских городах, содействовали сплочению местных исполнительских сил и формированию кадров любителей музыки. В некоторых городах регулярно устраивались симфонические концерты. Иные достигали высокого уровня: в Киеве — под управлением А. Н. Виноградского, в Тифлисе — М. М. Ипполитова-Иванова и др. Даже тихая, патриархальная Полтава располагала постоянным симфоническим оркестром, выступавшим под руководством директора музыкального училища Д. В. Ахшарумова во многих городах России. Интенсивно развивалось хоровое дело. Некоторые областные очаги хоровой культуры достигли высокого развития: на Урале местный деятель А. Д. Городцов организовал сотни хоровых коллективов, певческие классы и нотные библиотеки, устраивал курсы учителей пения, систематически проводил хоровые концерты; подготовка хоровых дирижеров велась во многих городах.

На рубеже XIX—XX веков в концертную жизнь страны влилась новая струя, которую можно назвать народным исполнительством. Эпизодические выступления народных сказителей, певцов, инструменталистов на столичных эстрадах происходили и раньше — достаточно вспомнить сказителя былин И. Т. Рябинина, сказительницу И. А. Федосову, красочно описанную М. Горьким, ансамбль владимирских рожечников, поражающий виртуозным мастерством. Новым было то, что народно-исполнительское искусство стало постоянным участником русской концертной жизни. Музыкально-этнографическая комиссия (Москва), изучавшая народное творчество, стала устраивать «этнографические» концерты с участием исполнителей — крестьян.

Особенно важное значение приобрела деятельность одного из членов комиссии — М. Е. Пятницкого, устраивавшего в Москве (1911 г.) концерты хора воронежских крестьян. Показ подлинного народного хорового пения производил на слушателей, среди которых были Рахманинов, Шаляпин и другие видные музыкальные деятели, сильное впечатление. Последовали дальнейшие концерты с демонстрацией старинных народных обрядов и сцен крестьянского быта. Хор скоро превратился в постоянную концертную организацию. Получив богатые возможности развития после Октябрьской революции, замечательный коллектив стал одним из интереснейших явлений советского искусства. На грани крестьянского инструментализма, городского любительства и профессионального исполнения стояли оркестры народных инструментов, именовавшиеся «великорусскими». Они были распространены в деревне и городе — на фабриках, заводах, в учебных заведениях, ресторанах и на концертных эстрадах. Два коллектива выдвинулись благодаря первоклассным исполнительским качествам: оркестр, организованный дирижером, композитором, виртуозом игры на балалайке В. В. Андреевым (существующий в Ленинграде под

именем своего основателя), и оркестр, основанный знатоком народного инструментария Н. И. Приваловым.

Музыкальное образование в предреволюционной России было доступно главным образом высшим и средним слоям общества. Большое значение имели частные музыкальные школы и учителя, преподававшие на дому. В 60-х годах в Петербурге и Москве были основаны консерватории, а вскоре во многих городах открылись музыкальные училища; некоторые еще до Октябрьской революции были преобразованы в консерватории (Саратовское, Киевское, Одесское и др.). Правами консерватории пользовалось Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Ограниченная сеть музыкальных учебных заведений не могла удовлетворить потребности огромной страны. Существовавшие условия ставили препятствия перед «неимущими», желавшими получить музыкальное образование. В то же время консерватории, особенно столичные, принадлежали к вершинам мировой музыкальной педагогики.

Творческие школы Римского-Корсакова и Танеева не только воспитывали отечественных композиторов, но и привлекали внимание современников за рубежом. Слава русских исполнительских школ — вокальной, фортепианной, скрипичной, виолончельной, духовых инструментов — распространилась по всему миру. Развитию консерваторий мешала их зависимость от сановно-бюрократического руководства ИРМО. Но и это препятствие было устранено в дни революции 1905 года, когда консерватории, в значительной мере под влиянием выступлений учащихся и передовой профессуры, получили автономию. Пересмотр учебных программ предусматривал улучшение подготовки музыкантов, но до 1917 года преподавание имело односторонний уклон в сторону виртуозности при недостаточном внимании к культуре ансамблевой игры, слабой постановке музыкально-эстетического воспитания и исторического образования.

Вплоть до 1918 года в Петрограде существовала Бесплатная музыкальная школа, организованная Балакиревым в бурную эпоху 60-х годов. Школа играла в свое время большую роль в демократическом музыкальном движении, в частности систематически знакомила слушателей с творчеством русских композиторов и западных современников — Берлиоза, Листа и др. Не получая материальной помощи, она вынуждена была почти вовсе прекратить деятельность к началу XX века. Последним ее директором был С. М. Ляпунов. Просветительная работа передовой интеллигенции среди пролетарских масс охватывала не только сферу научно-политического образования, но и музыкального воспитания. В деятельности Пречистенских рабочих курсов (Москва), наряду с видными учеными, участвовали актер драмы В. И. Качалов, певец Л. В. Собинов, пианисты К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер. Проводились кон-

церы-лекции. При курсах был образован хор, исполнявший классические произведения. Систематическую музыкально-просветительную работу в пролетарской среде проводили «Народные дома» и другие общественные организации, существовавшие в ряде городов.

Главными их задачами являлись организация хоровых коллективов и оркестров народных инструментов, музыкальных празднеств и выступлений самодеятельности. Демократические формы массового музыкального просвещения увенчались Народными консерваториями, созданными в 1905 году. Наиболее активной из них была Московская. В ее работе участвовали С. И. Танеев, А. Д. Кастальский, К. Н. Игумнов и др. В основе преподавания было хоровое пение, игра на музыкальных инструментах и теоретическая подготовка. Несмотря на материальные трудности и полицейские стеснения, консерватория успешно вела подготовку профессиональных музыкантов и культурных любителей искусства. Массовая просветительная работа и пролетарская самодеятельность начала века были первыми ростками всенародного музыкального движения, получившего развитие после Октябрьской революции.

II. ПУТИ КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

События русской музыкальной жизни, столкновение и скрещивание разнородных контрастных и враждебных направлений, выступление ярких, подчас вызывающе дерзких творческих индивидуальностей, возникновение необычайных замыслов, порой граничивших с фантастикой, применение новых выразительных средств, не привычных для сложившейся слуховой традиции, — все это порождало потребность в анализе, объяснении, оценке. Критическая мысль обычно вырастает на плодородной почве художественного творчества как его надстройка. Почва эпохи была богата и полна противоречиво-спорных явлений — условий, благоприятных для развития критической литературы. К чести русской музыкальной критики нужно сказать, что она шла по свежим следам творимой истории, быстро отзываясь на заметные события музыкальной жизни, а иногда и пробуждая новые творческие силы.

Важное место в развитии музыкальной критики занимали прежде всего высказывания виднейших композиторов. Выдающимся событием стало издание «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова; существенное дополнение к ней составили сборник его «Музыкальных статей и заметок» (1911), а также переписка с М. А. Балакиревым, опубликованная в журнале «Музыкальный современник» — ценный материал, приоткрывший доступ к творческим методам и истории

формирования замечательного музыканта. Богатые данные содержались в его переписке с А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым, А. К. Лядовым, публиковавшейся в журналах 1909—1916 годов. Большой интерес представляют «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове» В. В. Ястребцева, часто встречавшегося с композитором и записывавшего его высказывания. Беднее было представлено литературное наследие М. А. Балакирева: кроме упомянутой содержательной переписки с Римским-Корсаковым, можно указать на «Автобиографические заметки» композитора, переписку с В. В. Стасовым и П. И. Чайковским.

На рубеже XX века были опубликованы обширные литературные и эпистолярные материалы композиторов, среди них — П. И. Чайковского, и прежде всего — трехтомная биография, составленная его братом, М. И. Чайковским, переписка со Стасовым, Танеевым и другими музыкальными деятелями. Еще раньше, в 70—80-х годах, были опубликованы «Записки» М. И. Глинки, статьи и переписка А. П. Бородина, в 1907 году — письма Глинки, в 1911 году — письма М. П. Мусоргского к В. В. Стасову (частично эти материалы печатались и прежде).

Высказывания классиков русской в музыки были, таким образом, довольно широко представлены в дореволюционных изданиях, что не могло не оказать влияния на развитие критической литературы. В ряде случаев издательства действовали весьма оперативно и печатали переписку непосредственно по следам недавно ушедших композиторов. Так, письма А. К. Лядова были опубликованы через 2 года после его смерти, в 1916 году, в сборнике, посвященном его памяти. После смерти А. Н. Скрябина в журнале «Музыка» и «Русской музыкальной газете» напечатаны его письма и «Автобиографическая записка».

В сложном переплетении музыкально-эстетических и критических воззрений, интересов, оценок стилистически не только представители разных направлений мысли, но и разных поколений, подобно тому, как это наблюдалось во всех сферах русской культуры. В начале XX века жили и работали крупнейшие музыкальные критики, сложившиеся еще в 60—70-х годах прошлого столетия: В. В. Стасов (1824—1906), создавший в XX веке ряд капитальных трудов; Ц. А. Кюи (1835—1918), писавший критические статьи почти до конца жизни; выдающийся музыкальный писатель Г. А. Ларош (1845—1904). В известном смысле преемниками классиков русской критики явились Н. Д. Кашкин и Н. С. Кругликов. Н. Д. Кашкин (1839—1920), близкий к Чайковскому, пропагандировал как творчество великого композитора, так и музыку «Могучей кучки». Н. С. Кругликов (1851—1910), близкий к Балакиреву, защищал идеи и творчество «кучкистов», но пришел также к высокой оценке музыки Чайковского. В музыкальной критике происходил про-

цесс сближения двух творческих линий. Кашкин и Кругликов, уступая в темпераменте и полемической остроте критическим выступлениям Стасова, Кюн, Лароша, высказывались, особенно в зрелые годы, в объективно-примирительном тоне, отдавая должное всем выдающимся явлениям недавнего прошлого.

На рубеже XX века выдвинулись многие образованные критики, чуждые полемического жара и восторженной односторонности деятелей отшумевшей эпохи «бури и натиска», склонные к историческим исследованиям и объективной оценке текущих событий. Такой требовательный судья, как Н. А. Римский-Корсаков, тепло отмечал молодых критиков А. В. Оссовского и Е. М. Петровского. Оссовский (1871—1957), начавший статьями в периодической печати, впоследствии приобрел известность как видный советский ученый-музыковед, член-корреспондент Академии наук СССР. Е. М. Петровский (1873—1918), пропагандировавший творения композиторов «Могучей кучки» и Вагнера, известен также как автор первоначального замысла и плана оперы «Кашей Бессмертный».

Разностороннюю деятельность критика, историка, лектора, просветителя вел в Москве на протяжении многих лет Ю. Д. Энгель (1868—1927), вдумчиво освещавший творчество русских композиторов. Петербургский критик Н. Ф. Финдейзен (1868—1928), более склонный к историческим изысканиям о прошлом русской музыки, в молодые годы написал ряд критических работ — вначале с явными симпатиями к «Могучей кучке» и композиторам беляевского круга, а затем с высоким признанием творчества Чайковского. Серьезным, знающим критиком был один из ведущих деятелей Беляевского кружка И. И. Витоль (Я. Витол). Он интересен как довольно типичный выразитель мнений и вкусов своей среды; подобно коллегам он значительно эволюционировал в сторону признания новых течений, в частности Скрябина.

Высокообразованный А. Н. Римский-Корсаков (1878—1940), сын композитора, музыковед-историк по основной направленности, также проявлял известную широту взглядов: стремясь объективно освещать различные течения русской музыки, он с интересом воспринимал и некоторые дискуссионные новаторские явления. Своеобразную позицию занимал в критическом мире столицы В. П. Коломийцов (1868—1936), получивший известность как почитатель и пропагандист творчества Вагнера. Справедливость требует признать, что главное место в его очерках и рецензиях занимают вопросы русской музыкальной культуры, трактованные подчас свежо и проницательно.

В прессе выступало немало менее значительных, но серьезных, образованных критиков, систематически освещавших музыкальную жизнь страны. Одни проявляли склонность к творчеству «Могучей кучки» или отдельных «кучкистов», другие — к музыке Чайковского, некоторые пропагандировали произведе-

ния Глазунова, Лядова, Танеева, Рахманинова, иные увлекались Вагнером, Листом, Григом, но все признавали заслуги новых течений, лишь иногда останавливаясь перед слишком смелым новаторством Стравинского или Прокофьева. Здесь можно назвать многих литераторов, различных по одаренности и уровню культуры: Г. Н. Тимофеева, К. Н. Чернова, Н. П. Малкова, Ю. В. Курдюмова, И. В. Липаева, Н. Р. Кочетова и др. Новые таланты русской музыки ожидали появления новой критики как своего спутника, помощника и в известной мере — судьи. Такая критика появилась.

В прессе выступили молодые литераторы, с особым вниманием присматривавшиеся к новым творческим направлениям, пока еще не встречавшим признания. Среди этих критиков видное место занял В. Г. Каратыгин (1875—1925), тонкий ценитель и пропагандист новаторских течений своего времени; обладая глубокими и разносторонними знаниями, он сумел проникательно оценить столь разнородные явления, как Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Дебюсси, Равель. Будучи в известном смысле первооткрывателем возникающих течений, Каратыгин проявлял также большую любовь к русской классике, особенно к творчеству Мусоргского, и народной песенности. Талант публициста сочетался в нем с серьезностью исследователя-аналитика.

Некоторую роль сыграл Л. Л. Сабанев (1881—1968), пропагандировавший произведения Скрябина. Его монография о Скрябине, очерки, рецензии, теоретические исследования и воспоминания не всегда отличались достоверностью излагаемых фактов, убедительностью выводов и устойчивостью воззрений; интересные, порой пронизательные, его работы нуждаются в тщательной проверке и критической оценке. К тому же направлению принадлежал московский музыкальный деятель В. В. Держановский (1881—1942), энергичный организатор музыкальной жизни, пропагандист современного новаторства, особенно музыки Скрябина, и горячий почитатель русской классики XIX века, в частности творчества «Могучей кучки».

Под обаянием автора «Божественной поэмы» находился ряд молодых критиков — Е. Гунст, Б. В. Тюнеев, Гр. Прокофьев, Арс. Авраамов. Усиленно пропагандировал творчество Скрябина плодовитый петербургский критик А. П. Коптяев (1868—1941), рекомендовавший себя также «неисправимым вагнеристом». В его статьях и рецензиях причудливо перемешивались произвольные, бездоказательные оценки и выводы, интересные наблюдения и реакционно-идеалистические декларации. Это был довольно характерный представитель тех слоев журналистики, которые стремились следовать за влиятельными, но изменчивыми силами и течениями своего времени.

В 1914 году в прессе стали появляться рецензии за подписью Игорь Глебов. Это был Б. В. Асафьев, впоследствии академик, видный советский музыковед, композитор, педагог, об-

щественный деятель. Его критические опыты привлекли внимание глубиной мысли, тонким вкусом и образной, несколько замысловатой формой изложения. Молодой критик высоко ценил различные направления русского классического наследия, но проявлял также интерес к новаторским исканиям современников. Творческий облик Асафьева, его эстетические взгляды, симпатии и антипатии раскрылись полностью впоследствии, в 20—40-х годах, когда были написаны его главные труды — «Симфонические этюды», «Русская музыка от начала XIX столетия», «Музыкальная форма как процесс», «Петр Ильич Чайковский» и др.

Большой интерес представляла критическая деятельность молодого композитора Н. Я. Мясковского. Следуя традиции Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, он регулярно освещал концертную жизнь и рецензировал нотные издания. Его корреспонденции отличались разносторонностью в оценке наследия, чуткостью к новым, в то время еще дискуссионным творческим явлениям, ясностью и убедительностью изложения. Несколько метких, задорных заметок опубликовал в 1913—1915 годах С. С. Прокофьев. Они не заняли большого места в музыкальной критике, но остались ярким отражением облика молодого музыканта — бойца и полемиста.

Крупнейшие представители русской мысли о музыке — Одоевский, Серов, Стасов, Кюи, Ларош являлись одновременно критиками и историками. Интерес к современности, умение распознавать явления жизнеспособные и обреченные на забвение соединялись у них с любовью к историческим изысканиям, с мастерством в воссоздании образов прошлого и построении историко-философских концепций. Эту традицию продолжали видные музыкальные писатели следующего поколения — Кашкин, Кругликов, Оссовский, Энгель, Коломийцов. Вместе с тем новый век принес дифференциацию интересов и вкусов. Появились публицисты, которые с головой погружались в текущую злободневную тематику, что было вполне естественно для бурной музыкальной жизни того времени. Если они обращались к историческим фактам, то обычно лишь для подкрепления критических выводов. К таким критикам-публицистам принадлежали Каратыгин, Сабанеев, Держановский и их менее заметные спутники.

Часть музыкальных писателей-историков никак не откликнулась на современность. Среди них были педагоги, вроде профессора Петербургской консерватории Л. А. Саккетти, автора «Очерка всеобщей истории музыки» и составителя «Краткой исторической музыкальной хрестоматии» (1896), служившей источником знаний для многих поколений учащихся. Москвич М. В. Иванов-Борецкий, впоследствии видный советский музыковед, начал в предреволюционные годы содержательными брошюрами по истории зарубежной музыки.

Показательна биография Н. Ф. Финдейзена, вначале обратившегося к критической деятельности, но постепенно перешедшего к историческим изысканиям и закончившего уже в советское время большим сводным трудом о русской музыке «с древнейших времен до конца XVIII века». Сходный путь прошел А. Н. Римский-Корсаков, завершивший литературную деятельность монографией о жизни и творчестве своего отца. Особое место занимали исследования по истории русского церковного пения. Серьезные изыскания в этой области с привлечением обширных первоисточников проводились С. В. Смоленским, В. М. Металловым и А. В. Преображенским, успешно продолжавшим свои работы в советское время.

В статьях и публикациях тех лет раскрыты обширные материалы по истории русской музыки и отчасти по истории зарубежного искусства — нотные, мемуарные, эпистолярные, бытоописательные, биографические и т. д. Преемники Серова, Стасова, Лароша не оставили исторических трудов, отличающихся широтой концепций, блеском анализа и красочностью стиля; эти, подчас совсем скромные исследователи преимущественно ограничивались созданием исторической базы, которая служила основой для последующих изысканий и обобщений советских ученых. Не было в те годы недостатка и в исторических обзорах компилятивного характера. Не являясь самостоятельными исследованиями, подчас оставаясь на уровне дилетантизма, они сохраняли значение благодаря обилию фактических сведений, правда, нуждающихся в проверке.

Среди изданий этого характера выделяются объемистые «биографические этюды» «Моцарт» (1900) и «Бетховен» (1909) В. Д. Корганова; приведенная в них обширная переписка открыла русским читателям живой облик великих венских классиков. Множество фактических данных содержится «История русской оперы» В. Е. Чешихина (1905), автора, не касавшегося проблематики жанра и не совсем ясно представляющего себе его специфику. Обильный справочный материал содержала книга «Биографии композиторов с IV—XX век», вышедшая под редакцией А. А. Ильинского и Г. А. Пахульского (1904). Можно назвать еще ряд книг, свидетельствующих о трудолюбии их составителей.

Характерным явлением был приход в музыкальную критику и музыковедение видных представителей иных отраслей искусства и науки. Быть может, и в этом отражалась зрелость русской музыкальной культуры, ставшей богатым полем для размышлений и толкований. Вопросы музыки волновали выдающихся представителей литературы. Это сказывалось в их выступлениях общекритического и эстетического плана, в конкретных оценках музыкальных явлений, в музыкальных образах их художественных произведений. Виднейшее место в мировой критической литературе занял труд Л. Н. Толстого «Что

такое искусство?» (1897). Значительная роль в нем отведена музыке. Мысли Толстого оказали влияние на многие направления русской критики, в том числе музыкальной. Значительную роль играли музыкальные образы в творчестве А. П. Чехова и М. Горького, А. И. Куприна и И. А. Бунина.

Музыка занимала большое место в размышлениях поэтов-символистов, что определялось общей направленностью их философско-эстетических исканий. Глубокие мысли о сущности музыки рассеяны в стихах, письмах, дневниках А. А. Блока. Много писал о роли музыки, особенно в связи с искусством театра. Вяч. Иванов. Эпизодически касался музыки, в частности по поводу творчества Скрябина, К. Д. Бальмонт. А. Белый выступал со статьями музыкально-эстетического содержания и критическими оценками творчества близких ему Вагнера, Скрябина, Метнера. Немногими, но яркими музыкальными образами блистало предреволюционное творчество В. В. Маяковского.

Вопросами музыкальной критики занимались и выдающиеся художники. Яркими были выступления живописца, графика, театрального деятеля, искусствоведа А. Н. Бенуа. Знаток балета, соавтор сценария «Петрушки» И. Ф. Стравинского, оформитель оперных постановок, он со свойственной ему меткостью и зоркостью освещал театральную и музыкальную жизнь предреволюционного Петербурга. Из другой сферы пришел в музыковедение И. И. Лапшин, философ, преподаватель Петербургского университета. Его интересовали философские основы музыкального искусства и психология творчества; главные его работы в области музыки посвящены Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Скрябину. Профессор столичного университета, историк литературы С. К. Булич внес в музыковедение элементы филологической культуры, что проявилось в его статьях о старинном русском романсе, в книге «Пушкин и русская музыка», в исследованиях о древнегреческих музыкальных памятниках. Сближение с наукой, живописью и театральной критикой обогащало русскую мысль о музыке. Нужно добавить, что виднейшие музыкальные критики того времени — Каратыгин, Оссовский, Коломийцов, Асафьев вступали на путь искусства с солидной университетской подготовкой, что не могло не сказаться в их литературно-музыкальной деятельности.

Передовые общественные организации посвятили много трудов изучению народно-музыкального творчества. Если ранее запись народных песен производилась по инициативе отдельных собирателей, то к концу XIX века в эту кропотливую работу включились общественные коллективы. Многие записи были сделаны экспедициями Русского географического общества на Севере. Изучение народно-музыкального искусства проводилось Музыкально-этнографической комиссией в Москве при участии таких видных его знатоков, как С. И. Таганев и А. Д. Кастальский. Среди фольклористов-собирателей

выдвинулась Е. Э. Линева, впервые применившая фонограф, что позволяло, благодаря повторному прослушиванию, делать более точную нотную запись, чем раньше при непосредственной фиксации голоса исполнителей. Видную роль сыграл А. М. Листопадов, долгие годы собиравший песни преимущественно в среде донского казачества и сделавший ценные наблюдения. Нотные издания Географического общества, сборники Е. Э. Линева («Великорусские песни в народной гармонизации»), записи Листопадова, сборники статей Музыкально-этнографической комиссии составили серьезный вклад в фольклористику и явились существенным пособием для работ советских исследователей. Интересные исследования о народных музыкальных инструментах — гудке, духовых, лире и других опубликовал Н. И. Привалов. Глубокие изыскания о ладовом строе и многоголосии народной песенности проводил А. Д. Кастальский; свои наблюдения он обобщил в замечательном труде «Особенности народнорусской музыкальной системы», опубликованном в 1923 году.

В начале XX столетия появились выдающиеся музыкально-теоретические исследования, оказавшие определяющее влияние на развитие музыкального творчества, музыкознания и критики. Основанные на огромном историческом материале, эти труды обобщали в то же время собственный творческий опыт их авторов, являясь своего рода авторскими декларациями. В 1909 году опубликован «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева — итог долгих теоретических размышлений выдающегося полифониста. В 1913 году были изданы «Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений» Н. А. Римского-Корсакова (под ред. М. О. Штейнберга) — итог творческой и педагогической работы мастера оркестрового колорита. В 1908 году вышел в свет труд Б. Л. Яворского «Строение музыкальной речи», а в 1915 году — «Упражнения в образовании схем ладового ритма» (ч. I), в которых заложены основы теоретической системы, сыгравшей значительную роль в развитии советского музыкознания. Интересные исследования в области музыкальной формы проводили педагоги Московской консерватории Г. Л. Катуар и Г. Э. Конюс, создатель теории так называемого метротектонизма; их обобщающие работы изданы в 30-х годах. Много теоретических исследований породил вопрос о формах и ладогармоническом языке поздних произведений Скрябина; на эту тему писали Арс. Авраамов, Л. Л. Сабанеев, В. Г. Каратыгин и др. Ценные теоретические наблюдения по вопросам современной музыки рассыпаны в многочисленных рецензиях и очерках, принадлежавших перу крупнейших критиков.

Гораздо скромнее представлены исследования по эстетике и философии музыкального искусства. Конечно, эти вопросы затрагивались в работах каждого скольнибудь серьезного критика, историка и теоретика. Но специаль-

ных трудов, разрабатывавших философскую проблематику, было мало; они отличались невысоким уровнем интеллектуальной культуры и были проникнуты сильным влиянием идеалистических учений, подчас довольно наивно воспринятых.

Петербургский профессор Л. А. Саккетти выпустил в 1896 году сборник статей «Из области эстетики и музыки», долгое время служивший учебным пособием благодаря своему благодушному эклектизму, примирявшему контрасты и противоречия. Книга К. Р. Эйгеса «Очерки по философии музыки» (1912) носила резко выраженный идеалистический характер с оттенком мистицизма. В духе «мистических откровений» трактовали музыку Скрябина Б. Ф. Шлецер и Л. Л. Сабанев. Интересные наблюдения над психологией музыкального творчества, правда, без достаточного анализа и обобщения проводил И. И. Лапшин.

В описываемые годы возникали общественные объединения, занимавшиеся общими вопросами музыкальной науки. По инициативе С. И. Танеева и под его руководством было основано общество «Музыкально-теоретическая библиотека в Москве», объединявшее видных знатоков и проводившее историко-теоретические исследования. Общество опубликовало ряд изданий, в частности, 1-й том собрания статей Г. А. Лароша. Недолго просуществовало «Петроградское Скрябинское общество», изучавшее творчество покойного композитора и успевшее издать два выпуска «Известий». Эти попытки, предпринимавшиеся музыкально-научной общественностью в сложных условиях старой России, были первыми шагами на пути к коллективным музыковедческим работам, получившим развитие уже в советскую эпоху с появлением научно-исследовательских институтов и развертыванием научных изысканий на кафедрах консерваторий.

Довольно изолированное положение в музыкальной критике занимали литераторы, связанные с реакционной прессой. На фоне событий, происходивших в художественной жизни, выступления реакционных журналистов выглядели старомодно и общественного влияния не имели. Но к ним прислушивались придворные круги, в чьих руках были такие мощные средства, как императорские театры. Среди критиков реакционного лагеря заметную роль играл рецензент «Нового времени» М. М. Иванов. Подобно своему шефу А. С. Суворину, он прошел путь от либерала и демократа до воинствующего реакционера. Начав с пропаганды творчества «Могучей кучки», он впоследствии дошел до брани по адресу великих композиторов. Вообще реализм, народность, идейность «Новой русской музыкальной школы» неизменно вызывали нападки со стороны реакционной прессы.

«Кучкизм» стал своего рода реактивом, выявлявшим ретроградов музыкальной критики. Среди литераторов этого сорта следует упомянуть журналиста В. С. Баскина и профессора Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьева. Реакционную пози-

цию занял Э. К. Метнер, брат композитора Н. К. Метнера, писавший под псевдонимом Вольфинг. В книге «Модернизм и музыка» (М., 1912) он подверг «уничтожению» крупнейших деятелей русской музыки, противопоставив им творчество немецких классиков. Это был невиданный еще в русской музыкальной критике и, к счастью, больше не повторявшийся выпад агрессивного немецкого шовинизма. Не ограничиваясь рецензентской работой, М. М. Иванов написал «Историю музыкального развития России» (СПб., 1910—1912). Бедная по мысли, беспомощная в музыкально-исторической части, она остается одной из самых слабых работ среди русской литературы о музыке.

Интенсивные международные связи — гастроли зарубежных и русских музыкантов, приток иностранных нотных изданий и появление новинок в концертном репертуаре — вызывали естественный интерес к иностранному музыкознанию и критике. В это время в России появилось значительное количество переводных трудов о музыке. В конце прошлого века одной из центральных проблем музыкальной публицистики было творчество Р. Вагнера. Русские издательства предприняли публикацию таких литературных работ композитора, как «Художественное произведение будущего» (1897), «Опера и драма» (1906), мемуары «Моя жизнь» (1911), письма, дневники; была переведена монография «Рихард Вагнер» немецкого автора Ю. Каппа. Неизменным оставался интерес к Бетховену; свидетельство этого — следующие переводные издания: «Симфонии Бетховена» Г. Берлиоза (1896), «Бетховен» Р. Вагнера, «Бетховен (фортепианные произведения)» немецкого музыковеда П. Беккера (1913), «Жизнь Бетховена» Р. Роллана. Из обширной литературы об И. С. Бахе можно отметить лишь перевод монографии В. Вольфрума (1912).

Музыканты-романтики были представлены публикацией некоторых статей Р. Шумана, писем и дневников Клары Вик, мемуаров Г. Берлиоза, писем Ф. Листа. Внимание современников, видимо, привлекали Э. Григ, чей автобиографический очерк «Мой первый успех» был напечатан в 1905 году, и К. Дебюсси, которому посвящены книжка Д. Шеневьера «Клод Дебюсси и его творчество» (1914) и статьи французских критиков Л. Лалуа и Э. Пэнгу. Выходили также переводы трудов общеисторического характера, в их числе сугубо хроникальная 3-томная «Иллюстрированная всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней» (1897—1899) Эд. Наумана. Большую ценность для русского читателя представили издания трудов немецкого музыковеда Г. Римана «Катехизис истории музыки» (1896—1897, переизд. 1921—1928) и особенно «Музыкальный словарь» (1901—1904), отредактированный и дополненный московским критиком Ю. Д. Энгелем.

Издавались переводы крупных теоретических трудов Г. Римана «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов» (1901) и «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах» (1898, переизд. 1929); «Музыкальная форма» (1900), «Прикладные формы» и «Анализ фуг» (1914) английского теоретика Э. Праута; переиздавались руководства по инструментоведению и оркестровке бельгийца Ф. О. Геварта. Были переведены книги по вопросам исполнительского искусства: классические труды о дирижировании Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ф. Вейнгартнера, «Фортепианная игра» И. Гофмана и др. Переводы работ по эстетическим и философско-социологическим проблемам музыки ограничивались главным образом вышеупомянутыми трудами Р. Вагнера. Следует назвать нашу вешую книгу венского критика Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» в переводе и с предисловием Г. А. Лароша (1895), интересную брошюру знаменитого пианиста и композитора Ф. Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1912), небольшие исследования «Музыка с социологической точки зрения» А. Беллега (1896), «Музыка и экономика» К. Келлес-Крауза (1904).

При довольно большом объеме переводной литературы о музыке русские издательства все же отставали от зарубежного музыкознания. Многие важнейшие исследования появлялись в русском переводе с большим опозданием. Оставались не переведенными большинство работ Г. Римана, труды Г. Адлера, Г. Аберта, французских музыковедов Ж. Комбарье, Ж. Тьерсо, Ш. Пирро и др. Недоступными оставались работы английских музыковедов (за исключением Э. Праута), итальянских, испанских, чешских, польских, скандинавских историков. Оставались не переведенными капитальные труды, посвященные великим композиторам XVIII—XIX веков: Баху, Генделю, Глюку, Гайдну, Моцарту, Бетховену, Шуберту, Шуману, Шопену, Верди. Вне поля зрения оставалась зарубежная музыкально-эстетическая литература; несколько шире была представлена теоретическая; что, очевидно, вызывалось учебными требованиями. Пробелы в знакомстве с музыковедческой мыслью Запада значительно заполнились лишь в советское время, когда вышли в хороших переводах многие труды Р. Роллана, А. Швейцера, Э. Курта, А. Прюньера, Ж. Тьерсо, Г. Кречмара и др.

В описываемую эпоху на передний план выступила русская музыкальная периодика, издавна занимавшая скромное место в русской прессе. Известны неудачные попытки А. Н. Серова создать в 50—60-х годах музыкально-критические журналы. Располагая ограниченным количеством подписчиков, эти издания быстро закрывались, и выдающийся критик вынужден был чочевать из «Северной пчелы» в «Иллюстрацию», из «С.-Петербургских ведомостей» в журнал Ф. и М. Достоев-

ских «Эпоха» и т. д. Один из главных деятелей русской художественной критики В. В. Стасов не пытался создать свой печатный орган. Он выступал в «Новостях и биржевой газете», в журналах «Артист», «Северный вестник» и др. Большой труд «Искусство XIX века» (1901), подводивший итоги развития русского и зарубежного искусства за целое столетие, он опубликовал в журнале «Нива», далеко от вопросов искусства и идеологической борьбы передовых сил страны.

Отставание музыкальной прессы объяснялось общим невысоким уровнем музыкальных знаний. Читательская масса, интересовавшаяся вопросами искусства, формировалась медленно. Необходимым условием ее роста являлась концертная и театральная жизнь, но она была доступна лишь узкому кругу публики в столицах и крупных городах. Демократизация общественной жизни, наступившая в 60-х годах, захватила концертно-театральную аудиторию. Появились предпосылки для подготовки любителей музыки и тем самым читателей музыкальной прессы. Большую роль сыграла музыкально-просветительная работа, развернувшаяся в 60-х годах. У нее были блестящие предшественники. Критические статьи и рецензии о концертах и театральных постановках, написанные В. Одоевским, А. Серовым, В. Стасовым, несли читателям знания об искусстве и становились действенным средством музыкального просвещения. Эти же цели преследовало устройство музыкально-образовательных лекций и бесед; выделялись популярные по форме, содержательные выступления А. Серова перед петербургской публикой.

Просветительная работа приняла особенно широкий масштаб с организацией ИРМО и консерваторий в Петербурге и Москве. Во многих губернских городах открылись музыкальные училища, где наряду с артистами-профессионалами воспитывались просвещенные любители, в дальнейшем составившие ядро слушательской массы. Быстро развивавшаяся музыкальная жизнь порождала потребность в ее критической оценке. Создавались благоприятные условия для музыкальной печати. Общая периодика — газеты и журналы, освещавшие широкий круг вопросов общественной жизни и уделявшие музыке небольшое место, — не могли удовлетворить любознательного почитателя искусства. Даже блеск имен, украшавших общую прессу — В. Стасова, Г. Лароша, Ц. Кюи, не спасал положения. Рецензии о столичных спектаклях и концертах были уже недостаточны: требовались доступно изложенные статьи теоретического и исторического содержания, очерки по эстетике, широкая информация о музыкальной жизни страны. Все это могла дать специальная музыкальная пресса. Журналы и газеты 80-х годов — «Русский музыкальный вестник», «Музыкальный мир», «Баян» и другие быстро прекратили свое существование, прожив один-два года. Даже

«Музыкальный листок» (70-е гг.) и «Музыкальное обозрение» (80-е гг.), выпускавшиеся предприимчивым нотоиздателем В. Бесселем, оказались недолговечными. Лишь «Нувеллист», основанный в 1840 году, побил рекорд долгожительства, просуществовав 76 лет (закрылся в 1916 г.).

Биография «Нувеллиста» весьма показательна. На первых порах это был ежемесячный нотный журнал, в котором печатались модные романсы, отрывки из популярных опер, фортепианные пьесы салонного характера. Инициаторы издания понимали, что такой репертуар интересовал любителей светского общества и средних слоев городского населения. Умение ориентироваться на вкусы любителей музыки и обеспечило «Нувеллисту» долгую жизнь. На его страницах печатались также пьесы и романсы Глинки, Даргомыжского, Алябьева, Гурилева, Варламова. По заказу «Нувеллиста» П. Чайковский написал цикл фортепианных пьес «Времена года», опубликованный в 1876 году.

С 1844 года «Нувеллист» издавал «Литературные прибавления», содержавшие главным образом хронику музыкальной жизни в России и за рубежом. В 1878 году взамен «Литературных прибавлений» стала выходить «Музыкально-театральная газета» в основном информационного содержания. Эпизодически публиковались ценные нотные материалы, но журнал оставался органом обывателя-дилетанта. Страницы его заполнялись произведениями М. Иванова, Н. Соловьева и других авторов того же уровня. Литературная часть находилась в руках реакционных критиков М. Иванова, В. Баскина и др. С 1907 года «Нувеллист» стал именоваться «Музыка для всех, журнал для фортепиано и пения», но содержание его не изменилось. Довольно долговечным оказался нотный журнал «Музыка и пение», выходивший в Петербурге в 1894—1917 годах и публиковавший перепечатки статей о музыке из других газет и журналов.

С середины 90-х годов в музыкальной прессе появились новые веяния. Конечно, не произошло явного социально-политического размежевания, какое наблюдалось в общей прессе. Но в идейно-эстетическом отношении в ней, хотя и отдаленно, отражались общественные противоречия и конфликты, сотрясавшие страну. Видное место в периодике заняла «Русская музыкальная газета» («РМГ»), выходившая с 1894 по 1918 год (до 1899 г. ежемесячно, в дальнейшем еженедельно). В этом издании сочетались черты газеты и журнала: наряду с музыковедческими статьями, критическими очерками и публикацией других материалов «РМГ» давала обширную информацию о музыкальной жизни в столицах, провинциях и за рубежом. Редактором-издателем был критик и историк Н. Ф. Финдейзен. Направление журнала оставалось на протяжении четверти века довольно устойчивым. Ближе всего оно

было к кругу эстетических воззрений, интересов и оценок, который складывался на «беляевских пятницах» при руководящем участии Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова. Тем не менее «Русская музыкальная газета» допускала критику даже главных деятелей своего круга. С течением времени в эстетических установках произошел заметный сдвиг в сторону новых веяний, получили признание новаторские поиски А. Скрябина и С. Прокофьева.

Большой заслугой «РМГ» явилась многолетняя публикация материалов по истории русской музыки: «Глинкиана» (переписка, иконография, нотные записи композитора, воспоминания современников), письма А. Н. Серова и др. Хорошо были представлены переводные материалы — статьи Р. Шумана, Р. Вагнера, воспоминания Ш. Гуно, И. Штрауса и др. Привлекали внимание содержательные, популярно изложенные аналитические и теоретические статьи, тематические разборы произведений М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова. Большое место занимали рецензии и обзоры современной столичной, провинциальной и зарубежной музыкальной жизни — ценная музыкальная летопись эпохи.

Таковы были основные органы музыкальной прессы в начале XX века. В новом столетии, особенно после революции 1905 года, произошел подлинный «взрыв» музыкальной периодики. Журналы и газеты, посвященные музыке, стали выходить в количествах, совершенно немыслимых в прежнее время. За 15—16 лет, предшествовавших 1917 году, число их достигло четырех десятков — для музыкальной прессы цифра несомненно исключительная. Весьма показательна география новых органов печати. В отличие от прежних лет, когда музыкальная пресса сосредоточивалась в столицах, вновь возникшие журналы и газеты стали выходить также в провинциальных городах, даже на самой отдаленной периферии — от Тамбова до Тюмени, от Elizavetgrada до Владивостока.

Главенствовала общемузыкальная и театральная периодика. В большинстве это были кратковременные издания, успевшие прожить не больше года. Таковы петербургские журналы «Современный театр и музыка» (1906), «Театральная Россия», «Музыкальный мир» (1904—1905), владивостокская воскресная газета «Театр и музыка» (1912); «Бюллетени театра и музыки» (1912) и «Музыкально-литературный вестник» (1913—1914), выходившие в Elizavetgrade. Наметилась известная специализация изданий — стали выходить журналы, посвященные отдельным отраслям музыки: «Скрипач», «Виолончелист» (Петербург), «Гитарист» (Москва). Развитие домашнего любительского музицирования породило гитарную периодику; своеобразным центром ее стала далекая Тюмень, где в 1904—1914 годах выходил «гитарный» журнал под разными названиями («Гитарист», «Музыка гитариста», «Аккорд»).

В Туле издавался «Тульский гармонист», в Тамбове — «Доступный музыкально-литературный журнал». Журнал «Музыкальное эхо» (Вильно) посвящался граммофонным пластинкам. Свои печатные органы имели «Дом песни», основанный в Москве М. А. Олениной-д'Альгейм («Бюллетени»), Петербургское общество музыкальных собраний («Известия»). Вопросам массового музыкального просвещения были посвящены «Музыкальное самообразование» (Одесса) и «Народная консерватория» (Петербург).

Большинство этих специализированных изданий было столь же кратковременным, как и общемузыкальных. Примечательным явлением был журнал «Музыкальный труженик» (Москва, 1906—1910; в 1910—1912 гг. назывался «Оркестр»), созданный с целью защиты профессиональных нужд и прав артистов оркестровых и хоровых коллективов. Усилившаяся в стране классовая борьба захватывала даже такие далекие от революционного движения слои трудящихся, как музыканты. Руководил журналом критик И. В. Липаев, прошедший нелегкую жизненную школу оркестрового музыканта. Не ограничиваясь вопросами профессионального характера, журнал помещал небезытересные критические статьи.

В прессе предреволюционных лет выделялись два журнала, которые можно отнести к образцам русской музыкальной литературы: еженедельник «Музыка» (Москва, 1910—1916) и «Музыкальный современник» (Петроград, 1915—1917), выходящий несколько раз в год с приложением отдельных выпусков «Хроники» (2—4 раза в месяц). Журнал «Музыка» представлял собой тоненькие книжки карманного формата, служившие спутником посетителю концерта или оперного спектакля. В них можно было найти рецензии, информацию о событиях музыкальной жизни, программы предстоящих концертов, разбор новых произведений, небольшие статьи на музыкально-теоретические и эстетические темы, публикацию исторических материалов. Будучи обращен главным образом к современности, поддерживая новаторские искания в искусстве, журнал с неменьшим рвением пропагандировал многие творения классики. Редактор В. В. Держановский собрал сильный коллектив молодых критиков, выступавших в различных жанрах как рецензенты, историки, теоретики. Наряду с редактором в журнале печатались Н. Я. Мясковский, Б. В. Асафьев, Л. Л. Сабанеев и другие, получившие здесь хорошую школу музыкальной публицистики.

Немалой заслугой «Музыки» являлась поддержка молодых композиторов, творчество которых не встречало широкого признания и вызывало ожесточенные споры. К ним принадлежали И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, талантливый, рано погибший А. В. Станчинский. Немало страниц посвящалось творчеству Н. К. Метнера и А. Н. Скрябина; не оставались в заб-

вении и композиторы «Новой русской музыкальной школы» М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, а также С. И. Танеев. Журнал отводил место и зарубежной музыке прошлого, особенно композиторам, возбуждавшим в те годы повышенный интерес музыкальной общественности,— Р. Вагнеру, Ф. Листу, Э. Григу. Верный общей тенденции, журнал положительно оценивал спорные явления современной музыкальной культуры Запада — творчество Р. Штрауса, К. Дебюсси, А. Шёнберга. При ясно выраженной направленности ни «Музыку» В. В. Держановского, ни «Русскую музыкальную газету» Н. Ф. Финдейзена нельзя упрекнуть в сектантской узости. Являясь органами различных направлений критической мысли, они порой сходились в оценке дискуссионных явлений вроде музыки Скрябина или Стравинского. Объединял их и глубокий интерес к наследию прошлого.

К иному жанру прессы принадлежал «Музыкальный современник». Задуманный как ежемесячник, но родившийся в тревожную годину мировой войны, он выходил нерегулярно. Его объемистые книжки, содержавшие серьезные музыковедческие статьи, существенно отличались от традиций оперативности и злободневности, характерных для русской музыкальной периодики. «Современник» напоминал скорее анналы научных обществ, ученые записки институтов или зарубежные *Revue*s. Журнал явно переступал грань, отделяющую критику от музыкознания, и являлся органом научной мысли о музыке. Это сказывалось в тематике статей, обращенных преимущественно к прошлому, к вопросам теории, методики музыкального образования и просвещения. Большое место занимали публикации, переписка, мемуары. Значительный интерес представляли критические разборы новых музыкальных произведений и рецензии на книги о музыке.

Существо журнала особенно ярко проявлялось в тематических номерах, своеобразных коллективных монографиях, посвященных творчеству М. П. Мусоргского, С. И. Танеева, А. Н. Скрябина, А. К. Лядова,— жанр, получивший широкое распространение уже в наше время. Руководители «Современника»— А. Н. Римский-Корсаков и П. П. Сувчинский привлекли видных музыковедов, частично связанных с другими органами прессы — «Русской музыкальной газетой» и «Музыкой»; среди них выделялись В. Г. Каратыгин, Б. В. Асафьев, Ю. Д. Энгель, Л. Л. Сабанев, С. К. Булич, И. И. Витоль, И. И. Лапшин.

Придерживаясь стиля научного академизма, редакция в то же время уделяла внимание новейшим течениям в искусстве. На страницах «Современника» можно было прочесть интересные оценки музыки Скрябина, статьи о поисках новых звуковых систем, творчестве молодого Стравинского; журнал не страдал при этом догматической узостью и предоставлял свои страницы

критикам различных направлений — Каратыгину и Витолу, Сабанееву и Энгелю, допускал даже полемику между авторами. Солидные тома журнала дополняло весьма оперативное приложение — «Хроника», содержащая новости музыкальной жизни, отзывы о новых произведениях, концертах и спектаклях, обзоры печати. «Хроника» отличалась от «Современника» большим сочувствием новаторским течениям, боевым тоном рецензий и задорным пылом полемических выступлений. На ее страницах выступали те же авторы, в частности Каратыгин, Асафьев и другие, но в иной роли, с иными задачами. «Музыка» и «Музыкальный современник» недолго просуществовали в трудных условиях мировой войны. Их появление и успех у читателей свидетельствовали о рождении в стране кадров образованных музыкантов и вдумчивых любителей музыки, способных понять теоретические статьи «Современника» и разделить симпатии «Музыки» к новым, подчас спорным явлениям искусства.

Насколько жизнеспособными оказались эти журналы, существование которых оборвалось накануне Октябрьской революции, показывает своеобразное их продолжение в дальнейшем. Активные деятели «Музыкального современника» Б. В. Асафьев и П. П. Сувчинский, выйдя из числа его сотрудников, выпустили в 1917 и 1918 годах два сборника статей под названием «Мелос», отличавшихся, в частности, полемической заостренностью против ряда положений журнала «Музыкальный современник». А. Н. Римский-Корсаков продолжил свою деятельность в 20-х годах, выпустив три сборника исторических статей и материалов под названием «Музыкальная летопись». В. В. Держановский принял деятельное участие в создании московского журнала «Современная музыка», выходившего в 20-х годах в виде тетрадок карманного формата. Традиции «Музыки» сказывались и в других советских изданиях того времени, в частности в журнале «К новым берегам музыкального искусства», название которого свидетельствовало о его направленности.

В предреволюционную эпоху статьи о музыке, очерки о композиторах, рецензии и музыкально-исторические материалы публиковались и на страницах общей прессы. Музыка уделяли значительное место журналы, посвященные общим вопросам искусства, в частности изобразительного: в «Мире искусства», кроме Г. А. Лароша, писали о музыке поэт А. Белый, художники и художественные критики А. Н. Бенуа, Игорь Грабарь; в «Аполлоне» сотрудничали В. Г. Каратыгин, В. В. Держановский, в «Золотом руне» — В. Г. Каратыгин, Вольфинг, К. Эйгес, И. А. Сац. Вопросы музыки эпизодически освещались в «толстых» журналах, где основное место отводилось художественной литературе, критике и социально-политическим проблемам («Вестник Европы», «Русское богатство», «Современ-

ный мир» и др.). Такие интересные материалы, как переписка Н. А. Римского-Корсакова с В. В. Стасовым, публиковались в журнале «Русская мысль» за 1910 год, автобиография Ф. И. Шаляпина «Страницы из моей жизни» — в журнале М. Горького «Летопись» за 1917 год. Письма и мемуары русских музыкальных деятелей широко публиковались на страницах исторических журналов «Русская старина», «Исторический вестник», «Русский архив».

Наконец, простор для музыкальной критики открывался в газетах, в первую очередь столичных, предоставлявших для рецензий «подвалы». В газетах активно сотрудничали виднейшие критики того времени — Ц. А. Кюн (в «СПб. ведомостях»), Г. А. Ларош (в «Московских ведомостях»), Н. Д. Кашкин (в «Русском слове»), А. В. Оссовский (в «Слове») и т. д. Их литературное наследие — яркая летопись русской музыкальной жизни в давно прошедшие годы. Большое место занимала музыкальная критика на страницах крупных провинциальных газет, где печатались местные деятели: в «Киевской мысли» — А. Н. Дзимитровский, в «Южном крае» и «Утре» (Харьков) — А. И. Горовиц, в «Саратовском листке» — З. А. Губанова, в «Пермских губернских ведомостях» — М. З. Басов-Гольдберг (Бассов), в «Казанском телеграфе» — Н. Ф. Юшков и т. д.

В сфере русской музыкальной эстетики и критики выступала новая сила — марксистская мысль, сыгравшая руководящую роль в становлении советской культуры. Путь в этом направлении прокладывали появлявшиеся, начиная с 70-х годов, русские переводы трудов К. Маркса и Ф. Энгельса. Являясь образцами применения материалистической диалектики в разных отраслях знания, они содержали краткие, но глубокие эстетические суждения — известные высказывания Маркса об искусстве во «Введении к критике политической экономии», Маркса и Энгельса о положении искусства в буржуазном обществе («Манифест коммунистической партии») и др. Большая заслуга в развитии марксистской эстетики на русской почве принадлежит Г. В. Плеханову.

Определяющее значение для всего дальнейшего развития марксистской эстетики и критики получили статьи и выступления В. И. Ленина о литературе и искусстве. Среди ближайших соратников В. И. Ленина особенно много внимания вопросам искусства, в частности музыки, уделял А. В. Луначарский. Видную роль в формировании марксистской эстетики играли литературные критики — большевики В. В. Воровский, М. С. Ольминский и другие, в чьих трудах встречались высказывания по вопросам музыки. Вопросы искусства занимали немалое место в предреволюционной прессе, особенно в ленинской газете «Правда». Таковы были главные направления русской музыкально-критической мысли в эпоху, предшествовавшую Великому Октябрю.

III. КРИТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Среди литературных выступлений русских композиторов большую роль сыграла «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова, опубликованная посмертно, в 1909 году, и часто переиздававшаяся в нашей стране и за рубежом. Интерес к «Летописи» объясняется не только выдающейся ролью автора в русской музыкальной жизни, но и литературно-историческими достоинствами этого монументального труда. Написанная в виде мемуаров, «Летопись» охватывает долгий и плодотворный период в развитии русской культуры с 1850-х годов до 1906 года. Рассказ о событиях музыкальной жизни сопровождается критическими оценками, комментариями, полемическими замечаниями, что придает «Летописи» характер не только исторического повествования, но и памятника музыкально-критической мысли. Одна из привлекательных особенностей книги — искренность автора и беспристрастное отношение к своему творчеству.

Римский-Корсаков создавал «Летопись» на протяжении тридцати лет, в несколько приемов, с большими перерывами: начал в 1876 году, снова обратился в 1887/88, затем — в 1893—1895 годах и закончил в 1906 году. Большая часть книги написана в 1893 и 1905—1906 годах, как полагают биографы — в период временного упадка творческой активности композитора. На первом этапе (в 1876 г.) автор ограничился описанием детства; о дальнейших годах, начиная с юношеских, то есть собственно о музыкальной деятельности, писал уже на рубеже XIX—XX веков.

За двадцать пять — тридцать лет прошла большая творческая жизнь, мнения автора изменялись; значительная часть «Летописи» создавалась уже не в пору «Псковитянки» и «Майской ночи», а в эпоху «Китежа» и «Золотого петушка», и это наложило отпечаток на критические оценки и суждения автора книги. С дистанции в тридцать-сорок лет Римский-Корсаков судил прежде всего самого себя, и его оценки часто совпадали с отзывами критиков, а во многом влияли на них. Воздействие «Летописи» на близкий круг композиторов и критиков, видимо, проявлялось еще до выхода книги в свет, поскольку мнения ее автора становились известными на домашних встречах и «беляевских пятницах», в консерваторских беседах и т. д.

Среди критических самооценок «Летописи» на первый план выступает ретроспективный разбор симфонической картины «Садко», написанной в 1867 году. Стареющий композитор тщательно перечисляет «музыкальные веяния, руководившие» его юношеской «фантазией»: Глинка, Даргомыжский, Балакирев, Лист. Обилие влияний — обычное явление у начинающего композитора, необычна лишь прямота и откровенность автора.

В то же время он отмечает и новые, самобытные особенности произведения: звукоряд полутон — тон, сыгравший впоследствии «значительную роль во многих моих сочинениях», «красивый аккордовый ход самостоятельного происхождения» в конце картины и др. Интересны соображения по поводу музыкальной формы «Садко»: «Меня несколько удручает краткость и лаконичность этого произведения вообще, произведения, которому приличествовали бы более широкие формы. Если растянутость и многословие составляют недостаток многих композиторов, то слишком большая сжатость и лаконичность были тогдашним моим недостатком, и причину их — недостаточность техники. Тем не менее, оригинальность задачи и вытекающей из нее формы, оригинальность тем... с чисто русским пошибом, налагавшим свою печать и на несколько заимствованные в смысле приемов вариации, каким-то чудом схваченный оркестровый колорит, несмотря на значительное мое невежество в области оркестровки,— все это делало мою пьесу привлекательной и достойной внимания многих музыкантов различных направлений...»¹

Примечательно, что самооценка композитора легла в основу прочно установившихся критических суждений о его творчестве. Обычно признаются и национальная самобытность его музыки, при наличии самостоятельно преломленных влияний, и тембровое богатство («оркестровый колорит»), и лаконичность высказываний. Но то, что автор «Садко» считал недостатком и приписывал слабой технике, было, как показало его дальнейшее творчество, органической чертой стиля и, быть может, особенностью, в той или иной мере присущей участникам Балакиревского кружка. Монументальный лаконизм формы был свойствен и симфониям Бородина, и фортепианным пьесам Балакирева, и операм Мусоргского (что не исключало подчас их крупных размеров). Для представителей «Новой русской музыкальной школы» характерно сжатое изложение тематического материала в отличие от широкого тематического развития, типичного, например, для симфонизма Чайковского (что подчас осуждалось Балакиревским кружком как «растянутость и многословие»).

Не показательно ли, что особенно теплый прием в кружке встретила Вторая симфония Чайковского, наиболее «кучкистская» не только по тематическому материалу, но и по лаконичным формам его развития? Не менее характерно, что И. Ф. Стравинский, ученик Римского-Корсакова, продолживший и усиливший тенденцию «лаконизма», высоко ценил его юношескую симфоническую картину «Садко», столь не совершен-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни.— Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 48. Дальнейшие ссылки — в тексте.

ную с точки зрения самого автора. В порыве протеста против традиций Римского-Корсакова, иногда охватывавшем Стравинского, он даже назвал этот ранний опыт учителя «единственной из его вещей... достойной возрождения»¹.

Весьма строгой оценке подверг автор «Летописи» свою Вторую симфонию («Антар», 1868). Авторецензия следует тому же порядку, что и разбор «Садко»². Не менее скрупулезно отмечены разнообразные влияния и заимствования: Глинка («Руслан и Людмила»), Балакирев («Тамара»), Кюи («Вильям Ратклиф»), Лист («Битва гуннов»), Вагнер (увертюра «Фауст»), арабские мелодии из сборников и др. Но форма произведения доставила автору некоторое удовлетворение: «Рассматривая теперь, по прошествии многих лет, форму «Антара», я могу засвидетельствовать, что форма эта далась мне помимо всяких посторонних влияний и указаний». Отметив, что программа «Антара» давала «полную свободу... музыкальному строению», Римский-Корсаков довольно подробно раскрыл особенности каждой из частей симфонии. Примечательна самостоятельность молодого композитора в трактовке сложных вопросов музыкальной формы: «Откуда взялась у меня в то время эта складность и логичность строения и изобретательность на новые формальные приемы — объяснить трудно; но, оглядывая опытным глазом форму „Антара“, я не могу не чувствовать известной удовлетворенности». Все же и в этом относительно зрелом произведении автор видел старый недостаток: «Не удовлетворяет меня лишь некоторая излишняя лаконичность формы II и III частей „Антара“. Задача требовала бы более широких форм, но трудность или даже невозможность дать более широкое развитие II части, при условии отсутствия побочных тем, почти очевидна».

Существенны соображения автора о тональном плане симфонии: «Игра тональностями в каждой части произведения интересна, красива и закономерна; распределение тональностей указывает на пробуждавшееся во мне в те времена понимание взаимодействия тональностей и отношений между ними, служившие мне в течение всей последующей моей музыкальной деятельности. О, сколько композиторов на свете лишены этого понимания! В числе их Даргомыжский, да пожалуй что и Вагнер! К тому времени относится и вырабатывавшееся во мне все более и более чувство абсолютного значения или оттенка каждой тональности. Исключительно ли оно субъективно или подлежит каким-либо общим законам? Думаю — то и другое».

Здесь проявилось характерное для автора «Золотого петушка» острое и тонкое чувство тональной краски, дошедшее в поздние годы его жизни до степени цветного слуха. В итоге

¹ И. Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 42.

² В отличие от разбора «Садко», датированного 1906 г., разбор «Антара» не датирован. Видимо, он написан приблизительно в то же время.

Римский-Корсаков оценил «Антар» как «значительный шаг вперед в гармонии, фигурации, контрапунктических попытках и оркестровке по сравнению с „Садко“... несмотря на неизбежные промахи, сопряженные с незнанием элементарных истин и приемов» («Летопись», с. 54).

Признания, рисующие отношение Римского-Корсакова к вопросам композиторского мастерства, показательны для дальнейшего развития русской критической мысли. «Я был дилетант, я ничего не знал,— решительно заявлял он.— Действительно, я, автор „Садко“, „Антара“ и „Псковитянки“, сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, которые одобрялись развитой публикой и многими музыкантами... я ничего не знал... Я не только не в состоянии был гармонизовать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда; термины секстаккорд и квартсекстаккорд мне были неизвестны. В сочинениях же своих я стремился к правильности голосоведения и достигал его инстинктивно и по слуху... Понятие о музыкальных формах у меня были тоже смутны, в особенности о формах рондо. Я, инструментировавший свои произведения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбонов... Быть может, возразят, что все перечисленные недостававшие мне сведения вовсе были ненужны для композитора, написавшего „Садко“ и „Антара“, и что самый факт существования „Садко“ и „Антара“ доказывает ненужность этих сведений... Однако, отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения „Псковитянки“ сказалося остановкою моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные мною приемы, и только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым, живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности» («Летопись», с. 69). Пожалуй, никто не прокламировал с такой определенностью роль технической подготовки как фактора, расширяющего творческие возможности, никто не показал с такой убедительностью роль технической неподготовленности как фактора, ограничивающего творческий потенциал.

Усердные занятия гармонией и контрапунктом привели к существенным переменам в эстетических воззрениях Римского-Корсакова. Он стал, по собственным словам, «высоко чтить» гений Баха и Палестрины, вопреки пренебрежению к ним, царившему в Балакиревском кружке. Со свойственной ему решительностью он осудил прямолинейный радикализм юности: «Фигуры гениальных людей показали мне величест-

венными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие» («Летопись», с. 89). Но техническое мастерство нужно было Римскому-Корсакову не для стилизации в духе Баха или Палестрины, а для претворения собственных замыслов. В начальной стадии занятий, вспоминал он, «техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункта, оставаясь самим собою, а не притворяясь Бахом или кем-нибудь другим» («Летопись», с. 88). Трудный процесс освоения «техники» составляет одну из интереснейших страниц «Летописи», а шире говоря — русской музыкально-эстетической мысли.

В поисках своего пути Римский-Корсаков нашел действительную помощь в партитурах Глинки, которые он подготавливал к изданию. «Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою. И до этого я знал и боготворил его оперы; но, редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя его приемы... Я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школою, выведившей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля» («Летопись», с. 101). Весьма знаменательное заявление. Оно показывает, что «техника» понималась Римским-Корсаковым не догматически, а применительно к творческим особенностям данного художника. Его путь — через изучение Баха и Глинки — вел к самобытным произведениям, в которых своеобразно преломлялся опыт учения.

По словам композитора, «„Майская ночь“ имела важное значение в моей сочинительской деятельности... Несмотря на значительное применение контрапункта... я в ней отделался от *оков контрапункта*...». Прозрачность глинкинского голосоведения помогла преодолеть массивную фактуру старых полифонистов, столь не свойственную музыкальному мышлению автора «Майской ночи». Вместе с тем отмечены новые черты оперной драматургии, проявившиеся в «Майской ночи» и нарушившие нормы и традиции Балакиревского кружка: «В этой опере впервые мною были введены большие нумера совместного пения (ансамбли)... Нумера, когда только это позволяет сцена, всегда закруглены. Певучая мелодия и фраза заменили прежний, наложенный поверх музыки безразличный речитатив» («Летопись», с. 120). Трудно яснее сказать об отходе от традиций «Каменного гостя» и «Женитьбы».

Новые музыкально-эстетические проблемы возникли при анализе «Снегурочки». Значительное место в размышлениях автора занял вопрос о народности его музыки и о связи ее с народной песенностью. Римский-Корсаков решал этот

вопрос с присущей ему четкостью: «Что... касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях... Могут ли две вещи напоминать в целом одна другую, если ни одна составная часть первой не походит ни на одну составную часть второй? Спрашивается: если ни одна частица созданной мелодии не будет походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напоминать собою народное творчество?».

В связи с вопросом о народном характере создаваемых мелодий Римский-Корсаков освещал ладовую природу своей музыки: «Древние лады, как и при сочинении „Майской ночи“... продолжали занимать меня в „Снегурочке“». Ряд сцен и эпизодов, указывает он, «написаны в древних ладах и с древними каденциями, преимущественно II, III и V ступени (так называемые дорийский, фригийский и миксолийский лады)... Стремление к ладам преследовало меня и впоследствии, в продолжение всей моей сочинительской деятельности...» Автор отмечал, что эта особенность, вообще присущая русским композиторам, способствовала обновлению музыкального языка его времени: «Я не сомневаюсь, что в этой области мною сделано кое-что новое, так же, как и другими композиторами русской школы, между тем как новейшая обработка древних ладов в западноевропейской музыке мелькает лишь в виде отдельных случаев» (для примера названы произведения Листа и Берлиоза).

Большое значение придавал автор «Летописи» гармоническим исканиям и новшествам: «В гармоническом отношении удалось изобрести кое-что новое, например, аккорд из шести нот гаммы целыми тонами или из двух увеличенных трезвучий... или применение одних мажорных трезвучий и доминантового секундаккорда...» Нельзя не признать важность этих наблюдений, если учесть, какую роль играла целотонная гармония в дальнейшем творчестве Римского-Корсакова, вплоть до «Золотого петушка» и вообще в музыке конца XIX — начала XX века, особенно у французских композиторов К. Дебюсси, П. Дюка и др. Все большую самостоятельность приобретала полифоническая техника автора, преодолевшего ученическую незрелость ранних опытов: «По сравнению с „Майской ночью“, в „Снегурочке“ я менее ухаживал за контрапунктом, зато в последней я чувствовал себя еще свободнее, чем в первой, как в контрапункте, так и в фигурации». Весьма существенны замечания по поводу оркестровки, ставшие стереотипом при оценке колористического мастерства Римского-Корсакова: «В оркестровке я никогда не проявлял склонности к вычурным эффектам, не вызываемым самою музыкальною основою сочинения, и предпочитал всегда простые средства...»

Я всегда был склонен к большей или меньшей индивидуализации отдельных инструментов». Эта характеристика подробно развита в его «Основах оркестровки».

Интересны мысли композитора о музыкальной драматургии его опер, в частности о роли и характере лейтмотивов: «Применение руководящих мотивов (*Leitmotiv*) мною широко использовано в „Снегурочке“... Пользование лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы проявляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы, как, например, главной мелодии самой Снегурочки, а также в теме царя Берендея. Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями. Такие руководящие гармонии трудно уловимы для слуха массы публики, которая предпочтительнее схватывает вагнеровские лейтмотивы, напоминающие грубые военные сигналы. Схватывание же гармонических последовательностей есть удел хорошего и воспитанного музыкального слуха, следовательно — более тонкого понимания». «Формы „Снегурочки“ отчасти традиционные — гликинские, то есть представляющие собой отдельные законченные нумера (преимущественно в песнях), отчасти ходообразные, слитные, как у Вагнера... но с соблюдением известного архитектурного плана, сказывающегося в консеквентных повторениях кусков и в модуляционных приемах.»

Важное значение придавалось композитором речитативу как одному из сильнейших выразительных средств оперной драматургии: «В „Снегурочке“ мне удалось добиться полной свободы плавно льющегося речитатива, причем аккомпанированного так, что исполнение речитатива можно, в большей части случаев, а *riacete*». Последнее обстоятельство особенно существенно: смягчение жестких метроритмических рамок открывало перед певцом свободу трактовки и расширяло выразительные возможности исполнения. В итоге автор считал «Снегурочку» переломным этапом своей деятельности, началом творческой самостоятельности: «Кончая „Снегурочку“, я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги» («Летопись», с. 136, 139). Придавая большое значение «Снегурочке», Римский-Корсаков предполагал подробно проанализировать оперу в специальной статье. Он приступил к ней в 1905 году (через 34 года после сочинения оперы), но успел написать лишь введение. В сохранившемся фрагменте содержатся существенные музыкально-эстетические суждения, что сообщает этому очерку несомненный интерес.

Привлекают внимание мысли автора о природе музыкальной интонации (выражаясь современным языком). В понимании интонации как синтетического единства мелодической линии, темпа, фразировки, артикуляции, тембра, динамических оттенков, гармонии и полифонии сказывается художник звука, не ограничивающийся теоретической абстракцией чистой линейности: «Способность мотива, фразы или мелодии характеризовать известное действие или понятие не всегда зависит от одного лишь мелодического очертания мотива. Тот же мотив, но со внесенными в него ритмическими изменениями, часто принимает совершенно иной характер и начинает служить для иных целей выражения. Мало того, мотив, сохраняя прежний ритм, совершенно видоизменяется в зависимости от темпа. Фразировка, размещение *staccato* и *legato*, со своей стороны, несомненно влияют на характер мотива; оттенки силы: *f*, *p* и т. д. — и, наконец, выбор звучности — инструментовка мотива или исполнение его голосом — вносят в данный мотив свой известный смысл. Таким образом, один и тот же основной мотив, вследствие влияния ритма, темпа, фразировки, красок и оттенков динамических, может представлять многочисленные и чуть ли не бесчисленные изменения своего коренного вида... Полная характеристика всякого данного музыкального отрывка может быть сделана лишь тогда, когда имеется налицо вся его музыкальная фактура, с гармонией сопровождающих голосов, узорами контрапунктов и фигурации и колоритом инструментовки, не говоря уже о декламации и литературном содержании, будет данный отрывок вокальный. Сверх того, смысл и настроение данного куска находятся в большой зависимости от музыкальных форм и их синтаксического смысла, иначе говоря — от того, представляет ли данный кусок в известный момент главную, побочную, вводную или дополняющую фразу»¹. Трудно дать более ясное определение лейтмотивной техники Римского-Корсакова с ее трансформациями тематического материала. В значительной степени это стало характерным и для других течений русской оперной культуры.

После такого значительного этапа, как разбор «Снегурочки», Римский-Корсаков вернулся к принципиальным вопросам оперного творчества в связи с созданием оперы «Садко» (1896). Композитор придавал этой опере не менее важное значение. По его словам, «Садко» «завершает собой средний период моей оперной деятельности». Автор был удовлетворен своим произведением, видя в нем «гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки». Отмечая достигнутый уровень полифонической и лейтмотивной техники, композитор добавлял: «Но что выделяет моего „Садко“ из

¹ Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка» — весенняя сказка. Тематический разбор. М., 1954, с. 11, 16.

ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще,— это былинный речитатив... Речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев... Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком».

Наконец, обозревая большой период, Римский-Корсаков раскрыл одну из примечательных сторон своего образного мира: «Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку» («Летопись», с. 205). В той или иной степени этот «тающий и исчезающий девический образ» проходит сквозной темой и через последующие оперы Римского-Корсакова, иной раз в красочной обстановке старинного быта («Царская невеста», «Пан воевода»), иной раз — в сказочном обрамлении («Кашей Бессмертный») или в ореоле древней легенды («Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»).

Новые пути в эстетике композитора обозначались все отчетливее, а старые традиции Балакиревского кружка подвергались некоторому пересмотру. Особенно ясно это высказано в связи с сочинением «Царской невесты», законченной в 1898 году: «Стиль оперы должен был быть певучий по преимуществу; арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается» («Летопись», с. 210). Сжато и метко определял автор «Летописи» важнейшие этапы дальнейших стилистических исканий.

В «Сказке о царе Салтане», законченной в 1899 году, последовательно применялся следующий принцип: «фантастическая» часть оперы сочинялась в инструментальной «манере», «реальная» — в вокальной («Летопись», с. 213). «Пан воевода» (1903) явился «данью восхищения» Шопеном и польской музыкой: «Влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг» («Летопись», с. 222). «Кашей Бессмертный» (1902) явился ареной гармонических новшеств: «Сочинение выходило своеобразно-

ное, благодаря нескольким новым гармоническим приемам, до этого не имевшимся в моем композиторском обиходе. Это были переченья, образуемые ходами больших терций, внутренние, выдерживаемые тоны и различные прерванные и ложные каденции с поворотами на диссонирующие аккорды, а также множество проходящих аккордов» («Летопись», с. 223).

Римский-Корсаков неохотно комментировал идейное содержание своих опер, по-видимому, считая, что образная сторона должна говорить сама за себя. Тем более знаменательны высказывания по поводу двух опер с заостренной социальной тенденцией. По его словам, в партитуре «Кашея» «получалось настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда с зловещими блесками. Лишь ариозо царевича во 2-й картине, дуэт его с царевной в 3-й и заключение при словах

О красное солнце!
Свобода, весна и любовь!

должны были носить светлый характер, выделяясь на общем мрачном фоне» («Летопись», с. 224). Короткие, но многозначительные замечания рассеяны в материалах, касающихся «Золотого петушка». «Додона надеюсь осрамить окончательно»,— писал он в процессе работы над оперой. А на главном листе партитуры привел недвусмысленную цитату из «Майской ночи» (впоследствии зачеркнутую): «Славная песня, сват, жаль, что голову в ней поминают не совсем благопристойными словами»¹.

Помимо опер, значительное место в критических раздумьях Римского-Корсакова занимали его программные произведения. Подвергая их анализу и оценке, композитор неизменно стремился уяснить своеобразие своей программности. В этой области он сказал новое слово, существенно отличающееся от метода основоположников программной музыки XIX века. В отличие от следования сюжету, что характерно для Берлиоза, или стремлению воплотить философские абстракции, что типично для симфонизма Листа, Римский-Корсаков пользовался программой лишь как исходной точкой для своих «музыкальных сказок», свободных и не раскрытых в литературном тексте фантазий. В тексте программ он излагал лишь канву сюжета, предоставляя воображению слушателей расширять ее по своему усмотрению.

После юношеской «музыкальной картины» «Садко», к которой приложено изложение сюжета еще в духе берлиозовской традиции, композитор пришел к новому типу программности в небольшом симфоническом произведении «Сказка» (1880). Нотному тексту автор предпослал несколько строк из пролога

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 5. М.—Л., 1946, с. 147.

к поэме «Руслан и Людмила» Пушкина. Иронизируя по поводу укоренившегося подхода к программной музыке, Римский-Корсаков писал: «Удивительно, что публика до сих пор с трудом понимает истинный смысл программы „Сказки“, отыскивая в ней kota на цепи, ходящего вокруг дуба, или все сказочные эпизоды, намеченные Пушкиным в его прологе к „Руслану и Людмиле“, послужившем поводом к моей „Сказке“. Пушкин, вкратце перечисляя элементы русского сказочного эпоса, входившие в рассказы чудесного kota, говорит:

Одну я помню: сказку эту
Теперь поведаю я свету...—

и рассказывает сказку о Руслане и Людмиле. Я же рассказываю свою музыкальную сказку. Рассказывая музыкальную сказку и приводя пушкинский пролог, я тем самым показываю, что сказка моя, во-первых, русская, во-вторых, волшебная, как бы одна из подслушанных и запомненных мною сказок чудесного kota. Тем не менее, я отнюдь не взялся изображать в ней все намеченное Пушкиным, как и он не помещает всего этого в сказке о Руслане. Пусть всякий ищет в моей сказке лишь те эпизоды, какие представлят его воображению...» («Летопись», с. 141).

Еще шире разобран этот вопрос в главе, посвященной «Шехеразаде». Композитор подчеркивал, что ведущими в формировании сюиты являлись для него соображения музыкальные: «Программу, которою я руководствовался при сочинении „Шехеразады“, были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из „Тысячи и одной ночи“, разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником... Напрасно ищут в сюите моей лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейтмотивы не что иное, как чисто музыкальный материал, или данные мотивы для симфонической разработки. Эти данные мотивы проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собой. Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам. Так, например, резко очерченный мотив тромбона и трубы с сурдинами, являющийся впервые в рассказе Календера (II часть), появляется снова в IV части, при обрисовке разбивающегося корабля, хотя этот эпизод не имеет связи с рассказом Календера... Развивая совершенно свободно взятые в основу сочинения музыкальные данные, я имел в виду дать четырехчастную оркестровую сюиту,

тесно сплоченную общностью тем и мотивов, но являющую собой как бы калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера,— прием, до известной степени примененный мною в моей „Сказке“... Нежелательное для меня искание слишком определенной программы заставило меня... при новом издании уничтожить даже и те намеки на нее, каковые имелись в названиях перед каждой частью, как-то: Море, Синдбадов корабль, Рассказ Календера и проч. При сочинении „Шехеразады“ указаниями этими я хотел лишь немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия, предоставив представления более подробные и частные воле и настроению каждого. Мне хотелось только, чтобы слушатель, если ему нравится моя пьеса как симфоническая музыка, вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто четыре пьесы, играемые подряд и сочиненные на общие всем четырем частям темы. Почему же, в таком случае, моя сюита носит имя именно Шехеразады? Потому, что с этим именем и с названием „Тысяча и одна ночь“ у всякого связывается представление о востоке и сказочных чудесах, а, сверх того, некоторые подробности музыкального изложения намекают на то, что это все различные рассказы какого-то одного лица¹, каковым и является нам Шехеразада, занимавшая ими своего грозного супруга» («Летопись», с. 166).

Анализ своих сочинений, сделанный Римским-Корсаковым с присущей ему глубиной, оказал значительное влияние на развитие русской музыкально-критической мысли и стал своего рода эталоном для дальнейших исследований, посвященных его творчеству. При различиях в оценке его музыки, ее художественных достоинств и впечатляющей силы, критики разных направлений не могли не считаться с меткими и ясными мыслями композитора о путях оперной драматургии и программной музыки, о методах творческого восприятия традиций и влияний, о претворении народного мелоса. Конечно, в этих суждениях отражался авторский облик с его своеобразными чертами. В то же время его мысли были во многом характерны для всей «Новой русской музыкальной школы» и ее идеолога-пропагандиста В. В. Стасова.

Характерна для судеб русского искусства и эволюция взглядов автора «Садко», в частности его «бунт» против учительства Балакирева и некоторых традиций его кружка. Значительный интерес представляет отношение Римского-Корсакова к творчеству других композиторов. В его отзывах немало черт, типичных для «Могучей кучки» 60 — начала 70-х годов, но есть

¹ Автор имеет в виду вступления I, II, IV частей и интермедию в III части, написанные для скрипки соло.

много субъективного, присущего только ему; его вкусы, симпатии и антипатии порой раскрывают глубокие черты его творческой направленности.

В центре интересов Римского-Корсакова, естественно, русская музыка. Он восторженно воспринимал Глинку, был «влюблен» в него 15-летним юношей («Летопись», с. 9) и остался верен этой любви в зрелые годы; автор «Руслана» являлся для него высоким образцом в искусстве претворения народного мелоса, изяществе голосоведения, мастерстве оркестровки («Летопись», с. 101, 120, 137, 210 и др.). Гораздо сдержаннее Римский-Корсаков относился к Даргомыжскому, чей авторитет стоял очень высоко в Балакиревском кружке 60-х годов. На склоне лет, обратившись к оркестровке незаконченной Даргомыжской оперы «Каменный гость», Римский-Корсаков назвал ее «великим произведением», но отметил «крайние жесткости и гармонические нелепости оригинала» («Летопись», с. 224), к чему автор «Снегурочки» был весьма чувствителен. Собираясь продолжить традицию «Каменного гостя» в опере «речитативно-аризозного стиля» «Моцарт и Сальери», он находил, однако, несовершенными, «случайными» форму и модуляционный план Даргомыжского, что и стремился преодолеть в своем произведении («Летопись», с. 207).

Сложной проблемой для Римского-Корсакова оставался Балакирев. Известно, какое «громадное впечатление» произвел глава кружка на юного, начинающего композитора. Он испытывал благоговение перед учителем еще долгое время. Но возвратившись в 90-х годах к воспоминаниям юности, Римский-Корсаков осудил Балакирева за деспотизм, мелочную опеку, недостаток теоретических сведений, отсутствие системы в знаниях и педагогической практике. С годами у бывшего ученика изменялось отношение к творчеству учителя, изменялся и сам Балакирев. Раньше он привлекал «изумительным разносторонне-музыкальным талантом», его увертюры были для 20-летнего Римского-Корсакова «идеалами»; впоследствии появляются нотки разочарования.

По поводу симфонической поэмы «Тамара» Римский-Корсаков писал: «Сочинение прекрасное, интересное, но показавшееся несколько тяжелым, сшитым из кусков и не без суховатых моментов. Обаяния прежних импровизаций конца 60-х годов уже не было... Балакирев 80-х годов не был Балакиревым 60-х...» («Летопись», с. 20, 40, 150). Римский-Корсаков терял интерес к кумиру юности и в последние годы жизни редко обращался к его музыке. Пути их расходились. В душе автора «Млады» обозначался поворот к новым, «беляевским» берегам раньше даже, чем возник прославленный кружок. Можно сказать, что образование кружка явилось своего рода отражением сдвига, происходившего в творческом сознании его идейного руководителя.

Сложной и дискуссионной остается история отношения Римского-Корсакова к музыке Мусоргского. Известно, что большая дружба соединяла их в молодые годы; Римский-Корсаков восторженно относился к юношеским сочинениям друга — отрывкам из оперы «Саламбо», романсам «Калистрат», «Ночь». Вспоминая о 60-х годах на рубеже XIX—XX века, Римский-Корсаков окрашивал свои оценки иным цветом, стоял на иных позициях: «Романс „Калистрат“ был предтечею того реального направления, которое позднее принял Мусоргский; романс же „Ночь“ был представителем той идеальной стороны его таланта, которую впоследствии он сам втоптал в грязь... Его идеальному стилю не доставало подходящей кристаллически-прозрачной отделки и изящной формы; не доставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом объявила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения незнание в доблесть, а технику других — в рутину и консерватизм» («Летопись», с. 45).

Наследие Мусоргского было в значительной части основательно отредактировано Римским-Корсаковым и подготовлено к публикации. Прделанное им можно с полным основанием отнести к одной из его главных критических работ. Глубоко убежденный в правильности своих принципов, он устранял из сочинений друга то, что казалось ему «странным» и «варварским»: нелепые, бессвязные гармонии, безобразное голосоведение, иногда поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее и т. д. («Летопись», с. 143), сглаживал «шероховатости», менял сценарий, гармонию, голосоведение, оркестровку. Время показало, что многие «шероховатости» Мусоргского оказались плодотворными, породив последователей в русской и зарубежной музыке.

Споры о двух редакциях сочинений Мусоргского — авторской и Римского-Корсакова долго не утихали. Особенно горячие дискуссии загорались вокруг «Бориса Годунова»: редакцию Римского-Корсакова отстаивали силой своего артистического авторитета Ф. И. Шаляпин, А. К. Глазунов, авторскую защищали в 20—30-х годах видные советские музыканты во главе с Б. В. Асафьевым. Время разрешило спор; на сценах театров до наших дней живут обе редакции. Об этом говорил и Римский-Корсаков, предложивший мудрое и вполне жизненное решение: «Дав новую обработку „Бориса“, я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят, и будут давать „Бориса“ по оригинальной партитуре» («Летопись», с. 227). Так жизнь и решила, с той поправкой, что и обработка Римского-Корсакова не оказалась брошенной. Безоговорочно принималась ав-

тором «Садко» музыка Бородина, по-видимому, наиболее близкого ему из всего Балакиревского кружка.

«Летопись» не раскрывает отношений Римского-Корсакова к одному из самых значительных явлений его времени — к творчеству Чайковского. Отзывы немногочисленны и большей частью благожелательны, начиная с первых встреч в 60-х годах, когда балакиревцы восхищались «певучей темой из увертюры „Ромео и Джульетта“ (с. 46) и кончая Шестой симфонией («прекрасное сочинение быстро стало прославленным и даже модным», с. 194). Встречаются и отрицательные отзывы, в частности об опере «Иоланта»: «По-моему, все в этой опере неудачно — от беззастенчивых заимствований, вроде мелодии „Отворите мне темницу“ Рубинштейна, до оркестровки, которая на этот раз сделана Чайковским как-то шиворот-навыворот: музыка, пригодная для струнных, поручена духовым, и наоборот, отчего она звучит иной раз даже фантастично в совершенно неподходящих для этого местах (например, вступление, почему-то для одних духовых)» (с. 184).

Нельзя не заметить односторонность отзыва, раскрывшего некоторые недостатки оперы, но умолчавшего о лирической вдохновенности лучших ее страниц. Из переписки обоих композиторов видно, с какой любовью воспринимал автор «Садко» музыку Чайковского. Эти чувства он хранил до конца жизни. Но некоторые черты в творчестве Чайковского, особенно элементы, связанные с русским городским романсом и его чувствительностью, оставались чуждыми певцу «Садко» и его товарищам по Балакиревскому кружку. Быть может, этим в некоторой степени объяснялось предпочтение, отдававшееся симфонической музыке Чайковского, где влияние городской песенности сказывалось меньше, и недооценка опер, где это влияние проявлялось сильнее.

Среди композиторов младшего поколения Римский-Корсаков выделял Глазунова. Он приветствовал Первую симфонию 16-летнего автора: «То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы. Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме симфония имела большой успех» («Летопись», с. 147). Горячо отмечен в «Летописи» творческий подъем Глазунова в середине 90-х годов: «Автор „Раймонды“ и 6-й симфонии в эту пору достиг пышного расцвета громадного таланта... Фантазия его вместе с поразительной техникой стояла в это время на высшей ступени своего развития» («Летопись», с. 204). Высоко ценил Римский-Корсаков А. К. Лядова. «Талантлив несказанно», «большой природный ум... огромный музыкальный талант» («Летопись», с. 94, 117) — такими эпитетами изобилуют отзывы учителя, который сетует лишь по поводу пассивности ученика, писавшего мало и далеко не полностью реализовавшего творческие возможности.

Сурово и не совсем справедливо отнесся учитель к своему бывшему ученику А. С. Аренскому, чей лирический, склонный к салонности талант был чужд певцу древней былинной и сказочной Руси: «В молодости Аренский не избег некоторого моего влияния, впоследствии — влияния Чайковского. Забыт он будет скоро...» («Летопись», с. 232). Предсказание не сбылось, музыка рано скончавшегося композитора почти столетие сохраняется в репертуаре. Неодобрительно оценил Римский-Корсаков Первую симфонию В. С. Калинникова. Отчасти это было вызвано досадным недоразумением. Римскому-Корсакову доставили плохо переписанную, изобиловавшую ошибками партитуру. Он признал талантливость автора, но возмутился погрешностями. Симфония, по его словам, «делает впечатление произведения талантливого, но оставляет многого желать по выполнению... У него есть талант, но он ничего не знает и пишет грязно гармонически и контрапунктически». В дальнейшем, ознакомившись с переложением симфонии для фортепиано в 4 руки, он повторил: «Талант у автора есть», но добавил существенные оговорки («по симфонии нельзя счесть его за крупный, а неумелость автора значительная») и отметил отдельные, с его точки зрения, недочеты (из писем С. Н. Кругликову)¹. Произведение, завоевавшее популярность, осталось чуждым одному из крупнейших представителей русской музыки. Факт не редкий в истории искусства.

С интересом присматривался Римский-Корсаков к С. И. Танееву, ученику Чайковского. Привлекали внимание и удивляли усердные занятия молодого композитора полифонией: «Долгие годы погруженный в исследования в области так называемых двойных контрапунктов и канонов, готовя материалы для обширного учебника, он редко отдавался сочинению, да и сочинения его носили значительно сухой и деланный характер». В 90-х годах, по словам Римского-Корсакова, в творчестве Танеева произошла перемена: «Сохранив свою поразительную контрапунктическую технику, он отдался творчеству более свободно, и руководствовался идеалами современной музыки».

В опере «Орестея» «он поразил... страницами необыкновенной красоты и выразительности... Раньше, чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения... Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишённое и тени вдохновения, но на деле с „Орестеей“ оказывалось наоборот — при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения» («Летопись», с. 214). Эти строки выдают живой интерес автора «Летописи» к вопросу

¹ См.: Вяч. Пасхалов. В. С. Калинников. Л., 1951, с. 88.

о сочетании вдохновения с мастерством, своеобразно и плодотворно решенному автором «Орестей». Меткая оценка творческого метода Танеева, данная в «Летописи», давно утвердилась в критической литературе.

Среди младших современников внимание Римского-Корсакова привлекали «звезда первой величины» А. Н. Скрябин и «другая московская звезда» — С. В. Рахманинов («Летопись», с. 212). Отзывы о музыке Рахманинова в общем неодобрительны. В кантате «Весна» «не чувствовалось весны» и т. д. В то же время отмечено: «Дирижировал талантливый Рахманинов» («Летопись», с. 231). Иное дело — Скрябин. Его музыка явно волновала Римского-Корсакова, но встречала отпор, как явление, чуждое взглядам «убежденнейшего „кучкиста“». Изменения в оценке творчества Скрябина, борьба в душе Римского-Корсакова показывали его верность заветам «Могучей кучки» и неослабевающий интерес к новым веяниям, пусть чуждым и непонятым. Как часто бывает, столкновение идей и мыслей в сознании видного деятеля эпохи отражало противоречия и конфликты, волновавшие художественную жизнь его времени. По словам Римского-Корсакова, Скрябин — «великий талант», записал В. В. Ястребцев в 1902 году. Но послушав Вторую симфонию Скрябина вторично, Римский-Корсаков окончательно «разочаровался»¹. В то же время более «новаторская» Третья симфония произвела благоприятное впечатление (в авторском исполнении на рояле).

Сложные, смешанные чувства вызвала «Поэма экстаза» (также в авторском исполнении): «Пожалуй, оно даже и сильно, но все же это какой-то музыкальный γ —1...». Конечно, особенно чуждым показалось рационалистически мыслящему автору «Царской невесты» мистико-утопическое облачение последних замыслов Скрябина, вплоть до мистерии: «Уж не сходит ли он с ума на почве религиозно-эротического помещательства? Ведь вся его проповедь о физическом и духовном слиянии с божеством что-то мало вразумительна, как непонятна и его идея создания храма искусства именно в Индии и непременно на берегах священного Ганга»².

В высказываниях Римского-Корсакова получили критическую оценку многие явления зарубежной музыки. Занятия контрапунктом вызвали в свое время интерес к великим полифонистам прошлого: «Я много играл и просматривал И. С. Баха и стал высоко чтить его гений... Я... не сознавал, что вся наша современная музыка во всем обязана Баху. Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня» («Летопись», с. 89). Но через десятки лет, по мере кристаллизации собственного музы-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2. Л., 1958, с. 255, 230.

² Там же, с. 255.

кального языка, изменялось отношение к наследию лейпцигского кантора.

Характерна дневниковая запись 1904 года, сделанная под впечатлением «Страстей по Иоанну»: «Прекрасная музыка, но это музыка совершенно другого века, и выслушать целую ораторию в настоящее время невозможно. Я убежден, что не только я, но все скучают и если говорят, что вынесли наслаждение, то лгут и лгут. Эти один на другой похожие речитативы, эти хоралы, арии с сопровождением двух гобоев или двух флейт, эти неудобноисполнимые хоры, этот неумолкаемый орган, этот сплошной и совершенный контрапункт, чередуемый с весьма несовершенной гармонией — все это поистине невыносимо... Период нашей музыки: музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех разнообразных технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной — начался с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукозерцания»¹. Два отзыва — две ступени в творческом развитии художника: восторженное восприятие ученика и суждение зрелого мастера, сугубо субъективное, отчетливо характеризующее его самого, его вкусы и стремления.

Большое место в жизни Римского-Корсакова занимали венские классики. Музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена исполнялась симфоническими оркестрами под его руководством. Моцарту он посвятил в начале 90-х годов статью, в конце 90-х годов отдал дань памяти великого австрийца оперой «Моцарт и Сальери». Бетховен пользовался особенным почитанием еще в 60-е годы: «Кружок... вел начало интересующей его музыки только с Бетховена» («Летопись», с. 163). Пиетет к его творчеству сохранялся всю жизнь; через много лет Римский-Корсаков с прежним увлечением говорил о бетховенских квартетах и симфониях, «проникнутых жизнью и душою». Одной из самых больших привязанностей Римского-Корсакова был Шопен, которому он воздвиг музыкальный памятник, создав оперу «Пан воевода», подобно тому, как ранее почтил таким же образом память Моцарта.

Своеобразный и весьма убедительный отклик на музыку любимых композиторов! Романтическая триада — Шуман, Лист, Берлиоз пользовалась в кружке Балакирева любовью и почетом. Юношеские привязанности сохранялись долго и оказывали влияние на деятельность всех участников кружка. Римский-Корсаков «направлял» учеников на трех корифеев классики, среди которых называл Шумана наряду с Бетховеном и Глинкой. «Летопись» рассказывает о восторгах, которые вызывала музыка

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1, с. 241.

Листа, о влиянии «Мефисто-вальса» и фортепианных концертов. Берлиоз, один из главных кумиров кружка, вызывал впоследствии весьма критические замечания: упреки в стремлении к оркестровым эффектам («затеям»), неодобрительную оценку одного из самых значительных произведений французского композитора — «Осуждение Фауста» («музыки уж больно мало»)¹.

Видное место в истории критической мысли занимали споры о Вагнере. В противовес почитателям и пропагандистам, среди которых главенствовал А. Н. Серов, не менее страстно выступали его противники В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош. Правда, почитатели, в частности Серов, критически воспринимали некоторые стороны творчества и произведения Вагнера, а противники положительно оценивали некоторые его оперы. Борьба вокруг Вагнера получила своеобразное отражение в высказываниях Римского-Корсакова. В его изменчивых, часто противоположных оценках ощущались напряженные поиски чуткого художника, стремившегося понять большое, но спорное явление. С творчеством Вагнера он близко познакомился довольно поздно, будучи зрелым музыкантом. «Балакиревский кружок ненавидел Вагнера и тшился не обращать на него внимания» («Летопись», с. 163).

При первом близком знакомстве Вагнер прежде всего пленен искусством оркестровки: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход» («Летопись», с. 169). Сильное впечатление произвела «вагнеровская система лейтмотивов» («Летопись», с. 173), также принятая Римским-Корсаковым, но существенно измененная. Написанная им в начале 90-х годов статья «Вагнер и Даргомыжский» содержала отрицательную оценку принципиальных основ байрейтского реформатора, хотя и признавала красоту отдельных эпизодов, наличие «чудных поэтических картин... моментов прекрасной изобразительной музыки».

В одном из писем к В. В. Ястребцеву (1901) с удивительной ясностью раскрывалась внутренняя борьба в душе Римского-Корсакова: «Просматривал „Зигфрида“ по партитуре... Как всегда после долгого промежутка, вагнеровская музыка меня оттолкнула от себя, надо было к ней привыкать. Понемножку привык — стало нравиться, а затем опять последовало нечто вроде отвращения. Меня стали возмущать его всевозможные слуховые заблуждения и перейденные границы возможного в гармонии, попросту говоря, чепуха и фальшь, рассеянные в „Зигфриде“ на каждом шагу»². Прошло несколько лет, и Римский-Корсаков говорил Ястребцеву о той же партитуре: «Для меня лично лучшее, что когда-либо написал Вагнер для

¹ Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков, т. 2. М., 1953, с. 85.

² А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков, вып. 5, с. 62.

„Нибелунгов“, — это сценаковки мечей (из I действия „Зигфрида“) и сцена, когда Зигфрид проходит через огонь... Музыка этих в полном смысле гениальных сцен решительно ничего не имеет равного во всей современной оперной литературе»¹.

Признание русских музыкантов встретили «Нюрнбергские мастерзингеры». Это, по оценке Римского-Корсакова, «большая вещь не по длине и продолжительности, а по значению своему. Сцена, когда Бекмессер поет свою нелепую серенаду, а Ганс Сакс стучит и мешает ему, затем повывлезают разбуженные обыватели, происходит драка, никто ничего не понимает, и все кончается выходом ночного сторожа, который, пропев свое воззвание в F-dur, трубит ноту G,— ни с чем не сравнима... А сколько, кроме этой сцены, превосходного!» И с характерной для него склонностью к четкой, лаконичной форме, добавляет: «Недостатки „Мейстерзингеров“ — слишком большая длина и слишком много повторов при приблизительно одинаковой музыке»².

В оценке столь сложного явления, как творчество Вагнера, Римский-Корсаков не допускал однозначного решения. Но влияние вагнеризма на развитие западной музыки он осуждал: «Какой ужасный вред нанес Вагнер тем, что его гениальные страницы испещрены гармоническими и модуляционными безобразиями, к которым мало-помалу привыкают стар и мал и которые, породив В. д'Энди и Р. Штрауса, мало-помалу уложат в гроб музыкальное искусство». Однажды, рассказывал Ястребцев, Римский-Корсаков «завел речь о симфонических сочинениях Рихарда Штрауса, его сумасбродном „Тиле Эйленшпигеле“ и его невероятно массивном и сложном оркестре при довольно плохой музыке»³. По поводу симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» Римский-Корсаков заметил: «Рихард Штраус, несомненно, человек музыкально помешанный»⁴, «Дон-Кихот» — «возмутительная какофония» и т. д.

Музыка Дебюсси вызывала не менее отрицательный отзыв: «Проигрывали „Эстампы“ Дебюсси. Скверно и скупое до последней степени: техники нет, а фантазии того меньше. Нахальный декадент — прозевал всю музыку, сочинявшуюся до него и, выдерживая упорно секунду Fis — Gis в H-дурной пьесе в течение 2 — 3-х страниц, вообразил, что открыл Америку, а нахальные и безумные руководители вечеров современной музыки рукоплещут ему и противопоставляют устарелому Глазунову, Р.-Корсакову и другим, видя в нем освежающую струю» (дневниковая запись 9 марта 1904 г.). Подчас он не мог сдержать «раздраже-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 491.

² Н. А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 5. М., 1962, с. 450.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 1. Л., 1958, с. 491, 358.

⁴ Там же, т. 2, с. 13.

ния вполне справедливого и осмысленного против западного прогрессивного направления в музыкальном искусстве: раздражения против близоруких взглядов тех, которые не замечают, что истинный прогресс музыки живет у нас на Руси, и исключительно у нас, а они его не видят, принимая его за отсталость, а мыльные пузыри за передовое движение» (из письма А. В. Оссовскому, 1904 г.)¹.

Судьбы западного искусства вызывали у Римского-Корсакова чувство большой тревоги: «Не носятся ли в воздухе признаки его упадка, знаменующие завершение его эволюции? Или эти признаки, буде таковые есть, соответствуют лишь временному, как бы случайному упадку? Есть ли в музыке элементы, находящиеся в настоящее время в зародыше или в детском состоянии, обещающие богатое развитие в будущем?.. Вот вопросы животрепещущие и даже грозные для искусства» («Наброски по эстетике», 1902 г.)². Но иногда в душе неутомимого искателя «новых берегов» сталкивались противоречивые чувства. И. Ф. Стравинский вспоминал о концерте, где исполнялись произведения Дебюсси: «Я спросил Николая Андреевича, как ему это нравится. И вот что он мне ответил: „Лучше его не слушать; того и гляди, привыкнешь, а в конце концов и полюбишь“»³. Аналогичный случай привел М. Ф. Гнесин. После исполнения пьес Равеля и его современников Римский-Корсаков сказал: «Надо скорей домой уходить, а то ведь привыкнешь, и, не дай бог, совсем понравится»⁴.

В лице Римского-Корсакова выступал яркий и острый критик, сформировавшийся в условиях балакиревского сотрудничества, многое заимствовавший из общего фонда идей кружка, во многом шедший своею дорогой, искавший новых путей и все же сохранявший верность заветам юности. Он не раз упоминал об этом. Незадолго до смерти, в 1907 году, говорил, что нередко чувствует себя в глубине души «убежденнейшим „кучкистом“», заявлял, что «в нем глубоко заложены заветы „Бориса Годунова“ и „Каменного гостя“»⁵. В 1905 году он писал: «Музыка нынче начинает вступать в какой-то новый и непонятный фазис своего развития (Штраус, д'Энди, Дебюсси и проч.). А я и многие из нас — деятели иного, предшествовавшего периода»⁶.

Римский-Корсаков не считал себя способным к отвлеченным философским размышлениям, о чем со сдержанным юмором рассказывал в «Летописи» (гл. 22). Не оставив целостно изло-

¹ Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков, т. 2, с. 81.

² Н. А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2. М., 1963, с. 69.

³ И. Стравинский. Хроника моей жизни, с. 55.

⁴ М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956, с. 207.

⁵ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 429.

⁶ Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков, т. 2, с. 105.

женной системы взглядов, он высказал пронизательные суждения по ряду основных проблем музыкальной эстетики. До конца жизни он оставался верен реалистическому пониманию искусства. В 1891 году В. В. Ястребцев записал со слов композитора следующее определение музыки: «Музыка, как основное созидательное искусство, есть искусство поэтической мысли, выраженной в красоте музыкальной тоническо-ритмической ткани»¹.

Примечательно, что мнения Римского-Корсакова и его любимого композитора Шопена почти совпадают: «Выражение мыслей посредством тонов, обнаружение чувств при посредстве этих тонов, искусство проявлять себя в звуках (тонах) есть музыка»². Настаивая на эмоционально-смысловой содержательности музыки, Римский-Корсаков враждебно воспринимал формалистические теории, видевшие в искусстве звуков лишь более или менее красивый орнамент. Особенную неприязнь вызывали у него работы Э. Ганслика, в частности книга «О музыкально-прекрасном»: «Читая Ганслика, я злился на этого мало остроумного и чрезвычайно парадоксального писателя» («Летопись», с. 178).

Принцип содержательности искусства Римский-Корсаков распространял и на область критики. Придавая важное значение критическому разбору и оценке художественных произведений, он резко осуждал чисто формальный, лишенный оценочных выводов, «бесцельный» анализ. По свидетельству И. Ф. Тюменева, ученика Римского-Корсакова, композитор решительно высказывался против «беспристрастно-безразлично-бессодержательной» критики: «Например, немец склонен говорить целые страницы о том, что Вагнер любит хроматическую гамму или т. п., не объясняя при этом, что же это: хорошо или нет, уместно или неуместно»³. Пронизательное замечание, попадающее не в бровь, а прямо в глаз многим критикам, и не только немцам!

Как пример такого целенаправленного анализа, Римский-Корсаков задумал разбор «Снегурочки». По его мнению, критический анализ произведений искусства требовал сочетания рационалистического подхода и непосредственного ощущения: «Чистое голосоведение, правильная гармония, правильная декламация, закономерные формы и звучность... дело знания, размышления... [и] оценивается анализом... Выразительность, красота, одушевление... дело таланта [и] оценивается только вкусом. Анализ идет навстречу технике, вкус — навстречу вдохновению»⁴. Этим принципам он и стремился следовать в критических оценках.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 1, с. 240.

² См.: J. Kleczyński. Chopin's grösere Werke. Leipzig, 1898, S. 3.

³ Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков, т. 2, с. 186.

⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2, с. 69.

Среди жанров музыкального искусства автор «Снегурочки» уделял наибольшее внимание, естественно, общим проблемам оперного творчества. Начиная с «Млады» (1889—1890), он не устанно повторял в предисловиях к партитурам: «Оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное». Судя по настойчивости повторений, можно подумать, что автор «Царской невесты», «Сервиллии», «Китежа» полемизировал с автором «Псковитянки» и стремился обосновать свой новый путь. Но взгляды его оставались свободными от догматических рамок. В пределах выдвинутого им принципа он видел разнообразные возможности. Подводя итоги жизни, он замечал: «Сколько на свете сюжетов, столько (почти столько) должно быть и соответствующих самостоятельных оперных форм»¹. Он гордился тем, «что не уверовал в существование единой истинной оперной формы и в своей музыке дал целый ряд разнообразных решений этой сложной художественной проблемы».

Достоинно внимания, что Л. Н. Толстой высказывал аналогичные взгляды по поводу литературного творчества: «В новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»². К старости Римский-Корсаков отошел от боевого ригоризма «кучкистов» и стал широко трактовать основы «кучкистской» эстетики: «Если хотите, и Сен-Санс, и даже Массне в известном смысле „кучкисты“, да и „Пиковая дама“ Чайковского тоже произведение, согласное с принципами „кучки“. А принципы эти следующие: 1) толковое и интересное либретто; 2) художественная правда; 3) осмысленное пользование всею роскошью современного оркестра и гармонии, предоставляя при этом голосу первенствующее (господствующее) значение»³.

В отличие от многих композиторов Римский-Корсаков высоко ценил критическую мысль и внимательно прислушивался к отзывам критиков. Большое место в его жизни занимал В. В. Стасов, выступавший в роли советчика, вдохновителя, ценителя и пропагандиста. Известно, что много замыслов подсказано Стасовым русским композиторам, в том числе Римскому-Корсакову. Он предложил, в частности, существенные изменения в сценарии «Садко». Римский-Корсаков отмечал мнения Стасова и ценил его участие в обсуждениях: «без него чего-то не хватало» («Летопись», с. 111). Сдержанный, дисциплинированный, он не одобрял лишь экспансивной манеры выражать свои чувства и суждения, присущей Стасову: «В. В. Стасов восторгался, гудел и шумел», «премного шумел»,

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 438.

² Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 115.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 429.

«закусывал, по обыкновению, удила и доходил до грубостей» и т. д. («Летопись», с. 59, 73, 171). При расхождении характеров, Стасов, однако, всегда оставался «лучшим другом», как назвал его Римский-Корсаков.

Неприкрыто враждебное отношение проявлял автор «Садко» к представителям других направлений критической мысли, прежде всего к Г. А. Ларошу. Считая его последователем Э. Ганслика (что можно принять с существенными оговорками), Римский-Корсаков наделял русского критика столь же нелестными эпитетами, как и его австрийского коллегу. Признавая достоинства работы Лароша о Глинке («большой и прекрасной статьи»), автор «Садко» резко осуждал перемены в воззрениях критика: «Ларош в последующих своих статьях стал более и более высказываться как убежденный защитник технического совершенства в искусстве, как апологист старых нидерландцев, Палестрины, Баха и Моцарта, как противник Бетховена, как проповедник эклектического вкуса под условием совершенства техники и как враг „Могучей кучки“» («Летопись», с. 73). В односторонней оценке одного из самых крупных критиков своего времени отразился облик самого Римского-Корсакова, сказалась его верность идеям и стремлениям «Могучей кучки» при всех его неустанных исканиях и сомнениях.

Бывший учитель Римского-Корсакова, М. А. Балакирев, обладал не менее острым критическим умом, чем его ученик. Автор «Летописи» (с. 17) лаконично и убедительно охарактеризовал Балакирева: «Критик, именно технический критик, он был удивительный. Он сразу чувствовал техническую недодетальность или погрешность, он сразу схватывал недостатки формы». В отличие от Римского-Корсакова Балакирев не оставил печатных трудов. Критические суждения он высказывал в кружке и обширной переписке, являющейся ценным памятником русской эстетической мысли. На склоне лет, после распада кружка, смерти Мусоргского и Бородина, с отдалением от сподвижников — Римского-Корсакова и Кюи, Балакирев утратил былую активность критика и полемиста. По мере сужения круга связей и привязанностей уменьшалась его переписка. Тем не менее на рубеже нового столетия стареющий композитор с негаснущей силой боевого темперамента выступал в защиту принципов 60-х годов, которым угрожал натиск новых веяний. Наиболее показательна в этом отношении его переписка с В. В. Стасовым и близким другом-последователем С. М. Ляпуновым.

До конца дней Балакирев оставался верен памяти Глинки. «Глинка у нас единственный гений, основатель школы и указатель пути, по которому русское музыкальное искусство должно

следовать, чтобы прийти к добрым результатам», — писал он в 1900 году. Учитель сохранял интерес и любовь к творчеству бывших учеников. Прослушав в 1896 году, через 15 лет после смерти Мусоргского, репетицию оперы «Борис Годунов» и просмотрев клавиш, он вынес «глубокое впечатление». При этом высказал пронизательное замечание, в котором отразился критический ум руководителя и педагога. Имея в виду редакцию Римского-Корсакова, Балакирев писал: «Переделка сочинения автора, который уже умер, всегда опасна. На какую-нибудь мелочь можно и не обратить внимание, а между тем возможно, что автор ей-то и придавал большое значение, и если б был жив, то и объяснил бы свои резоны». Вероятно, Балакирев вообще не видел необходимости в коренном редактировании «Бориса Годунова»: «Ошибка голосоведения совсем не так много, чтобы из-за них отворачиваться от оперы». Кроме общих соображений, здесь звучит явное недовольство редакцией Римского-Корсакова. Тогда уже рождалось зерно споров вокруг редакций оперы, которые разгорелись позже, в 20-х годах. В заключение письма Балакирев провозглашал: «Мусоргский не умрет! Это теперь стало ясным...»¹

В. В. Стасов назвал это письмо историческим: «Мне кажется, никто у нас не определял еще так правдиво, так метко и так верно всего Мусоргского, со всеми его совершенствами и недочетами, как Вы теперь!»² Гораздо меньше интереса проявлял стареющий Балакирев к творчеству Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, ограничиваясь лишь нечастыми упоминаниями. По свидетельству В. А. Золотарева, Балакирев «ценил Чайковского преимущественно как композитора симфонического»³. Это мнение, как известно, разделяли В. Стасов, Ц. Кюи, Г. Ларош, расхвалившиеся во многом, но предпочитавшие симфоническое творчество Чайковского.

К новым, хотя бы и не новаторским явлениям русской музыки Балакирев относился неодобрительно. Резкие выпады с его стороны вызвала тенденция к профессионализму, намечавшаяся в Беляевском кружке: «Мы каждую ноту обдумывали, священнодействовали, а они теперь лавочку открыли»⁴. Ему казалось кощунством ставить в концертных программах произведения современных композиторов рядом с музыкой Глинки: «Было бы жестоко непочтительно к памяти такого единственного нашего композитора перемешивать его в одну кашу с нынешними...» Неизменными остались увлечения юности — любовь к музыке Шопена и Листа. Вагнер по-прежнему

¹ М. А. Балакирев и В. В. Стасов. Переписка, т. 2. М., 1971, с. 195, 176.

² Там же, с. 177.

³ В. А. Золотарев. Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах. М., 1957, с. 92.

⁴ Г. Киселев. М. А. Балакирев. М., 1938, с. 102.

вызывал недоброжелательство. В отличие от Римского-Корсакова и Чайковского, критически относившихся к немецкому реформатору, но признававших его положительные стороны, Балакирев полностью отрицал его творчество. Вождя «Новой русской музыкальной школы» возмущали «вагнеровские сатурналии, в которых много всего, но наиболее бессмыслицы и отсутствия вдохновенья. Вагнер есть верное музыкальное выражение сухой душонки современного изолгавшегося наперцованного человека, и вот одна из причин его растущей популярности. Своя своих познаша...»¹ В агрессивной односторонности отзыва нельзя, однако, не заметить пронизательности Балакирева, увидевшего глубокие связи Вагнера с культурой «конца века».

На склоне лет Балакирева окружало одиночество; моральной поддержкой ему служило общение с немногими молодыми композиторами, главным образом с Ляпуновым. Познакомившись с Балакиревым в начале 80-х годов, Ляпунов около десяти лет проходил своего рода школу у маститого учителя. Педагогический и критический темперамент вождя «Могучей кучки» нашел выход через много лет после кризиса, охватившего его в начале 70-х годов. Правда, масштаб его учительской миссии стал гораздо меньше, из новатора, прокладывавшего путь «к новым берегам», он превратился в мастера, утверждавшего традиции славного прошлого; при всем том он проявлял прежнюю зоркость, остроту, меткость суждений. Эти черты сохранились у него и позже.

Дух новаторских исканий и творческой свободы 60-х годов с прежней силой чувствовались в наставлениях старого композитора через полвека, в 1909 году. В письме Ляпунову он заявляет: «Художник должен быть свободен в своих работах для того, чтобы они оказались ценными». Вскоре он добавляет: «Первое условие хорошего сочинения заключается в том, чтобы композитор не насиловал себя и писал бы по душе, как его влечет». Бескомпромиссный борец за идейное искусство выступает в другом, более раннем письме к тому же адресату (1887): «Художник, по-моему, должен идти к осуществлению своего идеала, им задуманного, хотя бы для этого и пришлось пожертвовать отчасти легкостью и удобством». Почитатель контрастной симфонической драматургии, апологет «инструментальной драмы» выступает с весьма положительной оценкой «Торжественной увертюры» Ляпунова, где «темы... очень контрастируют» (1904).

Оценивая тематический материал, Балакирев неизменно обращает внимание на его способность к изменению и развитию. Материал менее ценный, но заключающий в себе возмож-

¹ М. А. Балакирев и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 195, 198.

ности дальнейшей трансформации, он предпочитал материалу ценному, но лишенному этих возможностей: «2-й концерт Ваш мне нравится, хоть по материалу он ниже Вашей сонаты, но благодаря удачной форме, он имеет огромный над нею перевес...»¹ На старости лет Балакирев оставался верен себе, его критические замечания и советы можно было отнести к 60-м годам, ко времени интенсивной деятельности его кружка. Но в одном отношении он явно эволюционировал. Он стал ценить чистоту гармонии и ясность голосоведения, быть может, не без влияния Н. А. Римского-Корсакова, вступившего в зрелые годы на путь «ученичества», и А. К. Лядова, известного приверженностью к четкой и чистой фактуре.

Это сказывалось в поздних сочинениях Балакирева с их «гладким», ясным письмом и в его наставлениях Ляпунову: «Первое требование, которое Вы должны предъявить к Вашим ученикам,— это абсолютное требование гармонической чистоты: корявые гармонии не должны иметь места в их сочинениях, хотя бы эти строгие требования (чего я не думаю) и повредили бы quasi-фантастике. Их нужно поставить прежде всего на свои ноги в техническом отношении, а овладев техникой, пусть они пишут какие угодно фантасты, и тогда все у них выйдет правильно и логично» (1895). И он строго пенял Ляпунова за «неумелость голосоведения» при «изысканстве гармонии»². Здесь звучат новые ноты, свидетельствующие о проникновении духа времени и склонности к профессиональному техницизму даже в твердыню Балакирева.

Еще в меньшей степени, чем глава «Могучей кучки», был склонен к литературно-критическим трудам представитель младшего поколения русских музыкантов А. К. Лядов, прикнувший к прославленному кружку уже на его закате — в середине 70-х годов. Высказывания Лядова, сохранившиеся в переписке и воспоминаниях современников, содержательные и колоритные, четко рисуют облик художника-мыслителя; они заслуживают не меньшего внимания, чем иные объемистые исследования. Лядов славился, особенно среди учащихся консерватории, требовательностью к чистоте голосоведения в традиционном понимании слова.

С. С. Прокофьев впоследствии жаловался на «сухие придирики» профессора и на запрет каких-либо «дерзаний», вызывавших с его стороны резкие реплики: «„Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь. Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси“». Это приносилось таким тоном, точно он говорил:

¹ См.: А. С. Ляпунова. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова. (По материалам переписки).— В сб.: Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961, с. 399, 419, 418, 408.

² См.: А. С. Ляпунова. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова.— Там же, с. 411.

убирайтесь к черту!»¹ Многие не замечали, что за этими требованиями, казалось бы, чисто технического свойства стояла довольно сложная и противоречивая, но продуманная и выстраданная система эстетических воззрений. Да это и нелегко было обнаружить, так как Лядов приоткрывал завесу лишь в дружеских письмах и беседах с близкими людьми. Среди русских композиторов он был, вероятно, наиболее последовательным апологетом гармоничной красоты и изящества.

Высшее воплощение своего идеала он видел в поэзии Пушкина: «Всех бы поэтов мира отдал бы за Пушкина», — признавался он (1901); «Пушкин — изумительное явление на земном шаре» (1904); «О Пушкин, Пушкин! Вечный, лучезарный, свободный, художник — от головы до пят!» (1907). Лядова пленял Тургенев: «Я Вам не могу передать, какое я испытываю наслаждение, читая его. Все, все, и мысли, и слог, и расстановка знаков препинания — объединение для меня». Тургеневские стихотворения в прозе — «сама поэзия, чудо красоты...»² Пушкинской красотой и гармонией вкусы и интересы Лядова не ограничивались. Он прошел полосу увлечения идеологией и художественными произведениями Л. Н. Толстого, но впоследствии враждебно встретил трактат «Что такое искусство?» и отвернулся от прежних пристрастий. Его привлекал и волновал Достоевский; в литературе своей эпохи он выделял Чехова. Один из чарующих сказочников русской музыки, Лядов постоянно обращался к волшебной красоте народных сказок. В последние годы жизни он заинтересовался О. Уайльдом, М. Метерлинком, Ж.-К. Гюисмансом — утонченными мастерами «конца века», чья индивидуалистическая поэзия оказалась близка его настроениям.

Музыкальные вкусы и симпатии Лядова переплетались с его литературными интересами. Подобно ряду представителей русской мысли о музыке (например, Г. А. Ларошу), он видел в творчестве Глинки аналогию поэзии Пушкина: «Читаю Пушкина и убеждаюсь, что я прав, назвав их — Пушкина и Глинку — братьями, это такие два силача, что ух»³. Большую любовь питал Лядов к своему учителю, великому сказочнику Римскому-Корсакову, которого называл «вечно поэтичным и тонким», «каждую нотку, которого считал драгоценной»⁴. Однако он не принимал безоговорочно даже творчества любимого учителя. Нельзя отказать в меткости его вскользь высказанному мнению о том, что порой Римский-Корсаков «заставлял себя не быть самим собою». Признаки этого он находил, помимо таких произведений, как «Сервилия» или «Пан воевода»,

¹ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 17.

² Сб. А. К. Лядов. Пг., 1916, с. 178, 184, 89, 180, 191.

³ Там же, с. 122.

⁴ «Муз. современник», 1916, март, с. 48, 51.

даже в «Царской невесте», в которой многое, по его мнению, «скорее превосходно сделано, чем рождено живым вдохновением»¹.

Лядову были чужды стилистические искания автора «Снегурочки» в сферах, далеких от волшебного мира русской сказки, будь то древний Рим, старая Польша или московский быт XVI века. Интересны суждения Лядова о Мусоргском. Восторгаясь «свежестью его воображения и богатством изобретательности», Лядов сетовал по поводу пресловутых «несовершенств» письма, но замечал, что любые «исправления» устраняют своеобразие его музыки: «Легко, конечно, то или другое странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается не то, что у Мусоргского»². Здесь так же, как в суждениях Балакирева, зарождались зерна будущих дискуссий о редактировании наследия великого композитора.

Нелегкой проблемой представлялся Лядову, как и старшим «кучкистам», Чайковский. С одной стороны, казались неприемлемыми «банальности» его мелоса, выраставшего на почве городской песенности, с другой, привлекала искренность и непосредственность музыки. Вспоминается высказывание Лядова: «Счастливый композитор Чайковский! Сочиняет, как ему хочется, не спрашивая о том, нравится ли это другим или нет. Захочет — напишет и тривиальность, не боясь никакой критики». Почитая Чайковского, Лядов шел даже на уступки в вопросах «чистоты голосоведения». «Эти правила, — говорил он, — выведены из сочинений великих авторов, но если я встречу у Листа или Чайковского параллельные квинты, то скажу, что они правильны, так как такие композиторы сами создают законы». В дружеских письмах Лядов признавался: «Надеюсь сочинять по-Чайковски, т. е. что пришло, то и ладно». В то же время он восхищался мастерством композитора: «Какова новая опера Чайковского? Воображаю, какое мастерство! Заранее облизываюсь...»³

Неодобрительно отзывался Лядов о Рахманинове: «Музыка в большинстве случаев какая-то угрюмая, как он сам», разделяя это мнение с некоторыми молодыми критиками, например с В. Г. Каратыгиным и др.⁴ Влюблен был Лядов в творчество Скрябина. По свидетельству А. В. Оссовского, он «многое высоко, умно и (как все, что он делал) тонко ценил в музыке Скрябина... Думается, что изящество и чистота стиля были решающим моментом в том обаянии, которым наполнилась для Лядова музыка Скрябина». Но вызывали недоумение и даже

¹ См.: М. Михайлов. Анатолий Константинович Лядов. Л., 1961, с. 16.

² Там же, с. 51.

³ Сб. А. К. Лядов, с. 68.

⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2, с. 498.

испуг новаторские дерзания Скрябина после Сонаты № 5. (Заметим, кстати, что и для Рахманинова пределом приемлемости осталась эта соната.) Когда возник вопрос о присуждении «Поэме огня» («Прометей») премии имени Глинки, Лядов в страхе говорил: «Хороши же мы будем, когда через две недели узнаем, что Скрябина свезли на Удельную!»¹ Однако непосредственное влияние музыки Скрябина оказывалось сильнее предубеждений, и Лядов сочинял фортепианные пьесы в духе позднего Скрябина, с характерными для автора «Прометеев» французскими названиями вроде Grimace, Tentation и др. Убедительный критический отклик на музыку любимого композитора, быть может, более убедительный, чем словесные оценки².

Преклоняясь перед Бахом, Моцартом, Бетховеном, Шопеном, Лядов ригористически отмечал встречавшиеся у них несовершенства голосоведения. Так, признавая гениальную силу мысли Бетховена, он находил великого симфониста «каким-то грязным, неопрятным, неумытым, непричесанным», имея в виду недостатки техники. Много недочетов находил он у Шопена. Даже сочинения Глинки не были, по его мнению, свободны от несовершенств голосоведения. Лишь в музыке Баха и Моцарта он видел образцы безупречного письма. Но этот, казалось бы, придирчивый мастер, отличаясь чутким умом и тонким артистизмом, понимал условность и историческую обусловленность «правил», неукоснительного исполнения которых он требовал. И, на первый взгляд, в противоречии со своими требованиями, а в действительности полностью следуя им, он внушал ученикам: «Создайте новый закон, тогда и нарушайте старые. Всякое нарушение закона, если оно логично, тотчас же становится новым законом»³. Этот «ригорист» шел еще дальше в требованиях творческой свободы: «Ведь вся прелесть искусства в умелом нарушении правил...»⁴ Аналогичную мысль он высказывал о творчестве Чайковского. Вопрос был только в том, что же является «умелым нарушением», какое нарушение станет «новым законом». Часто этот тончайший художник останавливался на рубеже старого и нового времени, отшатываясь от «нарушений», которые оказались вполне жизнеспособными: от «дерзостей» Прокофьева, «грубостей» Р. Штрауса, «недозволенных» параллелизмов Дебюсси.

Гармонически уравновешенная муза А. К. Глазунова высказывалась не только в музыкальном творчестве, но не менее последовательно — в эстетических декларациях и крити-

¹ Психиатрическая больница в Петербурге.

² См.: Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову. Предисловие А. Оссовского. — В сб.: «Орфей», кн. 1. Пг., 1922, с. 157—159.

³ Сб. А. К. Лядов, с. 209.

⁴ «Русская музыкальная газета», 1916, № 11, стлб. 235.

ческих оценках. Как и Лядов, он избегал литературных выступлений и подробного изложения взглядов. Они известны благодаря переписке с друзьями и воспоминаниям современников. Несмотря на отрывочный характер этих материалов, они рисуют довольно стройную систему воззрений и симпатий. Композитор М. О. Штейнберг вспоминал: «Стоит ли говорить о том, насколько дороги ему были великие имена Баха, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Глинки!.. Из композиторов более позднего периода Глазунов особенно ценил Листа и Брамса; разумеется, близки ему были творения композиторов „Могучей кучки“, особенно Бородина и Римского-Корсакова... Устремления французского импрессионизма не пользовались его симпатиями, период же крайнего модернизма, наступивший около 20-х годов нашего столетия, был ему до глубины души противен»¹. В этом перечне пристрастий Глазунова чувствуется явный сдвиг по сравнению с интересами и вкусами Балакиревского кружка: появляются старшие венские классики, Брамс (не привлекавший ни «кучкистов», ни Чайковского, но пользовавшийся любовью М. П. Беляева и его круга); сохраняется верность Листу, но исчезает кумир «Могучей кучки» Берлиоз.

В общем, наблюдается некоторая академизация симпатий. К суммарной характеристике, данной М. О. Штейнбергом, надо прибавить еще некоторые детали. Прежде всего, одна из сложных проблем для балакиревцев — творчество Чайковского. На склоне лет, вспоминая о встречах с ним, Глазунов довольно метко определил его место в ряду великих современников: «Я сравнил бы Бородина с домосковским князем-витазем, Мусоргского с вдумчивым поселянином, Римского-Корсакова с былинным чародеем, а Чайковского с русским барином тургеневского душевного строя». Заметим, что в этом ряду автор «Пиковой дамы» является единственным представителем русской городской культуры.

Глазунов присматривался к творчеству Чайковского с интересом и любовью, несмотря на различие позиций. «Мои взгляды в искусстве, — писал он, — расходились со взглядами Чайковского. Тем не менее, изучая произведения его, я усмотрел в них много нового и поучительного для нас, молодых в то время музыкантов. Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лириком-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом. Совокупность всего этого всегда оставляла во мне чувство

¹ М. О. Штейнберг. А. К. Глазунов. Воспоминания о нем и его письма. — В сб.: Музыкальное наследие. Глазунов, т. 2. Л., 1960, с. 21.

полного удовлетворения...»¹ С аналогичной осторожностью воспринимали тематический материал Чайковского коллеги Глазунова, отмечавшие наличие театральности в симфониях Чайковского. Наконец, вдохновенное «развитие мыслей», отличающее его симфонизм стало предметом особенно тщательного исследования уже в советскую эпоху.

В критических оценках Глазунова, как и в его музыке, явно сказывалось сближение главных линий русской музыки, столь характерное для начала нового века. С искренним пиететом относился Глазунов к С. И. Танееву, которого называл «великим учителем контрапункта», «моим дорогим московским учителем». Глазунова, выдающегося мастера полифонии, восхищало несравненное искусство Танеева, приводил в восторг процесс его творчества.

Об «Орестее» Глазунов писал: «В данной опере Танеев проявил необыкновенное мастерство и вполне оправдал свое стремление соединить греческую драму с музыкой. Музыка „Орестей“ чрезвычайно содержательна; в ней много настроения, фактура ее изумительно тонка, и при всем этом музыкальные характеристики выявляют особые качества Танеева как композитора. Музыка, характеризующая полубогов, очерчена резкой диссонирующей гармонией, мелодический контур не построен исключительно на обыкновенных мажорных и минорных гаммах. Формы „Орестей“ — более свободные, чем симфонические, в этой опере речитатив — ариозно-мелодического характера, а искусно сделанные музыкальные характеристики местами напоминают „Русалку“ [Даргомыжского]»². В этой сжатой, меткой оценке привлекает сближение Танеева с творческими методами «кучкистов», в частности Римского-Корсакова, также использовавшего «необычные» ладово-гармонические средства в обрисовке мира волшебных сказаний.

Среди более молодых композиторов Глазунов выделял А. Н. Скрябина, музыку которого ценил, вплоть до «дерзаний» «Поэмы экстаза». Так, по его словам, Соната № 4 Скрябина «оригинальна, преисполнена упоительных красот, и мысли в ней выражены с необычайной ясностью и сжатостью». Симфония № 3 («Божественная поэма») «чрезвычайно нравится; многими эпизодами я с жаром увлекаюсь» (1905)³. Но «Поэма экстаза» действовала на Глазунова «подавляющим, почти угнетающим образом»⁴, а «Прометей» вызвал у обычно благодушного композитора протест. Еще резче он выступил против «дерзостей» мо-

¹ А. Глазунов. Мое знакомство с Чайковским.— В кн.: Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1973, с. 248.

² А. К. Глазунов об «Орестее». — «Русская музыкальная газета», 1915, № 44, стлб. 694.

³ А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Сост. М. А. Ганина. М., 1958, с. 272, 296.

⁴ А. Глазунов. «О вреде музыки». — «Музыка», 1913, № 118.

лодого Прокофьева. Концерт для фортепиано с оркестром № 1, исполненный автором при окончании консерватории, настолько возмутил директора, что он отказался объявить результат экзамена (Прокофьеву была присуждена 1 премия). Еще сложнее обстояло на премьере «Скифской сюиты». По словам автора, Глазунов «вышел из себя — и из зала, не вынеся солнечного восхода, то есть за восемь тактов до конца... В оценке нового произведения директор консерватории не щадил выражений, отметили газеты»¹.

Одной из сложнейших проблем зарубежной музыки оставалось для Глазунова творчество Р. Вагнера. На протяжении ряда лет отношение к байрейтскому реформатору существенно менялось, отдельные его произведения и эпизоды из них вызывали резко противоположные оценки: «В 1884 году я ездил в Байрейт слушать вагнеровскую музыку; до этой поездки я не понимал его музыки, но постепенно проникался духом его творений и, в конце концов, побежден». Победа Вагнера в данном случае была относительной. Подобно Римскому-Корсакову, Глазунов сохранял критическое отношение к привлекавшему его композитору: «„Рейнгольд“ мне очень понравилось... Совсем иное впечатление произвела на меня „Валькирия“... Музыка в ней страшно бессодержательна; лучшие места, как Вступление, или коротки, или же суть бесчисленное множество повторений того же самого. Превосходная музыка во время появления во II действии Брунгильды очень скоро становится невыносимой вследствие повторения. Кроме того, много инструментальных речитативов solo и на педали, которые вносят в музыку страшную пустоту... Конец „Валькирии“... несколько выкупает впечатлительные скуки от предыдущего». Прослушав «Зигфрида», Глазунов писал: «К крайнему удовольствию своему, я не только не разочаровался, но даже напротив, в этот вечер мне даже задним числом и „Валькирия“ понравилась»². Критическое отношение ко многим страницам Вагнера сохранялось всю жизнь: «II действие „Парсифаля“ на меня действует ужасно раздражающе; прослушав эту музыку, я буквально бредил ею, и до сих пор мне жутко делается, слушая „Парсифаля“» (1913)³.

Новаторские поиски послевагнеровского времени Глазунов отвергал безоговорочно. Прослушав «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, он нашел у автора «кое-какую талантливость» и хорошую оркестровую технику («с большим вкусом и знанием дела»), но резко осудил «вычурную пряность» музыки. Еще решительнее звучал приговор Р. Штраусу. Прослушав в Лондоне отрывки из оперы «Гунтрам» и «отвратительное» «Heldenleben»

¹ С. С. Прокофьев. Автобиография.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 36.

² Сб. Музыкальное наследие. Глазунов, т. 2, с. 181, 182.

³ А. Глазунов. «О вреде музыки».— «Музыка», 1913, № 118.

(«Жизнь героя»), Глазунов писал: «Публика так же приветствовала этого ужасного сочинителя, как и образцовые произведения признанных повсюду мастеров. Публику, видно, занимает эта бессовестная какофония, музыканты же, по-видимому, боятся высказывать свое мнение» (1903)¹.

Суждения Глазунова представляются законченным выражением типичной для беляевского круга уравновешенной эстетики, приемлющей различные, но не крайние сферы музыкального наследия. Цельное, свободное от «уклонов» Лядова или Римского-Корсакова звукоосозерцание автора «Раймонды» представлялось показательным для «периода спокойного шествия вперед», по выражению «Летописи». Вместе с тем Глазунову свойственна благородная терпимость, побуждавшая его открывать дорогу дарованиям чуждым и неприемлемым, но многообещающим, как это было с Прокофьевым.

С появлением И. Ф. Стравинского в среду петербургских музыкантов проник дух мятежа и протеста против традиций. Ранние высказывания композитора вполне уважительны в отношении Н. А. Римского-Корсакова: «На меня... сознание, что Вы постоянно интересуетесь моими сочинениями, действует удивительно благотворно, и мне хочется много и усердно работать... Верьте, что я никогда не найду тех слов искреннейшей благодарности, которые могли бы в достаточной степени выразить ее» (1907). После смерти учителя Стравинский писал Н. Н. Римской-Корсаковой: «Если бы Вы знали, как я разделяю Ваше ужасное горе, как я чувствую утрату бесконечно дорогого и любимого мною Николая Андреевича!» (1908). Через год он снова обращался к ней: «Не передам Вам, как эти дни я вновь переживаю прошлогоднюю великую утрату» (1909). В автобиографической справке (1908) он с признательностью упоминает о знакомстве «с семьей Н. А. Римского-Корсакова, которая в музыкальном отношении быстро двинула мое развитие вперед»². Однако со временем обнаружили расхождения с родственниками учителя по некоторым существенным вопросам.

В 1911 году Стравинский поведал другу юности, сыну Н. А. Римского-Корсакова Андрею Николаевичу о сомнениях по поводу привычных оценок, защищавшихся В. В. Стасовым. Стравинский назвал «тлетворной односторонностью» попытки отрицать национально-русский характер художников «Мира искусства» Рериха, Билибина, Стеллецкого и ограничивать «русский стиль» творчеством передвижников Репина, Перова, Прянишникова. «Я очень высоко ценю этих последних, но неужели же из-за этого Рерих, Билибин и Стеллецкий станут для меня менее русскими». Давно совершившийся поворот автора «Жар-

¹ Музыкальное наследие. Глазунов, т. 2, с. 198.

² Письма И. Ф. Стравинского.— В сб.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973, с. 441, 445, 447, 444.

птицы» и «Петрушки» в сторону «Мира искусства» стал проявляться не только в его музыкальных произведениях, но и в критических отзывах. Подымался мятеж и против консерватории с ее беляевскими традициями («Почему к моим сочинениям надобно подходить с консерваторским аршином?»).

В 1910 году произошел конфликт между семьей Н. А. Римского-Корсакова и дягилевской антрепризой в связи с парижской постановкой балета «Шехеразада». В спектакль не была включена III часть сюиты, что вызвало протест вдовы композитора. Стравинский стал на сторону постановщика: «Главное тут не в сюжете, а в дивном зрелище, которое как нельзя лучше переносит тебя в атмосферу гениальной музыки „Шехеразады“ (из письма В. Н. Римскому-Корсакову, 1911)¹. Такое же впечатление сложилось у художника В. А. Серова, писавшего: «Ставить „Шехеразadu“ вопреки тексту Римского-Корсакова, подписанному под его великолепной сюитой, конечно, большое святотатство, но надо это святотатство видеть, тогда преступление становится не столь тяжким, и примирение возможно. Так много вложено в эти танцы истинной красоты, красоты одеяний, фона, красоты самих существ, движимых пленительной музыкой Римского-Корсакова, что забываешь эту разницу текста, а видишь и ощущаешь близость Востока и признаешь сказку из „Тысячи и одной ночи“»².

Мятеж Стравинского принимал все большие масштабы. В письме к матери (1912) он резко высказался против «внешней красоты» будто бы «мертворожденных» произведений Глазунова; обращаясь к М. О. Штейнбергу (1913), он похвалил Р. Штрауса, зная, какую отрицательную оценку встречал немецкий композитор в корсаковском кругу: „Электра“ Штрауса — вещь замечательная!!!»³ В письме редактору журнала «Музыка» В. В. Держановскому (1913) Стравинский объявил себя почитателем К. Дебюсси и выразил протест против «неслыханно-односторонней», «неприкрыто пристрастной» статьи Л. Л. Сабанеева, помещенной в этом журнале и представлявшей «скандальный» выпад против французского музыканта, в те дни — гостя русских столиц.

Взрыв назревал. «Петрушка» в семье Римского-Корсакова встретил резкий отпор, в частности, со стороны Андрея Николаевича, давшего отрицательную рецензию в печати. «Весна священная» означала полный разрыв, хотя в музыке балета таились корсаковские традиции. Большую роль в конфликте играли общеэстетические увлечения Стравинского, особенно симпатии к деятелям «Мира искусства». Сообщая в письме

¹ Письма И. Ф. Стравинского.— В сб.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, с. 453, 460.

² В. А. Серов. Письмо в редакцию.— «Речь», 22 сентября 1910 г.

³ Письма И. Ф. Стравинского.— В сб.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, с. 468, 471.

Н. Ф. Финдейзену (1912) о совместной работе с художником Н. К. Рерихом над либретто «Весны», Стравинский утверждал: «Кто... как не Рерих, мог мне помочь в данном деле; кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцов к земле... На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям в лапидарных ритмах близость людей к земле, общность их жизни с землей»¹.

Смутное ожидание великих перемен, которым проникнут замысел «Весны», получил в те же годы интересное отражение в одной из бесед композитора. Осенью 1914 года, в первые месяцы мировой катастрофы, в разговоре с Р. Ролланом он сделал многозначительное признание. По свидетельству Роллана, Стравинский «приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль. Он считает, что подготавливаемая революция по окончании войны свергнет царскую династию и создаст славянские соединенные штаты»². Предвидения композитора были явно окрашены настроениями «скифства». В те годы даже в столь отдаленной от социальных бурь области, как мысль о музыке, проступали предвестия приближающегося исторического перелома.

В лице Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева в начале века выступили молодые силы, которым суждено было сыграть выдающуюся роль в развитии советской музыки и музыкально-критической мысли. В предреволюционное время они делали первые творческие шаги, но характерные черты их облика обозначались довольно ясно. Наряду с сочинением музыки Мясковский, подобно его современникам Кюи или Витолу, занимался критической деятельностью, регулярно освещая в прессе события музыкальной жизни. Его литературное наследие относится к интересным страницам предреволюционной мысли о музыке и должно рассматриваться в свете сложных процессов, происходивших в этой области.

Иное дело — младший товарищ Мясковского по консерватории С. С. Прокофьев. Он не был склонен к размышлениям в духе своего друга. Прокофьев прежде всего человек действия. Он сочиняет музыку и выступает как пианист, видимо, подчиняясь глубоким, в значительной мере стихийным внутренним импульсам, не заботясь о выражении своих жизненных и эстетических принципов. Стремление высказаться пришло значительно позже, в 30—40-х годах, когда были написаны «Автобиография» и ряд статей программного содержания. В предреволюционное время он высказывался преимущественно

¹ Письма И. Ф. Стравинского.— В сб.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, с. 470.

² Р. Роллан. О Стравинском (Из дневников военных лет).— «Сов. музыка», 1935, № 5, с. 59.

посредством музыки, а в переписке с друзьями по искусству ограничивался разбором деталей «технологии» — гармонией, оркестровкой и т. д. Прокофьев понимал, что он не лишен критического дара.

20-летний юноша записывал в дневнике: «Я думаю, из меня вышел бы недурной критик, притом большая собака»¹. Несколько рецензий, опубликованных в журнале «Музыка», подтвердили это. Довольно злую оценку получили первые опыты талантливого А. Станчинского: «Автор не успел обнаружить... ни ярких мыслей, ни интересного содержания»². Похвалив Сонату № 1 для фортепиано Н. Мяскового — «благородство материала, тщательность отделки и увлекательность музыки», Прокофьев все же заметил характерную черту автора — «чрезмерную грузность изложения»³. Литературные способности Прокофьева не получили развития; быть может, в его лице русская музыкальная культура потеряла острого и яркого критика. Зато, правда, приобрела большого композитора.

На рубеже XIX—XX веков, наряду с Римским-Корсаковым и Глазуновым, центральное положение в русской музыкальной жизни занимал С. И. Танеев. Не будучи профессиональным критиком, он играл выдающуюся роль в формировании отечественной мысли о музыке своими теоретическими трудами и афористически меткими суждениями, высказывавшимися в дружеских письмах, беседах, на занятиях с учащимися. Воспитанник П. И. Чайковского, в известной степени последователь взглядов Г. А. Лароша, Танеев определился как музыкант-мыслитель в 70—80 годах. В переписке нашли отражение его музыкальные вкусы и воззрения — склонность к полифонии, культ Моцарта, преклонение перед гением Чайковского, неприятие новых течений Запада, начиная с Листа и Вагнера, отрицательное отношение ко многим произведениям «кучкистов», особенно Мусоргского, активный интерес к вопросам народного творчества. Его цельная система воззрений была довольно стойкой, но на рубеже столетий подверглась некоторым изменениям, особенно в оценке «кучкизма».

В свое время П. И. Чайковский упрекал молодого композитора в излишнем интеллектуализме: «Я, не без сожаления и грусти, вижу, как мало-помалу Вас заедает рефлексия, и как действующий в области творчества художник все более и более уступает в Вас место кропотливому изыскателю музыкальных премудростей»⁴. В отличие от Римского-Корсакова, обладав-

¹ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 29.

² «Музыка», 1913, № 148.

³ «Музыка», 1915, № 210.

⁴ Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., б. г., с. 54.

шего не менее высокой интеллектуальностью, но склонного к конкретным наблюдениям и выводам, Танеев стремился к абстракциям и обобщениям; он внимательно изучал труды крупных мыслителей — «Этику» Б. Спинозы, статьи Л. Толстого, руководства по истории философии и логике. Много внимания уделял истории — античному миру, эпохе Возрождения, Реформации, социальным вопросам современности (в освещении либеральных профессоров М. М. Ковалевского и др.), читал произведения мировой классики — Эсхила, Шекспира, Гёте, Байрона. На протяжении всей жизни он общался с виднейшими деятелями русской литературы — И. С. Тургеневым, Г. И. Успенским, А. П. Чеховым, в 90-х годах сблизился с Л. Н. Толстым.

Молодому композитору были свойственны моральная требовательность и обостренная чуткость к вопросам нравственности. Под влиянием Толстого эти черты усиливались. Два лета (1895 и 1896 гг.), проведенные в Ясной Поляне, и зимние встречи в Москве остались памятными для Танеева. Взаимного понимания в вопросах искусства у них не было: Толстой не любил музыки Танеева, Танеев не разделял воззрений Толстого. Но было нечто общее в той предельной искренности и прямоте, какую они проявляли в творчестве, критических суждениях и общественной жизни. Достаточно вспомнить мужество и принципиальность Танеева в дни революционных событий 1905 года. Так же стойко защищал он свои взгляды в области искусства — даже в спорах с людьми, перед которыми преклонялся, например с Чайковским. В годы зрелости, на рубеже нового века, эта черта сказывалась с особенной силой. В ту пору им были созданы капитальные теоретические исследования, содержавшие ряд общеэстетических и критических суждений: «Подвижной контрапункт строгого письма» (1887—1906, опубл. 1909), «Учение о каноне»¹ (1901—1915, опубл. 1929) и др.

В яснополянских беседах обсуждались существенные вопросы эстетики. Танеев записывал в дневнике: «Л. Н. сказал, что вопросы, касающиеся развития и истории искусства, не так его занимают, как вопрос об искусстве с точки зрения нравственной: „Я хочу знать, необходимо ли искусство; стоит ли искусство тех жертв, которые на него тратятся“». Видимо, перед Танеевым этот вопрос не возникал, «необходимость» искусства была для него очевидна. На вопрос, поставленный Толстым, он не отвечал. Интересовали его те проблемы истории искусства, которые меньше всего занимали Толстого: «Я заметил, что, по-видимому, искусство получает способность выражать душевные движения, достигнув некоторой степени развития, что применить это к первоначальным стадиям искусства нельзя, между

¹ Закончено В. М. Беляевым.

тем и границы провести во времени нельзя между отдельными ступенями искусства»¹. Это столкновение взглядов писателя-моралиста, работавшего над трактатом «Что такое искусство?», и музыканта, находившегося в расцвете творчества, чрезвычайно показательны.

Характерно, что при явном историзме мышления, Танеев не признавал выразительных возможностей у «первоначальных стадий искусства». Он был прочно связан с культурой определенной эпохи и не замечал, что первобытное искусство, чуждое и непонятное ему, может быть предельно выразительным для представителей «первоначальных стадий». Историзм мышления и в то же время известная ограниченность его вообще свойственны Танееву. Еще в 1879 году, 23-летним юношей, он задумывался над историей западной музыки и рекомендовал такой же путь русскому искусству. Под влиянием статей Г. А. Лароша молодой музыкант предлагал «приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка. Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится... Усвоим себе опыт древних контрапунктистов и возьмем на себя эту трудную, но славную задачу»².

Почти через три десятилетия, завершая обобщающий труд, Танеев возвратился к той же утопической идее — повести русскую музыку по пути западной полифонии. Теперь он придавал этой идее еще одно важное значение — служить противоядием новым течениям в музыке: «Наша тональная система теперь... — писал Танеев в предисловии к „Подвижному контрапункту“, — перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы. Последовательное проведение принципа, что каждый аккорд может следовать за каждым другим на хроматической основе, лишает гармонию тональной связи и исключает из нее те элементы, которые расчленяют произведение на отделы, группируют мелкие части в крупные и скрепляют все в одно органическое целое... Устойчивое пребывание в одной тональности, противопоставляемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев, переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвращение к главной—

¹ Из «Дневников» С. И. Танеева (1895).— В сб.: Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. М., 1925, с. 60.

² Из памятной записной книжки С. И. Танеева.— В сб. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни, с. 74.

все эти средства, сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы, мало-помалу исчезают из современной музыки. Отсюда измельчение строения отдельных частей и упадок общей композиции. Цельные, прочно спаянные музыкальные произведения являются все реже и реже. Большие произведения создаются не как стройные организмы, а как бесформенные массы механически связанных частиц, которые можно по усмотрению переставлять и заменять другими».

Определив основные черты ладового мышления своей эпохи, Танеев предложил средства борьбы против разложения сформировавшейся системы: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм». Этим формам Танеев придавал особое значение, считая их вечными и незыблемыми: «В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, и применяемые, и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание». Таким образом, полифонические формы стоят выше исторического процесса и не подчинены изменчивости. Эта идея «оздоровления» музыки средствами полифонии едва ли подтверждалась ходом развития искусства. Но она отражала творческий путь самого Танеева. Колоссальная надстройка, возведенная им в виде «Подвижного контрапункта», чтобы служить плотной стеной против бурных течений современности, не остановила их, но осталась замечательным памятником теоретической мысли и своеобразным эстетическим манифестом автора.

Танеев преклонялся перед гением великих полифонистов прошлого — Палестрины и Орландо Лассо, представителей «высшего развития» контрапункта строгого стиля, Баха и Генделя, чьи сочинения он называл «совершеннейшими образцами» свободного письма. С благоговением говорил он о «величественной фигуре Иоганна Себастьяна Баха, достигшего крайнего предела искусства воплощать посредством сложнейших контрапунктических форм высшие художественные замыслы»¹. С любовью обращался Танеев к наследию Моцарта, не раз отмечал «образцы недосягаемого совершенства» его голосоведения, «особенную красоту вступлений» в квартетах и т. д. В незаконченном труде «Учение о каноне», над которым он работал в последние годы жизни (1901-1915), Танеев убеж-

¹ С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909, с. 6, 5, 3, 349.

дал современников «вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения; это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор»¹.

Русское моцартианство, обладавшее богатой традицией начиная с А. Д. Улыбышева и П. И. Чайковского, обрело в суждениях Танеева новое обоснование как призыв к высшему образцу мастерства. В отличие от Улыбышева, Танеев не видел в своем кумире последней ступени, после которой наступает неизбежное падение. Моцарт являлся в его представлении лишь примером, указывающим путь к совершенству на новой ступени развития. Важное значение придавал Танеев расширению «круга тональных гармоний и... установлению тональной связи между гармониями, принадлежащими отдаленным строям. Какие широкие горизонты благодаря этому открылись для гармонии, показывает творческая деятельность Бетховена, который, на смену схематичности модуляционных планов XVIII века, внес чрезвычайное разнообразие в соотношение тональностей крупных частей сочинения, отдельных партий и т. п.». Особенно ценил Танеев последние сочинения Бетховена, «доселе поражающие новизною и оригинальностью»². С точки зрения своего критерия — моцартовского совершенства письма при современном гармоническом языке — Танеев судил и о творчестве русских композиторов.

С интересом и любовью воспринимал он музыку Римского-Корсакова, особенно оперу «Садко», служившую ему эталоном при сравнении с другими произведениями ее автора. Судя по дневниковым записям, Танеев отзывался подчас весьма сурово: «„Ночь перед рождеством“ — «холодное сочинение», не сравнимое ни с „Садко“, ни с „Майской ночью“; «Царская невеста» — «в общем слушается легко, но уступает „Садко“» (1898). Сдержанную оценку встретила и «Сказка о царе Салтане»: «Вообще опера занята, только сюжет слишком незначителен для такой длинной пьесы, хотя дает много поводов для музыкальной обработки» (1900). Зато исключительное впечатление произвел «Кашей Бессмертный», где «усовершенствования современной гармонии» проявились ярко и последовательно. Танеев записал: «„Кашей“ мне чрезвычайно понравился. Мне представляется он новым словом в искусстве... Принципы, в нем проводимые, пригодны не только для сочинений гармонически вычурных, но пригодны для какого угодно стиля... Я слушал „Кашею“ с большим волнением, нередко слезы появлялись у меня на глазах» (1902). В письме М. И. Чайковскому Танеев назвал оперу о Кашее произведением «в высшей степени

¹ С. И. Танеев. Учение о каноне. М., 1929, с. 4.

² С. И. Танеев. Подвижной контрапункт... с. 6, 168.

замечательным, указывающим новые приемы и новые пути в сочинении оперы» (1903) ¹.

С большим интересом воспринимал Танеев и литературную деятельность любимого композитора. Ознакомившись с «Летописью моей музыкальной жизни», он писал Н. Н. Римской-Корсаковой (1909): «Я считаю „Летопись“ за одно из самых интересных и поучительных автобиографических сочинений, какие мне приходилось читать... Чрезвычайно ценными являются для меня... многие мысли, специально относящиеся к вопросам чисто музыкальным, высказанные простым, ясным и определенным языком и обильно рассыпанные по всей книге. Отдавая должную дань достоинствам этой книги, я, тем не менее, при чтении ее по временам вступал мысленно в разногласие с ее автором. Эти разногласия наиболее резко выразились по поводу отрицательного отношения Николая Андреевича к деятельности Лароша. Для человека, читавшего статьи Лароша, не может быть сомнения в том, что мысли, которые он пропагандировал, оказали сильное влияние вообще на нашу музыкальную жизнь, а в частности и на Беляевский кружок. Подтверждение этому представляется самую „Летописью“ (напр., если сравнить меткую характеристику этого кружка... с характеристикой воззрений Лароша...)» ². Нельзя не признать точность сопоставления, сделанного Танеевым. Достаточно привести упоминаемые им выдержки из «Летописи»: «Ларош... стал... высказываться как убежденный защитник технического совершенства, как апологист старых нидерландцев, Палестрины, Баха и Моцарта...»; «кружок беляевский... состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных... уважал не только своих музыкальных отцов, но и прадедов, восходя до Палестрины». Танеев пронизательно отметил процесс сближения различных творческих течений, к концу века пришедший на смену бурному периоду их становления.

С неменьшим одобрением высказался Танеев о другом капитальном труде Римского-Корсакова — «Основах оркестровки»: «Я был в восхищении не только от содержания... представляющего величайший интерес, но и от образцовой формы изложения предмета... Необыкновенно приятное впечатление производит серьезный и деловитый тон книги, лишенный всяких ненужных прикрас и цветов красноречия, которыми нередко переполнены руководства по оркестровке. Только соединение в одном лице замечательного художника, тонкого наблюдателя и самобытного мыслителя могло дать в результате подобное сочинение» ³.

¹ См.: Г. Бернандт. С. И. Танеев. М., 1950, с. 165—170.

² С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1. М., 1952, с. 52, 53.

³ Там же, с. 55.

В поздние годы жизни Танеев редко обращался мыслью к Мусоргскому и Бородину, их музыка в общем оставалась чуждой ему. Интересно, что, положительно оценив Симфонию до мажор Балакирева, Танеев сделал выпад по адресу «кучкистского» симфонизма: «Мало обычных общепетербургских мест (1899)»¹. Аналогичный выпад был сделан ранее по поводу Симфонии си минор Ляпунова: «Первая часть состоит из несколько тысяч раз повторенных четырех нот, совершенно по-петербургски сочинена»². Еще раньше, в 1882 году, Танеев упрекал в тех же недостатках Первую симфонию Глазунова: «Неуменье строить большие периоды, а замена их невыносимейшим приемом петербургских музыкантов — бесконечным и бесплодным повторением мотива из одного или двух тактов... Бедность и однообразие форм — недостаток, общий петербургским музыкантам»³.

Метко определив мелкость форм, свойственную некоторым произведениям «петербургских» композиторов, в частности Ц. А. Кюи или юношескому опыту А. К. Глазунова, Танеев противоречил самому себе, распространяя эти суждения на плеяду столичных мастеров, в том числе на Римского-Корсакова. Когда Глазунов стал зрелым художником, Танеев изменил мнение о его творчестве. Седьмую симфонию Глазунова он назвал «замечательной своею простотою, соединенною с необыкновенно искусной контрапунктической работою» (1903)⁴ — оценка весьма веская в устах великого мастера полифонии. Один из эпизодов этой симфонии приведен в «Подвижном контрапункте» в качестве «редкого примера... 2-голосного горизонтально-подвижного контрапункта в современной музыке»⁵. А примеры он отбирал тщательно и требовательно.

К своим ученикам Танеев присматривался внимательно, особенно к А. Н. Скрябину, чье творчество вызывало у взыскательного учителя сомнения и возражения. По свидетельству А. Б. Гольденвейзера, «Танеев очень любил Скрябина и высоко ставил его дарование, но последние произведения Скрябина были ему чужды. К стилю их он относился отрицательно и при встречах со Скрябиным решительно и резко высказывал ему свое отношение к этим произведениям»⁶. Имеется немало других свидетельств подобного же рода. Автор «Поэмы экстаза» представлялся Танееву приверженцем модернизма, борьбе с которым великий полифонист посвящал свои силы до конца жизни.

¹ См.: Г. Бернандт. С. И. Танеев, с. 166.

² С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 133.

³ Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, с. 87.

⁴ См.: Г. Бернандт. С. И. Танеев, с. 165—166.

⁵ С. И. Танеев. Подвижной контрапункт... с. 301.

⁶ А. Б. Гольденвейзер. Из моих воспоминаний.— В сб.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 312.

В письме М. И. Чайковскому (1910) он писал: «У меня не лежит душа к сочинениям новейших модернистов вовсе не потому, чтобы я желал застоя в музыке и враждебно относился к новизне. Наоборот, повторение того, что уже давным-давно сказано, я считаю делом бесполезным, и отсутствие оригинальности в сочинении делает меня к нему совершенно равнодушным. Но теперешнее движение кажется мне, прежде всего, в высшей степени односторонним. Отчего стремление к новизне ограничивается только двумя областями — гармонией и инструментовкой? Почему наряду с этим не заметно не только ничего нового в области контрапункта, но, наоборот, эта сторона находится сравнительно с прежним временем в большом упадке? Почему в области форм не только не развиваются заложенные в них возможности, но и самые формы мельчают и приходят в упадок? Я первый готов был бы приветствовать такую музыку, которая бы всесторонне обновила и совершенствовала музыкальный язык, но об этом современные музыканты нисколько не заботятся. Возможно, что с течением времени теперешние новшества приведут в конце концов к перерождению музыкального языка, подобно тому как порча латинского языка варварами привела через несколько столетий к возникновению новых языков. Но пока для меня несомненно, что музыкальный язык портится. Вместо связности и целесообразности гармоний, которая чувствуется в сочинениях еще сравнительно недавнего времени, мы встречаем совершенно произвольное сопоставление тонально отдаленных аккордов — та связь, которою сцепляются части музыкального сочинения на всем его протяжении и делают из него органически неразрывное целое, зачастую вовсе отсутствует»¹.

В этих наблюдениях убедительно показаны общие черты, объединявшие представителей главнейших новаторских течений начала века, в том числе столь различных и порой противоположных, как Римский-Корсаков эпохи «Кашея» и «Золотого петушка», Скрябин, Дебюсси, Равель, Штраус, юный Стравинский. Этими общими чертами были поиски и открытия в сфере гармониембровой («гармония и инструментовка»), при меньшем внимании к вопросам полифонии. Танеев осудил «произвольное сопоставление тонально отдаленных аккордов», то есть появление новых гармонических последований на смену традиционной функциональности и «измельчение» форм — черты, характерные, в частности, для французского импрессионизма. Но, будучи исторически мыслящим художником, Танеев не ограничился осуждением, а старался понять смысл происходивших процессов.

В 1900 году он написал Н. А. Римскому-Корсакову: «Когда в музыкальный язык целого поколения композиторов врыва-

¹ См.: Г. Бернандт. С. И. Танеев, с. 278.

ется поток новых мелодических оборотов, новых гармоний... и т. п., то возможно, что он внесет много неясного и смутного, что, быть может, временно и отразится вредно на качестве самих сочинений. Но по мере того как композиторы осваиваются с этим новым запасом музыкальных выражений, привыкают отдавать себе отчет в том, что им кажется хорошим, что дурным, все безобразное и смутное мало-помалу отпадает, ясность языка восстанавливается, и в конце концов он оказывается обогащенным новыми оборотами и выражениями¹.

Таким образом, Танеев пришел к мысли о допустимости даже «варваризмов» и «безобразий», осуждаемых им, но служащих переходной ступенью к «новой, обогащенной ясности» музыкального языка — взгляд, свидетельствующий о несомненном историзме мышления. И, быть может, в этих противоречиях мысли, в борьбе представлений об исторической изменчивости творческих течений с желанием остановить их стремительный бег контрапунктическим заслоном заключалась скрытая пружина его многообразной деятельности, основа его эстетических и критических поисков.

Было бы ошибочно думать, что этот большой и тонкий мастер ограничивался пропагандой полифонической техники. Как видно из его высказываний, Танеев был убежденным сторонником реалистической эстетики. Интереснейшее суждение своего профессора привел его ученик, композитор и музыковед К. Эйгес. Как-то в классе Танееву задали вопрос: «Выражает ли, может ли выражать и должна ли музыка, как это думает Толстой, выражать определенные чувства?.. или прав Ганслик, для которого музыка — только прекрасная звуковая форма?» — «Конечно, может выражать определенные чувства», — ответил Сергей Иванович и при этом сослался, в качестве примера, на *Adagio* из Сонаты Бетховена (ор. 110), а именно на типичный небольшой ход мелодии вверх с опущением ее вниз на секунду („вдох“)... и несколько раз наиграл средний голос с *crescendo* вверх и *diminuendo* вниз... как выражение горестных чувств². Любопытно, что положения реалистической эстетики Танеев, как и Римский-Корсаков, приводил в противовес Ганслику, представителю формалистических воззрений. Вспомним, что в разговоре с Л. Н. Толстым Танеев высказывал те же взгляды, утверждая, что искусство способно «выражать душевные движения» (правда, «достигнув некоторой степени развития»).

Ученики Танеева пошли разными путями. Пожалуй, никто из них не применял контрапункт строгого стиля как средство спасения от соблазнов новизны. Некоторые, как Скрябин, стали вождями нового направления, породив немало последо-

¹ С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 45.

² К. Эйгес. Воспоминания о С. И. Танееве.— В сб.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946. М., 1947, с. 271.

вателей, другие, как Василенко, с интересом прислушивались к исканиям современников и многое воспринимали. Среди выдающихся учеников великого мастера в наибольшей степени приближался к сложившейся традиции С. В. Рахманинов. Замкнутый, не склонный к критическим декларациям, он почти не выступал в печати и редко приоткрывал свой душевный мир даже в дружеской переписке. В 1915 году он опубликовал небольшую статью памяти Танеева. Воздав должное учителю, «композитору-мастеру, образованнейшему музыканту своего времени, человеку редкой самобытности, оригинальности, душевных качеств», Рахманинов ничего не сказал о его творчестве, если не считать фразы о «широкой и прямой» дороге, «показавшей... путь к последней вершине, где так ярко засиял зажженный им светильник»¹. (Очевидно, имелась в виду кантата «По прочтении псалма».)

Показательно резко отрицательное отношение Рахманинова к поэзии русских символистов. Получив «Антологию», куда входили стихи А. Белого, В. Брюсова, С. Городецкого и других поэтов начала века, он писал М. Шагинян (1912): «Немного мне там понравилось! От большинства же стихотворений я в ужасе»². Правда, в дальнейшем, в некотором противоречии с этим, он написал цикл романсов на слова А. Белого, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока, даже начинал оперу на сюжет драмы «Монна Ванна» М. Метерлинка. Оставаясь в основе приверженцем эстетических норм русской классики XIX века, Рахманинов подчас уступал соблазнам нового как в творчестве, так и в критических суждениях. Любопытно, что в высказываниях о классике он уделял внимание не столько кумиру юности Чайковскому, сколько Римскому-Корсакову.

Интересен разбор оперы «Ночь перед рождеством», изложенный в дружеском письме (1895). Отмечая, что «опера нравится», хотя и с оговоркой («я ждал большего»), он перечислял эпизоды, особенно привлекающие его (ария Оксаны — «положительно превосходно», сцена Солохи с гостями — «удивительно натурально», Чуб — «превосходен» и т. д.), и довольно сурово отзывался о неудачных, с его точки зрения, номерах («скверная» мазурка в танцах звезд, «слабый» полонез во дворце Екатерины). Видимо, творчество Римского-Корсакова продолжало волновать Рахманинова долгие годы. Почти через тридцать лет, в 1923 году, он писал из США сыну композитора, М. Н. Римскому-Корсакову: «Хочу Вам от себя сказать, как высоко здесь ценится творчество Николая Андреевича, как его здесь почитают. Такие вещи, как „Золотой петушок“, „Шехеразада“, „Светлый праздник“, „Испанское каприччио“, играют всеми Обществами ежегодно, вызывая неизменно те же вос-

¹ «Русские ведомости», 16 июня 1915 г.

² С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, с. 427.

торги. На меня же лично, в особенности три первые произведения, действуют болезненно. От сентиментальности ли, может быть мне присущей, от моего ли уже пожилого возраста или от потери Родины, с которой музыка Николая Андреевича так связана (только Россия могла создать такого художника), исполнение этих вещей вызывает у меня постоянные слезы»¹.

Это признание — одно из самых выразительных критических суждений обычно крайне сдержанного композитора. В годы эмиграции, в США, Рахманинов выступил с двумя интервью, в которых сказал о тесной связи великих русских композиторов — Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Чайковского с народной песенностью и снова назвал автора «Снегурочки» как композитора, «в наибольшей степени использовавшего русские народные темы»².

Среди современников Рахманинов выделял товарища по консерватории — А. Н. Скрябина, чья музыка и привлекала его, и отталкивала непривычной новизной поздних опусов. «Советую посмотреть, — писал он А. К. Глазунову (1906), — последние сочинения Скрябина, ор. 44, 45, 46, 47... Любопытно! В особенности *Roème fantastique*»³. Отношение к музыке Скрябина наглядно проявилось в исполнительском репертуаре Рахманинова. В 1915 году, после смерти Скрябина, Рахманинов совершил поездку по России с программой из сочинений покойного. Программа состояла главным образом из ранних произведений и заканчивалась Сонатой № 5; очевидно, это был предел, дальше которого музыка Скрябина становилась для Рахманинова неприемлемой. Из композиторов своего поколения Рахманинов особенно почитал Н. К. Метнера: «Я его очень люблю, очень уважаю и, говоря чистосердечно... считаю его самым талантливым из всех современных композиторов. Один из тех редких людей — как музыкант и человек, — которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь... Молодой, здоровый, бодрый, сильный, с оружием — лирой в руках»⁴. Характеристика яркая и меткая. По свидетельству современницы, Рахманинов доходил до того, что утверждал, будто про него «все забудут и... перестанут исполнять, Метнер же будет в полной славе»⁵.

Весьма интересной была реакция Рахманинова на музыку столь противоположного ему художника, как С. С. Прокофьев, в частности на одно из самых «дерзких» его сочинений — «Скифскую сюиту». По словам присутствовавшего на концерте А. В. Оссовского, «в горячем обмене впечатлениями Рахманинов,

¹ С. В. Рахманинов. Письма, с. 491.

² Там же, с. 556.

³ Там же, 258.

⁴ Там же, с. 425.

⁵ Л. Д. Ростовцева. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1. М., 1974, с. 253.

в необычном для него возбуждении, тут же в зале сказал: „При всем музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это все же (должен признаться) талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла. Последняя часть — Шествие Солнца — предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности“¹.

Даже отвергавшийся большинством русских композиторов Р. Штраус порой привлекал сочувственное внимание Рахманинова: «Я слушал, — писал он из Дрездена в 1906 году, — оперу Р. Штрауса „Саломэ“ и пришел в полный восторг. Больше всего от оркестра, конечно, понравилось мне многое и в самой музыке, когда это не звучало уж очень фальшиво. И все-таки Штраус — очень талантливый человек. А инструментовка его поразительна». Правда, через несколько дней впечатления от оперы изменились: «Кой-что мне понравилось и в музыке, но лучше всего исполнение оркестра»². В этих исканиях и сомнениях сказывалась эстетическая позиция Рахманинова, его прочная опора на русскую классическую традицию и в то же время — потребность заглянуть в соблазнительные пропасти «какофонии и фальши» некоторых новых течений.

Цельностью и устойчивостью отличались музыкальные воззрения Н. К. Метнера. Подобно Рахманинову, он не выступал смолodu в печати, но в музыкальных кругах предреволюционной Москвы пользовался известностью и влиянием. Наиболее близки к нему были композитор А. Ф. Гедике, пианист А. Б. Гольденвейзер, критик Вольфинг (псевдоним брата, Э. К. Метнера), поэт А. Белый, С. В. Рахманинов. Мнения Метнера, высказывавшиеся в дружеской среде, становились известными и приобретали общественное значение. Интересные следы домашних бесед и споров сохранились в переписке Н. К. Метнера, охватывающей свыше полувека (1897—1951). Многие письма адресованы брату, подолгу жившему вне Москвы.

Позже, в 20—30-х годах, находясь за границей, Метнер еще подробнее развил свои взгляды в письмах к друзьям, в частности С. В. Рахманинову, а в 1935 году выпустил в Париже на русском языке книгу «Муза и мода» (с подзаголовком «Защита основ музыкального искусства»), где систематизировал свои музыкально-критические мнения. По существу, они не изменились со времен молодости. Метнер был, по-видимому, прав, когда в пору зрелости, в 1925 году, обзоревав пройденный путь, приходил к выводу, что «родился... с опозданием на одно столетие». «Закрываю, — добавлял он, — из того обстоятельства, что никакими судьбами не могу заставить себя плыть с современными музыкальными течениями и все время принужден

¹ А. В. Оссовский. С. В. Рахманинов. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1. М., 1974, с. 384.

² С. В. Рахманинов. Письма, с. 298, 301.

плоть против течения»¹. Отталкивание от современности проявлялось у Метнера в отвращении к городу, в стремлении скрыться от переживаемых исторических событий, социальных переломов.

Накануне Великого Октября, в сентябре 1917 года, он писал брату: «Часто говорят, будто великие исторические события рождают гениев. Это, конечно, может быть и верно, но не в отношении искусства, ибо главным фактором художественного творчества является созерцание... Созерцать же самые эти события можно, только уже пережив их, то есть издалека... И вот мне, призванному единственно лишь к своему искусству, глубоко одностороннему художнику, но в то же время абсолютно не отвлеченному, а вполне земному... весьма туго приходится в настоящее время»². Дарование Метнера формировалось в русле влияний немецкой и русской культуры — поэзии Гёте и Пушкина, музыки Бетховена, Шумана, Вагнера. Он оставался равнодушен к поэзии современников-символистов и лишь в зрелом возрасте оценил Тютчева и Фета.

Резко выступал он против новшеств, особенно против немецких композиторов, с чьей музыкой, очевидно, был относительно хорошо знаком, — Р. Штрауса и М. Рegera: «Я страшно презираю все, что в настоящее время творится в музыке, то есть в области творчества (за очень немногими исключениями, разумеется, которые не могут быть приняты в расчет ввиду доминирующего разврата, царящего в нашем искусстве...»). Рegera и Штрауса он называл «злокачественными явлениями». Музыкой Рegera был, по его словам, «совершенно подавлен, уничтожен»; Штраус — «идол», которого создала себе толпа «за неимением настоящего, подлинного бога...» С годами отзывы Метнера стали еще резче: в 1951 году он называет Штрауса «шарлатаном»³, музыка Рegera не доставляет «радости ни на грош» (1923) и т. д.

Русские современники, видимо, мало интересовали Метнера. Он почти не упоминал о Скрябине; в конце жизни, будучи за границей, признался, что «Скрябина... любил до 5-й сонаты с „Экстазом“, — мнение, почти совпадающее с мнением Рахманинова. Крайне резко отозвался о музыке Прокофьева («не принимаю не только как искусство, но и как ремесло»); оценил «талантливость» «Жар-птицы» Стравинского, но последующие произведения, начиная с «Петрушки», с негодованием отверг⁴. Среди современников Метнеру наиболее близок был Рахманинов. Еще в Москве он восторгался его музыкой: поэма «Колокола» — «замечательна по краскам»; «Всенощная» — «произведе-

¹ Н. К. Метнер. Письма. М., 1973, с. 307, 167.

² Там же, с. 173.

³ Там же, с. 105, 183, 85, 531.

⁴ Там же, с. 246, 522, 303, 271.

дение упоительное по своей бесконечной, тихой религиозной нежности... Хотя он и пользовался древними церковными „распевами“, но пользование это, я думаю, имело значение лишь известного ограничения себя в определенном колорите, и оно насколько не убавило от рахманиновской индивидуальности».

До конца жизни Метнер оставался верен любви к творчеству и личности Рахманинова: «Память его для меня... незабвенна. Он был для меня всегда несравненным, именно „царственным“ пианистом и дирижером и дорогим, любимым, подлинным композитором». Правда, привычный ригоризм не покидал Метнера — он продолжал настороженно воспринимать даже некоторые последние произведения любимого автора: «Я никогда не мог понять его „Табло“ а-толл, названное им „Волк и Красная шапочка“. Гармония кажется мне произвольной...»¹.

На склоне лет Метнер подвел итоги, изложив программу, которой оставался верен всю жизнь. Помимо книги «Муза и мода» он сказал о своих художественных идеалах в ряде писем, в частности в обращении к ученику и другу П. И. Васильеву: «Я твердо верю и знаю, что существует или, вернее, всегда существовала единая музыкальная школа, единая музыкальная теория. Сейчас в практике музыкальной жизни этого больше не существует. Сейчас мы живем во времена самого разгульного музыкального сектанства. Каждый, даже начинающий лезет со своей теорией, и теорий таких существует почти столько же, сколько композиторов... Учебники гармонии Аренского, Чайковского и Римского-Корсакова не есть гармония этих композиторов. Все эти скромные перед лицом музыки музыканты как бы лишь „с утра до вечера в немой тени дубрав“ прилежно внимали „урокам девы тайной“... Их учебники есть не что иное, как анонимная гармония, попытка фиксировать „неписанные законы“ и вот за такую-то теорию, то есть анонимную, и приходится в настоящее время вступаться нашему брату — не теоретику по существу, никогда теоретически не мыслившему, но постоянно чувствовавшему таинственную внутреннюю связь между основными законами, воспринятыми в этой единой школе, и своим собственным инстинктом. Еще школьником я отлично понимал, что эта учеба еще не есть сама красота, но во всяком случае указание границ, где она может являться» (1926). В дальнейшем Метнер конкретно указал проявления того, что он именовал «разгульным музыкальным сектанством» — атональность, политональность и другие «теории, которые мне, право, кажутся не более, чем пустым звуком».² Даже будучи тяжело больным, умирающий композитор сохранил непримиримость к враждебным течениям. «Накануне

¹ Н. К. Метнер. Письма, с. 139, 162, 522 («Табло» — этюд-картина Рахманинова, соч. 39, № 6).

² Там же, с. 323, 324, 506.

смерти,— признавался он,— не могу оставаться вполне равнодушным к единственному земному делу, которое может хоть сколько-нибудь помочь мне на Страшном Суде...»¹

В отрицании современных течений Метнер проявлял большую прямолинейность и твердость, чем его учитель Танеев, допуская историческую изменчивость музыкально-эстетических норм, чем его друг Рахманинов, не чуждый соблазнов новизны, чем Римский-Корсаков, ухививший, чтобы не поддаться искушениям. Закованный в броню своих принципов, Метнер придавал абсолютное, вневременное значение тем музыкальным законам, в которых был воспитан и которые зафиксированы на страницах курсов гармонии времен его юности. Но бурный XX век шел своими путями, оставляя в стороне замечательного русского музыканта, лишая его творчество широкого признания, не вникая в его обличения.

Лишь немногие единомышленники, в первую очередь С. В. Рахманинов, продолжали считать его «величайшим композитором нашего времени»² и ценили его критические выступления. Метнер остался одинокой трагической фигурой художника, пытавшегося поставить заслон стремительным потокам эпохи и залитого их волнами. Можно думать, что в будущем, когда улягутся новаторские страсти века, придет интерес к музыкальным вдохновениям полузабытого большого композитора и, быть может, к некоторым, пусть спорным высказываниям автора «Музы и моды».

Особое место в истории мысли о музыке занимает А. Н. Скрябин. В отличие от других композиторов он не выступал с критической оценкой своего и чужого творчества, не предлагал анализа своих произведений, не рассказывал об истории их создания. Скрябин считал, что он выполняет миссию провозвестника нового учения, призванного изменить и обновить жизнь человечества. Он выполнял эту миссию средствами музыки и пытался разъяснить свои замыслы языком поэзии. В истории мирового искусства трудно найти аналогию. Разве лишь Р. Вагнер столь же деятельно стремился раскрыть в литературных выступлениях идейное содержание своих произведений. Замыслы Скрябина получили развернутое выражение в «Поэме экстаза». Программа ее повествует об исканиях творческого духа, побеждающего сопротивление враждебных сил. На вершине торжества, в пламени экстаза совершается мировая катастрофа, и возникает преображенная вселенная. Это была жизненная программа Скрябина.

¹ Н. К. Метнер. Письма, с. 535.

² Там же, с. 540.

В дружеских письмах 1906 года он указывал, что в стихах «Поэмы»¹ «выражено в главных чертах мое мирозерцание»². При всем символическом тумане, окутывающем текст «Поэмы», в ней просвечивает реальное зерно — повесть о борьбе художника с враждебными силами, вера в победу и великую миссию творчества, способного преобразить окружающую жизнь. По некоторым свидетельствам замысел «Поэмы экстаза» связан с историческими событиями, происходившими в России. Во время встреч с Плехановым за рубежом Скрябин исполнял отрывки из Поэмы. По воспоминаниям жены Плеханова, «чудесная музыка, уносящая в область высокого идеала, бесподобное исполнение произвели на всех нас и в особенности на Плеханова сильное впечатление. Александр Николаевич был, видимо, очень доволен и... сказал нам, что музыка эта навеяна революцией, ее идеалами, за которые борется русский народ, и поэтому эпиграфом поэмы он решил взять призыв: „Вставай, подымайся, рабочий народ“»³. Любопытно, что сходное свидетельство приводит представитель иного общественного слоя И. Ф. Стравинский: «Скрябин предполагал поставить эпиграф в партитуре своей... „Поэмы экстаза“; это было не что иное, как „Вставай, проклятьем заклеянный“, первая фраза „Интернационала“»⁴.

Тогда же в сознании Скрябина кристаллизовался замысел мистерии, давно волновавший его и ставший конечной целью его жизни. Он ощущал связь своего замысла с событиями на родине. «Политическая революция в России в ее настоящей фазе,— писал он в 1906 году из-за границы,— и переворот, которого я хочу,— вещи разные, хотя, конечно, эта революция, как и всякое брожение, приближает наступление желанного момента. Употребляя слово *переворот*, я делаю ошибку. Я хочу не *осуществления чего бы то ни было*, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством»⁵. Нетрудно увидеть в этих словах развитие идей «Поэмы экстаза».

По мысли Скрябина, мистерия должна была совершаться в Индии, в здании храмового типа, при участии всех присутствующих; он мечтал о синтезе всех средств искусства — оркестра, хора, световых эффектов, танцев, шествий, курений фимиама. По его словам, мистерия должна продолжаться «всегда», а участники будут приезжать, «как теперь ездят в Байрейт»⁶. Сознывая невыполнимость этого грандиозного и неясного замысла,

¹ А. Скрябин. Поэма экстаза.— «Русские Пропилеи», т. 6, с. 192—201.

² А. Скрябин. Письма. М., 1965, с. 426.

³ Р. М. Плеханова. Воспоминания.— В сб.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. М., 1940, с. 65—66.

⁴ I. Stravinsky. Poétique musicale. Paris, 1952, p. 70.

⁵ А. Скрябин. Письма, с. 422.

⁶ Там же, с. 612.

Скрябин решил создать подготовительную часть к мистерии, которую назвал «Предварительным действием». Это также синтез искусств, но меньшего масштаба — сочетание ораториальной музыки с танцами и сценическим представлением. Был написан лишь словесный текст и сделаны наброски музыки; работу прервала ранняя смерть автора.

Скрябин остался поэтом борющейся и побеждающей творческой воли, героем «Экстаза» и «Прометея». Недаром Плеханов находил, что «творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках»¹. Это бурное, кипящее противоречиями время наложило печать на его музыку и эстетические декларации. Мысль крупнейших русских композиторов на рубеже нового века, начиная с Римского-Корсакова и Танеева, кончая Скрябиным, Стравинским, Прокофьевым, была в той или иной мере пронизана предвестием разгоравшейся в мире грозы. Ее отголоски ясно звучали и в выступлениях видных музыкальных критиков, особенно представителей молодого поколения, находившегося в начале пути и остро чувствовавшего опьяняющий ветер новой эпохи. Ее веяния так или иначе коснулись и старейших представителей русской критики, сложившихся в прошлом веке и заканчивавших жизнь в годы великого перелома.

IV. В. В. СТАСОВ, Ц. А. КЮИ, Г. А. ЛАРОШ

На пороге XX века одним из ведущих деятелей русской художественной культуры оставался В. В. Стасов. Перешагнув в 1894 году за 70 лет, он несколько не утратил богатой жизненной и творческой силы. Скорее наоборот: последние десять-двенадцать лет его жизни были полны продуктивной, боевой работой, порой превосходившей прошлые годы по объему, широте тематики и полемической страстности. По-прежнему он живо откликался на значительные явления современной литературы, изобразительных искусств, театральной жизни и, конечно, музыки, обычно стоявшей в центре его интересов. Не будучи литературным критиком по роду деятельности, Стасов общался с виднейшими русскими писателями, оказывал им помощь в работе, иногда испытывал их влияние, иногда ожесточенно спорил.

В середине прошлого столетия он поддерживал отношения с А. И. Герценом и И. С. Тургеневым; на рубеже нового века его внимание обращалось преимущественно к Л. Н. Толстому и М. Горькому. Творчество Толстого всегда оставалось для Стасова одной из величайших ценностей мировой культуры. Преклоняясь перед Толстым-художником, Стасов критически

¹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2. М., 1958, с. 495.

воспринимал его философское учение. И все же духовный мир яснополянского мыслителя привлекал его почитателя. При всех разногласиях между ними, Толстой оставался для Стасова «Львом Великим», как он именовал писателя. Их знакомство и переписка завязались в 1878 году и длились около тридцати лет, до смерти Стасова. Началом послужило обращение Толстого к Стасову с просьбой доставить сведения, нужные для романа «Декабристы». Стасов, служивший в Публичной библиотеке и располагавший обширными материалами, исполнил просьбу, что и привело к встречам и обмену письмами. Общение приобрело интенсивный характер на пороге нового столетия. Их переписка показывает, что корреспондентов связывали разнообразные интересы: доставка справок и материалов по запросам Толстого, забота о нуждающихся и преследуемых царским правительством, обмен мнениями о событиях общественной жизни. Естественно, большое внимание уделялось вопросам искусства, литературным и художественным впечатлениям.

Важное место в обсуждении занял трактат Толстого «Что такое искусство?». Первое впечатление было ошеломляющим. «Я только сию секунду прочитал вашу историю „про искусство“ и придавлен от пяток и до макушки. Этого еще никто не писал, хотя иные уже пожалуй и думали», — сообщал Стасов (1897). Восхищение было вызвано толстовским определением искусства как явления общественного. В изложении Стасова это звучало так: «Искусство — общение людей, заражение своим». С характерной для него увлеченностью критик добавлял: «Выше и глубже не выдумаете и не создадите ничего»¹.

Восторженная оценка трактата не исключала отрицательного отношения к его отдельным положениям: «Конечно... есть местечки мне неприязненные, чуждые, несочувственные... Но это только исключения, и их авось не много. Но общее, все вместе — это какая-то громада, водопад Иматра, несущийся с необразимой высоты, между каменных, холодных, непреклонных стен и наполняющий все пространства внизу и вокруг гремящим и kloкочущим звуком и красотой уносящей. Я считаю, что эти немногие страницы — последнее слово кончающегося XIX века. Какой это век, который способен кончаться таким величием и такую неслыханную правдою, остававшеюся неизвестною в продолжение столетий, тысячелетий... Для меня несомненно, что от этих слов и страниц должен начаться новый поворот всего искусства» (1898)².

Величие и привлекательность этого поворота заключались для Стасова в коренной переоценке истории искусства, произведенной Толстым. Обращаясь к автору трактата, восьмидеся-

¹ Л. Н. Толстой и В. В. Стасов. Переписка. Л., 1929, с. 212, 215.

² Там же, с. 217.

тилетний критик с неостывающим жаром писал о согласии с ним: «Лев Толстой говорит в своей несравненной книге об искусстве: „должна быть сделана переоценка искусства“, и я тоже говорю: „надо перетрусить, перешевелить, переверотить все сделанное до сих пор искусством...“» (1904)¹. Сходный замысел — «переверотить, переоценить прошлое мирового искусства — возник у Стасова еще в 60—70-х годах, когда им был задуман труд под названием, красноречиво говорившим о содержании, — «Разгром», или — еще выразительнее по-французски — «Carnage général» (Всеобщее побоище).

В 1896 году Стасов писал Толстому: «Более 30—35 лет об этом думаю и денно и ночью»². Есть сведения, что две части книги были написаны, но утрачены. О содержании их можно судить по письмам автора к Толстому. I часть «должна трактовать о том, что именно нам всем мешает справедливо, чисто и ясно смотреть на художественные создания и на художников, что нас толкает и нудит в жизни каждого в отдельности и в жизни всех вместе — народов — прямыми глазами видеть, верными ушами слышать и неподкупным умом понимать. Мы ведь по части искусства, точь-в-точь как по части всей вообще жизни, весь день ходим словно пьяные какие-то, с кружением и дымом в голове, с галлюцинациями в глазах и во всех чувствах! Так вот, я и желаю себе дать отчет или хоть попробовать разглядеть: что это за безумная притча такая?» (1896)³.

В другом письме (1897) Стасов дополнил рассказ о своем замысле. I часть он думал назвать «Книга о предрассудках». «Мне хочется, — писал он, — поговорить хорошенько: о так называемой будущей жизни, божестве и божествах, верованиях разного рода, государстве, общей нашей жизни, преступлениях и наказаниях, „грехе“, „искуплении“, „спасении“, карах и наградах, так назыв. „чести“, „долге“, „патриотизме“, семье... „любви“ и т. д. Далее, о самом искусстве и художнике... для того, чтобы указать, что и оно и он только и делали вечно, что навыворот пользовались всеми упомянутыми выше темами.»

Не ограничиваясь искусством, Стасов обращался к «перетруске» нравственных норм человечества, верований, принципов общественной жизни. В мятеже против устоев, в их ниспровержении было немало общего с разрушительной проповедью Толстого. II часть Стасов хотел назвать «Книга о твердом материке». Здесь речь должна была пойти «о прочном, уже добытом у человечества по части искусства». Но эта часть, по мнению Стасова, «будет в 1000 раз короче и жалче и беднее. В самом деле: много ли до сих пор открыто и отлито прочного,

¹ Л. Н. Толстой и В. В. Стасов. Переписка, с. 352.

² Там же, с. 171.

³ Там же, с. 170.

Черного, вечного, а главное действительно каждому нужного?!»¹ Вскоре в письме к Толстому Стасов с присущей ему прямолинейной страстностью показал образцы задуманного «разгрома».

Для примера он избрал искусство Ренессанса: «Какое тут к черту „Возрождение“? Какое-то тут как будто бы появление на свет чего-то нового, желанного, давно ожидаемого, всем необходимого? Тогда как это всего лишь только искусство какое-то больное, парадное и всего более придворное, аристократическое, папское, кардинальское, великогерцогское и малогерцогское, искусство попов-каналев и разных управителей (точнее расправителей) зверских, варварских, но умышленных перед совершенными ими повсюду казнями — духами и помадой. После этого проклятого „Ренессанса“... после него вдруг опять прославляют величие, красоту и правду и глубину искусства этого никуда не годного и столько же поганого XVII века, когда Рубенсы и Веласкесы и Вандики, Тицианы и Веронезы и все итальянцы вообще блестящими (может быть, и взаправду великими, но предательскими против человечества) кистями писали всех негодяев и мерзавцев и мерзавок своего времени, писали и все их поганые дела, охорашиваясь и низко кланяясь и улыбаясь со счастьем! У всех этих талантов, великих талантов была вечно куриная слепота какая-то! Одной половиной моего существа я им покоряюсь, нечего делать, эстетику из себя не выскоблишь, ведь мы так уж сделаны от природы, и ее не переспоришь!»² В этой «филиппике» отразился весь душевный облик Стасова, стремившегося к крайним выводам, но переживавшего внутренний разлад между социально-этическими принципами и художественными влечениями.

Толстой поддержал замысел «Всеобщего побоища»: «То, что вы пишете в письме об искусстве, очень верно. Во всех областях человец[еской] духовной деятельности много суеверий, но нигде более, чем в искусстве, и суеверий глупых до смешного, когда разберешь их и освободишься от них». Толстой усилил и углубил мысли Стасова, подчеркнув социальное расслоение искусства: «Есть... искусство господское и народное»³. Близость воззрений Толстого и Стасова не означала, однако, тождества. Стасова привлекал глубокий демократизм трактата, но оставалась чуждой христианская мораль «царства божия, то есть любви», которую Толстой считал высшим назначением искусства. Критик видел границы, разделявшие их: «про господа бога, про господа Христа, про христианскую религию, про мораль, да еще про множество картин, статуй, архитектур и музык, которых он [Толстой] никогда не видел, не слышал, а если бы и видел и

¹ Л. Н. Толстой и В. В. Стасов, с. 187, 188.

² Там же, с. 195.

³ Там же, с. 197.

слышал, то не способен оценить и понимать...». «Но сколько сходного, сколько сходного!!!— добавлял Стасов.— ...у него... ужасно верны и хороши все общие соображения!!!»¹

Это сходство «общих соображений» побудило критика посвятить Толстому свой крупнейший обобщающий труд «Искусство XIX века». В посвящении, отдавая дань восторга трактату Толстого, Стасов отмечал как главную его заслугу пересмотр и «разгром» «предрассудков и фальшивых мнений, которые накопились над искусством и держат его иногда в тяжких цепях». В этой отрицательно-критической части близость обоих авторов была наибольшей, хотя и неполной. Стасов оговорил самостоятельность своей позиции, заявив: «...Мой труд, быть может, в иных пунктах соприкасается с вашим»².

Иначе складывались взаимоотношения Стасова с М. Горьким. Знакомство было недолгим, но оставило заметный след в сознании критика. Вначале Стасов отрицательно отзывался о сочинениях молодого писателя, относя его к «третьестепенным и четвертостепенным людям». Роман «Трое» был встречен Стасовым (1901) неодобрительно («плохая вещь») ³, так же, впрочем, как Л. Толстым. Но с течением времени, по мере знакомства с другими произведениями писателя, мнение критика менялось. «Горького с лета все больше и больше люблю и ценю,— писал он в 1904 году,— ведь я прежде довольно мало его знал, а теперь, теперь совсем дело другое: я перечел все его 6 томов, на иное я нападаю и в претензии (но такого немного!), а все главное все больше и больше составляет мое восхищение. „Нововременцы“ и „декаденты“ насмеются надо мною, что я осмелился назвать Горького человеком, совершенно из одного и того же теста сделанного с Байроном и Виктором Гюго... У нас Горький был даже раз в гостях, целый вечер, совсем один, и какой это был для нас восторг! Даже читал, рассказывал... то про себя, молодого, да и всяческих времен, а то про других. Какое это было восхищение!»⁴

Нужно отметить проницательность Стасова, в начале столетия оценившего революционное значение Горького и поставившего его в один ряд с великими мятежными умами мировой литературы. Характерно, что престарелого критика привлекали бунтарские произведения писателя, его выступления против правящих сил, призывы к освобождению. «Истинными шедеврами» называл Стасов «Город Желтого Дьявола» и «Прекрасную Францию» Горького. «Какая сила! Какая красота!.. Для меня эти две вещи — наравне с „Человеком“ — лучшие его создания. Это именно то, что от него останется навеки, вместе

¹ В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2. М., 1962, с. 192.

² Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4. СПб., 1906, с. V.

³ В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2, с. 53, 73.

⁴ В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. 2. М., 1967, с. 16, 17.

с „Буревестником“, с „Песнью сокола“, с „Дятлом“ и с немногими другими.» «Я... — резюмировал Стасов, — считаю его великим писателем (не взирая на многие его недочеты, ошибки, погрешности, промахи); считаю его вместе с тем чудным человеком, одним из умнейших и глубочайших людей России и одним из крупнейших и оригинальнейших наших талантов»¹.

Деятельность Стасова оказалась тесно сплетенной с выдающимися явлениями русской литературной жизни. Это отчетливо отразилось в его труде «Искусство XIX века», опубликованном со значительными пропусками в специальном издании журнала «Нива» за 1901 год и впервые полностью напечатанном в 4 томе «Собрания сочинений» (СПб., 1906). Стасов подвел итоги закончившегося столетия и в известной мере — итоги своей многолетней деятельности. Не ограничиваясь фактическим материалом и критической оценкой явлений искусства, он изложил свои исторические и философско-эстетические воззрения. Идеи задуманного «Разгрома» («Всемирного побоища») наложили печать на замысел «Искусства XIX века», как и на предшествующие обобщающие работы — «Двадцать пять лет русского искусства» (1883) и «Тормозы нового русского искусства» (1885).

Хотя книга Стасова посвящена Л. Н. Толстому, христианская мораль писателя осталась вне поля зрения критика. Его интересовали иные вопросы. Он восставал против сложившихся условностей и форм, тормозивших развитие искусства, и ратовал за принципы реализма и народности, что Толстой считал необходимым, но не достаточным условием художественного творчества. Стасов верил в победу этих принципов. «Реализм... победит и снова поставит искусство на... настоящую, разумную и талантливую дорогу», — заверял он в заключительной главе книги². «Моя вера, — писал он в дружеском письме, — в искусство национальное и в то, что оно победит и одолеет все остальные формы.»³

С этих позиций Стасов и рассматривал развитие искусства архитектуры, скульптуры, живописи, музыки. «Больше всех, — утверждал он, — сделала и сотворила в XIX веке музыка... Великая, громадно возросшая и могуче распустившаяся... музыка появилась лишь недавно, в последние три столетия и в XIX веке достигла наивысшей точки своего величия, глубины, силы, необходимости и способности удовлетворять человечество. Ни одно другое искусство нашего времени не способно, как она, наполнять всю душу человека и отвечать всем бесчисленным нынешним его потребностям в поэзии, чувстве и мысли.»⁴

¹ В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2, с. 327, 247.

² Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 337.

³ В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. 1. М., 1962, с. 96.

⁴ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 338.

В этих утверждениях сказывалось не только пристрастие Стасова к искусству звуков, но и распространенное в его время (и не лишенное оснований) мнение о преобладающей роли музыки в художественной культуре уходящего века. Можно вспомнить французского писателя И. Тэна, считавшего, что музыка соответствовала появлению «господствующего характера» XIX века и обращалась к нему. «Вся она как будто нарочно для того существует, и никакое другое искусство не в состоянии так успешно удовлетворить этому назначению...»¹

Свой обзор Стасов начинал с творчества Бетховена. С присущей ему увлеченностью критик называл Бетховена музыкантом, «какого не являлось в мире с тех пор, как существует музыка»². Правда, несколько позже страстный почитатель народной песенности и творчества Баха (недаром его звали в дружеском кругу Бахом) оговаривается, что с появлением Бетховена музыка «возвращалась к цели и назначению народной песни, к лучшим страницам великого Баха, иногда провидца, еще 200 лет тому назад, тайн и глубин человеческой душевной жизни, к лучшим, истиннейшим страницам моцартовского колоссального „Реквиема“...». И все же, по словам Стасова, «Бетховен уже обладал всею мощью и художественными средствами всех великих музыкантов прежнего времени, в том числе и этих двух, но прибавлял к ним новое настроение, новые цели и новый свой материал, новые формы».

Это напоминает рассказ Н. А. Римского-Корсакова о том, что в Балакиревском кружке историю музыки начинали с Бетховена. Главную заслугу автора «Аппassionаты» Стасов видел в глубине и мощи его творчества: «Великость его — в жизни и движениях его великого духа»³. «Его наполняла постоянно мысль о значении мира, человеческой жизни и истории... Что такое величайшее его создание... его IX симфония? Картина истории мира с изображением народа, с его жизнью, сутолокой, брожением, энергией деятельности и работы, с его беспокойством, толкотней, войной, геройством, пляской, но также с райскими, загробными упованиями — и все это кончается „Одой к свободе“: теперь давно уже доказано, что и Шиллер, и Бетховен разумели в своем создании „Lied an die Freiheit“ [Ода к свободе], а не „Lied an die Freude“ [Ода к радости].»

Подчеркивание свободолюбивой идеи в финале симфонии — черта, характерная для демократической направленности Стасова. Притом он обращался к симфонизму Бетховена, чтобы выступить против формалистической эстетики и доктрины «искусства для искусства»: «Вот какие были у Бетховена в про-

¹ И. Тэн. Чтения об искусстве. СПб., 1904, с. 66.

² Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 236.

³ Там же, с. 237, 238.

должение всей его жизни задачи для созданий. Что могла составить для него только одна музыка сама по себе, ее формы, ее красоты, даже ее величайшие совершенства? Этого всего ему было еще мало, ему надо было высказывать свои думы, мечты, тревожения своего великого духа, взгляды на прежнее, устремления к светлым солнечным лучам впереди... Бетховен... до корня разрушал... тот ограниченный предрассудок, что „музыка создана для музыки“ (искусство для искусства) и что ничего другого от нее требовать не надо». Явно полемизируя с Гансликом, Стасов добавлял, что игра в звуки, «хотя бы полные красоты, таланта, даже гения, отодвигались в сторону, как праздная и бесцельная забава и каприз»¹.

Последовательно развивая мысль о высокой содержательности бетховенского творчества, Стасов приписывал ему роль «первого починателя программной музыки». Это не совсем точно, поскольку у Бетховена были предшественники, а зачинателями собственно программной музыки в современном значении слова выступили Берлиоз и Лист. Но идеолог «Могучей кучки» расширительно толковал программность, сливая ее с понятием содержательности. Он давал программное истолкование даже таким симфониям Бетховена, где никаких указаний автора не было (4-я, 5-я, 7-я, 8-я). Склонность к программной музыке, присущая Балакиревскому кружку, сказывалась в этих суждениях с большой ясностью. Особенно высоко ценил критик последний период творчества Бетховена — период «созданий... самых великих и глубоких из всего созданного в мире по части музыки» (снова — увлеченность, несколько неожиданная у почитателя Баха!).

К этим вершинам Стасов относит Девятую симфонию, части Мессы № 2, последние квартеты. «Но это было уже что-то окончательно оскорбительное и ужасное для массы, и она прозвала Бетховена полусумасшедшим... С тем Бетховен и умер, отвергнутый и непонятый». В годы Реставрации, «после наполеоновских ужасов, мрака и тревог все торопились... повеселиться... Эту задачу превосходно исполнила новая итальянская опера со своею легковесною беззаботливостью... Бетховен был оставлен, брошен в тень... Все убежали от него... к итальянцам»². Нельзя не оценить точность социологических наблюдений Стасова, метко определившего причины тяготения светской «массы» к итальянской опере. Стасов критически отнесся к «шумному, безумному, пустейшему итальянскому карнавалу с руладами», сделав исключение только для Россини, у которого признал «зернышки талантливости». В резких выпадах критика против «всего итальянского» чувствовались следы долгой борьбы за национальное русское искусство против увлече-

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 237.

² Там же, с. 238, 239.

ния итальянской оперой, борьбы, которую в середине прошлого века вели передовые русские деятели во главе с Серовым, Чайковским и Стасовым.

В свете этих мыслей становится понятной высокая оценка, которую Стасов дал национальной немецкой опере и ее главному деятелю К. М. Веберу. Против нивелирующего влияния итальянского искусства выступало творчество национально-самобытное, питавшееся народными истоками,—задача, стоявшая в то время, в первой половине XIX века, и перед русской музыкой. Высоко ценил Стасов и Ф. Шуберта, другого великого композитора той же эпохи. В отличие от традиционной оценки его прежде всего как песенного лирика, Стасов придавал большое значение инструментальной музыке: «Его инструментальные создания содержат несравненно более таланта, а иные — гения». Такая констатация характерна для критика, видимо, не склонного к восприятию лирической кантилены и предпочитавшего, в духе эстетики Балакиревского кружка, драматически-экспрессивный язык романсов Шумана, Даргомыжского, Мусоргского.

Зато инструментальные, особенно симфонические произведения Шуберта Стасов ставил высоко, считая, что «с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена». Большую Симфонию до мажор Шуберта Стасов называл «одним из высших музыкальных созданий в мире». С присущей ему любовью к конкретной образности критик приводил программное объяснение симфонии, находил изображение народной массы в первых трех частях и войны в финале. Шуберт не давал повода для такой социально-исторической трактовки, но она была вполне в духе «кучкистских» воззрений.

В центре дальнейшего развития западной музыкальной культуры Стасов видел четырех великих новаторов, пользовавшихся любовью и почетом в Балакиревском кружке: Шумана, Шопена, Берлиоза, Листа. Шумана критик называл одним «из гениальнейших наследников Бетховена, Вебера и Франца Шуберта» и определял как «поэта по преимуществу», склонного к созданию конкретных, ярко характерных музыкальных образов: «Он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти»¹. В творчестве Шопена Стасов ценил сильно выраженное национальное начало: «Могучая нота польской национальности, ненасытная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях». Критик усматривал за «обаятельными, чудесно увлекательными формами» Шопена глубокую содержательность его музыки: «Он чувствовал потребность — не играть только в звуки и сочетания, не творить одни музыкальные выкладки... изящные, но ничего

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 242, 264, 266.

не содержащие. Ему надо было выражать свою душу, картины и события своей внутренней, незримой для постороннего люда жизни... глубокие думы о себе самом и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния».

Главную заслугу Берлиоза Стасов видел в утверждении и развитии идеи программной музыки: «Он сделался отцом и создателем новейшей программной музыки целого мира». Другой его заслугой являлось обогащение оркестрового колорита: «Он создал новейший европейский оркестр, громадный по размерам... по силе, изумительный по красоте и полноте состава, небывалый по тончайшим, эфирным, поэтическим краскам...» Эти исторические заслуги французского композитора особенно высоко ценились в кружке Балакирева. С большой любовью и увлеченностью воспринимал Стасов творчество Ф. Листа. Его главным достоинством критик считал развитие программности: «Берлиоз создал программную музыку, Лист... повел дело еще несравненно далее». Он расширил тематику произведений, «стал живописать... великие сцены природы... душевные события своей собственной жизни... ряды картин и скульптур великих художников... поэмы великих европейских поэтов».

Особенно важное значение Стасов придавал роли Листа в обновлении музыкальной формы. Заветные мысли критика об освобождении от формальных схем находили, как ему казалось, осуществление в листовском симфонизме: «Лист не хотел более и не мог сочинять свои вещи, соображаясь с какими-либо законами... Он подумал, что никакой нет надобности музыкальному созданию являться разделенным непременно на три или четыре части, одна непременно *allegro*, другая и третья — непременно *adagio* или *andante* и скерцо, четвертая — непременно финал. Он подумал, что план произведения и части его должны быть всякий раз — разные, смотря по требованию мысли, сюжета и намерений автора, подобно тому, как это существует нынче в каждом создании поэзии и литературы... Сообразно с этим Лист написал ряд оркестровых сочинений, названных им *Symphonische Dichtungen* [симфонические поэмы], где исчезли прежние условные разделения... условные... повторения, прежние законы для появления „мелодии“ или ее „разработки“ на том или другом пункте сочинения. У него автор совершенно свободен делать, что и как он хочет». Создание «свободной музыки» Стасов называет «одним из величайших, бессмертнейших дел»¹. Именно эти черты: расширение тематики, обращение к произведениям мировой литературы, обновление музыкальных форм — в наибольшей степени привлекали к Листу интерес и любовь «Могучей кучки». В восторженных словах Стасова сохранился отголосок того времени, когда в круж-

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 259—261.

ке молодых русских композиторов смело низвергались традиции.

Много места уделил Стасов самой дискуссионной проблеме XIX века — творчеству Р. Вагнера. Стасов близко сходил с Л. Толстым и его трактатом об искусстве. Подобно Толстому критик находил у Вагнера неспособность к «познанию и изображению человека и его души», считал его оперное творчество «декоративным, внешним, поверхностным... и страшно преувеличенным». Чувствуя «великую потребность заняться глубокими вопросами жизни и бытия», Вагнер, по словам Стасова, обратился «к помощи символизма, мистики и мифологии языческих богов... Между тем для всякого человека, не потерявшего простое и здоровое мышление... вагнеровское отвращение от природы, живой действительности, простоты и правды мысли... безграничная преданность всяческому бреду... могут возбуждать только удивление и антипатию... негодование и презрение». Стасов критиковал также музыкальную драматургию Вагнера, в частности систему лейтмотивов: «Что это за музыка из „ярлыков“ и „ребусов“, которые надо сначала отгадать, а потом помнить... Что это за стеснение, за ограничение и композитора, и слушателя? ...Лейтмотив не вошел в арсенал и кладовую современной музыкальной Европы. Его туда не пустили. Вряд ли и впредь когда-нибудь пустят»¹. Достаточно вспомнить, что впоследствии лейтмотивы получили разнообразное применение, в частности в операх Н. А. Римского-Корсакова, чтобы понять, насколько неоправданным оказалось предсказание критика.

Ненужной затеей считал Стасов создание вагнеровского театра в Байрейте, где оперы ставились в торжественной обстановке, «словно в священном храме». Подобная выпренность была, конечно, неприемлема для демократа-реалиста. «Но,— признавал он,— при всех своих крупных недостатках и ошибках, Вагнер был все-таки талант крупный и необыкновенный... Его мелодическая и ритмическая способность не были особенно замечательны — это слабые стороны Вагнера, но зато его способности гармоническая и оркестровая выступают такими необычайными силами, которые лишь редко проявляются в музыкальном мире... Он по натуре своей был истинный, превосходный, глубоко талантливый симфонист... Опера была совсем не его дело, и он к ней не имел никакой способности.» В этом вопросе Стасов проявил более решительную нетерпимость, чем Римский-Корсаков, признававший ценность многих вагнеровских нововведений.

Взгляды Стасова во многом совпадали с оценками Чайковского, высказанными почти за десять лет до того: «Он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 268, 270.

симфонистом, но не оперным композитором»¹. Подчеркивая «несценичность» Вагнера и чисто симфонический характер его дарования, Стасов проницательно предсказал будущее концертному исполнению оркестровых фрагментов Вагнера: «Навеки останутся на концертных эстрадах великолепно-удачные, высокоталантливые и чудесные симфонические создания его... Это уже повсюду даже и началось». Стасов был прав. Но он пошел дальше, предсказав исчезновение опер Вагнера со сцен театров: «Чем дальше будет подвигаться время вперед, тем больше, надо надеяться, будет уменьшаться репутация Вагнера как оперного композитора...»² Стасовский прогноз не оправдался, но остался ярким свидетельством непримиримого столкновения идей русского художественного реализма с миром германских эпических сказаний и их символистски-мистическим претворением в искусстве Вагнера.

Сурово осудил Стасов крупнейшего оперного композитора Италии Дж. Верди. Отмечая связь Верди с его предшественниками В. Беллини и Г. Доницетти, критик писал: «Построение и весь музыкальный склад и состав оперы, форма арий, дуэтов, терцетов и проч. осталась та же самая, что у Беллини и Доницетти; форма мелодий, условная, безвкусная и рутинная, осталась с тою самою банальностью и ординарностью, какие в ней присутствовали всегда и до Верди... Верди, правда, отказался от рулад и всяческого голосового баловства прежней итальянской школы, но он заменил эту устарелую формалистику — формалистикою новою, но точь-в-точь столько же условною, фальшивою и негодною — формалистикою крика, вопля и лжедраматизма». «Подделка никогда не заменит натуры, — продолжал критик, — наверное, облик Верди сохранится в истории как облик автора „Риголетто“, „Троватора“ и „Травиаты“, а не как автора „Аиды“, „Отелло“ и „Фальстафа“. Каков он ни был, а все-таки был там итальянским композитором последней эпохи, естественным и непринужденным, а здесь он являлся притворным, старающимся подделаться к тому, что ему вовсе было чуждо.»³ Этот презрительно-уничижительный отзыв, видимо, отражал мнение, господствовавшее в кружке Балакирева. С неменьшей иронией отзывался М. П. Мусоргский: «Maestro senatore Verdi. Вот этот крупно *валяет*, не стесняется сей новатор. Вся его „Аида“ — ай — да — всего, ото всех и даже от себя самого. Уложил: „Троватора“, Мендельсона, Вагнер, чуть ли не Америго Веспуччи»⁴.

Столкнулись два больших национальных течения реалистического оперного искусства, во многом сходных, во многом

¹ П. И. Чайковский. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2. М., 1953, с. 329.

² Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 276.

³ Там же, с. 277.

⁴ М. П. Мусоргский. Письма к В. В. Стасову. СПб., 1911, с. 97.

противоположных. Острота вражды усиливалась ожесточением борьбы, которую вынуждена была вести русская опера против такого серьезного противника, как итальянский театр. В накалие словесной войны трудно было ожидать объективных и справедливых оценок. На рубеже нового века итальянская опера утратила в России свои позиции, и наступило время для всесторонней критической оценки столь значительного явления, как творчество Верди. Но испытанный боец за национальное искусство сохранял прежний запал борьбы против старого врага и продолжал отстаивать прежние взгляды. Чуждым, неприемлемым осталось для Стасова творчество другого гениального представителя западного реалистического искусства — Ж. Бизе. «Бизе,— писал критик,— музыкант не бесталанный, но все-таки достаточно незначительный... соединял в своих сочинениях небольшую дозу чего-то „национального“, свежего и нового (французские и испанские народные мелодии) с огромной массой опереточной тривиальности»¹.

Среди западных композиторов второй половины XIX века Стасов выделял Й. Брамса и Э. Грига. Брамс, по его мнению, «явление совершенно исключительное», он не обращался к преобладавшим жанрам своего времени — опере и программной музыке, ограничиваясь камерными и непрограммными симфоническими произведениями. Принимая музыку немецкого композитора с оговорками, Стасов все же оспаривал отрицательный отзыв Чайковского, находившего в творчестве Брамса «что-то сухое, холодное... отталкивающее от него русское сердце». «Вопреки такому приговору, лишь отчасти справедливому,— возражал Стасов,— нельзя не видеть, какие превосходные музыкальные вещи были созданы на его веку Брамсом»². Русские музыканты были мало знакомы с Брамсом, старейшим участникам Балакиревского кружка он был чужд (в «Летописи» Римского-Корсакова даже не упоминается), и лишь у более молодых — в окружении М. П. Беляева — вызывал интерес и признание. Здесь Стасов выступал за грани «кучкистских» традиций и приобщался к новым веяниям, рождавшимся в среде наследников «Могучей кучки». Творчество норвежца Грига пользовалось широкой симпатией русских музыкантов. Стасов отмечал национальный характер его музыки, свободу форм (отказ «от классических симметричных форм»), программность — черты, близкие эстетическим запросам критика.

Половину книги Стасов посвятил русской музыке. Здесь выступал уже не наблюдатель, хотя и страстно заинтересованный, а виднейший деятель, борец за победу национального реалистического искусства в совершенно определенном понима-

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 278.

² Там же, с. 281.

нии его задач. Критик начал обзор с основы музыкальной культуры — народной песенности: «Русский народ — один из самых музыкальных во всем мире... От этого чудного музыкального племени сохранились чудные музыкальные создания — народные песни, пережившие тысячи невзгод и несчастий, сотни лет иноземных нашествий, порабощений, внутренних переворотов и переделок... Сквозь все столетия русский народ... пронес свою народную песнь, вместе со своим народным языком и верованием, в целостности и ненарушимости». Здесь сказалось традиционное представление о народной песенности как исконном начале, возникшем в стародавние времена и сохранившемся неизменным в среде патриархального крестьянства, представление, определявшее как эстетику, так и творческую практику «Могучей кучки».

Развитию русской песенности, в частности городской, Стасов не уделял внимания. В связи с этим он недооценивал творчество русских композиторов конца XVIII — начала XIX века: «Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева [?], Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябьева, Верстовского и др.) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами»¹. Подобная оценка доглинкинского периода русской музыки, наряду с отрицанием ее национального характера, держалась довольно долго. Стасов не был одинок, аналогичные мнения разделялись критиками и историками. Лишь трудами советских исследователей, по почину Б. В. Асафьева, доказаны историческое значение и художественная ценность многих пленительных страниц этого большого и плодотворного периода русской культуры.

Стасов видел начало расцвета русской музыки в творчестве Глинки: «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии... Обородоначальники нового русского художественного творчества...». Глинка опирался на сокровища народного творчества, и в этом источник его величия. Говоря словами Стасова, «гений Глинки, оперевшийся на основу русского драгоценного национального материала, родил на свет великие чудеса». Его крупнейшую заслугу Стасов видел в создании русской оперы, но его оперного первенца принимал далеко не полностью. В одной половине «Ивана Сусанина», по мнению Стасова, «много искусственного и второстепенного, любовь пейзаж, условная, чувствительная... сирота Ваня... сентиментальный и „оперный“». Критику показалась чуждой лирическая сторона оперы, зато он высоко оценил эпические картины и образы: «Сусанина, личность которого выражена и нарисована Глинкой

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 287, 290, 291.

в сто раз... живее и правдивее, и хоровые сцены с их „истинным народным элементом“, особенно гениальный... мощный и величественный хор... „Слався“».

Значительно выше ставил Стасов вторую оперу Глинки: «„Руслан и Людмила“ — создание великое, не одними только некоторыми, исключительными своими частями, но уже вся сплошь, от начала и до конца»; композитор проявил себя как «гениальный эпик», создав «картины с глубочайшим постижением русской народности, с глубочайшим выражением истинного народного духа и колорита, особенно в древнюю, языческую, даже доисторическую эпоху Руси...». Не менее высоко оценил Стасов оркестровые произведения Глинки; «Камаринская», испанские увертюры, антракты к «Князю Холмскому», по мнению критика, «не уступают в оригинальности и силе бетховенскому симфонизму»¹. Глубоко восприимчивая эпическое величие и колористическое богатство творений Глинки, Стасов почти не упоминал о его вокальной лирике, очевидно, мало привлекавшей внимание критика. А. П. Бородин со свойственной ему наблюдательностью отметил эту черту Стасова — «любит все только крупное и сильное». Стасов соглашался: «Ведь, пожалуй, оно и в самом деле так...»²

Не меньшую историческую роль, чем Глинка, сыграл, по мнению Стасова, А. С. Даргомыжский. Он превосходил автора «Сусанина», как утверждал критик, «в драматичности выражения, в страстности и несравненной правдивости, естественной, верной, жизненной, безыскусственной декламации». Признавая достоинства оперы «Русалка», Стасов все же находил, что «еще превосходнее были... могучие по трагическому выражению романсы его „Старый капрал“, „Паладин“ и его изумительные романсы с комическим содержанием — „Червяк“, „Титулярный советник“, „Мельник“... дивной поэзии и красоты были полны его два „восточные романа“ „О дева роза...“ и „Ты рождена воспламенить“». Симпатии критика влекли его к драматическим сценам, комическим образам и колоритной экзотике; лирических страниц в творчестве композитора он мало касался. Главное место в наследии Даргомыжского Стасов отводил опере «Каменный гость», которую называл «великим произведением», «не имеющим себе ни равного, ни подобного во всей музыке». Критик видел в ней высшее воплощение идей музыкального реализма, в победу которых он верил: «Как же не веровать в то, что однажды войдет в плоть и кровь Европы вся та музыкальная правда, свобода интонаций, не стесняемая никакими традициями, правилами, привычками, вся та жизнь правдивого звука, для которой пришло теперь время...» Во имя жизненной правды автор «Каменного гостя», по словам Стасова, разрушал «все услов-

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 291, 297.

² В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2, с. 198.

ные правила»; в своей реформе он был смелее и последовательнее Р. Вагнера, подчас отступавшего от своих принципов в угоду старым оперным традициям.

Преемникам Глинки и Даргомыжского, крупнейшим русским композиторам второй половины XIX века, Стасов посвятил значительную часть своей книги. Он принимал ближайшее участие в их творческих делах, и его труд в этой части приобрел характер мемуаров сподвижника. Центральное место он отвел Балакиревскому кружку, в судьбах которого играл выдающуюся роль. Главную заслугу кружка, сформировавшегося в конце 50-х годов, критик видел в создании, по заветам Глинки, русской национальной школы. Решающую роль в этом сыграл, по свидетельству Стасова, М. А. Балакирев, «настоящий глава, предводитель и направитель других». С характерным для него стремлением к независимости мысли Стасов высоко ценил эту черту Балакирева: «Никто другой у нас, раньше Балакирева, не осмеливался оставаться независимым и неподкупным к давно и повсюду признанным авторитетам и не решался переоценивать их по собственному своему, нынешнему чувству и понятию»¹.

Благодаря этим качествам Балакирев смог повести на путь национального искусства своих высокоодаренных юных товарищей. Среди них Стасов выдвигал на первое место М. П. Мусоргского. «Его деятельность, — писал критик, — принадлежала той сфере искусства, где раньше его действовал Даргомыжский и которая носит название „реализма“... Мусоргский внес в новую русскую музыку элемент правды, реальности — нераздельное соединение слова и музыки, правду интонации, доведенной до наивысочайшей степени естественности и жизненности... Главные создания Мусоргского — две его оперы: „Борис Годунов“ и „Хованщина“. Это — чисто две исторические картины, гениально выраженные в музыке, но без старинных условных форм: арий, дуэтов, терцетов», что являлось в глазах Стасова большим шагом на пути к «жизненной правде».

На второе место в наследии Мусоргского критик ставил романсы. Он ценил их «глубоко национальный дух», рассматривал как широкую картину русской жизни («все слои русского общества»), отмечал присущий композитору юмор («элемент комизма»), любовался красочным реализмом детских образов; среди романсов назвал эпические, трагические, комические, грациозные и наивные («Детская»). Характерно, что он вовсе не упоминал лирических романсов композитора: «Любови — главного мотива, которым всего более пробавляются и все публики, и большинство композиторов, — почти вовсе тут нет, а вместо того всегда на сцене что-то важное, глубокое...»²

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 304.

² Там же, с. 306—308.

Итак, переживания любви не являются, по мнению критика, ни важными, ни глубокими. Взгляды Стасова на романс ярко выразились в письмах к выдающейся певице М. А. Олениной-д'Альгейм: «По-моему, романс (такой, каким его создали Даргомыжский, Мусоргский, Шуберт, Шуман и другие, очень немногие на свете) — есть осколок оперы и потому должен пользоваться всеми орудиями, средствами и богатствами оперы». «Мое убеждение, что в концертах романсы, песни и проч. должны быть непременно петы и декламированы с жестами, движениями и позами, а если можно, то в костюмах и с декорациями.»¹

Суровая антилирическая позиция определяла отношение Стасова ко многим явлениям русской музыки. Признавая «много недостатков в технике» Мусоргского, критик все же называл его «поэтом и художником великим». С характерной для него смелостью и свободой мысли Стасов утверждал: «Никогда ошибки и прегрешения против грамматики и синтаксиса не затемнят тот великий дух, то великое создание, которые лежат в груди у истинных поэтов и художников». Поэтому Стасов восставал против «редактирования» произведений Мусоргского. «За пределами того, — писал критик, — что сам автор дозволил, не должно быть дозволяемо никаких переделок и поправок в созданиях Мусоргского, как и в созданиях всякого другого автора... Пускай всякий автор остается тем, чем он действительно был и сам отвечает за свои погрешности.»²

В творчестве Бородина Стасов ценил национальную самобытность и эпическое величие, сближающие его с гением Глинки. «Глубокая, мощная „национальность“ Бородина, иной раз стоящая наравне с тою, которая высказывалась в гениальнейших созданиях Глинки, его великая эпичность, его сила, красота, правдивость, страстность и могучее выражение, ориентальный элемент, равняющийся ориентальному элементу в „Руслане“ и гениально выразившийся в „восточных плясках“ и в арии Кончака в его опере „Князь Игорь“, наконец элемент комический, столько же оригинально и могуче воплощенный в романсах и опере, как у Даргомыжского — ставят его в один ряд с Глинкой и делают его одной из величайших музыкальных слав Европы XIX века.» Эта меткая характеристика вошла в основу дальнейших исследований и критических оценок, вплоть до нашего времени.

Римского-Корсакова Стасов назвал «первым и величайшим из всех современных оперных композиторов по таланту и вместе с тем совершенно единственным по истинно национальному направлению». Критик особенно высоко ценил в творчестве Римского-Корсакова «изображения древней Руси, ее

¹ В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. 2, с. 26, 25.

² Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 305.

народа, ее разнообразных личностей и характеров...». Поклонник драматического начала в искусстве, Стасов находил в операх Римского-Корсакова «недостаток драматизма, сценичности, страстности, кипучести, конфликта характеров и событий». «Но, — восклицал критик, — зато сколько в этих операх присутствует и необычайных, несравненных качеств!» Одобрительно отметив национально-русский характер большинства симфонических произведений («Садко», «Сказка» и др.), Стасов выделил наиболее драматическое творение «Антар», по его словам, «одно из высочайших созданий всей европейской музыки XIX века». О том, как глубоко воспринимался «Антар» современниками, свидетельствует Игорь Грабарь, утверждавший, что под непосредственным впечатлением II части поэмы («Сладость мести») И. Е. Репин написал картину «Убиение Иваном Грозным сына»¹. Особого признания заслужила в глазах Стасова музыкально-общественная деятельность Римского-Корсакова-педагога, воспитавшего многих русских композиторов, редактора, закончившего ряд произведений после смерти авторов («Каменный гость», «Князь Игорь», «Хованщина» и др.), составителя широко известных сборников русских народных песен².

В Балакиревском кружке Ц. А. Кюи представлял собой, по определению Стасова, «личность совершенно особую и отделяющуюся от прочих... У Кюи в натуре вовсе не было ноты национальности...» Тем не менее он принадлежал, по мнению Стасова, к «Новой русской музыкальной школе» «как по особенностям мелодии, гармонии и ритмов, так и вообще по всему складу и направлению своему, по новизне и смелости новейших музыкальных приемов...». Стасов пронизательно различал две традиции — народно-песенный музыкальный материал и особенности национальной композиторской школы; связи между ними сложны, развитие их может идти разными путями. Аналогичную мысль высказывал Кюи, отрицавший мнение о том, будто национальный характер музыки определяется только ее связью с народной песенностью. Кюи указывал, что при этом упускается «из вида стиль; а между тем, последний имеет первенствующее значение, особенно в музыке. „Каменный гость“ Даргомыжского — типическое произведение русской школы, хотя его музыка совершенно общая; „Кармен“ — произведение французской школы, несмотря на испанский колорит ее музыки. И тут, и там стиль решает дело»³. Стасов высоко ценил оперы Кюи. В музыке «Вильяма Ратклифа» он видел преодоление устаревших традиций и проявление новых черт русского оперного стиля, одновременно рождавшегося

¹ См.: И. Грабарь. И. Репин, т. 1. М., 1937, с. 258.

² Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 312—316.

³ Ц. А. Кюи. Избр. статьи. Л., 1952, с. 421.

в последнем создании Даргомыжского. Опера «Анжелло», по словам Стасова, «совершеннейшее и высшее... произведение» Кюи. Критик особенно ценил в ней черты, близкие ему, — страстность, драматизм, глубину чувства.

«Могучей кучке», занявшей в обзоре Стасова центральное место, противопоставлены А. Н. Серов и А. Г. Рубинштейн. Признавая блестящий критический дар и образованность Серова, критик считал его малоталантливым и технически неподготовленным композитором. Резкое порицание вызывали нападки Серова-критика на творчество Балакиревского кружка: «Своею безумною и даже злобною враждою к Новой русской музыкальной школе он... принес вред только самому себе и своему имени»¹. Серьезным противником Стасов считал А. Г. Рубинштейна. Критик высоко ценил его исполнительское дарование: «Он был гениальнейший, глубочайший по духу и поэзии, изумительнейший пианист — такой, выше которого никогда, конечно, не бывало, кроме его товарища и современника Листа, которому подобного мир, по всему вероятно, еще долго не увидит». Композиторское дарование Рубинштейна было, по мнению Стасова, посредственным: «Собственные его сочинения, необычайно плодovитые, проявляли талант очень умеренный и мало самостоятельный». Самое популярное произведение Рубинштейна — оперу «Демон» критик считал «довольно слабой (кроме восточных колоритных танцев)», среди других сочинений выделил «Персидские песни» («истинно прелестные»).

Враждебность Стасова вызывала музыкально-общественная деятельность Рубинштейна, особенно — созданная по его инициативе консерватория. Сохраняя верность традициям Балакиревского кружка, Стасов считал лучшим методом воспитания композиторов путь самостоятельной подготовки, по примеру Глинки и Даргомыжского: «Оба они... развивались самостоятельно помимо преданий и привычек европейских цеховых музыкальных учреждений. Хорошо было бы и всей музыкальной России идти только по их примеру». Ученье в консерваториях вызывает, по мнению Стасова, губительные последствия: «Расположение музыкантов-мастеровых... забвение главной... задачи музыки — художества и превращение ее в простое средство наживы; разрастание внешней... техники в ущерб искусству... понижение вкусов и низменная вера в предания и авторитеты». Положение ухудшалось, по мнению Стасова, тем, что Рубинштейн вносил в преподавание свои вкусы и понятия. А они были «не обширны, ограничиваясь немецкой романтической школой и Шопеном»; к тому же «национального направления он не признавал и не любил»².

В отрицании консерваторского учения, основанного на «пре-

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 323.

² Там же, с. 324, 326.

даниях», Стасов, пропагандист новаторских исканий и «национального направления», был последователен. Но он вынужден был признать победу противника: «Консерватории водворились, стали царить по всему пространству нашего отечества». Будущее наглядно показало необоснованность стасовских опасений. В условиях подъема русской музыкальной жизни даже «расположение музыкантов-мастеровых» было полезным, обеспечивая комплектование оркестров, оперных коллективов, преподавательских кадров и т. д. С приходом в консерватории Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. И. Танеева в преподавании стали господствовать начала национального направления. Наличие «преданий» в учебных курсах не помешало консерваториям воспитать ниспровергателей традиций, ярких новаторов своего времени А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

Жертвой консерваторского преподавания и рубинштейновского влияния Стасов считал П. И. Чайковского: «Чайковский родился с великим, редким талантом, но, к несчастью, воспитывался в петербургской консерватории... во время неограниченного там владычества и обаяния Антона Рубинштейна. Его нежная, впечатлительная натура невольно поддалась деспотическому влиянию внешней мощи и авторитета. Следы этого влияния запечатлелись у Чайковского навсегда». Крупнейшим недостатком его творчества было, в глазах Стасова, отсутствие «элемента национального... он его мало любил и мало ценил; он был более композитор космополитического направления и... этим качеством особенно нравился как большинству русской, так и иностранной публики».

В суждениях о Чайковском проявилось представление Стасова о национальном характере искусства. Считая подлинно национальной крестьянскую песенную традицию, критик не видел национального характера быстро развивавшейся городской песенности. А на почве нового интонационного слоя росло творчество Чайковского, национальное по существу, хотя и представлявшее иной слой национальной культуры, чем музыка Мусоргского или Бородина. Другой причиной популярности Чайковского Стасов считал его традиционность: «Никаких особенных новшеств Чайковский не вносил в свои сочинения и охотно держался всех общепринятых форм музыки». Его произведения «имели всего чаще характер преимущественно элегический, меланхолический и грустный. А для большинства народных масс этот элемент и в музыке и в поэзии всегда очень симпатичен, мил и драгоценен».

Вместе с тем критик признавал достоинства Чайковского: изящество, красоту, мастерство формы, совершенство «колоритной и элегантной инструментовки». По мнению Стасова, лучшие страницы были написаны Чайковским в годы дружеского общения с кружком Балакирева. К ним критик отнес симфониче-

ские поэмы «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини». Остальные произведения — симфонические и камерные, в частности романсы, «мало способны сохранить долгое время свою славу на нынешней... высоте... Всего менее способности имел Чайковский к созданию опер... Он скоро овладел всеобщими симпатиями, всего более благодаря „Евгению Онегину“, великому оперному фавориту не только современной России, но даже и Европы. Можно полагать, однако же, что слава этой грациозной оперы не имеет прочной и долговечной будущности». Столетие, прошедшее со дня премьеры «Онегина», опровергло это неосторожное, но характерное для Стасова предсказание, которому «лирические сцены» Чайковского остались столь же чужды, как лирические излияния его романсов и даже лирические волнения Мусоргского и Бородина.

Но одно произведение Чайковского произвело на Стасова потрясающее впечатление — Патетическая симфония, особенно ее финал. Критик писал о ней необычайно проникновенно: «Настроение этой симфонии — страшное и мучительное; оно заставляет слушателя испытывать горькое сострадание к человеку и художнику, которому пришлось на своем веку испытать те ужасные муки, которые здесь выражены и которых причины нам неизвестны. Но эта симфония есть высшее, несравненное создание Чайковского. Душевные страдания, замирающее отчаяние, безотрадное грызущее чувство потери всего, чем жил до последней минуты человек, — выражены здесь с силою и пронзительностью потрясающею. Кажется, еще никогда в музыке не было нарисовано что-нибудь подобное, и никогда еще не были выражены с такой несравненно талантливостью и красотой такие глубокие сцены душевной жизни»¹.

Здесь нет и следа оговорки, обычно сопровождавших отзывы Стасова. На склоне лет он нашел такие прочувствованные слова по поводу последних вдохновений Чайковского, какие редко говорил даже о самых близких ему художниках. Поразительна юношеская свежесть восприятия, позволившая престарелому критику с той же восторженностью встречать новое явление искусства, с какой он в далеком прошлом приветствовал первые шаги молодой русской школы.

Среди воспитанников консерваторий Стасов выделил несколько «замечательных по таланту и влиянию музыкантов... композиторов, исполнителей и педагогов». Среди них первый — С. И. Танеев, чьи сочинения отличаются «большим техническим мастерством, энергией, изяществом и прекрасною выразительностью». Восхищение искусством Танеева может показаться неожиданным в устах идеолога и пропагандиста принципов «Могучей кучки», столь отличавшихся от идеалов выдающегося полифониста. Но восторженные признания вызвало у Стасова и

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 326—331.

такое, казалось бы, чуждое ему явление, как творчество молодого А. Н. Скрябина, полное «глубокого и могучего поэтического духа, необычайной красоты, вдохновения и оригинальной, иногда мистической силы...»¹ Дальнейшие его произведения вызвали еще больший восторг критика.

С неугасающей свежестью воспринял он на 83-м году жизни столь зрелое и столь чуждое заветам 60-х годов произведение Скрябина, как Третья симфония («Божественная поэма»). «С этой симфонией Вы сильно выросли!» — обращался Стасов к ее автору (письмо от 28 II 1906); «Вы уже совсем большой музыкант стали. В таком роде, складе, виде, форме и содержании, как создана эта симфония, у нас еще никто не писал!.. Какая сила и какой склад! Сколько страсти и поэзии во II части! Но и оркестр — какой чудесный, могучий, сильный, иногда нежный и обаятельный, иногда блестящий!»²

В неожиданном противоречии со своими взглядами Стасов приписывал большие заслуги петербургской консерватории, где «во главе преподавания... стоял... такой великий самостоятельный художник, как Римский-Корсаков». Среди его многочисленных учеников критик отметил А. С. Аренского, Ф. М. Блуменфельда, И. И. Витоля, М. М. Ипполитова-Иванова, Н. Н. Черепнина и др. «Но самыми крупными художниками и композиторами новейшего периода вышли два: Лядов и Глазунов.» Признавая «очень замечательный талант» А. К. Лядова, выделяя его оркестровые произведения (Мазурка, Скерцо), «Детские песни на народные слова», ряд фортепианных пьес, «небольших по размерам, но очень крупных по значению и таланту», Стасов обратил к их автору упрек, обычный в устах друзей композитора: «На своем веку он сочинил довольно много, но все-таки недостаточно для того, чтобы выразить весь свой талант и всю свою натуру»³. Надо добавить, что к тому времени, когда появился обзор Стасова, Лядовым еще не были созданы такие выдающиеся произведения, как «Волшебное озеро», «Кикимора», «Баба-яга», «Восемь русских народных песен» для оркестра.

Большая дружба связывала Стасова с представителем младшего поколения композиторов — А. К. Глазуновым. «К 18-летнему своему возрасту, — писал критик, — Глазунов был уже настоящим значительным и самостоятельным мастером, крупным композитором и великолепным оркестратором. Сочиненная им тогда Первая симфония, конечно, навсегда останется памятником неувядаемой юности, вдохновения и красоты.» Таким навсегда остался в глазах Стасова и ее автор, чье творчество достигло к началу нового века полной зрелости.

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 332.

² Сб. А. Н. Скрябин. М., 1940, с. 231.

³ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 334.

Критик приветствовал его симфонии, симфонические поэмы, камерные сочинения, балет «Раймонду», по его словам, «самую высокоталантливую и оригинальную музыку из числа всех существующих балетов». Стасов находил, что, за исключением нескольких «замечательных вещей в стиле русском („Стенька Разин“, „Кремль“, Славянский квартет)», Глазунов предпочитал, подобно Чайковскому, сочинять «в характере общем, космополитическом»¹. Но это не ослабляло симпатии критика к музыке любимого композитора. Он сочувственно следил за его деятельностью и в последующие годы, когда творческая активность Глазунова заметно снизилась. Критик неизменно поддерживал его с прежней горячностью. Он внимательно отмечал новые черты в творчестве композитора, особенно усиление драматического начала. «Соната [№ 2]... — писал Стасов (1901), — мрачная, трагическая... Финал — удивительная fuga, а конец ее — великолепная органная какая-то история! Глазунов все идет выше и выше...»

В 1906 году, за полгода до кончины, Стасов впервые услышал в авторском исполнении (на фортепиано) медленную часть сочинявшейся Восьмой симфонии. Впечатление было огромным: «Это вот *Andante* что-то такое, что Глазунов никогда еще не сочинял! Это страшная трагедия, колоссально удручающая, раздавливающая! Ново, оригинально до бесконечности... Это вещь — просто великая!» (письмо Д. Стасову, 16 VII 1906)². Сочувственно отметил Стасов музыку С. М. Ляпунова, чьи сочинения он назвал «поэтичными, увлекательными, в высокой степени талантливыми и интересными»³.

Последние годы жизни принесли Стасову много ярких впечатлений. Он неизменно откликнулся на них с присущей ему страстью, пропагандируя явления близкие и осуждая чуждые. Подробную оценку получила Московская частная опера С. И. Мамонтова, в чьих спектаклях критик увидел воплощение своих мечтаний о русском музыкальном театре. В то время, как на казенной сцене русские оперы не ставились («их там преследуют», по словам Стасова), Мамонтов «устремил... богатые средства... на исполнение своей любезной, дорогой мечты — создать такую русскую сцену, где бы исполнялись оперы русской школы... Лучшая часть нашей публики... с восторгом принимает широкий великолепный дар С. И. Мамонтова и с любовью идет смотреть „Псковитянку“, „Снегурочку“, „Садко“, „Князя Игоря“, „Хованщину“, „Русалку“ и остальной ряд наших замечательных, оригинальных опер». Достижением мамонтовской оперы Стасов считал художественный реализм постановок, в частности, исторически верный характер

¹ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 334.

² В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2, с. 316.

³ Собр. соч. В. В. Стасова, т. 4, с. 322.

сценического оформления создававшегося художниками В. М. и А. М. Васнецовыми, К. А. Коровиным, С. В. Малютиным и др.¹

Наибольший восторг критика вызывал реализм актерского исполнительства, прежде всего гений Ф. И. Шаляпина. Первые же впечатления от выступлений молодого певца были ошеломляющими. Исполнению партии Ивана Грозного в опере «Псковитянка» Стасов посвятил статью под красноречивым заголовком: «Радость безмерная». Он назвал двадцатипятилетнего артиста великим художником и предсказал ему большую будущность. Главную заслугу певца Стасов видел в психологической правдивости его искусства: «Ничего придуманного, ничего театрального, ничего повторяющего сценическую рутину... Он создает... не отдельные сцены... а целые роли, целого человека, во всем разнообразии разных его моментов и положений. Передо мною явился вчера Иван Грозный в целом ряде разносторонних мгновений своей жизни... Как голос его выгибался, послушно и талантливо, для выражения бесконечно все новых и новых душевных мотивов!»²

Горячо приветствовал Стасов молодую камерную певицу М. А. Оленину-д'Альгейм, «великолепную просветительницу», поражающую проникновенным исполнением образцов вокальной литературы, в частности творений Мусоргского. С неменьшей теплотой отмечал он заслуги артистов старших поколений, среди которых выделял «реалиста» Ф. И. Стравинского, создателя ярких характерных образов в операх Бородина, Серова, Римского-Корсакова. Оставаясь верным склонности к драматическому и эпическому «элементам» в искусстве, Стасов и в исполнительстве отвергал некоторые замечательные проявления начал лирических. Так, ему остались чуждыми и молодой Л. В. Собинов, и прославленная исполнительница лирических партий в операх Римского-Корсакова Н. И. Забела-Врубель.

Приветствуя и пропагандируя явления новые, плодотворные, с его точки зрения, Стасов обрушивался на проявления реакционности и отсталости. В этом отношении восьмидесятилетний критик не уступал сорокалетнему. Постоянной мишенью его атак оставались нововременские музыкальные рецензенты М. М. Иванов, В. С. Баскин и др. В статье «Уморительный музыкальный критикан» Стасов высмеял попытки Иванова давать советы русским композиторам: «г. Иванов... с очень серьезным и достопочтенным видом преподает талантливым композиторам... невероятные советы, что бы именно им надо было сделать в своей музыке, и тогда уже наверно вышло бы что-то

¹ В. В. Стасов. Московская частная опера в Петербурге.— «Новости и биржевая газета», 4 апреля 1898 г.

² В. В. Стасов. Радость безмерная.— «Новости и биржевая газета», 25 февраля 1898 г.

очень хорошее». Осудил Стасов и другую черту «критикана» — уклончивость и двусмысленность оценок: «Приговоры г. Иванова... довольно лукавые. Такие господа похвалят вам сначала то-то и то-то в разбираемом ими произведении, но тотчас же за каждым одобрением, даже самым умеренным, ставят: „но...“, „но...“, „но...“, и в результате не получается уже никакого плюса, а только просто-напросто минус...» Особенное возмущение вызвала статья Иванова об опере «Садко». Возмутил отрицательный отзыв о либретто оперы и совет поучиться у Р. Вагнера строить сюжет. Возмутило враждебное отношение к новшествам в музыке Римского-Корсакова, к отдельным образам оперы. Имея в виду «критиканов» типа Иванова, Стасов писал в заключение: «Самые блестящие их качества проявляются обыкновенно всего сильнее в те минуты, когда появляется на свет какое-нибудь высокое, талантливое, могучее художественное произведение»¹.

Много лет отстаивал Стасов творчество композиторов, особенно участников «Могучей кучки», от нападок Иванова и его коллег. Примечательно, что их разоблачению посвящено последнее литературное выступление Стасова — статья «Дружеские поминки», написанная за два дня до рокового приступа болезни. На страницах «Нового времени» были помещены очерки Иванова и А. П. Коптяева о Р. Шумане, чье творчество пользовалось исключительной любовью Стасова и его друзей. Возмущенный фактическими ошибками и клеветническими утверждениями нововременских журналистов по адресу великого композитора и его жены, Клары Шуман, он выступил с гневной отповедью, закончив словами: «В каком смрадном болоте живет, по-видимому, г. Иванов, откуда переносит постыдные привычки на чужие земли, на чужие времена, на чужих людей, великих не только талантом, но и душой?»².

Убеждения Стасова ярко проявились в период увольнения Н. А. Римского-Корсакова из состава консерватории в 1905 году. Стасов широко поставил вопрос, резкими чертами обрисовав отношение власти к искусству. Откликаясь на волну негодования, вызванного увольнением великого музыканта, критик писал: «Ни до каких „великостей“ никаким дирекциям нет дела... И потому-то совсем не новость, что нам всем приходится переживать теперь с Римским-Корсаковым. Это уже бывало». Стасов напомнил, что раньше «то же самое случилось... с Балакиревым... Тогда же... я говорил: „Люди, которые не способны ценить художников, по капризу распоряжаются вдруг участью этих художников и всем нашим русским музыкальным делом!.. Но авось когда-нибудь и на эту партию придет

¹ «Новости и биржевая газета», 3 марта 1898 г.

² В. В. Стасов. Дружеские поминки.— В кн.: Избр. соч., т. 3. М., 1952, с. 325.

управа... Неужели долго так будет?! Глинку разные „распорядители“ сглодали и замучили, Даргомыжского — сглодали и замучили, Мусоргского и Бородина — тоже, Балакирева — тоже; теперь дошло дело до Римского-Корсакова. Какое отвращение! Какой стыд»¹.

Так с неослабевающей силой и блеском заканчивал свой путь старейшина русской музыкальной критики. До конца жизни он продолжал нести знамя, поднятое еще в середине века, знамя художественного реализма и, пользуясь его любимым словом, — «национального» начала в искусстве. Как критик и историк культуры Стасов вырос в обстановке общественного подъема, вызванного освободительным движением 60-х годов. Идеи Белинского, Герцена, Чернышевского в той или иной мере освещали его путь. Он руководствовался четко очерченными принципами и осуждал то, что выходило за их пределы, в силу чего многие значительные явления искусства остались ему чужды. Но в живом, непосредственном восприятии искусства Стасов часто выходил за пределы начертанной им системы эстетических норм и с поражающей глубиной чувства откликался на столь, казалось бы, чуждые ему явления, как трагедийная лирика Чайковского или экстазы Скрябина.

Деятельность Стасова была наполнена огромной силой чувства и кипящей энергией. Он как бы обращался к читателям с патетической, страстной речью, не пытаясь ввести поток мыслей и чувств в твердые рамки. «Никогда не перечитываю, что написал... — признавался он. — Все мои отливки без чеканки!» Отсюда — частичные противоречия и неясности, не нарушающие, однако, принципиальной основы его замыслов. А за свои принципы Стасов сражался непримиримо и неутомимо. «С врагами биться — это не с кафедры мирно и беспристрастно объясняться, — писал он, — во врагов надо пускать пули, ядра и камни...»²

Этот гигант стоял как бы посередине столбового пути русской музыки; он шел рядом с великими представителями музыкальной классики и заканчивал жизнь, давая напутствие молодым силам будущего. Б. В. Асафьев, впоследствии виднейший советский музыковед, а в те годы студент, с благодарностью вспоминал о встречах со Стасовым, о «паломничествах к удивительному человеку»: «Вечера за роялем, с таким слушателем и критиком около, давали мне столько приобретений умственных, художественно-эстетически-исторических и бытовых, сколько я и мечтать не мог». Особенно запомнились молодому музыканту беседы о Глинке: «Я прошел со Стасовым всю оперу

¹ В. Стасов. Имп. Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков. — «Новости и биржевая газета», 25 марта 1905 г.

² В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. 2, с. 118, 22.

„Руслан и Людмила“ по интонациям и темпам Глинки»¹. Можно думать, что в этих беседах закладывалось начало исследований Асафьева о творчестве основоположника русской классической музыки. Так протягивалась Стасовым цепь преемственности от истоков русской классики к эпохе советской музыкальной культуры. Труды Стасова много раз публиковались. В 1952 году вышел трехтомник «Избранные сочинения», содержащий важнейшие работы критика (изд. «Искусство»). Издательство «Музыка» заканчивает выпуск Избранных статей о музыке (в 5 томах).

Младший современник Стасова, Ц. А. Кюи, переступивший в 90-х годах порог 60-летия, продолжал регулярную критическую деятельность вплоть до начала нового века. Он выступал в двойной роли — как критик и композитор. В отличие от Бородина или Чайковского, в биографии которых критические работы играли эпизодическую роль, Кюи был профессиональным критиком, систематически освещавшим события музыкальной жизни. О своей музыке он высказывался мало и преимущественно в переписке с друзьями. Это дает основание рассматривать его статьи и книги как составную часть музыкально-критической литературы, а не как творческие декларации композитора. Главным жанром литературных работ Кюи являлись газетные рецензии. С полным основанием он объединял ранние статьи и заметки заголовком «Музыкальная летопись Петербурга». Этот заголовок можно распространить почти на все его критические труды.

На склоне лет Кюи оставался верен прежним стилистическим навыкам. Его изложение, как всегда, отличалось краткостью, четкостью и остроумием, переходящим в язвительность. Его отзывы построены примерно по одному типу. Если речь шла об опере, то вначале излагался сюжет, затем разбиралась музыка, причем подробно рассматривались эпизоды, привлёкшие внимание критика. В заключение давалась лаконичная и категорическая общая оценка. В отзывах на романсы вкратце излагался текст, отмечались отдельные места музыки и выносилось общее заключение. По сходному плану строились отзывы об инструментальных произведениях. Рецензии Кюи производят впечатление резюме умного, добросовестного жюри. Если Стасов летел «птицей-тройкой» и из-под копыт его коней неслись искры и камни, то Кюи казался неторопливым путником, пристально, подчас насмешливо обзирающим окружавший мир. Острым оружием иронии он умел наносить глубокие раны, причинявшие порой больше огорчений, чем тяжелые удары стасовской десницы.

¹ Б. Асафьев. О себе.— В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1971, с. 381.

Основная цель критических работ Кюи состояла в защите и пропаганде русской музыки, точнее говоря, той ее линии, которая была представлена творчеством Глинки, Даргомыжского и композиторов «Могучей кучки». Кюи писал: «Цель моя заключалась в пропаганде наших идей и поддержке композиторов „Новой русской музыкальной школы“, которых музыку я высоко ценил и ценю»¹. Это была та же линия, которую проводил Стасов. Оба критика защищали начала реализма и народности в искусстве, оба видели высшее воплощение этих начал в музыке русских композиторов. Но в их позициях были известные различия. Центральное место в эстетике Стасова занимало творчество Мусоргского и Бородина, в симпатиях и влечениях Кюи — «Каменный гость» Даргомыжского. В понимании Кюи, закончившего эту оперу после смерти автора, она являлась эталоном жизненной правды, образцом претворения слова в музыке. Принципы музыкальной речитации Даргомыжского Кюи стремился применять и в своих произведениях. С точки зрения этих принципов он судил и о творчестве других композиторов.

В 60-х, особенно в 70-х годах Кюи ожесточенно сражался с противниками новой русской музыки, требуя ее признания. С годами пыл его не угас. Но на рубеже XX века обстановка стала иной. Оперы русских композиторов ставились на сценах театров в значительной мере благодаря инициативе С. Мамонтова и других деятелей. Симфоническая и камерная музыка звучала в концертах разных организаций, в том числе ИРМО. Кюи был приглашен в состав дирекции Петербургского отделения Общества и даже возглавлял ее некоторое время. В этих условиях перед критиком возникали новые задачи: откликаться на новые произведения, добиваться исполнения русских опер на императорской сцене, куда они допускались с большими ограничениями, давать оценку исполнительским силам. К этому добавлялась борьба против некоторых новых явлений, которые Кюи именовал декадентскими.

В отличие от Стасова, склонного к общим оценкам, Кюи вскрывал недочеты, противоречия, ошибки даже у близких ему композиторов. Отчасти это объяснялось некоторой рационалистичностью восприятия, отчасти — зоркостью критического взгляда, выработавшегося в процессе творческой практики. В оценке ранних стадий русской музыки взгляды Кюи и Стасова совпадали. Оба с явным пренебрежением судили о «доглинкинских» временах, о русских композиторах XVIII — начала XIX веков. «Мы находились, — писал Кюи, — в полном подчинении у иностранцев, а если у нас и являлись свои композиторы с оттенком оригинальности, как, например, Верстовский, то недостаток техники придавал их произведениям дилетантский ха-

¹ Ц. Кюи. Первые композиторские шаги. «Ежегодник имп. театров», 1909 г.

рактер.» Подобно Стасову, он полагал, что русская музыка ведет начало только от Глинки: «И вот, достаточно было одного произведения великого художника¹, чтобы наше искусство явилось на свет во всеоружии вдохновенных мыслей в художественной обработке, сразу заняло место наравне с западноевропейским искусством, сразу прочно установилось, пышно и быстро развивалось и продолжало развиваться до настоящего времени. И все это благодаря благоприятной случайности: появлению гениального Глинки и вслед за ним целого ряда крайне талантливых композиторов». Концепция, приписывавшая «благоприятной случайности» решающую роль в развитии русской музыки, держалась довольно долго и была преодолена лишь трудами советских исследователей, показавших выдающееся значение доглинкинского периода.

В первой опере Глинки Кюи видел не только исходный момент русской музыки, но и программу дальнейших действий: «Сплошь хорошая музыка, преобладание голоса над оркестром, полная свобода форм, полная связь музыки с текстом — вот те основания, на которых выработался и развился русский оперный стиль; и эти стремления частью безусловно осуществлены... частью находятся в зародыше в первой по времени русской опере»². Но полную реализацию принципов «русского оперного стиля» Кюи видел в «Каменном госте»: «„Сотрудничество“ Пушкина и Даргомыжского дало шедевр, единственный в своем роде, в котором музыка сплотилась воедино с текстом, с его духом и формой и, кроме того, поражает правдой выражения всех оттенков чувства и редким мелодическим богатством в широком смысле этого слова»³.

Эти критерии Кюи прилагал к операм разных жанров, в том числе отличающимся от «Каменного гостя». В некоторых случаях критик шел на уступки и допускал отклонения от строгих требований. Так было, например, с «Садко» Римского-Корсакова. Отметив тесную связь музыки с текстом, Кюи нашел возможным оправдать нарушения принципа «непрерывности» в угоду «закругленным» номерам: «Оперные формы „Садко“ безусловно современны и рациональны. Они находятся в зависимости от склада либретто, эпический характер которого дал возможность Римскому-Корсакову удовлетворить своему стремлению к архитектурной правильности и среди общего, непрерывного течения музыки поместить великое множество округленных песен».

Кюи обратил также внимание на реалистический характер лейтмотивной техники в «Садко»: «Темы, присвоенные разным

¹ Имеется в виду опера «Иван Сусанин» Глинки.

² Ц. Кюи. Шестидесятилетие «Ивана Сусанина». — Новости и биржевая газета, 29 ноября 1896 г.

³ Ц. Кюи. Влияние Пушкина на наших композиторов и на их вокальный стиль. — «Новости и биржевая газета», 26 мая 1899 г.

лицам... играют в „Садко“ важную роль. Но это не вагнеровские ярлыки — Leit-мотивы... У Римского-Корсакова эти темы не только повторяются, но вместе с тем развиваются и меняют свой характер вместе с переменной текста, темпа, ритма». Эти наблюдения Кюи совпадают с соображениями о лейтмотивной технике, которые высказывал Римский-Корсаков в «Летописи». Кюи подчеркнул также народный характер музыки Римского-Корсакова: «Музыка „Садко“ безусловно народная, как нельзя более соответствующая тем былинам, которыми она была вызвана».

Не ограничиваясь разбором оперы, Кюи нарисовал творческий портрет ее автора — портрет меткий, пронизательный, но, по своему обычаю, с лукавой оговоркой, *cum grano salis*¹: «Напоминаю читателям вкратце отличительные черты творчества Корсакова, особенно в том виде, в каком они проявляются именно в „Садко“». Его мелодическая изобретательность проявляется в коротких фразах, очень удобных для обработки гармонизационной и контрапунктной. Не все они оригинальны сами по себе, но в указанной обработке получают совершенно своеобразный облик. Гармонист он изобретательный, причем в своих новшествах всегда соблюдает чувство меры и руководится безупречным вкусом. Владеет он многоголосьем превосходно, будь это просто контрапункт или соединение самостоятельных рисунков и тем. О его оркестровке, прозрачной, красивой, разнообразной, нечего и говорить: в этом деле он в настоящее время ни в ком не имеет соперников. Изображением сильных драматических потрясающих сцен, изображением глубокой страсти, нравственных мучений он не увлекается. Он лирик, особенно же он мастер в изображении картин волшебных и бытовых, часто внешне очень оживленных, но вместе с тем с печатью эпического внутреннего спокойствия. В изображении этих картин у него всегда видно стремление к архитектурной правильности и симметрии, проявляющееся, между прочим, в постоянной почти парности музыкальных фраз». Отмечая яркие музыкальные характеристики персонажей оперы («и развеселые скомоорохи, и удалой Садко, и его ноющая жена Любава»), Кюи особо выделяет «бесконечно привлекательный образ» Морской царевны: «смесь поэзии, грации, задушевности с оттенком скорби», — слова, которым нельзя отказать в поэтической проникновенности².

В конце века не смягчились сложные противоречия, еще в 70-х годах определявшие отношение Кюи к творчеству Мусоргского. На смену ограниченному признанию музыки «Бориса

¹ Букв. перевод с лат.: со щепоткой соли, здесь — в значении: с ехидной усмешкой.

² Ц. Кюи. «Садко», опера-былина Римского-Корсакова. — «Новости и биржевая газета», 6 марта 1898 г.

Годунова», что в свое время глубоко взволновало и автора оперы, и его верного пропагандиста В. В. Стасова; на смену упрекам в натурализме, «звукоподражании», «рисовке мелочей» пришла высокая, казалось бы, оценка наследия великого композитора: «Мусоргский,— писал Кюи на рубеже веков,— тот „кучкист“, тот из членов „шайки“, к которому наша пресса относилась с особенной враждебностью. Да и не одна пресса, даже музыканты-рутинеры, которым важнее *как*, чем *что*. Из-за жёстких гармоний, резких модуляций, неправильного голосоведения они не заметили или не хотели заметить, сколько у Мусоргского трогательного, сильного, глубокого и жизненного во всех его разнообразных проявлениях»¹. Кюи подчеркивал народность творений композитора: «Мусоргский вдохнул в народ жизнь, озвучотворил его чувства, стремления, страдания»². Но характерно, что Кюи прошел мимо такой выдающейся особенности Мусоргского, как демократически-мятежная направленность его творчества, что отмечалось в свое время Стасовым.

В ряде случаев Кюи решительно становился на защиту Мусоргского. В 1883 году вместе с Римским-Корсаковым он демонстративно вышел из состава Оперного комитета в знак протеста против решения, отклонявшего постановку «Хованщины» в Мариинском театре. Через много лет Кюи не без гордости вспоминал об этом: «Мы выходили из комитета, я не без газетного скандала». Времена переменились, и «Хованщина» была поставлена в 1911 году с участием лучших русских певцов. Но музыка оперы вызвала у критика очень сдержанную оценку: «В ней есть проблески огромного и яркого таланта, но в общем она однообразна, однотонна, эскизна и утомительна, тем более что сюжет не представляет ни малейшего интереса: нет фабулы, все только отдельные сцены, и то не всегда понятные»³. Но вот в концерте исполнялись произведения Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова, Балакирева, Кюи, Мусоргского. И Кюи чистосердечно восклицал: «А знаете, кто нас всех убил яркостью и талантливостью? — Мусоргский». Своеобразной данью памяти покойного собрата явилась работа Кюи над завершением оперы «Сорочинская ярмарка». В 1916 году восьмидесятилетний критик-композитор закончил ее, и плод творчества двух «кучкистов» появился на сцене.

Еще в 70-х годах в силу пережитой жизненной драмы М. А. Балакирев замкнулся в одиночестве и отошел от своих воспитанников, участников кружка. К концу столетия они почти не общались со старым учителем, но сохраняли к нему чувство

¹ «Россия», 18 декабря 1901 г.

² Ц. Кюи. Из моих оперных воспоминаний.— «Ежегодник имп. театров», 1899—1900. Прилож. 2.

³ Ц. А. Кюи. Избр. письма. Л., 1955, с. 422.

благодарности и пиетета. Вспоминая о годах молодости, Кюи, подобно Стасову, утверждал, что Балакирев был «самый сильный из нас, превосходный виртуоз, великолепный композитор, превосходивший всех нас своей начитанностью и теоретическими знаниями». В лице бывшего руководителя Кюи видел «главу Новой русской школы, составляющей нашу гордость и славу... Если члены этой школы пошли впоследствии каждый своим самостоятельным путем, то исходную точку для них составляет Балакирев. Он их сплотил воедино, и это составляет его историческую заслугу».

Творчество Балакирева вызывало у Кюи скорее почтительность и уважение, чем увлеченность и восторженность: «То, что написал Балакирев, очень красиво, изящно и великолепно разработано, я бы даже сказал, что слишком великолепно разработано. Без всякого сомнения, он бы мог написать гораздо больше и оставить огромное нотное богатство, но... в этом ему помешал его характер... Это был человек независимого нрава, мало общительный, во всяком случае непокладистый»¹. В оценке личных особенностей учителя Кюи сходился с другими современниками, прежде всего с Римским-Корсаковым. Но думается, что этим не исчерпываются причины недостаточной, по мнению Кюи, творческой плодовитости Балакирева. Всегда, даже в расцвете сил, он писал медленно, долго дорабатывал и часто коренным образом переделывал. Немалую роль сыграл и душевный кризис 70-х годов, оставивший след на всю его жизнь.

Хорошо известно, что в отзывах 70—80-х годов Кюи с большими ограничениями принимал творчество Чайковского. Подобно Стасову, он предпочитал инструментальные произведения Чайковского и неодобрительно отзывался о его вокальном творчестве — операх и романсах. Критик упрекал Чайковского в неверной передаче текстов, недостаточной выразительности вокальных партий, нетребовательном отношении к мелодическому материалу, подчас засоряемому «обыденностью» и т. д. В этом Кюи видел нарушение основного критерия — принципов вокальной декламации Даргомыжского. Не допуская мысли, что возможны иные творческие цели и методы, критик так и не пересмотрел своих оценок. На склоне лет он почти не упоминает Чайковского в рецензиях и переписке. Даже такие выдающиеся явления, как «Пиковая дама» и Патетическая симфония, не вызвали интереса и отклика. Анализируя влияние Пушкина на русскую музыку, он вовсе не коснулся опер Чайковского. Гений Чайковского, конечно, не мог оставить равнодушным Кюи: «Чайковский — колоссальный талант (взяв в соображение многосторонность его творчества, он сильнее нас всех, хотя мне

¹ «Биржевые ведомости» (утр. вып.), 18 мая 1910 г.

лично во многом несимпатичен)»¹. Это короткое резюме подвело выразительный итог многолетним отношениям Кюи к Чайковскому.

С большим интересом и участием обращался маститый критик к творчеству молодых авторов, выступавших в конце столетия. Особенно привлекали его воспитанники «Новой русской музыкальной школы», прежде всего Глазунов. Еще в 1882 году Кюи с восторгом отметил Первую симфонию 17-летнего композитора, в 90-х годах приветствовал Шестую симфонию и балет «Раймонда». «Балетная музыка, — писал критик, — распадается на две части: на музыку, сопровождающую развитие сценического действия, и на музыку танцев. Первой Глазунов придал симфонический характер с тематическим, гармоническим и контрапунктным развитием... За второй сохранил танцевальный, строго ритмический характер, проявил в ней много жизни, огня, увлечения и большое тематическое богатство.» В последующие годы Кюи редко высказывался в печати о творчестве Глазунова. В письмах же все больше ощущалось настороженное и даже враждебное отношение к любимому прежде композитору. Основной мотив упреков — бессодержательность музыки и перевес технической стороны. По поводу Седьмой симфонии и других произведений Глазунова Кюи писал: «Все это очень интересно, благозвучно, блестящее торжество техники и колорита, но ни одной увлекательной, сердечной, вдохновенной музыкальной мысли».

Упреки распространялись и на других современников: «Боюсь, что он [Рахманинов] принадлежит к числу тех музыкантов, как Корсаков и Глазунов, для которых техника все, чрезвычайно важно *как* и совсем неважно *что*. Мысль — дело второстепенное, форма — все»². Поиски новых выразительных средств, отличавшие видных русских композиторов на рубеже веков, не привлекали критика. Как часто бывало в подобных случаях, он видел в явлениях чуждых ему лишь господство формы и техники. В числе композиторов беляевского круга Кюи выделял А. К. Лядова, которого считал «самым талантливым из учеников Балакирева»³. Вообще критик игнорировал сочинения «беляевского каталога» и не удостаивал вниманием участников его. В итоге два старейших музыкальных деятеля — Кюи и Балакирев, чья встреча положила начало прославленному кружку, к концу жизни оказались вдали друг от друга и от продолжателей «Новой русской музыкальной школы».

Говоря о представителях младшего поколения, Кюи похвально отзывался о С. И. Танееве, «великолепном музыканте», композиторе «во многом оригинальном»: «Трудно определить резкие, яркие, индивидуальные черты, свойственные его таланту.

¹ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 356.

² Там же, с. 288, 320.

³ «Биржевые ведомости» (утр. вып.), 18 мая 1910 г.

Но что верно, так это то, что его музыка в общем не похожа на музыку других композиторов; а и это уже составляет немалую степень оригинальности»¹. Виднейшие ученики Танеева — С. В. Рахманинов и А. Н. Скрябин встретили со стороны Кюи вначале сдержанное, а затем резко негативное отношение. Кюи отмечал музыкальную одаренность Рахманинова, но сопровождал свои оценки существенными оговорками. По поводу его раннего оркестрового произведения — фантазии «Утес» критик писал: «Рахманинов человек несомненно талантливый, у него есть и вкус, и значительная техника, но у него пока нет чувства меры, нет средоточия мысли и ее естественного развития. . . Как музыкальное сочинение „Фантазия“ представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи с собой, автор все к чему-то ведет и ни к чему не приводит, на всем сочинении видно, что он более заботится о звуке, чем о музыке»².

В печатных выступлениях Кюи больше не обращался к музыке Рахманинова, но в письмах иногда упоминал о ней; в Трио (на смерть Чайковского) видел лишь «рабское и слабое подражание Трио Чайковского с ничтожными фразками, бесконечно повторяющимися». «Многие мелкие вещи Рахманинова, — признавал Кюи, — мне приятны, как-то романсы (особенно по аккомпанеентам — затейливым, элегантным), прелюдии, но слушая его крупные произведения: „Остров мертвых“, концерты, симфонии, я скучаю и не выношу никакого впечатления вследствие бедности изображения, длиннот, однообразия приемов, отсутствия собственной физиономии.»³

Первые произведения Скрябина встретили снисходительно-лукавую оценку Кюи. Похвалив их, критик добавил: «Можно, право, думать, что мы слушаем неизданные произведения Шопена». Позднее творчество Скрябина вызывало у критика нескрываемое отвращение: «Это не музыка, а истерические звуки, не картина, а только фон, часто очень красивый (все модернисты превосходно инструментуют), но всегда заброшенный гармонической грязью. На других модернистов петроградских и московских. . . я махнул рукой, ибо они бездарны, но Скрябина мне всегда было искренно жаль, ибо он был талантлив. . .»⁴ Музыка Скрябина послужила поводом для столкновения между Кюи и Стасовым. Маститые критики горячо поспорили об одной из самых сложных проблем искусства своей эпохи. В письме М. П. Беляеву (26 февраля 1895 г.) Стасов красочно описал этот эпизод: «Как я был удивлен вчера вечером в концерте, увидав, сколько людей восстановлено против Скрябина!! Во-первых, Кюи, который мне объявил, что Скрябин — да, недурно,

¹ «Новости и биржевая газета», 14 марта 1897 г.

² Музыкальные заметки.— «Новости и биржевая газета», 22 января 1896 г.

³ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 377, 443.

⁴ «Неделя», 1895, № 11, с. 353, 456.

но однообразно и ничего особенного нет!! Задал же я ему за это гонку и много раз повторил: „Нет, Вы лучше пойдите и хорошенько послушайте“, — на это он порядком рассердился¹.

Легко представить себе, какие чувства вызвала у Кюи музыка И. Ф. Стравинского. По поводу его раннего произведения — «Фантастического скерцо», носившего следы влияния Н. А. Римского-Корсакова, критик писал: «Это... напыщенная бездарность, отсутствие музыки, погоня за звуками, за оркестровыми эффектами, разными курьезными сочетаниями разных инструментов, отсутствие логики, вкуса, частая фальшь и проч.»². Если довольно умеренное скерцо причинило критику такие огорчения, то «Весна священная», одно из самых дискуссионных творений эпохи, вызвала негодование: «На днях Кусевицкий исполнял „Праздник весны“ Стравинского, побивающий рекорд какофонии и безобразия. Это сокровищница, в которую Стравинский собрал любовно все музыкальные нечистоты и отбросы»³.

Кюи давно сокрушался по поводу упадка музыки. Еще в 1894 году он задумывался над причинами переживавшегося кризиса. Это были, по его мнению: 1) «отсутствие истинно гениальных композиторов»; 2) «торжество звука над музыкой», погоня за оркестровыми эффектами в ущерб мелодической выразительности и красоте; 3) «несметное количество композиторов», конкуренция между ними, «погоня за успехом во что бы то ни стало; отсутствие убеждений, стиля... артистической совести и т. д. и т. д.»³. Не выступая в печати по поводу отечественных «модернистов» Скрябина, Стравинского и других, ограничиваясь выпадами по их адресу в переписке, Кюи все же опубликовал в последние годы жизни два любопытных шаржа, отражавших его общее представление о новых течениях. Один из них — маленькая пьеса для голоса и фортепиано «Гимн футуризму»⁴. Подзаголовок гласил: «Бесчисленным модерн-сверхгениям сей гимн посвящает Ц. Кюи»; текст — его же: «Футуризму, модернизму — сладость восхищенья. Романтизму, классицизму — мерзость запустенья».

Великим мастерством подобных музыкально-сатирических эскапад был Мусоргский («Классик», «Раек»). Кюи гораздо безобиднее. Задумав написать карикатуру на «футуризм и модернизм», он, однако, сочинил вполне благообразную музыку. «Нечистоты», которые он стремился высмеять, сводятся к целотонному звукоряду и разложенному увеличенному трезвучию. Очевидно, эти «новшества» и являлись в представлении автора воплощением «футуризма», хотя они давно применялись

¹ А. Скрябин. Письма, с. 92.

² Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 387, 446.

³ Ц. Кюи. Два иностранных композитора. — «Артист», январь 1894 г.

⁴ «Новое время» (прилож.), 21 января 1917 г.

Глинкой, Даргомыжским, Римским-Корсаковым. Провозглашая «мерзость запустенья» романтизму и классицизму, Кюи написал два такта прелестной музыки в духе своих лучших романсов — печальный привет великим сокровищам далекого прошлого.

В последний раз Кюи выступил в печати накануне Февральской революции 1917 года. Это снова шарж — «Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором». Издеваясь над мнимым невежеством новаторов, критик писал, что «некоторые музыкальные сведения все-таки необходимы: 1) нужно уметь писать ноты, паузы и знать их длительность; 2) писать диезы, бемоли, бекары, ключи — скрипичный и басовый; 3) уметь обозначать такты парные... трехдольные... пожалуй, и пятидольные... 4) знать термины, определяющие скорость движения... ускорение и замедление и знаки, определяющие силу звука... а также его усиление или ослабление... Вот и все... Умение читать ноты и знакомство с звучностью каждой из них нежелательно». Далее следует совет: «Купить нотную бумагу... разлиновать на такты... и ставить ноты, где случится, без разбору... Необычайная новизна звуков и небывалая смелость гармонических сочетаний поразят слушателей, как громом, и ошеломленная публика и критика не замедлят причислить дебютанта к сонму модерн-гениев»¹.

Примитивная сатира едва ли попадала в цель, так как композиторов, считавшихся модернистами, вроде Скрябина или Стравинского нельзя было заподозрить в невежестве и произволе. Современники не без оснований упрекали их скорее в чрезмерном ригоризме и рационалистичности. Выступление Кюи являлось любопытным свидетельством успехов новой музыки у русской аудитории. С грустью признавая это, критик не терял, однако, веры в их скоротечность и надежд на преодоление «нечистоти». «Слава или, вернее, мода на модернистов-поэтов с их поэмами и живописцев-кубистов уже в значительной степени поблекла, хочется надеяться, что через каких-нибудь 20 лет и эта карикатура, эта пародия на музыку (имеется в виду Скрябин.— А. С.) будет выметена, как негодный сор.»²

К началу нового века Кюи прекратил регулярную рецензентскую деятельность, продолжавшуюся 35 лет. В последние годы жизни, помимо упомянутых выступлений против «новшеств», он опубликовал лишь воспоминания о Даргомыжском, Балакиреве, о своих первых композиторских шагах и некоторые работы обобщающего характера. Среди них привлекает внимание статья «Влияние Пушкина на наших композиторов и на их вокальный стиль»³, своего рода декларация его музыкально-эсте-

¹ «Новое время», 17 февраля 1917 г.

² Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 469.

³ «Новости и биржевая газета», 26 мая 1899 г.

тических принципов: «Ни один поэт не имел такого значительного и благотворного влияния на наших композиторов, как А. С. Пушкин». Отмечая большое количество опер и романсов на пушкинские тексты, критик объяснял это «интересом и... простотой фабулы пушкинских сюжетов, яркостью фигур и характеров, а также прелестью стиха, ясностью мысли и краткостью выражения».

Совершенство пушкинского стиха ставило перед композиторами высокие требования и оказывало благотворное влияние на вокальную музыку. «Прежде,— указывал Кюи,— романсные и особенно оперные композиторы обращали мало внимания на текст, придавали ему лишь второстепенное значение, варварски с ним обходились, отдельные слова и целые стихи переставляли, повторяли, пропускали, подбавляли свое, причем не только терялась форма стихотворения, но пропадали даже нередко размеры стиха... Все это делалось ради сохранения музыкальных форм, заранее задуманных, независимо от требования текста. Но понятно, что так можно было обращаться только с текстами дюжинными, не имеющими сами по себе художественного значения. Потом сообразили, что выгоднее видеть в тексте не раба, а помощника и союзника, что хороший текст и сам по себе может производить впечатление, а в связи с удачной музыкой сила этого впечатления может быть удвоена.» Высокая поэзия Пушкина обязывала «бережно и с любовью» относиться к ней. «Результатом этого была выработка правильной декламации, верной фразировки, правды выражения, соответствия формы музыкальной с формой текста, равноправности, слияния музыки со словами.» Кюи развивал принципы реалистического вокального искусства, лаконично высказанные ранее Даргомыжским: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»¹. Заслуга Кюи — выяснение роли пушкинской поэзии в формировании этих принципов, в развитии русского романса и оперного искусства.

Мысли, высказанные в статье о Пушкине, положены в основу книги Кюи «Русский романс», снабженной подзаголовком «Очерк его развития». Это — второе обзорное исследование Кюи; первым была книга, вышедшая на французском языке — «La Musique en Russie» (Paris, 1880). В отличие от этой книги, охватившей широкий круг вопросов и все жанры музыкального искусства, «Русский романс» касается лишь камерного вокального творчества. В этой сфере автор чувствовал себя подлинным мастером — как композитор и как критик. Книга отличается принципиальностью, ясностью и стройностью изложения, подчиненного руководящей идее — проблеме реалистической выразительности музыки. Но в стройности книги скрывалась ее ахиллесова пята — односторонность и узость многих суждений.

¹ А. С. Даргомыжский. Избр. письма. М., 1952, с. 53.

Кюи придавал важное значение избранной теме. По его мнению, камерная музыка «заключает в себе такие сокровища, каких, пожалуй, не найти ни в оперной, ни в симфонической музыке. Почти все самые гениальные композиторы высказывали именно в камерной музыке свои самые глубокие мысли, выражали самые сильные чувства, самые затаенные движения своей души».

Эти утверждения, конечно, субъективны, но интересны как признание композитора и критика, раскрывающего собственные интересы и пристрастия. Будучи склонным к конкретной образности, Кюи придавал особенное значение романсу. В отличие от музыки «чистой» (симфоний, сонат), передающей «общее настроение, неопределенное, часто спорное», и музыки программной, добавляющей «к этому общему настроению... образность», музыка вокальная передает, по словам Кюи, «совершенно точно все оттенки чувства, выраженные словами. В вокальной музыке поэзия и звук — равноправные державы, они помогают друг другу; слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное; оба сливаются воедино и с удвоенной силой действуют на слушателя. Такова художественная задача вокальной музыки, таков идеал романса»¹.

Воплощение этого идеала критик видел в романсах Даргомыжского с их «гибкой и тонкой декламацией». Он высоко ценил реализм и народно-русский характер романсов Мусоргского, считая большой его заслугой широту тематики, выходящей за пределы обычной любовной лирики: «Охотно Мусоргский черпал свои сюжеты из крестьянского быта, вдохновляясь картинами глубоких страданий, безысходного горя... Не подлежит сомнению, что подобные сюжеты гораздо новее, глубже, серьезнее и интереснее общеромансных сюжетов» (с. 80).

Весьма близка была критику вокальная лирика Римского-Корсакова. Следует заметить, что Кюи не мог полностью судить о его романсах, поскольку многие лучшие образцы появились в конце 90-х годов, после выхода книги в свет. По мнению Кюи, романсы Корсакова «закончены до мельчайших подробностей; они красивы и отличаются непогрешимым вкусом. Особенно в них красива гармонизация и орнаментика аккомпанементов, играющая у Римского-Корсакова выдающуюся, иногда первенствующую роль...» (с. 138).

Когда Кюи обратился к такому чуждому для него явлению, как романсы Чайковского, односторонность его позиции проявилась особенно резко. Главный грех Чайковского заключался,

¹ Ц. А. Кюи. Русский романс. СПб., 1896, с. 2, 5.

по мнению критика, в пренебрежительном отношении к тексту: «Если многие его романсы прелестны как „музыка“, то весьма немногие безупречны как „романсы“. Он не признавал равноправности текста с музыкой, он относился к нему свысока, обходился с ним бесцеремонно» (с. 108). Кюи полагал что талант Чайковского «не обладает гибкостью, требуемой для настоящей вокальной музыки». Причина — «Чайковский прежде всего симфонист, гораздо менее вокальный композитор» (с. 111).

Это предубеждение настойчиво повторялось современниками композитора Стасовым, Кюи, Ларошем, при всем различии их взглядов. Кюи привел много примеров, показывающих изменение стихотворных текстов в романсах Чайковского: повторения отдельных стихов, частей строф или целых строф, пропуски, добавления и т. д. Критик не мог допустить мысли, что тот сплав стиха и музыки, который возникает в романсе, может обладать закономерностями, отличающими его и от «чистого» стиха, и от «чистой» мелодии. Кюи требовал подчинения музыки стиху, Чайковский порой подчинял стих музыке; его практика также доказала свою полную жизнеспособность. «По характеру музыки,— утверждал Кюи,— романсы Чайковского однообразны, однообразнее романсов всех других крупных русских композиторов... Поражает однообразно скорбный, печальный, грустный колорит, доходящий до слезливости...» Кюи обнаружил, насколько чужда ему трагедийная основа творчества Чайковского: «Настроение спокойное, ясное, если и не радостное, господствует в жизни. Оно же господствует и в произведениях большинства композиторов...» (с. 126, 121). Ясность и спокойствие, быть может, присущи (хотя далеко не всегда) изящной музыке Кюи, но едва ли они вообще господствуют в искусстве и жизни.

Кюи внимательно рассмотрел творчество молодых авторов и малоизвестных композиторов старшего поколения. Он тепло отозвался о романсах К. Ю. Давыдова, О. И. Дютша, А. К. Лядова, А. С. Аренского. В некоторых отзывах звучит характерная для Кюи афористически меткая язвительность. О музыке романсов Э. Ф. Направника — «все в ней прилично, но довольно безлично» (с. 167); о романсах Н. А. Соколова — «оригинальничанье во что бы то ни стало... С музыкой его романсов так же чувствуешь себя неловко, как с человеком, выражающим простейшие мысли в претенциозной, напыщенной форме» (с. 181). «Русский романс» Кюи — острый, яркий, субъективный, во многом необоснованный и все же интересный обзор русской вокальной лирики, составивший немаловажное дополнение к труду В. В. Стасова «Искусство XIX века», где развитию романса уделено мало внимания.

Касаясь исполнительского искусства, Кюи неизменно поддерживал организации, пропагандировавшие русскую музыку,—

мамонтковский театр, беляевские концерты, керзинский кружок. Восторженно отзывался он о заслугах Шаляпина: «Немало он добра сделал нашей музыке, особенно Корсакову и Мусоргскому». С интересом наблюдал Кюи за расцветавшим лирическим дарованием юного Собинова, восхищался его «свежим, мягким, очаровательным голосом», его «неотразимым обаянием»¹. Оценивая искусство исполнения, Кюи на первый план выдвигал содержательность, выразительность, впечатляющую силу и проявлял интерес к художественным средствам артиста. Критик высказал много метких и тонких соображений.

Освещая выступления дирижера А. Никиша, он писал: «Никиш— громадный техник, но не в этом его особенная заслуга... У г. Никиша исполнение прочувствовано, и все его эффекты— результат рельефной и выразительной передачи мысли автора»². Никиш «придает... некоторым деталям... особенное значение... и вследствие этого придает исполняемому новый, незнакомый нам, да, пожалуй, и самому композитору колорит». Критик ставил существенный вопрос: «Согласились ли бы все композиторы с характером передачи их произведений г. Никишем?..» И давал убедительный ответ: «Некоторые из них, сильные духом, как, например, Бетховен, быть может, и нет, но большинство, разумеется, не устояло бы против достигаемого г. Никишем результата, хотя и ценою отступления от их первоначального замысла»³. С аналогичными критериями подходил Кюи к искусству пианиста И. Гофмана. Техника его представлялась невероятной, но основное достоинство Гофмана он видел «в верном понимании и передаче всех намерений автора...»⁴. «Техническое совершенство... блеск исполнения служит у г. Гофмана только средством, а не целью»,— отмечал Кюи.

Иное мнение сложилось у него о другом знаменитом пианисте Е. д'Альбере: «Обладая колоссальной техникой, г. д'Альбер... делает все возможное, чтобы выдвинуть свою технику вперед, ослепить и ошеломить слушателя, музыка служит только предлогом его виртуозности, виртуозность для него— цель, а не средство. Для этого он сгущает краски, прибегает к самым ярким контрастам, резким акцентам, поминутно подчеркивает отдельные фразы, меняет темп, делает самые преувеличенные замедления, бесконечно тянущиеся ферматы. Вследствие такого исполнения великие произведения искусства являются в каком-то претенциозном, смешном наряде, сшитом из самых ярких лоскутков („Sonata appassionata“), набеленными и нарумяненными. Такое исполнение, мелодраматическое, напряженное, аффектированное, сплошь в приподнятом тоне, вна-

¹ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 409.

² «Новости и биржевая газета», 11 ноября 1896 г.

³ Там же, 15 декабря, 1897 г.

⁴ Там же, 5 января 1896 г.

чале раздражает нервы, а затем, вследствие своего однообразия, просто нагоняет скуку. Самые разнохарактерные произведения, проведенные сквозь виртуозность г. д' Альбера, делаются схожими друг с другом»¹.

В игре замечательного пианиста И. Падеревского Кюи отмечал изящество, увлечение, блеск, но осуждал капризность, нервность исполнения, «что выражается в частых переменах темпа, резких контрастах, замираниях и замедлениях». Критик сделал характерное замечание: « В этом отношении он оставлял некоторую неудовлетворенность у нас, петербуржцев, воспитанных на традициях игры простой, здоровой, выражения чувств сильного и глубокого. Но, во-первых, необходимо считаться с личным темпераментом артиста. . . во-вторых, в этой женственной нежности есть также своего рода прелесть; в-третьих, это единственная сторона дарования г. Падеревского, которая нам чужда и не отвечает установившимся у нас взглядам и привычкам»². Трудно сформулировать более четкое определение традиций «Могучей кучки» и одушевлявших ее чувств. Здесь снова слышится голос испытанного пропагандиста старых времен, но к привычным интонациям присоединяются ноты терпимости к иным, чуждым художественным явлениям — быть может, результат многолетнего, большого и сложного жизненного опыта.

Ц. Кюи — одна из своеобразных личностей в истории русской музыкальной культуры, богатой оригинальными умами и характерами. Рядом со Стасовым он прошел большой путь борьбы за принципы «Новой музыкальной русской школы», за идеи реализма и народности, за развитие русского искусства. При множестве расхождений, обоих критиков объединяла общность цели. При различии темпераментов и характеров, они дополняли друг друга. Стасов выступал преимущественно как идеолог направления, Кюи — с конкретными музыкально-критическими оценками; характерным жанром Стасова была публицистическая статья, Кюи — короткая рецензия. Острота полемики, нередко возникавшей между ними, не мешала им быть соратниками и соучастниками величайших событий в истории русской культуры.

Жизненный путь Кюи необычен и не имеет аналогий. Представитель демократической художественной группировки и в то же время видный военный специалист, близкий к придворным сферам генерал, преподававший военно-инженерное дело наследнику престола и в академии — такое сочетание нечасто встречалось в русской действительности. Все это наложило явственную печать на творческую жизнь Кюи. В начале XX века он испытывал разочарование: произведения его не встречали при-

¹ «Новости и биржевая газета», 7 февраля 1897 г.

² Там же, 19 января 1899 г.

знания, оперы не шли на сцене, от литературно-критической работы решил отказаться.

В дружеском письме Кюи сообщал: «Я боролся... в то время, когда группу наших композиторов звали „кучкой“ и „шайкой“ и покрывали насмешками, но теперь, когда Бородин всеми признан, когда Балакирев, Лядов, Корсаков, Глазунов пользуются всеобщим уважением, они могут идти вперед и без меня. Правда, Мусоргский еще не оценен по заслугам, но и то лишь наполовину, и пусть уж за него ратуют иные, более молодые силы»¹. С годами приходило одиночество. Участники Балакиревского кружка шли разными путями. Встречи со Стасовым заканчивались спорами, столкновениями. С Римским-Корсаковым и Беляевским кружком контакта не было.

Революция 1905 года внесла резкое размежевание. Когда Римский-Корсаков стал на сторону передовой учащейся молодежи и был уволен из консерватории, а прогрессивные педагоги во главе с Глазуновым и Лядовым в знак протеста последовали его примеру, Кюи хранил молчание. Общее волнение и недоумение выразил Стасов, обратившийся к нему письмом (5 апреля 1905 г.): «Вся Россия покрывает Римского-Корсакова лаврами и победными кликами, все стремятся, летят к нему сердцем и благодарностью, противниками являются только два человека: Балакирев и вы... Вы стоите в стороне, отворачиваетесь, примыкаете словом и делом к партии чиновников и тупиц консерватории!!... Позор и срам какой!!! Не могу придти в себя. В. Стасов»².

В те же дни к Кюи обратился музыкальный критик Ю. Д. Энгель: «Вы один из представителей старшего поколения большой музыкальной критики, с которым мы, молодые и малые, можем во многом не соглашаться, но на которое привыкли смотреть с уважением, как на учителей. Но учительство обязывает... Почему вы молчите в печати об увольнении Н. А. Римского-Корсакова?.. Ваш голос в печати по поводу этого увольнения имел бы огромное, если и не юридическое, то нравственное значение для дирекции, не говоря уже о публике. Помимо всего прочего, ведь вы еще и старый журналист. Не может быть, чтобы старый боевой конь не почувствовал желания броситься в свалку при звуках трубы. Очевидно, вас что-то удерживает... Неужели вы считаете поступок дирекции правильным, неужели вы считаете возможным найти для него какие бы то ни было оправдания?»³. Ответ Кюи был краток и беспомощен: «Из всех человеческих прав право труда самое священное. Оно должно быть обеспечено во что бы то ни стало». Революционные события вызывали у старого музыканта страх и раздражение: «Ваша Москва точно

¹ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 252.

² М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 г. М., 1950, с. 61.

³ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 521.

в блокаде. Как это все дико, как нелепо и, что еще хуже, беспросветно впереди»¹.

Постепенно уходили из жизни прежние товарищи: в 1906 году — В. В. Стасов, в 1908-м — Н. А. Римский-Корсаков, в 1910-м — М. А. Балакирев. Молодое поколение было чуждо последнему ветерану движения 60-х годов. Первая мировая война принесла бытовые трудности. 80-летний генерал почти ослеп и утратил последнюю радость — читать, сочинять музыку. Но он не терял обычной трезвости мысли и деятельного интереса к жизни. В послеоктябрьские дни 1917 года, сообщая о наступивших лишениях («слегка голодаем, систематически худеем и мерзнем»), он добавлял: «А в сущности, какой интересный исторический момент мы переживаем»². 13 (26) марта 1918 года Кюи скончался. В том же году вышел сборник его ранних статей (Пг., 1918) — первый опыт сводного издания работ критика. Обширное собрание его статей и рецензий опубликовано в 50-х годах в одноименнике «Избранные статьи». Столь же обширная подборка писем издана под названием «Избранные письма».

Литературная деятельность Г. А. Лароша, блистательно начатая во второй половине 60-х годов работой о Глинке, привлекала в 70-х годах внимание содержательными статьями и рецензиями о музыке Чайковского. Но активность Лароша была неровной: после взлета наступала заметная депрессия. В середине 80-х годов его друг П. И. Чайковский жаловался на «умственное падение» и «бессилие» талантливого критика. Доходило до того, что Чайковский записывал статьи Лароша под диктовку. О его упадочном состоянии говорил и Римский-Корсаков, Стасов и другие, издавна настороженно относившиеся к противнику Балакиревского кружка. «Падение» Лароша, однако, было недолгим. С середины 90-х годов вернулась былая активность, появились статьи, занявшие важное место в наследии критика.

К тому времени несколько ослабел накал борьбы, ранее разделявшей Лароша и лагерь «Новой русской музыкальной школы». Наметилось его сближение с беляевским кругом, особенно с Глазуновым и Лядовым. Стасов, сломавший немало копий в дискуссиях с Ларошем, не переставал ценить его дарование и заслуги: «Ларош написал ряд великолепных статей про Глинку: это лучшее, что сказано про нашего великого музыканта. Он исполнил это чудесное дело со всем своим талантом, знанием, умом, горячностью»³. «Ларош умен, остроумен, начитан и крупный литературный талант»⁴ — писал Кюи, не менее

¹ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 346, 352.

² Там же, с. 479.

³ В. В. Стасов. Письма к родным, т. 3, ч. 2. М., 1962, с. 106.

⁴ Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 167.

Стасова сломавший копий в битвах с антагонистом «Могучей кучки». Непримирым противником Лароша оставался Н. А. Римский-Корсаков, неодобрительно воспринимавший сближение беляевского круга с критиком.

С 1901 года, еще не достигнув 60-летия, Ларош перестал выступать в печати. Несмотря на болезнь, он продолжал некоторое время участвовать в музыкально-общественных делах. Так, в начале 1903 года присутствовал на совещании у директора императорских театров В. А. Теляковского, где обсуждался вопрос о предстоящей постановке «Руслана и Людмилы» (в связи со 100-летием Глинки). На совещании встретились объединенные именем зачинателя русской классики Римский-Корсаков, Стасов, Кюи и Ларош. Дожить до юбилейного спектакля, состоявшегося в Мариинском театре 10 декабря 1904 года, Ларошу не довелось: 5 октября он скончался.

Споры о деятельности выдающегося критика возобновлялись после его смерти. Сурово отзывался о нем Римский-Корсаков. Противоположную позицию защищал М. И. Чайковский, доходивший в пиетете перед покойным до крайностей: «В его лице Россия утратила лучшего и до сих пор незаменимого работника в деле музыкальной критики. И до него, и после высокоталантливые композиторы, толковые и компетентные теоретики музыки, интересные и смелые дилетанты, некоторые из них не лишенные таланта, выступали и выступают в качестве музыкальных критиков. Но самые блестящие из них, самые добросовестные и серьезные, прежде, как и теперь, далее преходящего значения рецензентов ни на что претендовать не могут... Ни в одном нельзя видеть „учителя“». Лишь Ларош, по мнению М. И. Чайковского, «ведет» искусство, оказывая «могучее влияние на современников»¹.

В годы, когда только что закончил свою деятельность Стасов и продолжал выступать Кюи, подобные оценки могли показаться странными. Однако они выражали мнение определенной группировки и обличали неспособность автора понять явления, выходящие за ее пределы. Даже при отрицательном отношении к Стасову нельзя игнорировать его влияние на друзей-композиторов и его советы «что кому надо было». Странно было причислять к рецензиям обширные обзорные труды Стасова или монографические статьи Кюи. Станным было и противопоставление рецензий «учительству», как будто рецензия не может служить одной из форм «учительства», и как будто сам Ларош не пользовался рецензией для этих целей.

Судьба литературного наследия Лароша складывалась неблагоприятно. При жизни критика собрания его статей не изда-

¹ М. И. Чайковский. Герман Августович Ларош.— В кн.: Г. А. Ларош. Собр. муз.-критич. статей, т. 1. М., 1913, с. V.

вались. Лишь в 1913 году усилиями его почитателей — московских деятелей М. И. Чайковского, С. И. Танеева, Н. Д. Кашкина и других был выпущен том, в который вошли статьи о Глинке и труды общего характера. Через 10 лет, в 1922 и 1924 годах, были изданы (в 2 частях) статьи о Чайковском. В течение следующего полувека работы Лароша не публиковались. И лишь в 1974—1978 годах осуществлено издание «Избранных статей» критика (в 5 выпусках).

Облик Лароша, определившийся еще в молодости, в 70-х годах, в последнем периоде его деятельности (1895—1901) не претерпел существенных изменений. Направленность его мысли, характер восприятия искусства, способ изложения отличались от стиля критических работ Стасова или Кюи. При всех различиях, Стасов и Кюи сходны в категоричности суждений и оценок. Они предлагают окончательные решения, ход их мысли, направление поисков, сомнения и колебания остаются как бы за кулисами и перед читателем не обнаруживаются. В противоположность им Ларош раскрывает, особенно в зрелом периоде, сложные ходы мысли, колебания, сомнения, внутреннюю борьбу впечатлений и выводов, порой приводящую к неуверенным и неясным суждениям. Он словно говорит: «Такое сложное явление, как искусство, вызывает у меня противоречивые, порой неопределенные чувства и мысли. Ими я хочу поделиться с Вами, а Вы уж сами сделайте выводы...»

Стремясь к разносторонней оценке художественного произведения, Ларош обычно сопровождает оговорками и замечаниями самые положительные и даже восторженные отзывы о нем, вплоть до произведений столь близкого ему Чайковского. Стиль изложения, как бы приглашающий к соучастию, требует активности и некоторого напряжения. Но читатель вознаграждается, вступая в богатый интеллектуальный мир умного, тонкого, противоречивого артиста-мыслителя. Труды Лароша, во многом спорные, иногда недостаточно обоснованные, едва ли могут служить инструктивным целям. Но они наглядно показывают, какая богатая сфера переживаний открывается перед вдумчивым, чутким слушателем, воспринимающим искусство в сознании его значительности и красоты. В этом — большое воспитательное значение наследия Лароша.

В последний период своей деятельности Ларош выступил с большой статьей, подводившей итог многолетним размышлениям по вопросам музыкальной эстетики. Это было предисловие к книге «О музыкально-прекрасном» австрийского критика Э. Ганслика, заслужившего нелестные эпитеты Н. А. Римского-Корсакова («мало остроумный и чрезвычайно парадоксальный писатель») и вообще встретившего у русских музыкантов холодный прием. Выступление Лароша, сделавшего перевод книги Ганслика, назвавшего ее автора своим учителем и написавшего к ней предисловие, было явной демонстрацией против реали-

стических традиций, защищавшихся как деятелями «Могучей кучки», так и П. И. Чайковским.

Резкое осуждение виднейших русских музыкантов вызывало основное положение Ганслика, возражавшего против «распространенного повсюду мнения, будто музыка имеет целью изображать чувство... Красота музыкального произведения есть нечто чисто музыкальное, то есть заключается в сочетаниях звуков, без отношения к какой-нибудь чужой, внемузыкальной сфере мыслей». Так же решительно отвергал Ганслик способность музыки «возбуждать чувства». «Прекрасная мелодия... — утверждал он, — не стремится быть ничем другим, кроме самой себя.»¹ Легко представить себе, с какой враждебностью относились к гансликовскому понятию абстрактной красоты, лишённой чувства, музыканты, стремившиеся правдиво отражать душевную жизнь человека. Достаточно вспомнить многочисленные высказывания по этому поводу Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского.

Но в явном противоречии со своей догмой Ганслик писал: «Будучи творением мыслящего и чувствующего духа, музыкальная композиция в высшей степени обладает сама способностью быть исполненной духа и чувства». Он считал возможным «расслышать в симфониях Бетховена борьбу, неудовлетворенность желаний, горделивое сознание силы»², то есть несомненное отражение «чувств». Мало того. Ганслик-критик допускал социологическое рассмотрение музыкальных произведений «в связи с идеями и событиями создавшего их времени... Будучи проявлением человеческого духа, музыка наверное находится во взаимодействии с другими отраслями его деятельности: с одновременными творениями словесности и изобразительного искусства, с поэтическим настроением, с общественным бытом, с состоянием наук, наконец, с личными судьбами и убеждениями композитора».

При этом Ганслик делал характерную оговорку, обнаруживающую формалистическую направленность его мыслей: «Следует всегда помнить, что проведение подобных параллелей между художественными специальностями и историческою эпохой — прием истории искусства, а отнюдь не чистой эстетики»³. Ведущим представителям русской мысли о музыке, в том числе Ларошу, было ясно, что отрывать эстетический анализ от исторического рассмотрения искусства так же недопустимо, как отрывать анализ его технической стороны от эстетической оценки. Начиная с Белинского, методы исторической критики определяли направление не только русской литературной мысли, но и музыкознания (Одоевский, Серов, Стасов, Кюи, Ларош).

¹ Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. М., 1895, с. 7, 9, 15, 33.

² Там же, с. 74, 91.

³ Там же, с. 90.

С особенной настойчивостью вторгаются «чувства» в эстетику Ганслика, когда он обращается к вопросам исполнительства: «Непосредственное излияние чувства в звуках может найти себе место не столько в изобретении, сколько в исполнении пьесы... Игряющему дана возможность передавать охватившее его чувство инструменту и в исполнение свое вдыхать бушующее волнение, пылкое желание или светлое ощущение силы и радости, наполняющее его сердце... Тот момент музыки, которым она и выражает, и возбуждает чувство, заключен в акте исполнения...»¹ Ганслик не выясняет, однако, может ли исполнитель «передавать охватившее его чувство инструменту», если для этого нет предпосылок, то есть «чувства» в самом произведении. А умолчание по этому основному вопросу подрывает все искусственное построение, возведенное критиком. Цель эстетики Ганслика — искусство для искусства: «Самое необходимое условие эстетического восприятия музыки — то, чтобы мы слушали произведение, какое бы оно ни было, ради него самого. Как скоро музыку пользуются как средством породить известное настроение... она перестает действовать как чистое искусство»².

Гансликовское отношение к искусству было неприемлемым для русской музыкальной общественности, прошедшей полосу бурных поисков «новых берегов», накала страстей и борьбы мнений. Эстетика, лишенная «чувств», едва ли могла встретить в возбужденной обстановке того времени положительный прием. По свидетельству Лароша, она показалась неприемлемой и автору «Пиковой дамы»: «Чайковский... теории Ганслика не усвоил, не уверовал в принципы „абсолютной“ музыки, да и по всему своему существу не мог уверовать»³. Чуждой она осталась и русскому пропагандисту Ганслика. Ларош оказался столь же непоследовательным, как тот, кого он называл своим учителем. В «принципиальном вопросе, то есть, в вопросе музыкально-прекрасного» Ларош отметил «некоторое различие воззрений»⁴. Это «некоторое различие», однако, было весьма существенным. Критик склонился к шлегелевскому определению («Музыка есть текучая архитектура»), с тем чтобы таким путем очистить себя от упрека «будто мы бессердечные, педантские гонители „чувства“». Ход рассуждений Лароша таков: «Кто осмелится отрицать, что архитектура полна чувства... То или другое чувство, то или другое смешение чувств непременно скажутся и в плане, и в фасаде...»

Дальше следует общее положение, очищающее от остатков гансликианства эстетическое кредо Лароша: «Как скоро вы вступаете в область красоты, вы вместе с тем охвачены

¹ Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном, с. 109.

² Там же, с. 145.

³ Г. Ларош. Об одном критическом недоразумении.— «Россия», 23 ноября 1900 г.

⁴ Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном, с. XXVI.

сетями и треволнениями чувства». Показав, что архитектура полна «чувства», Ларош обращается к музыке: «Если мы согласимся считать музыку подобием архитектуры, мы сразу приобретаем ту выгоду, что можем вполне возратить ей прерогативы „чувства“ и даже „выражения чувства“...»¹ Можно сказать, что для такого вывода не стоило прибегать к сложному и сомнительному сравнению музыки с архитектурой. Как бы то ни было, это сравнение помогало Ларошу преодолевать Ганслика и утверждаться в более реалистическом понимании искусства. Сверх того, критик не мог примириться с антиисторизмом (правда, не вполне последовательным) своего австрийского «учителя»: «Я не могу не высказать сожаления о том, что излишний пуризм побудил моего учителя отговаривать музыкальных критиков от пользования историческими параллелями, от искания связи между характером музыки и духом времени»².

Ларош возражал лишь против «злоупотребления исторической иллюстрацией», против чрезмерно конкретных параллелей между историческими событиями и музыкальными произведениями, словом, против вульгаризации исторического метода, как сказали бы мы теперь. Однако Ларош и здесь непоследователен, утверждая, что как архитектура, так и музыка склонны «более выражать общее настроение эпохи, чем отдельные чувства в индивидуальных произведениях». Можно подумать, что весьма расплывчатое «общее настроение эпохи» исключает «отдельные чувства» в отдельных произведениях, что, например, общность духа бетховенской музыки исключает различие «чувств» хотя бы в первых частях его симфоний — Третьей и Седьмой, Пятой и Восьмой.

Руководствуясь этими ограничениями, Ларош приходит к ложному выводу о том, будто в вокальной музыке не следует искать «выражения» текста, а в инструментальной — соответствия программе³. Но те же ограничения позволили ему высказать несколько убедительных соображений о программной музыке. Они сводятся к возражению против излишней конкретизации программных истолкований, в чем у мнимого гансликианца были единомышленники среди представителей других течений русской музыки. Достаточно вспомнить суждения Римского-Корсакова. Признавая «право композитора писать к своим нотам какие угодно словесные указания», Ларош справедливо отрицал «возможность угадать, какова должна быть программа» при отсутствии таких указаний. Ларош готов даже приветствовать «присутствие программы», если она может «воспламенить фантазию музыканта и обогатить искусство новыми завоеваниями». Предисловие Лароша к книге Ганслика — ин-

¹ Э. Г а н с л и к. О музыкально-прекрасном, с. XXVIII.

² Там же, с. XXXIV.

³ Там же, с. XXXVI.

тересная страница русской музыкально-критической литературы. Она отражает облик автора, демонстрируя непростой, извилистый ход его мысли, среди сложных поворотов которой встречаются меткие наблюдения и плодотворные выводы. Показательно то обстоятельство, что, попав на русскую почву конца прошлого века, гансликианская эстетика «бесчувственности» оказалась в значительной мере преодоленной даже тем автором, который объявлял себя ее приверженцем и пропагандистом.

Отвлеченные эстетические рассуждения не занимали большого места в трудах Лароша. Его увлекали непосредственно музыкальные впечатления, им посвящены яркие, образные и красочные страницы его статей. В центре его исследований — творчество Глинки и Чайковского. На протяжении почти 30 лет, вплоть до 1894 года, Ларош неизменно обращался к музыке Глинки, главным образом к операм. Многочисленные статьи, рецензии, заметки критика составили внушительный, богатый мыслями свод знаний, занимающий видное место в русской литературе о музыке. Много внимания он всегда уделял творчеству Чайковского. Можно думать, что внезапная смерть друга молодости вызвала в душе Лароша новый взрыв чувств и мыслей. После взволнованных статей, посвященных памяти покойного, и весьма интересных воспоминаний последовала капитальная работа «Чайковский как драматический композитор», являющаяся, наряду с трудом о Глинке, крупнейшим исследованием критика (1894).

С особенным интересом возвращался Ларош к «Пиковой даме». В упомянутой большой работе этой опере уделено мало места. Видимо сильные и пестрые впечатления должны были еще улечься. Критик сам признавался в этом: «Я готов... допустить, что... запутанность моих чувств и мыслей свидетельствует о новизне и гениальности произведения. Но пока я не разобрался ни в чувствах, ни в мыслях, я не гожусь в критики»¹.

В следующем, 1895 году Ларош, вероятно, «разобрался»; в двух рецензиях по поводу постановки «Пиковой дамы» он дал сжатый, содержательный анализ оперы и высказал интересные общие соображения о творчестве Чайковского. Опираясь на непосредственные впечатления, Ларош снова (в который раз) выступил против правды «содержания» в музыке. Критик пытался найти единомышленника в авторе «Пиковой дамы». По его словам, Чайковский испытывал «отвращение к напыщенному фарисейскому жаргону мнимых глашатаев правды». Тем не менее, по убеждению критика, композитор поддавался влиянию их идей: «В силу долголетнего недоразу-

¹ Г. Ларош. Чайковский как драматический композитор. — «Ежегодник имп. театров», сезон 1893/94 г. Прилож., кн. 1.

меня он тратил энергию на сюжеты, сильно драматические, требовавшие прежде всего декламации, речитативной формы, а затем и в самой музыке преобладания характеристики над свободным мелодическим излиянием. Только с „Онегиным“ только с этими отрывками из повести в стихах, кое-как выбранными и нанизанными, где притязания на органическую цельность нет никакого, он нашел задачу, подходившую к его роду музыкально-драматического таланта: ему стало просто, как скоро в либретто драматические требования были понижены до минимума»¹.

В этих рассуждениях немало бездоказательного: будто Чайковскому недостает драматического дарования и способности к музыкальной характеристике; будто либретто «Онегина» лишено драматизма и «органической цельности». Если не приходится отрицать склонность автора «Онегина» к «свободному мелодическому излиянию», то это еще не исключает способности к созданию драматических сцен и характерных музыкальных образов. Можно привести еще ряд возражений против суждений Лароша. Но в его суждениях есть «рациональное зерно» — мысль о том, что в либретто «Онегина», в этих «лирических сценах», как назвал их композитор, его лирический гений нашел особенно плодотворную почву. Ссылка на «Онегина» потребовалась критику для того, чтобы обосновать оценку «Пиковой дамы».

В этой опере, по словам Лароша, Чайковский «уже вполне отрешился от требований музыкального прогресса, всегда бывших чуждыми его инстинкту, хотя навязывавшихся ему расщудочным образом, чтением или приятельскими беседами. . . он стал самим собою, и здесь-то мы получаем возможность констатировать, как выгодна для него эта свобода, и какой, благодаря ей, перед нами разворачивается новый Чайковский». Как известно, под недоброжелательно упоминаемыми «требованиями музыкального прогресса» Ларош разумел идеи «правды в музыке», защищавшиеся «Новой русской музыкальной школой». «Пиковая дама», по его мнению, служит опровержением этих идей; «свобода», достигнутая в опере, «пожалуй, даже несколько преувеличена».

Отличие от современников Ларош видел в «Пиковой даме» по преимуществу великолепное зрелище в духе мейерберовской «большой оперы». Со свойственным ему блеском критик описал свои впечатления: «Передо мною проносилось что-то такое пышное, страстное, не совсем нравственное, какая-то *vie à grand orchestre*², нечто фривольное и почти грандиозное, в самом что ни на есть екатерининском вкусе». В упоминав-

¹ Г. Ларош. Мариинский театр. Возобновление «Пиковой дамы» 14 апреля. — «Новости и биржевая газета», 16 апреля 1895 г.

² Жизнь на широкую ногу (фр.)

шейся рецензии Ларош развил эти мысли. «„Пиковая дама“, — по его словам, — пестрый, кутящий всю карнавал, настоящий „базар житейской суеты“, разнообразные сцены и фигуры, которые вдохновляют композитора, но вместе и музыке его придают пестроту, не всегда совместимую с единством. Ряд эффектных сцен, следующих одна за другой без тесной драматической связи, до того ослепляют зрителя, что иногда не оставляют места слушателю. Та „мейерберятина“, против которой молодые русские идеалисты гремели в 50-х годах... теперь празднует свое воскресение в 90-х.» Вот в чем, оказывается, свобода, достигнутая автором «Пиковой дамы», — в преодолении реалистических принципов русской оперы и возвращении к традициям французской *grand opéra*.

Римский-Корсаков высказал противоположную мысль: это — «произведение, согласное с принципами „кучки“, верное началам художественной правды». Ларош явно не разглядел за деревьями леса, не увидел и не услышал за красочными деталями «карнавала» глубокой драматической основы этой роковой «петербургской повести». Римский-Корсаков ближе подошел к сути, почувствовав правду за блестящим покровом екатерининской пышности. Но в суждениях Лароша была ценная особенность: он обратил внимание на эту сторону оперы в большей степени, чем кто-либо в русской критике. Произведение Чайковского обладало огромной емкостью, вмещавшей разнообразные толкования, в том числе и толкование Лароша. Его восприятие было своеобразно, он часто подчеркивал любовь к блеску и парадному великолепию в музыке любимого композитора. В «Пиковой даме» он «узнавал и элегического, задумчивого Чайковского, с его изящно разочарованностью, и Чайковского блестящего и светского, несравненного мастера передавать барскую пышность и беззаветное веселие екатерининских времен».

Ларош признавал субъективный характер своего мнения и возводил это в общий закон критического восприятия: «Всякий критик имеет свой круг художественных произведений, вне которого чутье и разумение ему отказывают»¹. По-видимому, это наблюдение можно толковать расширительно и считать, что критику доступны лишь определенные стороны художественных произведений. На примере Лароша видно, что ограниченность поля зрения имеет и положительную особенность — позволяет разглядеть такие черты, какие остаются подчас малозамеченными. Но ограниченность критического кругозора порой мстит. Не видя «сквозной линии» драматизма, сообщающей единство замыслу «Пиковой дамы», воспринимая лишь «пестрый карнавал» «ряда эффектных сцен без тесной связи», Ларош не мог

¹ Г. Ларош. Предисловие к кн.: Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном, с. XIX.

всесторонне оценить одно из самых глубоких созданий Чайковского. Прослушав «Пиковую даму», критик повторил свое прежнее мнение о Чайковском как композиторе, «одаренном более всего в музыке инструментальной». «Чайковский, как это признано и друзьями и недругами его музыки,— писал Ларош,— композитор по преимуществу симфонический, а затем камерный, драматические же его произведения всего менее дают истинное представление о силе его дарования.»¹

Противопоставляя оперы Чайковского принципам «Новой русской музыкальной школы», Ларош пытался провести такое же размежевание в сфере симфонического творчества. Критик считал Чайковского неспособным к программной музыке, занимавшей одно из центральных мест в эстетике «Могучей кучки». По мнению Лароша, программные произведения композитора создавались под влиянием чуждых ему идей, исходивших от деятелей Балакиревского кружка и их вдохновителя Ф. Листа. «Когда я вспоминаю,— писал критик,— что композитор „Манфреда“ — одно лицо с композитором Третьей симфонии, Четвертой симфонии... Первой и Третьей сюит, анданте Первого квартета... я не могу удержаться от чувства обиды. Зачем ему было стараться, тянуться и рваться, чтобы получить звание Балакирева III или Листа VII, когда он был несомненный Чайковский первый?»² Ларош не разъяснял, почему Третью симфонию или Первую сюиту следовало предпочесть «Манфреду», «Франческе да Римини» или «Ромео и Джульетте». Кроме вкусовых оценок, с которыми спорить не приходится, играла роль догма, ограничивавшая мышление критика — упорное отрицание программной музыки. По странной прихоти он делал исключение лишь для одного произведения с ярко выраженной программностью — увертюры к «Гамлету», которую называл шедевром. Мало того, он ценил увертюру именно за ее соответствие программе: «В „Гамлете“, так показалось мне, и тема, и разработка, и аккорды, и ритмы, и даже инструментовка с ее всегдашними громами вполне соответствуют поэтической задаче...»³

В этом — весь Ларош, впечатлительный и противоречивый, настойчивый защитник «чистой красоты», но способный изменить своим предубеждениям под воздействием большого и сильного искусства. По обыкновению Ларош принимал с оговорками даже творчество наиболее близкого ему по духу композитора. «Вы понимаете,— писал он,— какое для меня искушение — не брюзжать, не шипеть на друга, а в кои-то веки сказать ему и

¹ Г. Ларош. «Пиковая дама» в Мариинском театре.— «Новости и биржевая газета», 29 апреля 1895 г.

² Г. Ларош. По музыкальной части.— «Россия», 17 ноября 1900 г.

³ Г. Ларош. Нечто о программной музыке.— «Мир искусства», 1900, т. 3, № 5, с. 95.

ласковое слово? Хвалил я его и очень, да и как-то невольно, не там, где ему всего нужней было одобрение...»¹ Можно думать, что это заявление было искренним, во всяком случае — правильным. Тем не менее Ларош отводил Чайковскому исключительное место в русском искусстве, несправедливо, пожалуй, умаляя роль его великих современников: «Петр Ильич для последних годов доживаемого нами столетия — незаменимый, первенствующий русский композитор, самое полное музыкальное выражение идей и настроений, волновавших культурный слой русского народа в последние пятнадцать-двадцать лет...»² Мысль о роли Чайковского как выразителя мироощущения, чаяний и надежд русской интеллигенции последней четверти века впоследствии нашла развитие в трудах Б. В. Асафьева.

На склоне лет Ларош по-прежнему уделял мало внимания другим русским композиторам, делая исключение лишь для Римского-Корсакова. На рубеже XIX—XX веков критик понял значение великого композитора для русской музыки, но оценил его роль отрицательно. Вспоминая о 60-х годах, о первых произведениях автора «Садко», критик сознавался, что у него не было «желания пропагандировать школу, представителя или отдельное произведение»: «Относительно школы я сохранил позицию и теперь: что же касается представителя, то я не угадал и долго после не угадывал, что именно в нем заключался один из главных двигателей того знаменательного течения, которое с неудержимой силой относило и относит русскую музыку влево, в сторону крайнего радикализма. Скажу прямо, что в этом смысле я г. Римского-Корсакова просмотрел...»³.

Едва ли можно сказать, что Ларош на закате своей деятельности шел в ногу с веком. В конце столетия он продолжал интересоваться авторами, определившимися ранее. Молодые, многообещающие таланты Рахманинов, Скрябин и другие не попадали в поле его зрения. Он настаивал на неизбежной ограниченности влечений и склонностей любого критика. Так же твердо он был убежден в относительности критических оценок и суждений: «В критике (музыкальной и иной) мы склонны преувеличивать цену хорошего направления, или... верного суждения, или ложно так называемой честности, разумея под этими и иными словечками согласие с нами. Мне всегда казалось, что я, сравнительно с другими, мало люблю свое направление, что я в тенденции не вижу, как большинство, всего смысла критического бытия или всей красоты журнальной деятельности. Зато я страшно люблю гений, талант, знание, а также энергию,

¹ Г. Ларош. По музыкальной части.— «Россия», 17 ноября 1900 г.

² Г. Ларош. Мариинский театр. Возобновление «Пиковой дамы» 14 апреля.— «Новости и биржевая газета», 16 апреля 1895 г.

³ Г. Ларош. Предисловие к кн.: Музыкальные фельетоны и заметки Петра Ильича Чайковского, с. XXX.

трудолюбие и жажду идеала». Ларош, как всякий критик, не мог избежать ни «тенденций», ни «направления». При выборе «гения» и «таланта», близких его интересам и склонностям, в его отзывах, в тоне оценок звучит отголосок направления, тенденции, принципов, определявших его деятельность.

Ларош, подобно Стасову или Кюи, вошел в историю русской музыки с ясно выраженным, четко очерченным обликом. Заканчивался XIX век, ветераны музыкальной критики шли теми же путями, на которых развивались и главные течения русского музыкального творчества. В суждениях критиков различия отражались с большей резкостью и непримиримостью, чем в музыке ведущих композиторов. Это обычное явление. Достаточно вспомнить дискуссии о Вагнере и Брамсе, где различия творческих принципов самих композиторов далеко уступали в остроте словесной войне их приверженцев. Исходя из творчества Глинки, как основы русской классики, Стасов и Кюи видели продолжение и развитие его принципов в деятельности «Могучей кучки», Ларош — в деятельности Чайковского. Преимущественно как истолкователь и пропагандист произведений Чайковского Ларош заканчивал свой литературный путь.

Характерно, что в конце жизни критик не поднимал вопроса о техническом оснащении композитора. Ларош в 70-х годах выдвигал требование принимать в качестве основы преподавания культуру полифонии, в первую очередь строгий стиль. Острие этого требования было направлено против Балакиревского кружка, в глазах консерваторских кругов грешившего дилетантизмом. Время показало, что кружок был школой мастерства, базировавшегося главным образом на законах гармонии, лада, оркестровки. Когда Римский-Корсаков понял, что необходимо повысить полифоническое искусство, он не последовал указаниям Лароша, а пошел своим путем, о чем подробно рассказал в «Летописи». Мысли Лароша нашли плодотворное преломление в деятельности Танеева, отчасти у некоторых членов беляевского сообщества. В этом отношении стареющий критик мог считать свою миссию выполненной.

Горячо дискутируя между собой, ветераны критики дополняли друг друга. С необычайной яркостью, подчас односторонне и субъективно они освещали сложные пути и перепутья русского искусства. Мысли их, распространенные прессой, популярной и учебной литературой, вошли в сознание читателей. Критическая мысль так тесно срослась с музыкой, что разделить их в представлении просвещенного русского слушателя почти невозможно.

Деятельность крупнейших музыкальных критиков XIX века нашла продолжение и развитие в трудах молодого поколения. Преемники шли разными дорогами. Одни продолжали дело предшественников, пользуясь их методами работы, другие, следуя новаторской традиции классиков, становились на путь но-

ваторских исканий. Те и другие оставили ряд замечательных трудов, содержащих яркие образцы критического анализа, прощительные эстетические оценки и широкие исторические обобщения.

V. ПРОДОЛЖАТЕЛИ

Ветераны прокладывали глубокие, резко очерченные колен, продолжатели сглаживали их, смягчали остроту противоречий и жар дискуссий. В этих умеренных, спокойно-рассудительных течениях критической мысли отразились объективные процессы русской музыкальной жизни, широко воспринявшей такие разнообразные явления, как творчество Чайковского и Мусоргского, Танеева и Бородина. Наступавшему «примирению» способствовала деятельность «умеренных» критиков, чуждых боевой направленности и односторонности эпохи «бури и натиска».

Характерный представитель умеренного направления — Н. Д. Кашкин. По возрасту он принадлежал к поколению ветеранов, был немногим моложе Кюи и на шесть лет старше Лароша, но начал выступать в прессе значительно позже своих ровесников, в 70-х годах (если не считать нескольких ранних рецензий 60-х гг.). К тому времени Ларош, опубликовавший статьи о Глинке (1867), был известен как серьезный, влиятельный критик. Юношеская дружба с Ларошем и Чайковским, знакомство с трудами Одоевского, Серова, Стасова сыграли решающую роль в формировании взглядов Кашкина. К концу прошлого века, на пороге шестидесятилетия, он являлся одной из центральных фигур московской музыкальной жизни, будучи известным критиком-просветителем, педагогом — профессором консерватории и разносторонним музыкальным деятелем. Главное, что занимало Кашкина, как и Лароша, — творчество Глинки и Чайковского. На рубеже XIX—XX веков внимание Кашкина обращалось также к деятелям Балакиревского кружка, Танееву, Глазунову, Скрябину, Рахманинову.

В трактовке творчества Глинки критик остался верен выводам Стасова и Лароша, но дополнил их интересными историческими изысканиями. Он тщательно исследовал идейную борьбу, происходившую вокруг опер Глинки, подробно рассказал о пренебрежительно-враждебном отношении придворных кругов к автору «Руслана» и отметил поддержку, оказанную ему передовой русской интеллигенцией: «В публике не великосветской „Руслан и Людмила“ имела большой успех, но эта публика в то время почти не имела значения, а высший круг добивался приглашения итальянской труппы... Слои общества, получившие полуиностранный воспитание и образование, совсем не призна-

вали русского искусства, если оно не было простым подражанием Западу»¹.

На основании фактических данных Кашкин опроверг существовавшее мнение о провале первых постановок «Руслана»: «Легенда о полном неуспехе оперы сложилась уже позже, когда под давлением высшего общества началось гонение на Глинку и на русскую оперу вообще»². Исследователь деятельности Кашкина Г. С. Глущенко справедливо замечает: «Кашкин этим выводом внес новый аспект в изучение наследия композитора»³. «Новым аспектом» явилась попытка социологического анализа музыкальной жизни с позиций демократического лагеря, стремление показать характер борющихся общественных сил. Критик отметил реакционное влияние высшего света на судьбу русской культуры и прогрессивную роль «публики не великосветской».

В подобных опытах заключалось плодотворное начало, получившее развитие значительно позже, в исторических и социологических изысканиях советских музыковедов. Большой заслугой критика была борьба с искажениями и купюрами опер Глинки, за бережное отношение к его наследию. По инициативе Кашкина в 1903—1904 годах состоялись совещания, посвященные восстановлению подлинного нотного текста при исполнении «Сусанина» и «Руслана». В последовавших постановках опер были учтены пожелания, высказанные Кашкиным. «Ежегодник императорских театров» отметил эти выступления критика: «Первый поднял вопрос о необходимости обновления и восстановления музыки оперы [„Сусанин“] Н. Д. Кашкин, и инициатива предстоящей реабилитации принадлежит именно ему»⁴.

Творчество Чайковского всегда привлекало живейший интерес и симпатии критика. На рубеже нового века прибавились новые темы. Все же и в те годы Кашкин обращался к наследию композитора-друга, существенно дополняя прежние работы. Несомненный интерес сохраняет статья «П. И. Чайковский», написанная к 15-летию со дня смерти композитора. Одна из основных мыслей статьи — глубоко национальный характер его творчества: «Чайковский является национально-русским композитором не только потому, что у него в музыке очень часто слышатся отголоски русской песни в ее характернейших проявлениях, или что он брал иногда подлинные русские народные мелодии в основу своих композиций, но по всему своему внутреннему складу и мирозерцанию». Последнее соображение — о глубоких корнях национального «склада», далеко не

¹ Н. Кашкин. Михаил Иванович Глинка. СПб., 1906, с. 26, 25.

² Н. Кашкин. Михаил Иванович Глинка.— «Московские ведомости», 9 декабря 1904 г.

³ Г. Глущенко. Н. Д. Кашкин. М., 1974, с. 129.

⁴ «Ежегодник имп. театров», сезон 1904/1905 г., вып. 15, с. 169.

ограничивающегося заимствованиями из народных источников,— представляет большой интерес. Кашкин стремился развить и подтвердить свою мысль: «Чайковский... невольно даже грешил иногда, выставляя свой русский склад в таких пьесах, где это было даже неподходяще, как, например, в увертюре „Гамлет“, где музыкальное изображение Офелии имеет очаровательный изящный славянский облик. Конечно, Чайковский не намеревался этого делать, но это вышло из глубины его непосредственной натуры, всегда искренней и правдивой в своем творчестве».

Кашкин всегда подчеркивал свободу и разнообразие творческих методов Чайковского. Так, в качестве характерного признака его опер критик отмечал особенности ариозной техники: «Чайковский... применял ариозный стиль с очень большой свободой, пользуясь и законченными почти небольшими формами, и ритмически свободным разложением мелодических форм в декламационные фразы». Метко и сжато определил критик особенности лейтмотивной техники Чайковского: «В „Чародейке“ имеются... характеризующие темы, которые мы затруднимся назвать лейтмотивами; такие темы имеют и кума, и княгиня; вообще Чайковский был очень воздержан с этим приемом... В русской музыке последнего времени лейтмотивы стали угрожающе плодиться, и этот способ характеристики грозит превратиться в докучную манерность, но Чайковский в этом неповинен, ибо у него характеризующие темы и мотивы являлись исключениями, а не общим правилом»¹.

Г. С. Глущенко справедливо видит в этом определении большую заслугу Кашкина. По словам исследователя, «отмеченная сторона творческого метода Чайковского (лейтмотивы.— А. С.) мало интересовала Кюи и Стасова, а также Лароша...». Заявление Кашкина имело общественно-педагогическое значение, так как предупреждало против злоупотребления модным, но не всегда оправданным приемом². Особый раздел Чайковианы Кашкина составили воспоминания о покойном друге («Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1896). Эта книга стала одним из главных источников биографии композитора. Воспоминания, охватывающие, главным образом, московский период жизни Чайковского, рисуют его облик, отношения с окружающими, бытовые условия.

Нередко, особенно на склоне лет, Кашкин обращался к творчеству «Могучей кучки». В начале нового века он подвел итоги своим раздумьям в трех небольших, но содержательных статьях. Их цель — показать связи композиторов «Новой русской музыкальной школы» с московским кругом музыкантов.

¹ Н. Д. Кашкин. «Чародейка». — В кн.: Избр. статьи о П. И. Чайковском. М., 1954, с. 45.

² Г. Глущенко. Н. Д. Кашкин, с. 202.

группировавшихся вокруг П. И. Чайковского. Если критики прежних лет подчеркивали различия творческих течений русской музыки, то теперь на первый план выступали общие черты, объединявшие их, обозначалось единство русского музыкального искусства, при всем разнообразии его проявлений. Статьи-воспоминания Кашкина были в этом смысле весьма показательны. Одна из них, «Балакирев и его отношения к Москве»¹, повествует о дружеских отношениях главы кружка с Н. Г. Рубинштейном, игравшим видную роль в московском музыкальном мире.

Кашкин высоко ценил роль Балакирева: «Покойный оставил своей деятельностью крупный след в истории русской музыки, но, пожалуй, не столько своими композициями, сколько влиянием, какое он имел на кружок талантливейших русских композиторов, для которых он был первоначальным руководителем и вдохновителем в их работе; впрочем, он был и композитором выдающимся, а также талантливым пианистом и дирижером». Н. Г. Рубинштейн, по словам Кашкина, чувствовал к Балакиреву «симпатию, как к действительно талантливому, умному артисту... он сам сделал первые шаги к сближению с Балакиревым... в свою очередь и Балакирев заезжал к Рубинштейну, когда бывал проездом в Москве». Критик подробно рассказывал об их взаимной поддержке, встречах с Чайковским, о любви Балакирева к музыке Чайковского.

Близок по содержанию очерк Кашкина «Из воспоминаний об А. П. Бородине»². Критик называет автора «Князя Игоря» «подлинным богатырем в искусстве», утверждает, что «его имя будет жить в потомстве наряду с лучшими представителями русской музыкальной школы». Характерно для Кашкина с его примирительно-синтезирующей тенденцией следующее суждение: «Для тех, кто следил за музыкальной прессой того времени, петербургская „Могучая кучка“... и московский консерваторский [кружок], к которому принадлежал и пишущий эти строки, были врагами, но врагами — и то в печати, а не в жизни, — были только Ц. А. Кюи и Ларош, литературные глашатаи обоих кружков, вдававшиеся в жару полемики в значительные крайности в суждениях. У Бородина, в его мнениях о музыке и музыкантах, совсем не было этого оттенка... Широко понимая задачи и средства искусства, Бородин следовал не только своим симпатиям в музыке, но руководствовался также суждением, основанным на общих началах искусства и на выводах из этих начал».

Памяти Н. А. Римского-Корсакова Кашкин посвятил некролог, опубликованный через 3 месяца после смерти компо-

¹ «Музыка», 1913, № 147, 148, 150—152, 154.

² «Русская воля», 15 февраля 1917 г.

зителя¹. В нем звучит искреннее преклонение, превышающее привычный пиетет надгробного слова: «Для своей родины почивший останется одним из самых дорогих образцов великого таланта и безукоризненного человека, никогда не вступавшего в сделки ни с совестью, ни с посторонними влияниями». Сопоставляя двух великих современников, Кашкин видел преобладание субъективности в творчестве Чайковского и объективности — в музыке Римского-Корсакова. У Чайковского, утверждал критик, «все образы представляли отражение его внутреннего „я“ — все получали отпечаток его личного характера, в котором преобладающей чертой была беспредельная тоска по недостижимому идеалу человеческого блага и счастья... Творчество Н. А. Римского-Корсакова всегда почти искало основных элементов вне музыки и вне личного субъективного чувства... Произведения Н. А. Римского-Корсакова, большею частью, не затрагивают чувства так сильно, как у Чайковского... но зато представляют такую роскошную смену картин и образов, равную которой по богатству едва ли можно указать у какого-либо другого композитора».

При некотором схематизме эти выводы в общем намечают коренное различие двух творческих методов. Симптоматично стремление критика беспристрастно оценить разные направления русского искусства, не давая преимуществ какому-либо из них. Кашкин сыграл видную роль в формировании исторического взгляда на развитие русской музыки XIX века. Конечно, исторические обзоры составлялись и ранее. Достаточно вспомнить «Искусство XIX века» В. В. Стасова или «Русский романс» Ц. А. Кюи. Но в них еще силен был запал борьбы направлений, они больше говорили о творческих различиях, чем о преемственности, традициях и общности идейно-эстетических поисков. На склоне лет Кашкина интересовало именно единство исторического процесса, просматривавшееся сквозь сложное переплетение разных течений. В этом проявлялась зрелость художественной культуры, наступившая после десятилетий накала страстей. Появлялись признаки академизации критической мысли, и Кашкин был одним из первых ее представителей.

Итоги своих трудов Кашкин подвел в книге «Очерк истории русской музыки» (М., 1908). Развитие отечественной музыкальной культуры представлено Кашкиным как процесс преодоления дилетантизма, что сообщает концепции критика цельность, стройность и в то же время ограниченность. Историю развития русской музыки ему не удалось уложить в узкие рамки своей концепции. Критик вынужден был нарушить свой замысел, обратившись, например, к такому самобытному

¹ Н. А. Римский-Корсаков, его деятельность и значение.— «Московский еженедельник», 1908, № 37.

явлению, как Мусоргский. По его мнению, Мусоргский, «увлекшись соблазнительным принципом» «правды в звуках», «не обращал внимания на развитие своей композиторской техники» (с. 130). Казалось бы, наглядное проявление дилетантизма. Тем не менее критик признавал, что «в колорите народных русских сцен он [Мусоргский] едва ли не ближе всех других подошел к жизненной правде, а тот драматический реализм, который проявляется не только в его операх, но и во многих из небольших вокальных пьес, составляет его самостоятельное открытие в области искусства» (с. 132). Значит, «дилетантизм» не препятствовал прокладыванию новых путей в таких ответственных направлениях, как реализм и народность.

Невольно возникает вопрос: допустимо ли приписывать дилетантизм великому новатору, каким являлся Мусоргский? Среди композиторов «школы Чайковского» Кашкин выделял С. И. Танеева и С. В. Рахманинова, в «школе Римского-Корсакова» — А. К. Глазунова и А. К. Лядова — мастеров, свободных от подозрений в дилетантизме. Вообще с конца XIX века это весьма неприятное для Кашкина понятие исчезает, воцараются техника и мастерство.

К достоинствам труда Кашкина следует отнести широкий охват явлений музыкальной культуры. Помимо композиторского творчества, в книге освещено развитие оперного театра, концертной жизни, музыкальной критики. Привлекает внимание почтительное и беспристрастное отношение к ветеранам русской мысли о музыке. По словам Кашкина, «В. В. Стасов... в музыке был сторонником радикальных тенденций, преимущественно в том виде, как их понимал Мусоргский, но не чуждался и западноевропейских влияний Берлиоза и Листа... Если его воззрения иногда и представляются довольно узко односторонними чисто в музыкальном деле, то его общие широкие воззрения на искусство, его искренняя и преданная любовь ко всякому проявлению самостоятельной талантливости заставляют относиться к его деятельности с полным уважением...» (с. 139).

Отдавая должное «блеску и остроумию» статей Кюи, Кашкин подчеркивал, что «русские музыкальные националисты» (к которым он относил Кюи) «начали убеждаться... что их опасения относительно пагубного влияния на развитие молодых талантов консерваторской рутинности были преувеличены... Теперь никто не сомневается в законности существования такой школы и в ее целесообразности» (с. 134). Отзыв о Лароше, как и следовало ожидать, весьма уважителен, хотя несколько полемичен: «Ларош настаивал на универсальном музыкально-просветительном значении классиков и защищал консерваторское преподавание, в основу которого положено было то же воззрение... Статьи [Лароша] имели большое влияние на читающую публику и, если исключить преувеличенно консерва-

тивный характер некоторых из них, то они везде проводили весьма здравые понятия» (с. 147). Можно думать, что Кашкин считал «консервативными преувеличениями» призывы Лароша обратиться к полифонии строгого стиля. Но в основном, в вопросе о мастерстве, опирающемся на прочную традицию, автор оставался верен наставлениям старого друга. При всем историзме своего мышления Кашкин прошел, однако, мимо существенного обстоятельства: мастерство, формировавшееся в русских консерваториях, в «школах» Римского-Корсакова и Чайковского, коренилось не в нидерландской полифонии, а в творческих поисках Глинки, Даргомыжского, Чайковского, деятелей Балакиревского и Беляевского кружков.

Задачам и методам музыкальной критики Кашкин посвятил специальную статью¹ — редкий пример теоретических размышлений на эту тему в дореволюционной русской литературе. Автор выступил против косности и догматизма в оценках явлений искусства и призвал судить художника по законам, устанавливаемым им самим. «Музыкальный критик, — писал Кашкин, — должен стараться проникнуть в самую последовательность музыкального мышления того или другого нового композитора и постараться выяснить себе логическую его правильность, отнюдь не стараясь подогнать к каким-либо прежде существовавшим образцам.» Следуя заветам В. Г. Белинского и А. Н. Серова, Кашкин защищал принцип историзма в критике как необходимое условие обоснованности анализа и оценок: «Музыкальный критик... должен заглядывать настолько же в прошлое, насколько и в будущее; особенно осторожно нужно ему относиться ко всякому стремлению к новизне в искусстве, и в подобном случае одно голое отрицание будет гораздо чаще свидетельствовать об ограниченности познавательной способности самого критика...»²

Кашкин следовал этим правилам и соблюдал осмотрительность при оценке явлений новых и новаторских. Он не всегда выяснял их художественное значение и историческую роль, но во всяком случае относился к ним с интересом и сочувствием. Так, он отметил талант Скрябина еще с его юношеских выступлений: «В его сочинениях особенно привлекательны богатая и вместе с тем тонкая гармония, искренность настроения, а вместе с тем благородство фортепианного стиля, совершенно чуждого всех обычных, установившихся в подражание Листу приемов»³. Такую же высокую оценку получили произведения Скрябина, порой вызывавшие недоумение современников: «Божественная поэма» и «Поэма экстаза». По словам Б. В. Асафьева, Кашкин «ласково и радушно встретил» на склоне лет

¹ Основы музыкальной критики. — «Музыкальный труженик», 1908, № 4—6.

² «Музыкальный труженик», 1908, № 6, с. 8.

³ «Русские ведомости», 1895, № 71.

даже такое дерзкое, смело нарушавшее каноны своего времени произведение, как «Петрушка» И. Ф. Стравинского¹.

Занятый проблемами русской музыки, Кашкин редко обращался в последние годы к искусству Запада. Прошрое часто обсуждалось в его прежних статьях, а новые зарубежные течения не привлекали. «Всего менее подходят нам,— писал он,— новейшие течения декадентства, символизма, импрессионизма и т. п. Все это слишком искусственно представляет сочетание противоположнейших элементов, как, например, крайней изысканности и преувеличенности романтизма с грубейшим натурализмом.»² Впрочем, некоторые произведения Дебюсси и Равеля критик хвалил, находя в них «наклонность к реализму». Видное место в статьях Кашкина занимали вопросы исполнительства, главным образом, оперного. Настойчивая борьба критика за бережное отношение театров к авторскому тексту, за высокую культуру вокального и оркестрового исполнения, за повышение роли дирижера и режиссера оказала в свое время значительное влияние. Кашкин требовал запрещения купюр и добавлений к нотному тексту, протестовал против произвольных нюансов, вводимых по настоянию певцов и дирижеров, фермат, замедлений, ускорений и т. д.

Знаток вокального исполнительства, он делал глубокий анализ оперных партий, что превращало его рецензии в ценнейший инструктивный материал. Он боролся за реализм сценического поведения актера, выступал против выпендренной мимики и жестикуляции, заимствованной у итальянских артистов. Развивая мысли предшественников — В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Кашкин требовал от певцов выразительности и отчетливой дикции, как необходимых условий для воплощения образа, задуманного композитором. Он высоко ценил искусство Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой и других, но отмечал нарушения жизненной правды, простоты и естественности даже у крупнейших мастеров сцены. Если исполнительская культура столичных оперных театров достигла к концу XIX — началу XX веков расцвета, то в этом немалую роль сыграла многолетняя деятельность авторитетного критика.

Кашкин оставил заметный след в развитии отечественной мысли о музыке. Не открывая новых горизонтов, он продолжал умно и дельно защищать руководящие идеи русского классического искусства, принципы реализма и народности. Ему чужда была страстная односторонность Стасова, Кюи, Лароша, и, быть может, наибольшей его заслугой являлось широкое понимание этих основных принципов. Их разнообразное вопло-

¹ См.: Г. Глущенко. Н. Д. Кашкин, с. 140.

² Н. Кашкин. О самобытном в русской музыке.— «Русское обозрение», 1901, вып. 1, с. 31.

щение он видел в творчестве виднейших русских композиторов разных индивидуальностей и направлений. Выросший в обстановке 60-х годов, он сохранял верность демократическим идеалам молодости, но не мог подняться до понимания революционных событий 1905 года.

Большой сдвиг произошел в душе престарелого критика после Октябрьской революции. Он принял участие в строительстве советской музыкальной культуры, будучи уверен, что искусство, которому он отдал всю жизнь, будет играть в новой России «гораздо более значительную и серьезную роль, нежели прежде. Воззрение на искусство как на развлечение, забаву должно отойти в область прошлого»¹, — писал он в суровом 1919 году, заканчивая жизненный путь. Этим не ограничились связи старого музыканта с молодой советской культурой. Подобно Стасову, Кашкин передал эстафету одному из зачинателей советского музыкознания — Б. В. Асафьеву. В воспоминаниях, написанных в условиях ленинградской блокады, Асафьев с большой теплотой говорил о встречах с Кашкиным: «Он был убежденным представителем русского разночинства и для меня являлся светлым, чистым родником русской демократической мысли»².

Преемником и продолжателем был также младший современник Кашкина С. Н. Кругликов. Но он шел встречным путем. Будучи в 70-х годах близок к Балакиреву, Кругликов сохранил до конца жизни симпатии к идеям и творчеству «Могучей кучки». В течение многих лет он поддерживал дружеские отношения и переписку с Н. А. Римским-Корсаковым. «Русская музыкальная газета» справедливо назвала Кругликова «поборником тенденций „Новой русской школы“»³. Это проявлялось не только в его статьях и рецензиях, но и в общественной деятельности: он принимал руководящее участие в кружке Керзиных, пропагандировавшем творчество «кучкистов», содействовал постановкам опер Кюи на московской сцене, помогал Кюи в работе над книгой «Русский романс» — редактировал, посылал нотный материал и т. д., вообще являлся как бы представителем «Могучей кучки» в Москве. Боевая направленность и острота, отличавшие выступления критика в 80-х годах, к концу столетия заметно сгладились. По справедливой оценке Ю. А. Кремлева, Кругликов шел к «примирению» с музыкой Чайковского⁴. Это проявилось в рецензиях, основном жанре его критических работ, и особенно отчетливо — в свод-

¹ См.: Г. Глушенко. Н. Д. Кашкин, с. 80.

² Б. Асафьев. О себе.— В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974, с. 501.

³ «Русская музыкальная газета», 1910, № 7, стлб. 197.

⁴ Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, т. 3, с. 280.

ном труде «Русская музыка», помещенном в справочном издании «Биографии композиторов с IV—XX век» (под редакцией А. Ильинского и Г. Пахульского. М., 1904).

Очерк Кругликова представляет собой как бы параллель обзору Кашкина. Но направление его иное; большое место отведено в нем «молодым музыкантам, имевшим центром богато одаренного Балакирева». В словах критика чувствуется близость и симпатия к их кругу: «Это — букет горячих голов, живых и оригинальных талантов... Товарищество соединилось для борьбы с обветшалой рутинной, искренне верило в победное шествие искусства вперед...» «Вольному духу... Балакиревского кружка» противостояли созданные А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами консерватории, где «преподавалась музыка... по строгим правилам веками освященной музыкальной грамматики». «И грянул бой,— картинно писал Кругликов,— выступили на поле брани представители трех лагерей. Интересы „молодой русской школы“ отстаивали В. В. Стасов и Ц. А. Кюи; охранительные взгляды тогдашней консерватории — Г. А. Ларош; Вагнера и то вообще, что не разделялось ни балакиревцами, ни консерваторцами,— А. Н. Серов. Это были жестокие схватки. Яду пролито много. Никого не щадили.»¹ Картина живописная, но не утрированная. Полемика подчас носила, по мнению Кругликова, излишне заостренный характер. И все же эпоха «Sturm und Drang» [бури и натиска], как ее называет критик, «принесла... плоды... Когда уgomонились страсти, и настала пора спокойнее взглянуть на поле ошеломляющих распрей, оно оказалось не усеянным костями; над ним занималась заря и освещала радостными лучами здание, заложеное Глинкой, значительно уже поднявшееся...»²

Это — центральное положение концепции Кругликова. Для подтверждения он привел в пример творчество Чайковского: «Ей [музыке Чайковского], элегической, женственно-мягкой, мастерской, вдохновенно блиставшей красотами искренней мелодии и грацией гармонического сопровождения, суждено было распуститься в роскошный цветок, приобрести громадную популярность и в нашем отечестве, и далеко за его пределами». Вопреки традициям «кучкистской» критики, Кругликов не отрицал национально-русского характера произведений композитора: «Чайковский знал русскую песню, умел с ней обращаться не менее по-русски, чем представители „молодой русской школы“...» «Но,— оговаривался критик,— западноевропейский склад музыкальной речи был более свойствен его артистической натуре...» Развивая мысль, Кругликов указывал пути сближения: «Вот что знаменательно: война войною, а в программных сочинениях Чайковского явно сказалось влияние

¹ С. Кругликов. Русская музыка. М., 1904, с. VIII.

² Там же, с. IX.

Балакирева; в операх Чайковского то и дело всплывают симпатии к членам вражеского стана, до самого радикального из них включительно». Вывод ясный и недвусмысленный: «Победили, в сущности, все сражавшиеся, потому что все были по-своему правы, как ни были по целям противоположны друг другу. Правы и рвущиеся к новым берегам талантливые передовики; прав и основатель консерватории, доставивший им возможность овладеть знаниями и техникой искусства... прав и Серов с его пропагандой Вагнера, потому что Вагнер, может быть, и не правый в основе своих тенденций,— все-таки огромная величина и сила...»¹

Обращаясь к современности, к началу XX века, Кругликов выдвигал на первый план Римского-Корсакова, которого считал центральной фигурой русской музыкальной жизни. С вполне понятной нерешительностью критик высказывался о Рахманинове и Скрябине, подававших большие надежды, но еще не определившихся: «Оба очень даровиты... и более пылкий первый, и более изнеженно-болезненный второй...» Будучи воспитан в духе балакиревского кружка, Кругликов, естественно, отрицал черты русской народности в музыке этих двух композиторов: «Народниками их не назвать. Оба... выработали себе язык, в основе которого та же школа, но не погружение в русскую песню». Здесь проявлялось то же, в своем роде последовательное понимание народности искусства, какое было свойственно Балакиреву или Стасову.

Кругликов стремился идти в ногу с веком и проявлял симпатии к новым течениям западной музыки, встречавшим осуждение со стороны ряда русских музыкантов. На этой почве произошел конфликт между ним и Кюи. Имея в виду интерес Кругликова к музыке Р. Штрауса, Кюи позволил себе в частном письме иронизировать над приятелем. Кругликов ответил посланием, хорошо освещающим его позицию: «Именно потому, что люблю Вас, мне невыразимо больно, когда Вы отхлестываете новшества в современном искусстве, хотите уничтожить Штрауса, клеймите Вагнера. Нисколько не желаю возвеличивать того и другого без меры, и очень многое мне в их музыке... не нравится... но бранить, по-моему, можно только банальное и заезженное. Отнюдь не за смелое, что на непривычный слух кажется диким, несуразным. Помните отношение современников Бетховена к его последним опусам? Отношение многих к Мусоргскому, ко всем вам? А ну как ругающие теперь Штрауса окажутся впоследствии тем же, чем теперь оказались ругавшие в свое время Бетховена, „молодую русскую школу“? И такой страх испытывать за кого же? За смелого передовика, за дерзкого борца за новизну — Ц. А. Кюи?»²

¹ С. Кругликов. Русская музыка, с. X, XI.

² Ц. А. Кюи. Избр. письма, с. 521.

Особенно интересна оглядка критика на примеры ошибочных суждений и опасение рецидива. В отличие от Стасова, Серова, Лароша, прокладывавших новые пути и, не опасаясь заблуждений, высказывавших свое мнение, Кругликов соблюдал осторожность. Придерживаясь традиции учителей и предшественников, он не спешил определить свое отношение к явлениям, чуждым этим традициям, но проявлял к ним интерес, возможно, не без влияния настораживающих примеров прошлого. Это — позиция проницательного критика, оказавшегося в потоке новых, привлекательных, но сомнительных веяний.

Если Кашкин и Кругликов получили музыкальное воспитание в кругу великих деятелей русской музыки, то их продолжатели, критики следующего поколения, являлись уже преемниками преемников. Один из представителей этой плеяды — Ю. Д. Энгель учился в Московской консерватории у С. И. Танеева и Н. Д. Кашкина, с которыми поддерживал дружеские отношения. Кашкин, пригласивший Энгеля в помощники по руководству музыкальным отделом газеты «Русские ведомости», в дальнейшем передал молодому критику заведование отделом. В этой газете Энгель сотрудничал много лет. Важную роль в формировании его взглядов сыграли труды Стасова; оба критика часто встречались и переписывались. С признательностью вспоминал Энгель труды Кругликова: «Сколько людей (в том числе пишущий эти строки) обязаны статьям покойного расширением своего художественного кругозора, пробуждением сознательного интереса к великим музыкальным произведениям и особенно к русским композиторам, тогда еще далеко не находившим такого общего признания, как ныне!»¹

Ю. Энгель принадлежал к поколению русских критиков, имевших дело с общепризнанными ценностями классического наследия. Признание пришло после долгих и жарких дискуссий, но Энгелю и его сверстникам не пришлось в них участвовать. Русская классика, начиная с Глинки и кончая Чайковским и Римским-Корсаковым, нашла разностороннюю оценку в трудах ветеранов музыкальной критики и их непосредственных преемников. Оставалось дополнять, уточнять, порой полемизировать, но значение обсуждавшихся явлений было прочно установлено. Вместе с тем перед критикой встали новые задачи, поскольку выступали молодые композиторы, появлялись новые течения, на первый взгляд не связанные с прошлым. В этой сложной обстановке и пришлось действовать Энгелю. Поле его деятельности было необычайно широко.

¹ Ю. Энгель. С. Н. Кругликов (некролог). — «Русские ведомости», 10 февраля 1910 г.

В течение четверти века (1893—1918) в газетных рецензиях он откликался на все сколько-нибудь значительные, а часто и незначительные события прежде всего московской музыкальной жизни. Среди капитальных работ критика — «Биографический очерк о Скрябине» («Музыкальный современник», 1915—1916, кн. 4/5); «Очерки по истории музыки» — своего рода краткий исторический курс в виде вступительных лекций перед симфоническими концертами; редактирование русского издания фундаментального музыкального словаря, составленного немецким ученым Г. Риманом, и подготовка раздела о русской музыкальной культуре в этом словаре.

Энгель-критик отличался трезвостью мысли и широтой взглядов. «Искусство, как и жизнь,— писал он,— создается не только безумством храбрых, но и оглядкой мудрых; не только взлетами в будущее, но и упором в прошлое. И благо стране, рождающей таких безумцев, как Скрябин, и таких мудрецов, как Танеев!»¹ Этим принципам Энгель следовал в своей деятельности, с одинаковым интересом прислушиваясь к заветам прошлого и предвестиям будущего. Трезвость и широта критической мысли — черты чрезвычайно ценные. Правда, они не всегда достаточны для понимания явлений новых и непривычных, что порой проявлялось в рецензиях Энгеля. Следуя традициям передовой русской критики, Энгель придавал важнейшее значение народному творчеству, следил за достижениями песенной фольклористики и откликался на них.

Горячо приветствовал он такое значительное явление, как выступления крестьянских певцов, устроенные в Москве М. Е. Пятницким. «Публика,— писал Энгель,— могла стать лицом к лицу с настоящими народными певцами... живыми художественными традициями которых и до селе держится еще на Руси старинное песенное искусство... Песни, исполняемые крестьянами, очень интересны и по словам, и по напевам; среди них есть прямо жемчужины. Но особенную окраску и значение получают они в народном исполнении.»² По свидетельству современников, столь же сильные впечатления испытали многие музыканты, присутствовавшие в зале, — С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, В. И. Сук и др. Так было положено начало деятельности прославленного Хора имени Пятницкого. В центре интересов Энгеля стояла русская музыка его времени и ближайшего прошлого, на первом месте — творчество Чайковского и Римского-Корсакова.

Автор «Садко», пожалуй, в большей степени привлекал внимание критика, чем автор «Пиковой дамы». Быть может, это объяснялось тем, что Энгель начал литературную деятельность в те годы, когда Чайковского уже не было в живых, а Рим-

¹ Ю. Энгель. «Орестея» С. Танеева.— «Русские ведомости», 29 сентября 1917 г.

² «Русские ведомости», 18 февраля 1911 г.

ский-Корсаков проявлял большую активность; его творчество играло выдающуюся роль в мировой музыкальной жизни и вызывало оживленную реакцию критики. Энгель отмечал его как «величайшего из живущих русских композиторов»¹. «Глубоко, как никто другой в наше время, проник он в тайники народного творчества... Римский-Корсаков — представитель не только своей эпохи, своего общественного круга, он — сын всей земли русской, всего ее тысячелетнего бытия.»² Несколько односторонне критик считал «характернейшими чертами» его творчества «культ мажора, радости, солнца, способность проникаться духом русской былинно-сказочной поэзии до претворения ее в живой музыкальный эпос, поразительный дар звуковой живописи». Высшее их воплощение Энгель видел в двух операх композитора — «неотразимо-обаятельной „Снегурочке“» и «светлом, легендарном, красочном „Садко“»³. Но Энгелю не свойственна увлеченность, которая захватывала, например, Стасова.

Восхищаясь, Энгель трезво судил и о недостатках пленявших его произведений. Так, в «Садко» он ощутил «длинноты, „божественные“, пожалуй, не менее шубертовских, но требующие от человеческой природы слушателя чуть ли не сверхчеловеческого напряжения музыкальной восприимчивости». «Мелодии „Царской невесты“ всегда певучи, красивы, выразительны, хотя и не всегда отличаются оригинальностью, индивидуальным своеобразием.» При «бездне музыкальных красот», восхищавших Энгеля в музыке «Китежа», он отмечал ее слабые стороны: «нанизывание бездейственных длительных настроений, со множеством повторений, но почти без нарастаний; эти преднамеренные стояния на одной точке в конце концов ослабляют восприимчивость и даже внимание слушателя»⁴, Энгель придавал большое значение высокому мастерству Римского-Корсакова, выделяя его в этом отношении среди участников Балакиревского кружка: «Из него вышел... большой мастер в лучшем значении слова, мастер, творчество которого поражает своей необыкновенной легкостью и непринужденностью, полновластный властелин формы как в деталях, так и в широких построениях». С характерными для адепта консерватории академическими склонностями Энгель высказывал сожаление, «что и другие члены кружка не прошли такой же школы: что создал бы тогда, может быть, один колоссальный талант Мусоргского, и без того наложивший печать на всю позднейшую русскую оперную музыку!»⁵ Здесь явно ощущается ученик и последователь борца с «дилетантизмом» Н. Д. Кашкина.

¹ «Новости дня», 1 ноября 1898 г.

² «Русские ведомости», 1 января 1909 г.

³ Ю. Энгель. В опере. М., 1911, с. 177, 182.

⁴ Там же, с. 215.

⁵ Там же, с. 173.

Мусоргский представлял для Энгеля столь же трудную задачу, как и для многих его современников. Это видно хотя бы по эволюции взглядов критика. В своей ранней рецензии Энгель назвал оперу «Борис Годунов» «одним из крупнейших и оригинальнейших произведений в русской музыке», высоко оценил жизненную правду и национальную самобытность музыки, но отметил то, что он считал недостатками «технической подготовки» композитора. Естественно, что, сетуя на это, Энгель одобрял редакцию оперы, выполненную Римским-Корсаковым: «В новой обработке Римского-Корсакова... технические недочеты по возможности сглажены и упорядочены... Нет сомнения, что все эти поправки отразились на опере к лучшему»¹. В течение нескольких последующих лет позиция критика заметно изменялась. Он проявлял даже склонность причислить Мусоргского к классикам русской музыки и не упоминал о технических недочетах его музыки. «Борис Годунов», по словам Энгеля, — «целый русский микрокосм, в котором по-шекспировски отразилась целая эпоха... На фоне этих народных сцен... проходит перед нами чуть ли не вся тогдашняя Русь в лице своих наиболее ярких представителей... И для всех этих разнообразных фигур... у Мусоргского нашлись особые средства музыкальной характеристики, глубоко и образно запечатлевающиеся в памяти слушателя»².

Творчество Чайковского казалось широко освещенным, особенно в статьях Лароша и Кашкина; нового слова по этому поводу никем не было сказано вплоть до трудов Асафьева, появившихся в 20-х годах. Но достигнутое признание не означало всеобщей симпатии к музыке Чайковского; она встречала как восторженную любовь, так и антипатию, главным образом некоторых сторонников новаторских течений. Против «слишком усердных крикунов модернизма» и выступал Энгель. Он писал весьма проницательно: «Пройдет черед и этой полосы реакции против исключительного господства Чайковского. Исчерпав себя, она уступит место новой эпохе синтеза, когда утверждение и отрицание примирятся и создадут окончательное, проверенное опытом разночувствующих поколений отношение к Чайковскому. Страшиться этой эпохи Чайковскому нечего. Поверх слабого, временного, преходящего будет без конца светиться в его созданиях постоянно крепкое и прекрасное».

Стремясь к «синтезу», Энгель выступил за полное признание творчества великого композитора. Он возражал против ограниченности критиков, признававших только симфоническую музыку Чайковского и отказывавших в признании операм. «Можно быть уверенным... — писал он, — что... подтвердится нелепость старой басни о том, будто Чайковский — исключи-

¹ «Русские ведомости», 10 декабря 1898 г.

² Там же, 7 октября 1907 г.

тельно великий симфонист, оперы которого не могут рассчитывать на прочный успех.»¹ Нежную любовь критик питал к «Онегину», к «несравненной лирической силе и красоте» «популярнейшей оперы». Оценивая постановку «Онегина», Энгель поставил важную задачу, реализованную лишь через много лет: «Исполнение этой... оперы обросло у нас целым ворохом традиций... Подвергнуть эти традиции пересмотру и создать новое толкование „Онегина“, свободное, новое и в то же время органически связанное с прекрасной старой партитурой Чайковского,— вот одна из первых задач, которая предстояла бы „художественной опере“, если бы таковая, наконец, у нас народилась»². Решение этой задачи было предложено впоследствии К. С. Станиславским, что и положило начало новой полосе в сценической трактовке «популярнейшей оперы». К заслуге критика надо отнести постановку задачи в то время, когда в исполнении «Онегина» царили старые, во многом неоправданные традиции.

Часто обращался Энгель к симфонической музыке Чайковского, повторяя, что «в лице Чайковского мы имеем не только величайшего русского симфониста, но и одного из лучших современных европейских симфонистов». Заслугу Чайковского критик видел в «реабилитации» классической формы симфонии в то время, когда эта форма утрачивала в западном искусстве прежнее значение, уступая место программной музыке и опере: «Он показал, что классическая форма симфонии, которую некоторые склонны считать отжившей, настолько жизненна и гибка, что в состоянии воплотить глубочайшие вопросы современного мятущегося духа»³. С большой теплотой, подчас восторженно отзывался Энгель о ближайших преемниках Чайковского и «Новой русской музыкальной школы». Первым среди них был Танеев. Ученик не оспаривал общепризнанного «совершенства формы и благородного мастерства» учителя. Но этим, справедливо утверждал он, «не исчерпывается сила танеевского творчества. Оно способно к такой непосредственности и глубине, какими дарят мир только избранныки...». В сфере музыки для камерно-инструментальных ансамблей, по словам критика, «ни один современный композитор в России и за ее пределами не может сравниться с ним»⁴. Превосходным памятником великому композитору-педагогу явились воспоминания Энгеля «С. И. Танеев как учитель» («Муз. современник», 1915—1916, кн. 8).

В начале XX столетия принято было сопоставлять Рахманинова и Скрябина. Не избежал этого и Энгель: «В творчестве обоих композиторов чувствуется трепетный ток современной,

¹ Ю. Энгель. «Чародейка» Чайковского.— «Курьер», 28 ноября 1900 г.

² «Русские ведомости», 8 ноября 1912 г.

³ Там же, 19 апреля 1904 г.

⁴ Там же, 22 октября 1915 г.

близкой нам жизни, оба сыновья одного века и вышли из одной школы». Но критик стремился показать и коренные различия, разделявшие их: «Рахманинов — сосредоточенность... широкие, выдержанные линии. Скрябин — порыв, экстаз, зигзаги. Рахманинов — земля, человек, Скрябин — бредит надземным, сверхчеловеческим...» «Поэма экстаза» навеяла Энгелю поистине апокалипсические настроения: «Когда в конце „поэмы“ отзвучит эта неслыханная вакханалия звуков, долженствующая воплотить апогей экстаза... когда все это смолкнет, чувствуешь себя подавленным, разбитым. Огромная, новая, потрясающая музыка, но и проклятая... На всем ее сверхдионисиевском экстазе лежит страшная, больная печать какого-то конца... Мы идем к этому концу... Но, дойдя до конца, мы разобьемся об него». Вспоминая строки скрябинского текста поэмы, критик призывал пришествие «иногo, нового, более простого и здорового» искусства¹. Думается, что в подобном восприятии «Поэмы экстаза» сказывались настроения самого Энгеля, сближавшие его с кругом образов и переживаний поэзии того времени.

Через 20 с лишним лет, в иных исторических условиях, творчество Скрябина совсем иначе воспринималось наиболее чуткими людьми эпохи: «Музыка Скрябина — это неуправляемое, глубоко человеческое стремление к свободе, к радости, к наслаждению жизнью... Она была „взрывчатой“, волнующим и беспокойным элементом культуры»². Пример, наглядно показывающий роль критического отзыва как зеркала эпохи. Поздние сочинения Скрябина Энгель отказывался принимать. По поводу «Прометей» он писал: «Не лежит сердце к этим теософическим претензиям стать сверхчеловеком... к истерически-мистерическому великому шаманству, словом, ко всем дебрям того тупика идеи и формы, куда, думается, заводит Скрябина „Прометей“». Идее скрябинской мистерии Энгель дал вполне рациональное истолкование, низведя ее с мистериальных небес на землю: «Нечто подобное существовало уже некогда в древних религиозных мистериях, да в измененном виде существует отчасти и в теперешнем богослужении, где также соединились световая симфония (свечи, лампы), симфония звуков (пение, орган, звон), симфония запахов (ладан, курения), слово, живопись, пластика (ритуал священнодействия, коленопреклонение). Цель всего этого синтеза — религиозный подъем, который получается, несмотря на примитивность употребляемых средств»³. После смерти Скрябина Энгель поместил в журнале «Музыкальный современник» содержательный очерк о композиторе.

¹ «Русские ведомости», 25 февраля 1909 г.

² Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М. — Л., 1930, с. 204.

³ «Русские ведомости», 3, 4 марта 1911 г.

Тепло приветствовал Энгель ранние шаги двух выдающихся музыкантов, чьи дарования полностью раскрылись лишь в послереволюционное время. В творчестве Н. Я. Мясковского Энгеля привлекало «„нутро“ — стихийная потребность души... высказать себя в звуках... Мясковский — не только настоящий композитор, но в смысле творческой потенциальности и настоящий симфонист...». С большим интересом встретил Энгель необычное и дерзкое творчество С. С. Прокофьева. «Да, принимаю», — заявил критик, что в то время было довольно смелым. Он отмечал стихийное буйство и озорство прокофьевской музыки, жесткость гармоний («звуковые кляксы») и особенно «оголенную силу» ритма¹.

В жизни Энгеля большое место занимала музыкально-общественная деятельность. Выросший в бедной семье на юге России, учившийся в Харьковском университете и Московской консерватории, испытавший смолоду влияние революционных деятелей, Энгель проявлял демократические тенденции. Это сказалось особенно ярко в дни революционных событий 1905—1906 годов. По некоторым данным, Энгель был автором «Постановления московских композиторов и музыкантов», опубликованного в начале 1905 года. «Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды, — говорилось в постановлении, — чахнет и художественное творчество... Выход... только один: Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ...»² Имелись в виду гражданские свободы, равноправие сословий, народное представительство. Под «Постановлением» подписались виднейшие московские музыканты во главе с Танеевым, Рахманиновым, Шляпиным, критики Кашкин, Кругликов, Энгель; в Петербурге присоединился Римский-Корсаков.

В годы реакции Энгель отдавал силы музыкальному образованию и просвещению народных масс. Он был инициатором основания Московской Народной консерватории (1906—1918 гг.) и бессменным председателем ее руководящего органа — бюро. Это был еще один шаг на пути к демократизации искусства в сложнейших социальных условиях предреволюционного времени. Интересной формой просветительской работы явились вступительное слово или лекция Энгеля перед концертами. По инициативе композитора и дирижера С. Н. Василенко в Москве в 1907—1909 годах проводились циклы исторических симфонических концертов: западная музыка — от Рамо, Баха, Генделя до Вагнера, Брамса, Грига, русская — от Глинки до Римско-го-Корсакова и Глазунова. Популярные лекции Энгеля соста-

¹ См.: «Русские ведомости», 10 февраля 1917 г.

² Ю. Д. Энгель. Глазами современника. М., 1971, с. 485.

вили краткий курс истории музыки XVIII и XIX веков, весьма полезный для начинающих и не только начинающих слушателей. Музыкально-просветительная работа Энгеля приобрела широкий размах после Октябрьской революции. С первых дней ее он был захвачен открывшейся перспективой: принимал участие в работе Наркомпроса, читал курсы лекций для разных аудиторий, выезжал с концертами-беседами на фабрики и заводы. В 1927 году жизнь Энгеля оборвалась.

В развитии музыкально-критической мысли выдающееся участие принимал А. В. Оссовский. Его долгая жизнь прошла почти равными частями в двух исторических эпохах: зрелым, сложившимся музыкантом-писателем встретил он Октябрьскую революцию и в течение 40 лет деятельно участвовал в строительстве советской культуры. Выступив с первыми статьями в 1894 году, А. В. Оссовский подписал свои последние работы через 60 с лишним лет, в 1956 году. Его четвертьвековая деятельность в дореволюционной прессе — блестящая страница русской музыкально-критической литературы. Одновременно он вел лекционную просветительную работу, с 1915 года являлся профессором Петроградской консерватории, был одним из основателей и членов редакции журнала «Музыкальный современник».

После Октябрьской революции деятельность критика приобрела еще более широкие масштабы. Профессор и проректор консерватории, научный руководитель и директор Научно-исследовательского института театра и музыки, стоявший во главе его в тяжелые годы блокады, художественный руководитель Ленинградской филармонии, непременимый участник всевозможных съездов, конференций и совещаний, он находил время и для плодотворных научных изысканий. В послереволюционное сорокалетие им были написаны ценные музыкально-исторические исследования, составившие важный вклад в советскую науку, и весьма интересные воспоминания о виднейших русских музыкантах его времени. Заслуги А. В. Оссовского получили высокое признание: в 1943 году маститый ученый был избран членом-корреспондентом Академии наук СССР. Академик Б. В. Асафьев и А. В. Оссовский стали первыми представителями музыковедения в высшем научном учреждении страны.

Подобно Кашкину, Кругликову, Энгелю, Оссовский получил музыкальное воспитание в кругу выдающихся деятелей старшего поколения. В юности, в годы жизни в Москве — знакомство с Н. Д. Кашкиным, А. Н. Скрябиным, мимолетная встреча с П. И. Чайковским; после переезда в Петербург — ученичество у Н. А. Римского-Корсакова и дружеское общение с великим композитором, сыгравшее важную роль в формировании моло-

дого критика. У Оссовского были черты сходства с Римским-Корсаковым — ясный, острый ум, глубокая, но сдержанная эмоциональность, тонкое критическое чутье, прямота и принципиальность в вопросах искусства. Долгое знакомство с учителем и кругом его друзей способствовало развитию и укреплению этих душевных и умственных качеств. Естественно, что молодой музыкант испытал влияние столь сильного и яркого интеллекта, как Римский-Корсаков.

Общение учителя и ученика происходило в годы создания «Летописи моей музыкальной жизни»; мысли, оценки, стиль «Летописи» часто ощущались в статьях начинавшего критика. Его вкусы, симпатии и в дальнейшем склонялись к творчеству композиторов «Новой русской музыкальной школы», но далеко не ограничивались этой сферой. Его привлекали различные течения русской музыки, и процесс их сближения проявлялся в его работах с такой же отчетливостью, как у Кашкина, Кругликова, Энгеля. С искренней любовью воспринимая классиков русской музыки, Оссовский раскрывал в их творчестве новые черты, новые стороны, находил новые, меткие и точные определения. Интересы Оссовского обращались главным образом к Глинке и его преемникам вплоть до молодых композиторов начала XX века. Уже в советскую эпоху, в 30—40-х годах, он написал ценные, насыщенные богатым фактическим материалом частично оставшиеся неопубликованными работы о музыке древней Руси, о русских композиторах и критиках XVIII века.

Значение Глинки как основоположника русской музыкальной классики было выяснено и освещено еще в середине XIX века трудами В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Г. А. Лароша. Оссовского волновал иной вопрос — судьба наследия Глинки. Если Кашкин боролся за исполнение музыки великого композитора в ее подлинном виде, без сокращений и искажений, вносимых певцами и дирижерами, то Оссовский, как бы присоединяясь к усилиям старшего товарища, требовал (в статье «У памятника М. И. Глинке») подготовить проверенное издание его произведений: «У нас нет до сих пор полного собрания его сочинений в тщательной и авторитетной редакции. То, что издано, напечатано по большей части неряшливо, зачастую в плохих переложениях, пестрит ошибками и стоит дорого. Множество рукописей лежит еще под спудом. Мы не имеем донныне сносного, а не то что исчерпывающего жизнеописания Глинки».

Горестные сетования Оссовского правдиво рисовали пренебрежение к ценностям родной культуры, которое было рядовым явлением в России. Лишь позже, в советских условиях оказалось возможным издать собрание сочинений Глинки *в тщательной и авторитетной редакции*. Вышло множество трудов, посвященных его жизни и творчеству, начиная с брошюр и

популярных книжек и кончая большими исследованиями, среди которых значительнейшее место принадлежит трудам Б. В. Асафьева. «Мы до смешного мало,— добавлял Оссовский,— сделали для распространения созданий Глинки за границей»¹. Это был другой вопрос, волновавший критика. Его поражало непонимание роли великого композитора в мировом искусстве, недооценка его наследия зарубежной музыкальной общественностью.

Одна из статей Оссовского называлась: «Судьба М. И. Глинки за границей». Рассказав о неудачных постановках опер Глинки за рубежом, автор с грустью отмечал, что они «нигде не вошли в постоянный репертуар... Для большей части западных музыкантов и для европейской публики фигура Глинки... стоит и до сих пор каким-то сфинксом...» Приведя довольно причудливые отзывы зарубежных музыкальных деятелей о русском композиторе, Оссовский ставил вопрос: «В чем же тут дело?». Его ответ отражал новые веяния в трактовке понятий народности и национальности.

Критик ставил рядом Пушкина и Глинку как величайших представителей национального начала в русском искусстве: «Пушкин и Глинка в своем творчестве стали... истыми носителями изначальных, имманентных свойств русской души. Те особенные духовные черты, что искони живут в глубочайших и сокровеннейших тайниках русского сердца и ума, произвольно отразились во всех их художественных созданиях... сказались неуловимо тонко для формулировки в грубых формах словесной речи, но убедительно понятно для всякого чуткого ума. Даже там, где Пушкин и Глинка берут для своего искусства содержание и формы отнюдь не русские („Каменный гость“, „Хота“), и там в самом подходе к трактуемому предмету, в понимании его художественного и общечеловеческого смысла... чувствуется ,составляющая их незыблемый фон общая сущность русского духа, понимаемая в философском отвлечении». При несколько идеалистической форме мысль А. В. Оссовского по существу реалистична. Он обращался к глубоким, не всегда поддававшимся определению национальным началам искусства и выступал против «преднамеренных националистов», ограничивающихся «старательной зарисовкой красных сарафанов», но не умеющих «запечатлеть в своих созданиях типично русские, но тонкие духовные черты... заметные лишь для острого взора».

Упрощенное воплощение национальных начал критик метко назвал «скорее живописным, чем психологическим национализмом». Он оказался, по мнению автора статьи, «более доступным Западу, а Пушкин и Глинка так и остаются для него».

¹ А. В. Оссовский. Музыкально-критические статьи (1894—1912). Л., 1971, с. 142.

молчаливыми сфинксами...». Следует заметить, что в обращении к «психологическому национализму» Оссовский следовал завету Стасова, призывавшего обращаться к самому корню жизни народной, не ограничиваясь внешними приметам. С грустью отмечая недостаточную известность Глинки за рубежом, Оссовский резюмировал: «Теперь Западу никогда уж не понять и не оценить нашего Глинки в меру истинного значения его гения»¹. Мрачный вывод патриотически настроенного критика не подтвердился. Через много лет он пришел к иному заключению. Приводя высказывания мировой прессы о русской музыке, Оссовский отобрал особенно интересные, касающиеся Глинки. Как бы обобщая сложившиеся на Западе мнения, французские авторы Деланж и Малэрб писали в «Музыкальной энциклопедии Парижской консерватории»: «Глинка совершил в музыке поразительную революцию; ее последствия неисчислимы не только для музыкального искусства его страны, но и для всего музыкального искусства... „Иван Сусанин“ — не только важное музыкальное событие. Произведение Глинки вместе с тем — дата в истории гуманизма»².

Среди преемников Глинки Оссовский выделял своего учителя Н. А. Римского-Корсакова. Его творчеству Оссовский посвятил ряд статей в дореволюционной прессе, а через много лет, в советское время, создал замечательный литературный портрет учителя на основе многочисленных воспоминаний. Оссовский видел в деятельности Римского-Корсакова продолжение и развитие традиций, заложенных Глинкой. По словам критика, «Снегурочка» связана узами самого близкого кровного родства «со святынею русского искусства — „Русланом“». Тот же дух, ясный и мудрый, познавший правильную меру вещей, почил на обоих созданиях... Одинаково в обоих произведениях нашли для себя законченное выражение положительные силы русского духа, вылилась в искусстве та светлая, уравновешенная часть народной души, которая заставляет верить в великую судьбу нашей родины, несмотря на все оргии, которые так часто справляет на ней Чернобог»³. (Заметим, что статья написана в конце 1905 г., в условиях мрачной реакции.) Оссовский привел здесь мысль, не раз высказывавшуюся им впоследствии о том, что в созданиях большого искусства отражаются душевные силы народа, что в условиях царящего гнета и произвола творческий подвиг художника является залогом великого будущего его страны.

Подводя итоги творческого пути Римского-Корсакова, Оссовский пронизательно писал: «Ушла целая эпоха русской му-

¹ А. В. Оссовский. Музыкально-критические статьи, с. 60, 62.

² А. В. Оссовский. Мировое значение русской классической музыки. Л., 1948, с. 6—7.

³ А. В. Оссовский. Марининский театр (Возобновление «Снегурочки»). — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 116.

зыкальной жизни... Смерть эта произведет в нашем искусстве глубокие сдвиги, как в мощном геологическом перевороте, и переместит в русской музыке немало соотношений». К чувству невосполнимой потери для русской культуры присоединилось личное горе ученика и друга: «Николай Андреевич был для меня самая дорогая ценность, самая искренняя любовь во всей русской музыке»¹. Подобно другим передовым музыкантам, Оссовский открыто выступил против дирекции Петербургского отделения ИРМО, уволившей Римского-Корсакова из консерватории. «На славу всего музыкального мира, гордость России, честь консерватории,— писал критик,— дерзнула посягнуть недостойная рука пяти безвестных, бездарных чиновников-дилетантов, членов петербургской дирекции общества. Но своими действиями они сами подписали в глазах всей просвещенной России беспощадный, чернящий их приговор своей нетерпимости и недомыслию. Позор их постановления падет на их же головы...»² Через несколько дней Оссовский предал публичному позору «безвестных» членов дирекции, опубликовав их «громкие» фамилии: граф Бобринский, княгиня Оболенская и др.³

«Праздником русского композитора» назвал критик знаменитую постановку «Кашея Бессмертного», превратившуюся «в невиданную, колоссальную, подавляющую своею силою общественную демонстрацию»⁴. Как заключительный вывод, Оссовский требовал выхода членов дирекции в отставку и освобождения консерватории от опеки «безответственного руководства дилетантов». «Общество ждет,— писал он,— приговор его над слушниками его воли будет строгим и бесповоротным.»⁵ В газетно-журнальном потоке, вызванном увольнением композитора, выступления Оссовского принадлежали к наиболее смелым и решительным. С такой же резкостью критик протестовал против неблагоприятных действий руководства Московской консерватории, заставившего уйти из состава профессоров С. И. Танеева: «И в разгроме Петербургской консерватории, и в теперешнем московском инциденте действуют одни и те же роковые причины: нарушение закона обладателями власти, в сознании своей безответственности, и низведение художественного совета консерватории до неподобающего ему ничтожного значения»⁶.

¹ А. В. Оссовский. Н. А. Римский-Корсаков (некролог).— В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 281.

² А. В. Оссовский. Увольнение Н. А. Римского-Корсакова.— Там же, с. 80.

³ А. В. Оссовский. К злобе дня.— Там же, с. 81.

⁴ А. В. Оссовский. Праздник русского композитора.— В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 82.

⁵ А. В. Оссовский. Praeter ea censeo.— Там же, с. 83.

⁶ А. В. Оссовский. Когда же конец?— Там же, с. 227.

Наряду с творчеством Римского-Корсакова Оссовский с теплотой и любовью воспринимал музыку Чайковского: «Мне кажется, сколько бы мы ни любили Чайковского, все еще будет мало, ибо музыка его — лучший, самый благоуханный и самый полный цвет славянского сердца... История называет Глинку родоначальником русской школы музыкантов. Истина неоспоримая, но она верна только наполовину, если говорить о психологии творчества и о музыке как выразительнице душевных явлений... Вторым началом русской музыки является Чайковский... Из всех русских художников... Чайковский больше всех познал тайны душевной жизни, чуял в ней те глубоко скрытые темные силы, нами играющие, одно приближение к постижению которых наводит жуткий трепет... Довольно напомним... сцены в спальне Графини и в казарме из „Пиковой дамы“, эти уникалы в оперной литературе. Однако, чтобы превратиться в перл художественного создания, эти „центробежные“ силы души должны быть укрощены каким-либо высшим, идеальным началом». Этим высшим началом были, по словам критика, «этические принципы» для Бетховена, «могучая мысль» для Гёте, «великая сила русского сердца», сила любви для Чайковского. Он «обладал... истинно великим сердцем, и очарование этого сердца, его красота и глубина наполняют собою все произведения Чайковского». «Но могучей, титанической воли Чайковскому не дано, — утверждал Оссовский, — и он чувствует себя predeterminedным пасть в неравной борьбе. Вот источник столь характерной его скорби, разлитой по всем его произведениям в разных степенях напряжения... Идея неодолимого рока проходит мрачным лейтмотивом... через крупнейшие создания Чайковского...»¹

Иногда Оссовский отступал от этой прочувствованной, но односторонней характеристики и приходил к более широким выводам. Так, через некоторое время он не без основания утверждал, что в Чайковском «любила временами разгуляться на просторе мужественная мощь, и в нем ликовали свет и счастье жизни, озаренные особой пленительной и трогательной красотой, особою, ибо за ней был путь слез и страданий»². В этой оценке критик сближался с Ларошем и Кашкиным, видевшими в творчестве Чайковского не только проявления скорби, но волю к борьбе и радость победы. Будучи воспитанником «Новой русской музыкальной школы», Оссовский порой переступал пределы критических мнений, сложившихся в его среде. В частности, он отмечал самобытность и национально-русский характер музыки Чайковского: «Когда мне говорят, что Чайковский эклектик и не национален, то для полного

¹ А. В. Оссовский. После концерта в память П. И. Чайковского. — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 170—172.

² Е. Бронфин. А. В. Оссовский. Л., 1960, с. 18.

опровержения достаточно указать на... глубокую и неизгладимую разницу между нашим художником и западными композиторами даже родственного ему направления... Чайковский, конечно, подлинно русский, глубоко национальный художник»¹.

В сопоставлении двух опер на один и тот же гоголевский сюжет («Черевички» Чайковского и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова) критик мастерски нарисовал творческие портреты любимых композиторов: «Можно увидеть в повести Гоголя веселую и живописную бытовую картину, изукрашенную причудливой фантастикой, коренящейся в пережитках далекой старины: отношение к сюжету, проявленное Н. Римским-Корсаковым в его „были-колядке“. Но можно плениться в „Ночи“ мягким лиризмом, разлитым во всей этой картине, оттенить ее романтическую красоту, чтобы она предстала перед нами, по выражению самого же Гоголя, как „далеко отторгнутый от земли и возвеличенный образ“. Вот подход Чайковского». Эта меткая оценка послужила Оссовскому основанием для пересмотра ходячих мнений об оперном творчестве автора «Пиковой дамы».

Критик выступил против утверждения, будто «Чайковский как прирожденный симфонист не был призван сочинять оперы». Оссовский выдвинул в качестве веского аргумента свою точку зрения: «Чайковский, конечно, не был драматургом в обычном, я бы сказал, устарелом толковании слова... Всю жизнь свою Чайковский не мог остановиться на одной из примененных им оперных форм как на идеале, поддаваясь чуждым и противоречивым влияниям. Между тем собственная его природа определенно влекла его к той музыкально-сценической форме, которая доньше еще никем не осуществлена вполне ни у нас, ни на Западе. Уже в „Евгении Онегине“ перед композитором носился в весьма явственных очертаниях тот идеал интимной психологической драмы, к которому он ошутительно приблизился под конец своей деятельности в „Пиковой даме“ и „Юлланте“». Этим идеалом, по мнению Оссовского, являлась «опера субъективно переживаемых настроений, глубоко сосредоточенная, чисто психологическая музыкальная драма. Внешнее действие, фабула были бы сведены здесь к мыслимому минимуму». Близкий этому идеалу тип драмы создал А. П. Чехов, «столь любимый Чайковским и по духу ему родственный»².

Оценка творчества Чайковского, данная критиком, проницательна и выразительна. Оссовскому не пришлось, как Кругликову, сложными путями идти от учения у «Новой русской музыкальной школы» к «признанию» Чайковского, или,

¹ А. В. Оссовский. После концерта в память П. И. Чайковского.— В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 172.

² А. В. Оссовский. «Черевички».— В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 191—193.

подобно Кашкину, приходить от Чайковского — Лароша к «признанию» творчества «Могучей кучки». Для Оссовского эти крупнейшие явления русской музыки были с первых же шагов его литературной деятельности равновеликими достижениями национального искусства. Подобное понимание путей русского музыкального творчества могло придти на поздней стадии, когда улеглись дискуссии 70—80-х годов и прояснились очертания происходившего процесса. Оссовский был ярким представителем новой фазы критической мысли, оставившей прочный след в музыкально-исторической науке вплоть до нашего времени.

Синтез, достигнутый Оссовским, получил выпуклое выражение в монографии «Александр Константинович Глазунов» (СПб., 1907). Критик, видимо, чувствовал нечто глубоко близкое в характере творчества и идейно-эстетической позиции замечательного композитора. В Глазунове Оссовский видел завершителя большой эпохи русского искусства, великого мастера, синтезировавшего разнородные, во многом контрастные течения — «национально-реалистическое направление» и «увлекательную проповедь субъективного искусства», представленную Чайковским (с. 6). «Отличительное свойство художника-завершителя» Оссовский видел в «равновесии между традицией и новшеством, которое столь ревниво оберегает А. К. Глазунов» (с. 7). Не без основания критик писал: «Не характерно ли также, что едва ли не все художники типа завершителей по мировоззрению своему оптимисты?.. Оптимист и А. К. Глазунов. Оно и понятно. Сосредоточивать и примерять, ценить прошлое и не бояться за будущее... может, конечно, только натура уравновешенная».

Примечательно, что Оссовский видел в мощном оптимизме творчества Глазунова важный симптом большого общественно-исторического значения. «Неужели это простая случайность,— спрашивал он,— что художник склада А. К. Глазунова появился в переходную эпоху нашей истории?» Издавая книгу в условиях реакции, Оссовский напоминал, что юный композитор начинал свою деятельность в годы тяжелого гнета, который охватил страну после убийства Александра II, в «достопамятные восьмидесятые годы с открывавшим их 1 марта и его общественно-политическими последствиями» (с. 8, 9). «Когда я закрепляю в этих строках мои восторги пред силою и красотою музыки А. К. Глазунова,— писал критик,— все его творчество вырастает в моих глазах до великого символического значения. Глубокая сущность, добрая половина русской национальной души нашла себе здесь образное и убедительное выражение. Эта цельность природы, спокойная, в себе уверенная мощь, ясный, знающий истинную меру вещей ум, светлое и бодрое мировоззрение — как раз те благие созидательные начала, которые собирали и устроили русскую землю. Они же

выносили ее невредимой из тяжелых испытаний, посылаемых судьбою. И тем клеветникам, которые теперь говорят, что русский народ разлагается и гибнет, музыка А. К. Глазунова отвечает: нет, живы еще в нашей душе творческие силы, и безбоязненно можем мы глядеть в загадочные глаза будущего...»¹

Подобно любимому композитору, Оссовский с его широтой взгляда, охватывавшего различные течения русской музыки, с ясным умом и оптимистической верой в будущее, был одним из характерных завершителей большой эпохи русской музыкальной культуры. Но, как подлинный завершитель, он не только смотрел на уходящее прошлое, а с волнением всматривался и в неизвестное будущее. Подобно другим чутким современникам, он ощущал переломный характер переживавшейся эпохи: «В наши дни музыка стоит как раз на историческом поворотном пункте... Душа музыкальных творцов обьята предчувствием обновления — насторожилась и мечется в поисках. Думаю, вернее видеть в переживаемом времени мерцание грядущего дня», — писал Оссовский в статье «О новом в музыке»... «В искусстве, — утверждал он, — право нового на жизнь можно только почувствовать, а для этого прежде всего следует отнестись к нему благожелательно и без предубеждения. Доказательства и нормы устанавливаются здесь а posteriori [на основе опыта]. Эстетика — только объяснение существующего, но не предуказатель будущего.»²

Проявляя интерес к молодым композиторам, впервые выступившим на рубеже двух веков, Оссовский относительно немного писал о них. Впечатления тех лет, живые следы восторженных разговоров о музыке Рахманинова, Скрябина; отзывы о первых исполнениях их музыки сохранились в воспоминаниях, опубликованных через много лет: «С. В. Рахманинов» (сб. Воспоминания о Рахманинове, т. 1. М., 1957), «Юный Скрябин» (А. В. Оссовский. Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961). Но это памятники другой эпохи. Насколько чуток был к новым веяниям друг Лядова и Глазунова, верный почитатель Римского-Корсакова, показывает его отношение к юному, но уже предрезкому Прокофьеву. В 1911 году в частном письме Оссовский так рекомендовал двадцатилетнего композитора: «Даровитость — и притом большая — этого совсем еще молодого музыканта для меня вне сомнений... В [его сочинениях] есть явный композиторский дар и симпатичнейшие стремления молодости идти своим путем, а не плестись проторенной дорожкой, — есть смелость, есть фантазия»³. Прогноз, блестяще оправдавшийся.

¹ А. Оссовский. А. Г. Глазунов и его новая симфония. — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 188.

² А. В. Оссовский. Музыкально-критические статьи, с. 89, 87.

³ См.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 438.

Одна из очень интересных сторон критической деятельности Оссовского — анализ музыкального исполнительства и творческие портреты выдающихся артистов, которыми так богато было его время — от Шаляпина до Рахманинова, от А. Рубинштейна до А. Никиша. Тонкий и чуткий наблюдатель, Оссовский, как никто из его современников, умел нарисовать броский, запоминающийся образ музыканта. Не останавливаясь на деталях, он обращался к эмоционально-смысловой сущности исполнения. Так, внимательно следя за быстро растущим дарованием Шаляпина, критик пришел к выводу, что великий певец — «эпоха в истории русской оперы... явление, не допускающее повторения... явление космическое... Все исполнение Шаляпина полнится каким-то вещим смыслом... Я испытываю перед вдохновением Шаляпина возвышающую радость, порою даже жуткий трепет, как перед раскрывающейся тайной»¹.

Иные краски находил Оссовский, обращаясь к другому великому певцу — Л. В. Собинову. В отличие от многих современников, критик видел главный источник его обаяния не в красоте голоса, «тонкости и благородстве художественной организации», а в ясно выраженном национальном характере искусства: «То, что делает Собинова таким дорогим для нас, таким новым для Запада, заложено в русском существе его голоса. В этом голосе, в самом тембре и содержании его звука кристаллизовалась, как многоценный алмаз, сокровенная сущность русской души, целая ее половина... русский лиризм в его красоте и поэзии. Искусство Собинова... осенено этою силою, и в голосе его природа создала дивный орган для выражения этого русского лиризма. Оттого-то... пение его производит неотразимое впечатление на нашу душу. Самые заветные, родные чувства поднимаются тогда с ее глубин...»²

К красноречивым страницам статей Оссовского принадлежат характеристики великих дирижеров Г. Малера и А. Никиша: «Железная воля. Могучая мысль. И на всем — печать гордой властности. Таков Малер... Что-то подавляющее и жуткое, что-то не укладывающееся в рамки нашей современности, я бы сказал — нечто микеланджеловское, для чего уже нет слов и красок, что передать могут лишь резец и бронза... Несомненно, среди современных европейских дирижеров нет ни одного, личность которого так соответствовала бы истолкованию вдохновений другого титана чувства, мысли и воли — Бетховена... Какую законченно-прекрасной и какую мужественно-могучей предстала, например, в его исполнении Седьмая симфония, это наиболее эллинское из созданий Бетховена по божественной соразмерности своего строения и ясности впечат-

¹ А. Оссовский. Мариинский театр. Ф. И. Шаляпин. — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 124, 125.

² А. Оссовский. Концерт с участием Л. В. Собинова. — Там же, с. 279.

левшегося на нем духа. И все же в передаче Малера этот улыбающийся, залитый солнцем звучащий океан был строг и величествен, ибо за ласковой поверхностью его чувствовались бездонные глубины и сокрушающая мощь... Малер — мощная художественная личность, какие насчитываются в истории искусства лишь единицами...»¹

Иные краски нашел Оссовский для другого художника, обладавшего совершенно иным артистическим обликом, А. Никиша: «Какая радость! Гениальный Артур снова с нами. Дело бесспорное: среди всех современных дирижеров ни одному не дано такого очарования над русской душой, как ему. Ибо тайна его чар — в тайне нашей славянской природы. В порывистой и страстной душе этого венгра заложены свойства столь близкие нам... как никому другому на Западе. С нами вместе думает он покорить мир одною великою силою сердца... Густав Малер... побеждал нас своей подавляющей, гранитной мощью. А этому мы сами отдаемся во власть. Потому что он глубоко человек. Поклоняешься и другим, а любишь одного: гениального Артура»². Подобных характеристик в рецензиях Оссовского много; ими наделены портреты пианистов К. Н. Игумнова, Г. И. Романовского, Л. Годовского, Г. Гальстона, виолончелиста П. Казальса, скрипачей Л. С. Ауэра, Э. Изаи и др.

Большое внимание уделял Оссовский музыкальной критике своего времени. Он приветствовал выдающиеся труды современников, выступал против недобросовестных, невежественных авторов. Так, он положительно оценил книгу «Русский романс» Ц. А. Кюи, отметил меткость, «а где нужно и ядовитость» характеристик, указал на связь воззрений Кюи с идеями Балакиревского кружка: «Автор — убежденный представитель школы искусства, выдвинувшей на первый план неумолимую логику, правду и силу мысли и безупречно тонкий вкус, и горе музыканту, прегрешившему против одной из этих заповедей: кто б он ни был, пусть не ждет пощады от Ц. А. Кюи»³. Тонкая, безошибочная оценка.

Благожелательно отнесся Оссовский к работе французского критика А. Суби, поставившего «чрезвычайно интересный и глубокий вопрос о родственности оснований музыкальной эстетики испанской и русской школ». Находя, что этот вопрос «едва затронут» А. Суби, русский критик выразил желание изложить его подробнее «в ближайшем будущем»⁴. Он выполнил

¹ А. В. Оссовский. Из концертного зала.— В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 243, 244.

² А. В. Оссовский. Из впечатлений первого концерта Придворного оркестра.— Там же, с. 275—277.

³ А. В. Оссовский. Ц. А. Кюи. Русский романс.— «Русская музыкальная газета», 1896, № 5, стлб. 591.

⁴ А. В. Оссовский. Albert Soubies. Musique russe et musique espagnole.— «Русская музыкальная газета», 1895, № 5, стлб. 380.

свое намерение, но через много лет — в цикле лекций, прочитанных студентам Ленинградской консерватории (1937) и опубликованных в 1961 году. С гневом обрушивался критик на таких незадачливых авторов, как, например, некий итальянский дипломат Т. Карлетти, выпустивший книгу очерков «Современная Россия». Приведа ряд цитат, обнаруживающих его невежество в вопросах русской культуры, Оссовский резюмировал: «Статья Т. Карлетти сама по себе явление ничтожное и настолько далека от истины, что представляется просто нелепостью»¹.

В период интенсивной критической деятельности, продолжавшейся примерно 15 лет (1895—1909), Оссовский был поглощен событиями бурно развивавшейся русской музыкальной жизни. Современность со всеми ее достижениями и противоречиями полностью захватывала его. Этим определялась и преимущество сфера его интересов. Оссовский мало обращался к далекому прошлому, к таким общепризнанным ценностям, как музыка Баха, венских классиков или романтиков первой половины XIX века. Проблемы зарубежного музыкального искусства привлекали его внимание главным образом в тех случаях, когда они вступали в круг русской музыкальной жизни, становились фактом отечественной культуры.

Одним из дискуссионных вопросов оставалось творчество Вагнера, хотя после смерти байрейтского реформатора прошло немало лет. В 1907 году Мариинский театр поставил полностью «Кольцо нибелунга». Это дало Оссовскому повод выступить с небольшой, но содержательной статьей. В отличие от предшественников, он полностью и безоговорочно, как ценность общепризнанную, принимал Вагнера: «То, что вначале смутило Чайковского — человека гениального, что представлялось недоступным людям большого дарования, каковы Ларош, Стасов и Кюи, то стало теперь понятным даже для простых масс. И сделало это одно только время, этот всемогущий созидатель и разрушитель». Видя в Вагнере новатора, чьи замыслы были оправданы развитием искусства, Оссовский утверждал: «Ни раньше, ни позже, вплоть до наших дней, история музыки не знала более могучего и смелого, даже дерзкого художественного замысла, большего размаха творческого воображения, чем в тетралогии „Ниbelунгов“. Здесь творческая мощь художника вырастает до какой-то изначальной стихийной силы, а создаваемые ею формы поражают созерцателя своей грандиозностью».

Критик отмечал «совершенно исключительный поэтический гений» автора тетралогии, создавшего «глубокие символы мировых явлений и душевных проблем человечества». Но еще

¹ А. В. Оссовский. Позорная статья о русской музыке. — «Русская музыкальная газета», 1896, № 3.

выше ставил он «созидательную силу» музыкального гения Вагнера. Признавая его «наравне с Бахом и Бетховеном веками, определяющими путь музыкального развития человечества», Оссовский видел, однако, главную заслугу композитора не в новаторстве, не в «завоеваниях техники и формы», а в «органичности его гигантского произведения». В этой связи критик высказал интересные мысли, свидетельствующие о свежем и глубоком восприятии сложной концепции вагнеровского цикла: «Как организм тетралогия произвольно и спокойно разрастается из небольшого зародыша в колоссальное законченное целое, одушевленное во всех своих частях единством основной художественной идеи и стиля... В нем соединены в целое две драмы — драма богов и драма людей. Вторая истекает из первой».

Оссовский мастерски показал как «космогонические символы», которыми открывается тетралогия, «постепенно очеловечиваются» и наполняются красками жизни, как «усиливается трагический элемент... и параллельно одухотворяется... музыка... Господствующий психический тон ее становится теплее, как бы разгорается и с заключительным актом последней части достигает величавой страстности античной трагедии Эсхила».

Общие наблюдения конкретизированы критиком путем анализа лейтмотивной техники и стилистических особенностей тетралогии. В то же время Оссовский призывал слушателей отказать от излишнего умствования, опутавшего «Кольцо нибелунга» сетью суемудрых толкований. С характерной для него склонностью к непредвзятому восприятию искусства, критик мечтал о таком слушателе, который, «подобно юному Зигфриду... не утратил еще способности непосредственного восприятия впечатлений мира и жизни», чья «душа... широко открыта для них и наделена всем богатством свежих и крепких сил...». «Будьте искренни и просты,— заключал Оссовский,— и откроет вам художник свои чудесные тайны.» Было бы, однако, ошибкой безоговорочно считать Оссовского вагнерианцем. Влияние байрейтского реформатора приносило, по мнению критика, прямой вред некоторым русским композиторам, в частности Римскому-Корсакову и Глазунову. «Искусство Вагнера,— утверждал Оссовский,— оказалось отравой, соблазнительной, но пагубной для их натур, противоположных всему художественному складу Вагнера.» Критик приветствовал усилия русских композиторов, направленные на «преодоление этого вагнеровского яда», «на то, чтобы снова найти самих себя»!

Другого крупнейшего немецкого композитора второй половины XIX века Й. Брамса обычно называли рядом с Р. Вагне-

¹ А. В. Оссовский. «Кольцо нибелунга». — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 213, 214.

ром, несмотря на коренные различия в их творчестве. Бурные споры о Вагнере и Брамсе в течение полувека заполняли страницы зарубежной, особенно немецкой, критической литературы. В России Брамс был мало известен и не привлекал интереса. Музыка его постепенно просачивалась в среду русских слушателей и встречала понимание только в некоторых музыкальных кружках. Широкое знакомство с творчеством Брамса произошло лишь после Октябрьской революции, в рамках советской концертной жизни. В отзывах Оссовского отражается известная объективность суждения, зрелость критической оценки, пришедшая на смену былым спорам. Для него Брамс — признанная, бесспорная ценность, стоящая рядом с Вагнером, но отличающаяся от автора «Кольца». Оссовский воздавал каждому свое: «Вагнер и Брамс — искусства, лежащие в разных плоскостях. Первый... пророк, взывающий к массам. ...Брамс же — самоуглубленный мечтатель».

Не проявляя к музыке Брамса восторженности, какая звучала в отзывах о Вагнере, критик все же писал о нем с любовью и проникновением: «Музыка Брамса — искусство поздней культуры, беспорывное и отягощенное богатым прошлым, как дерево в плодах под осень... Душа Брамса — замкнутый мир. Суровый и мужественный северянин, он не любил быть нараспашку... Однако если вы вникните в сдержанные, часто даже загадочные звуки Брамса, в их интимности вам откроется вся нежность сердца этого художника, вас заманит глубина его необыденных настроений, а за мнимой рассудочностью всплывут теплые, окутанные дымкой мечтательности образы истого романтика». Даже завзятые почитатели немецкого композитора не находили таких сочувственных и проникательных определений его творчества, как петербургский критик. «Искусство Брамса суровое и простое, — писал Оссовский в заключение, — но оттого не менее великое и прочное.»¹

Зарубежные новаторские течения, все явственнее проявлявшиеся в канун нового века, не находили у Оссовского, как и у его учителя, симпатии и признания. Р. Штраус, привлекавший внимание в странах Запада, вызвал у русского критика неодобрительные оценки («эффектная риторичность», «рассудочные формы»)². Гораздо мягче отнесся Оссовский к творческим поискам французских современников, в частности К. Дебюсси. Не проявляя увлеченности его музыкой, критик все же ощутил ее своеобразную прелесть: «В его творчестве неуловимость и фантастичность сумеречных очертаний, нежность окутанных дымкой красок, тонкая восприимчивость ощущений ми-

¹ А. В. Оссовский. Из концертного зала. — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 242, 241, 243.

² А. В. Оссовский. Третий концерт придворного оркестра. — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 277, 278.

мозы. Зыбкие образы с неопределенными ликами: из них соткано все хрупкое существо искусства Дебюсси. Он ловит ощущения во всей чистоте первого момента их зарождения и заносит их на нотную бумагу обнаженными, едва определившись. Оттого-то письмо его носит упрощенный облик. Но вместе с тем оно изысканно... Вся эта своеобразная музыка соткана из ничего — из намеков мелодии, гармонии, ритма. Дело лишь в общем тоне». Это неповторимое искусство, по мнению Оссовского, не могло получить продолжения: «И по духу, и по приемам Дебюсси — случайная прихоть природы. Подражать ему нельзя, и эстетического выхода из него не видится»¹. Следует отдать дань пронизательности критика, сумевшего под впечатлением нескольких пьес французского композитора дать меткую характеристику его музыки; предугадать же в то время влияние Дебюсси на дальнейшее развитие искусства едва ли было возможно — оснований для этого имелось слишком мало.

С 1909 года музыкально-критическая деятельность Оссовского стала уменьшаться и в 1910 году практически прекратилась. На смену пришла обширная просветительно-популяризаторская работа в виде вступительных лекций и аннотаций к симфоническим концертам, организованным А. Зилоти. В частности, Оссовский проводил лекции на бесплатных концертах, устраивавшихся Зилоти для рабочей аудитории. В аннотациях, охватывавших обширный круг авторов от А. Вивальди до А. Шёнберга, от А. Бородина до А. Скрябина, проявлялись те же черты Оссовского, что и в критических статьях — меткость оценок, широкая эрудиция, блестящий стиль, сочетавший лаконичность, точность и эмоциональную образность. В соответствии с назначением лекций и аннотаций автор ограничивался фактическими сведениями и некоторыми аналитическими данными, явно сдерживая свой критический темперамент.

Труды Оссовского широко публиковались в советских изданиях: в 1961 году — «Избранные статьи, воспоминания», в 1968 году — «Воспоминания. Исследования», в 1971 году — «Музыкально-критические статьи» (Л. о. изд. «Музыка»).

Разносторонняя научно-критическая и просветительно-педагогическая деятельность предреволюционных лет подготовила А. В. Оссовского к роли одного из виднейших деятелей советской музыкальной культуры. В его лице традиции классиков русской музыки и их ближайших преемников вступали в сферу советского музыкознания, как существенный элемент в его формировании.

¹ А. В. Оссовский. О новом в музыке. — В кн.: Музыкально-критические статьи, с. 90, 91.

VI. НОВЫЕ ВРЕМЕНА

В начале 90-х годов Н. А. Римский-Корсаков с присущей ему остротой предвидения отметил признаки новых, пока еще не вполне определившихся веяний. «Новые времена — новые птицы,— писал он С. Н. Кругликову,— новые птицы — новые песни.»¹

На рубеже XIX—XX веков автор письма выступал как один из самых смелых создателей «новых песен». Но прорыв к «новому», продолжая расширяться, привел к «Поэме экстаза» и «Поэме огня» Скрябина, «Весне священной» Стравинского, «Скифской сюите» Прокофьева — произведениям, вызывавшим самые противоречивые впечатления — увлеченность и возмущение, смущение и тревогу. Многим казалось, что невиданные силы, раскрывшиеся в русской музыке, ломают лучшие традиции и угрожают основам искусства. Пресса быстро откликнулась на эти сложные и спорные явления. Среди осуждающих и равнодушных голосов громче стали звучать голоса критиков, заинтересовавшихся «новыми песнями» и пытавшихся в них разобраться. Они выступили в начале XX века и в течение первого десятилетия приобрели влияние на русскую музыкальную жизнь.

Было бы ошибочно думать, будто критики-ветераны и их преемники игнорировали или отрицали новаторские искания современников. Достаточно вспомнить увлеченность Стасова и Кашкина, Энгеля и Оссовского откровениями Скрябина или интерес Энгеля к ранним, но уже дерзким опытам Прокофьева. Самым важным было происшедшее перемещение центра тяжести интересов: размышления Стасова и Лароша, Кашкина и Оссовского сосредоточивались на русской классике XIX века, начиная с творений Глинки и кончая произведениями Чайковского и Римского-Корсакова; у критиков нового века, наоборот, главной темой являлось творчество их ровесников, а музыка минувших лет несколько отступала на периферию, как ценность бесспорная и ранее прокомментированная. Надо, впрочем, заметить, что и в этой области критиками новой генерации были высказаны существенно новые мысли.

В ряду молодых критиков виднейшее место занял В. Г. Каратыгин. Подобно некоторым деятелям русской музыки, он пришел в искусство из сферы весьма отдаленной. Окончив естественное отделение физико-математического факультета Петербургского университета, Каратыгин некоторое время занимался ботаникой, несколько лет работал химиком; в дальнейшем он также обращался к естественным наукам, никогда

¹ А. В. Оссовский. Воспоминания. Исследования. Л., 1968, с. 277.

не теряя к ним интереса. Серьезная научная подготовка сформировала склад мышления критика и в значительной степени определила стиль его работ. Но наметившееся еще в детстве призвание к музыке перевесило: молодой естествоиспытатель прошел в частном порядке курс композиции у видного теоретика, участника Беляевского кружка профессора консерватории Н. А. Соколова. Композиция не заняла большого места в жизни Каратыгина, ограничившегося сочинением романсов, гармонизацией народных песен и музыкой к нескольким театральным постановкам.

В 1906 году 30-летний музыкант начал критическую деятельность, которая стала его основным делом. Круг интересов определился довольно рано. Еще до первых литературно-критических опытов он принимал участие в «Вечерах современной музыки», посвященных спорным новаторским произведениям. В тематике ранних рецензий склонность к новинкам современной музыки обнаруживалась довольно определенно. В программных статьях «Новейшие течения в западноевропейской музыке» и «Новейшие течения в русской музыке» он рассказал о своих эстетических поисках и стремлениях. В статьях поставлен основной вопрос, волновавший критика: «Что такое „новейшие течения“ в музыке? Что такое новая музыка, где ее границы со старой музыкой?» Каратыгин дал решительный, хотя и не вполне определенный ответ: «Новые музыкальные течения — это те, которые обладают существенно новыми и притом связанными с общим духом современной культуры психологическими чертами».

Сознавая, что понятие «общего духа» весьма абстрактно, а границы старого и нового расплывчаты, критик все же считал, что они «не вовсе недоступны к приближенному их установлению». Попытку найти общую характеристику эпохи он и предпринял: «Сложность, напряженность, быстрота современной жизни порождают в современных людях нервность, обостренную чувствительность... Эти черты нашего времени и психической организации современного человека должны находить свое отражение как в общей... равнодействующей всех течений во всех искусствах, так и, в особенности, в течениях искусства, затрагивающего самые глубокие... стороны нашего душевного строя, именно музыки... Как же происходит это отражение? Как отвечает искусство на запросы все повышающейся... чувствительности как нашего... уха, так и нашего психического организма?»

Конечно, отмеченные Каратыгиным черты «современной психологии» относятся лишь к определенному кругу интеллигенции тех лет. Сложная структура общества с резкими различиями классово-психологии не умещалась в эти рамки. Это нередкий случай в критических трудах того времени: мысли и настроения некоторых групп интеллигенции, близких автору,

или мысли его самого выдавались за «дух эпохи». Но психология этих групп и отражение ее в музыке показаны Каратыгиным чутко и пронизательно. Новейшая музыка, утверждал он, идет двумя путями. С одной стороны, «стремится отобразить во всех элементах своего звукового существа условия современной психологии... Это сказывается... увеличением диссонансов, усиленным развитием всякого рода беспокойных ритмов, разрозненностью и растерзанностью мелодических рисунков, необузданной свободой форм, быстрой взаимной сменой музыкальных образов резко контрастного характера». Другой путь — создание противовеса «беспокойному и мятущемуся духу современного человека... Душа художника... отвращается от дальнейшего самовозбуждения... и начинает тяготеть — в видах как бы самооздоровления... к упрощению стиля... к возвращению назад, к живительным источникам здоровой силы мысли и чувства, к старым классикам, к Бетховену, к Баху и еще дальше — к „пребахиянцам“». Но, оговаривался критик, и на таких «старостильных композициях... всегда заметен налет современности... пикантная гармония... изысканная звучность, затейливый... ритмический оборот».

Критика как самопознание, как лирическое признание на материале современного искусства — такова новая позиция, провозглашенная Каратыгиным. Вместе с тем он указал, на каком материале предпочитает основывать свои суждения и выводы: «Определив дух и характер того или иного „нового течения“, мы немедленно должны перейти к рассмотрению художественной деятельности наиболее ярких индивидуальностей, этому направлению отвечающих»¹. Несколько расплывчатые схемы Каратыгин наполнял живым содержанием, обращаясь к конкретным музыкальным произведениям и привлекая к его авторам. В выборе «наиболее ярких индивидуальностей» он проявил незаурядную пронизательность. В русской музыке первого десятилетия нового века выдвинулись, по его словам, «три главных, наиболее крупных композиторских имени... Скрябин, Стравинский и Прокофьев».

Критическая деятельность Каратыгина развернулась в те годы, когда Скрябин уже пользовался славой и возбуждал споры между его сторонниками и отрицателями. Каратыгину не пришлось открывать новое, малоизвестное дарование, но в истолкование музыки Скрябина он внес немалый вклад, сразу заявив о себе как ее почитателе. Отмечая ее необычайную новизну, Каратыгин призывал к непосредственности восприятия, освобождению от эстетических догм, сковывающих мысль и чувства: «Эта сверкающая музыка прежде всего требует с нашей стороны отказа от некоторых эстетических пред-

¹ В. Г. Каратыгин. Новейшие течения в западноевропейской музыке. — В кн.: Избр. статьи. Л., 1965, с. 108.

рассудков...»¹ Особенностью скрябинской музыки критик считал своеобразие гармонического языка. Признавая, что раннее творчество композитора прошло «под знаком Шопена», Каратыгин заметил, что и тогда уже «просвечивала» «собственная душа Скрябина, хрупкая, нежная, менее сильная, но более утонченная, чем у Шопена». В дальнейшем Скрябин «мало-помалу изменяет Шопену и поддается влияниям листо-вагнеровским. Септаккорды и нонаккорды с повышенными и пониженными доминантами и вообще всякого рода увеличенные и уменьшенные гармонии встречаются в сочинениях Скрябина все чаще и чаще. Мелодия становится все прихотливее и извилистее. Ритмика делается все более порывистой и капризной. Общий характер музыки приобретает черты крайней экзальтированности...»

Каратыгин показал, что смелые гармонические открытия Скрябина, в том числе знаменитый шестизвучный «Прометеев аккорд», которым начинается «Поэма огня», вполне обоснованы акустически. По его данным этот аккорд определяется соотношением чисел колебаний верхних обертонов — 8, 11, 13 и 14-го, что позволяет считать его консонантным, не требующим разрешения. Он уверенно добавлял: «Не может быть никакого сомнения в том, что музыканты следующих поколений примирятся вполне с шестизвучиями „Прометей“, а попутно не преминут выразить удивление, как это могло, мол, существовать время, когда о консонантности этих созвучий спорили...» И он иронически напоминал о том времени, когда велись споры о консонантности терций. Если поиски Скрябина в сфере гармонии поражали новизной, то формы его сочинений не отступали, по мнению Каратыгина, от традиций: «Строго говоря, в области формы Скрябин не создал ничего нового. Одно из самых смелых созданий скрябинской музы, „Прометей“, по форме близок к сонатному... Allegro. В „Поэме экстаза“, музыка которой построена на разработке нескольких десятков небольших тем, эта разработка вполне ясна и отчетлива в своих формальных контурах»². Эти характеристики гармонического мышления и музыкальных форм Скрябина были в общем приняты последующей критикой и до настоящего времени так или иначе повторяются при анализе его музыки.

Новые нотки появились в суждениях Каратыгина в революционные дни 1917 года. Исторические события глубоко захватили чуткого, прогрессивного мыслителя. В рукописном фрагменте, относящемся предположительно к апрелю 1917 года, критик рассказал о своих думках и переживаниях: «Над страной

¹ В. Г. Каратыгин. Последний концерт Кусевицкого.— «Речь», 1911, № 69.

² В. Г. Каратыгин. Новейшие течения в русской музыке.— «Северные записки», февраль 1915 г., с. 102.

нашей только что пронеслась революционная гроза. Великий русский народ одним могучим усилием своей воли сбросил с себя многовековое иго деспотизма, бесправия и произвола. Светлые идеалы свободы, равенства ярко загорелись в сердцах граждан Новой России». В дни накала революционных страстей только музыка Скрябина, как казалось критику, могла ответить духовным запросам восставшего народа. Каратыгин писал: «Если кто может примирить бурнопламенную, буйностремительную, стихийно-мощную напряженность революционного периода русской истории с вдохновением художественного творчества... то это именно Скрябин... Скрябин — революционер музыкального искусства, один из самых отважных, самых дерзостных искателей новых путей. И искусство его... есть подлинно революционное искусство...»¹ Музыка Скрябина, как выдающегося представителя революционного художественного творчества, широко прокламировалась и в 20-х годах, особенно А. В. Луначарским.

В высшей степени привлекало Каратыгина творчество Стравинского. На основании ранних сочинений композитора критик метко определил черты таланта, в значительной мере характерные для всего его творческого пути: «Необычайная виртуозность в умении распоряжаться красками оркестровой палитры, большая тематическая изобретательность, особенно по части нахождения коротких, но поразительно рельефных мелодических фраз, редкий вкус в комбинировании причудливых декоративно-гармонических эффектов, живой темперамент и высокое остроумие музыкального письма...»² Исключительный интерес Каратыгина вызвало одно из самых дискуссионных произведений эпохи «Весна священная» — «событие чрезвычайной исторической значительности в жизни русского искусства». Задачей композитора являлось «отразить... грубость, коstantialность, первобытность, стихийность того быта и того душевного строя, вне которых фантазия наша не может мыслить жизни доисторического славянства. Как иначе можно выразить в музыке первобытность и стихийность, как не сочетанием резких самодовлеющих диссонансов с примитивными конструкциями из голых унисонов, кварт и квинт?.. Жестокая, колючая, глыбистая музыка «Весны» — не только музыка. Она стремится войти в дух «синкретической» эпохи, соответствующей сюжету. Она хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека, с душой славянина на ранней заре его сознательного существования».

Каратыгин внимательно рассмотрел «фантастические гармонии и странные ритмы», применявшиеся для этих целей

¹ Фрагмент впервые опубликован под заголовком «Памяти Скрябина». — В кн.: В. Г. Каратыгин. Избр. статьи, с. 221—223.

² В. Г. Каратыгин. По концертам. — Там же, с. 48.

в партитуре «Весны». Он отметил один из основных гармонических приемов Стравинского — политональность, «одновременное сочетание нескольких простых, но принадлежащих разным тональностям аккордов», указав попутно, что такие сочетания «не редкость и у [Рихарда] Штрауса». Как известно, в дальнейшем политональные гармонии приобрели широкое применение. Изошренность гармонического языка «Весны» соединяется, по мнению Каратыгина, с колоритной мелодикой в духе русской народной песенности, чего естественно было ожидать, имея в виду сюжет балета¹.

Если музыка Стравинского поражала и порой ошеломляла Каратыгина, то Прокофьев с первых же шагов привлекал и радовал. «Вот где дарование несомненное!» — воскликнул критик, услышав Концерт для фортепиано с оркестром № 1 двадцатилетнего композитора: «С годами... должен уравновеситься весь его талант, сейчас находящийся как бы в периоде Sturm und Drang [бури и натиска] и часто слишком уже неистово рвущийся к новым музыкальным достижениям». Сообщая о том, что Концерт для фортепиано № 2 был встречен шиканьем публики, Каратыгин проницательно предсказывал: «Это ничего. Лет через десять она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем»². Прошло всего два года, и критик с удовлетворением констатировал: «Прокофьева... павловская публика встретила... прямо восторженно».

В творчестве молодого композитора Каратыгина привлекали «избыток... бодрых, жизнерадостных настроений и стремление к мощным, грандиозным концепциям. Формы музыкальной речи его подобны барельефам, высеченным из твердой горной породы. Все у него сильно, титанично, циклопично, стихийно-размашисто... Прокофьев — знамение времени. Певец силы, здоровья, буйного разгула душевных сил, он, конечно, не останется в одиночестве»³. Но Каратыгин замечал не только одну сторону его дарования. Через много лет, вспоминая молодость, Прокофьев жаловался: «В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе, и, непоощренная, она развивалась медленно... Эта линия оставалась незамеченной, или же ее замечали задним числом»⁴. В этом грехе Каратыгин, которого Прокофьев впоследствии называл «одним из наших лучших музыкальных критиков», не повинен. Еще по поводу ранней Сонаты № 2 молодого композитора Каратыгин писал: «Чудесное

¹ В. Г. Каратыгин. «Весна священная». — В кн.: Избр. статьи, с. 125.

² В. Г. Каратыгин. Симфонический концерт в Павловске. — В кн.: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927, с. 194, 196.

³ «Музыка», 1914, № 5.

⁴ С. С. Прокофьев. Автобиография. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 32.

Andante... заставляет предполагать, что в дальнейшем он может подарить русское музыкальное искусство рядом опусов с музыкальным содержанием очень глубоким и проникновенным»¹.

«Лирическая линия» постепенно нарастала в творчестве Прокофьева, и внимательно наблюдавший критик отмечал это. По поводу некоторых пьес из цикла «Мимолетности» он писал: «Это настоящие, полные тонкого и изящного лиризма жемчужины музыкальной поэзии. Та же лирическая струя дает себя определенно чувствовать в новых сонатах Прокофьева: Третьей... и Четвертой... Дарование Прокофьева растет вглубь, дает корни в таких пластах психологических переживаний, которые доныне оставались вне поля его внимания»².

Погруженный в шумный, пестрый мир современных художественных исканий, Каратыгин не занимался специально историческими исследованиями. Но наследие прошлого он высоко ценил и часто обращался к авторам, привлекавшим его. Вкусы его явно склонялись в сторону «Новой русской музыкальной школы». Особенное предпочтение он отдавал М. П. Мусоргскому: «Сила, глубина, характерность присущи искусству Мусоргского в такой мере, которая никем из отечественных композиторов доныне превзойдена еще не была...»³. В статье, напечатанной накануне Октябрьской революции, говоря об идейно-музыкальном «большевизме» Мусоргского⁴, Каратыгин с удовлетворением отмечал рост признания его творчества: «„Борис“, а за ним „Хованщина“ быстро завоевывали русские сцены одна за другой. Мусоргский стал приобретать европейскую известность. Слава его перекинулась даже в Америку». Приветствуя «мусорггианское» движение, критик выражал надежду на «прочно устанавливающуюся любовь» к музыке великого русского композитора⁵.

С восторженным почитанием упоминал Каратыгин Римского-Корсакова. В его музыке критик ценил светлую пластическую красоту, пленительное пушкинское и глинкинское начала: «Кто из западноевропейских мастеров, за исключением разве Моцарта, может соперничать с Глинкой или Римским-Корсаковым в идеальной звуковой архитектуре, в чистоте и четкости

¹ В. Г. Каратыгин. Новейшие течения в русской музыке.— В кн.: Избр. статьи, с. 151.

² В. Г. Каратыгин. Концерты Прокофьева.— «Наш век», 6 апреля 1918 г. (см. в кн.: В. Г. Каратыгин. Избр. статьи, с. 239, 240).

³ В. Г. Каратыгин. Мусоргский.— В кн.: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы, с. 192.

⁴ В комментариях О. Л. Данскер к публикации этой статьи сказано: «Идейно-музыкальным большевизмом» Каратыгин, очевидно, называет ярко выраженную социальную направленность и радикальное новаторство творчества Мусоргского» (В. Г. Каратыгин. Избр. статьи, с. 234).

⁵ В. Г. Каратыгин. «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка».— В кн.: Избр. статьи, с. 228.

голосоведения, в логике гармонических последований и модуляционных ходов, в пластичности тем?»¹

Отношение Каратыгина к музыке Чайковского было сложным. Критик выделял две оперы («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», три последние симфонии, три программных симфонических произведения («Буря», «Франческа да Римини», «Ромео и Джульетта»), отдельные части квартетов. Это, по его словам, «великолепные произведения, значение которых не может быть умалено никакими нападками на те или иные их... недостатки...» Отмечая свое «духовное отчуждение от музы Чайковского», он, однако, признавался: «Лучшие вещи покойного мастера и посейчас возбуждают во мне живейшее художественное волнение». В сознании критика, склонявшегося к исканиям «Новой русской музыкальной школы» и Скрябина, был некий заслон, останавливавший его перед «открытой чувствительностью» Чайковского или Рахманинова и перед питавшей их творчество мелодической сферой русского городского романса, где «чувствительность» пышно цвела. Каратыгин не любил этой сферы, в чем откровенно сознавался, говоря о музыке Рахманинова. С Чайковским обстояло сложнее: видимо играло роль огромное эмоциональное воздействие некоторых произведений, прорывавших этот «заслон» и покорявших критика. Эту «победу» над собой Каратыгин считал «веским доказательством неотразимости, всепокоряющей обаятельности Чайковского...»².

Если в центре внимания Каратыгина находились новаторские искания современников, то это вовсе не свидетельствовало об ограниченности его интересов и вкусов. Ему чужд был фанатизм «передового мракобесия», о котором сокрушался однажды Римский-Корсаков. Широка воззрений Каратыгина проявилась в его отношении к музыке столь, казалось бы, чуждого ему автора, как С. И. Танеев. «Это композитор, абсолютно чуждый современных „исканий“, — констатировал критик. — Художественная натура Танеева тяготеет к классической ясности, стройности... к техническим приемам старого времени и старых мастеров.» С немалым удивлением Каратыгин спрашивал: «Почему же искусство этого явного и типичного „реакционера“ так неотразимо увлекательно?... Это странно. Но это жизненное искусство... Раз войдя в этот мир, вы уже не можете противостать соблазнам его красоты, строгой, возвышенной, величавой»³. Обращает на себя внимание искренность критика, признающегося, как и по поводу Чайковского, в отступлении

¹ В. Г. Каратыгин. Элементы формы у Скрябина.— «Музыкальный современник», 1916, № 4—5.

² В. Каратыгин. Памяти П. И. Чайковского.— «Театр и искусство», 1913, № 42.

³ «Театр и искусство», 1915, № 12, с. 207—209.

от привычных норм своего восприятия при встрече с явлением, не укладывающимся в эти нормы.

Близкие к этому раздумья вызывала у Каратыгина музыка Глазунова, казавшегося рядом со Скрябиным и Стравинским «несколько старомодным... Но... его никогда не хочется прекратить этой старомодностью... И это оттого, что в ней слишком много содержания и звуковой красоты, стоящей выше всякой моды»¹. Признавая несравненное мастерство Глазунова, Каратыгин подчеркивал тесное слияние «техники с сутью» его сочинений, «врастание техники в мелодическое содержание». «Содержание» глазуновской музыки привлекало критика, с симпатией отзывавшегося о «бодрой, полнокровной, дышащей здоровьем и силой, но чрезвычайно сдержанной в проявлении своего эмоционализма музе славного отечественного симфониста, обычно целомудренно прикрывающей прекрасные черты своего художественного лица чадрую из хитроумных контрапунктических тканей».

Добрым словом вспомнил Каратыгин тончайшего поэта миниатюры А. К. Лядова, в чьем творчестве «все маленькое, игрушечное... становится особенным, необыкновенным», подобно водяным брызгам, в которых «микроскоп... открывает нам целый мир жизни...»². В поисках корней русского искусства своей эпохи Каратыгин часто обращался к памяти Глинки. В духе общепринятых понятий того времени он утверждал, что русская музыка была «рождена» автором «Руслана». По имеющимся данным, критик ратал над монографией о Глинке; к сожалению, рукопись ее утрачена.

Следует отметить активный интерес Каратыгина к русской народной песенности, проводившиеся им записи песен, работы по гармонизации народных напевов, рецензии о выступлениях народных сказительниц. Об этом же свидетельствуют рассеянные в его статьях упоминания о народных источниках творчества Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова и других русских композиторов. Круг интересов и исследований Каратыгина был очень широк. И все же в центре их были новаторские поиски молодых композиторов, явления крутого поворота в «звукосозерцании», пользуясь любимым термином критика.

В зарубежной музыке типичными представителями «современного звукосозерцания» являлись, с его точки зрения, французские композиторы-импрессионисты К. Дебюсси и М. Равель. Критик определял творчество Дебюсси как «искусство... необычайно деликатное, хрупкое, изнеженное... Область подсознательного, царство смутных видений, снов, мечтаний, воспоминаний и предчувствий, сфера тончайших, едва доступных психологическому анализу настроений, переливы... полочувств,

¹ В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы, с. 187.

² В. Каратыгин. Памяти А. К. Лядова.— «Аполлон», 1914, № 6, 7.

полуидей... таково основное содержание причудливых созданий звуковой фантазии Дебюсси»¹.

Каратыгин внимательно анализировал «музыкальный язык» французского новатора, в частности, гармонию. По его мнению, Дебюсси опирался на открытия Мусоргского и Бородина, «этих ранних предтеч импрессионизма... Дебюсси развил их в целую систему декоративных гармоний... с „лишними“ нотами, „смысл“ которых сводится к своеобразной стилизации и схематизации задержаний и предъёмов, с параллелизмами многозвучных аккордов (особенную слабость питает Дебюсси к нонаккордам), где собственно нет „реального“ голосоведения, но только систематическая дублировка мелодии терцовыми, квинтовыми и прочими тонами. Отсюда — „чистая гармония“ Дебюсси в параллель чистым краскам живописцев-импрессионистов. Широко пользуясь параллелизмами, расшатывая традиционную гармоническую логику предпочтением старинных и разного рода искусственных ладов (целотонной гаммой Дебюсси даже злоупотребляет) обычному мажору — минору... автор „Пеллеаса“ в такой значительной мере освобождает гармонию от условий обычного голосоведения, что мы явственно ощущаем в его музыкальных фантазмагориях свободную игру гармонических пятен и бликов, точь-в-точь как мозаику красочных мазков в картинах импрессионистов»².

Наряду с искусством полутеней и «смутных видений» Каратыгин питал склонность к явлениям противоположным, в частности к красочному и темпераментному творчеству Р. Штрауса. Автор «Тилия Эйленшпигеля» и «Жизни героя» так же, как и Дебюсси, привлекал критика новаторскими «дерзаниями», хотя они были иного характера. «Едва ли найдется на свете, — писал Каратыгин, — талант столь же неуравновешенный, противоречивый и неровный... Без таланта не создать этих крупных линий для своих музыкальных построек, не вдохнуть... света, жизни, подъема, не найти этих своеобразных декоративных контрапунктов, которые кажутся чудовищной «зрительной» фальшью, когда читаешь партитуру, и которые иной раз... звучат совершенно понятно и естественно, когда их слушаешь в назначенных композитором инструментальных тембрах».

Высоко ценя декоративную манеру Штрауса, пренебрегавшего деталями голосоведения во имя яркой и броской экспрессии, Каратыгин, однако, добавлял: «Наряду с положительными сторонами штраусовского творчества сколько в нем дешевки, как неудачны все „широкие“ мелодии, как неразборчив композитор в средствах произвести какой-нибудь эффект, до каких

¹ В. Г. Каратыгин. Клод Дебюсси.— «Наш век», 30 марта 1918 г. (перепеч. в сб. Избр. статьи, с. 236).

² В. Г. Каратыгин. Музыкант-импрессионист.— В кн.: Избр. статьи, с. 168.

безвкусных крайностей доведено подчинение музыки всем деталям „программы“. Нередко в вину Штраусу вменялся и «натурализм», «крайности» в воплощении программы, вроде пресловутой ветряной машины («Дон-Кихот»), семейной ссоры в виде двойной фуги («Домашняя симфония»), визга ребенка в виде трелей деревянных (там же) и т. д.

При всех этих оговорках Каратыгин все же горячо принимал некоторые произведения Штрауса, в частности одну из его лучших симфонических поэм «Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля»: «Здесь все с начала до конца изящно, остроумно, увлекательно, вдохновенно»¹. Зато музыка другого прославленного современника, Г. Малера, встречала осуждение критика. Даже внезапная смерть композитора не смягчила суровости Каратыгина. В коротком некрологе он утверждал, что грандиозность общей концепции малеровских симфоний «большей частью находится в резком противоречии с бессилием настоящего творческого воображения». Признавая, что «сочинения Малера... превосходно сделаны, чрезвычайно живописны, эффектны по оркестровке», критик находил, что в них отсутствует самое главное — индивидуальный стиль, личное, живое творчество: «Музыка Малера эклектична до крайности, часто очень бедна и бледна по своему тематическому содержанию, часто совершенно банальна и всегда лишена глубины и убедительности»². Каратыгин не был одинок. В дореволюционной русской критике музыка Малера не удостоилась доброго слова; лишь в советской прессе, в выступлениях Д. Д. Шостаковича и И. И. Соллертинского творчество выдающегося симфониста получило должную оценку и стало предметом серьезного анализа.

В то же время Каратыгин с повышенным интересом относился к творчеству А. Шёнберга, чрезвычайно близкого Малеру. Это был один из самых «дискуссионных» художников своего времени. Каратыгин не без основания называл его «самым парадоксальным, самым дерзким, но, может быть, самым значительным из германских модернистов»³. На основании ранних сочинений Шёнберга критик отметил некоторые главные особенности, получившие развитие через много лет. По словам Каратыгина, в музыке австрийского композитора отражалась «изломанная, надорванная, разорванная, искалеченная душа современного человека... Шёнберг сочиняет музыку из подполья своей странной, удивительной души. Она страшная, эта музыка... Более страшной музыки не сочинял еще доньше ни один композитор на свете...». Критик старался проникнуть и в тайны выразительных средств Шёнберга: «Окончательно рушится понятие

¹ В. Каратыгин. Концерты Рих. Штрауса.— В кн.: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи материалы, с. 226.

² В. Каратыгин. Малер.— «Аполлон», 1911, № 5, с. 78, 79.

³ В. Каратыгин. Шестой концерт Зилоти.— В кн.: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы, с. 222.

о тональности... исчезают все „нормальные“, теоретически объяснимые аккорды, и водворяются на их место звуко сочетания из 10—12 тонов хроматической гаммы, по необычности своей далеко оставляющие за собой созвучия Штрауса». Это было сказано задолго до возникновения серийной техники, в период сложных исканий на путях, еще не ясных самому Шёнбергу. И все же Каратыгин с замечательной силой предвидения утверждал: «Музыкой Шёнберга не только ниспровергаются все прежние музыкальные нормы, но и предвещаются какие-то новые, доселе не слыханные и не опробованные системы звукозерцания... Совершается коренная перестройка всех законов мышления музыкального»¹.

Каратыгин стоял в переднем ряду русской музыкальной критики, откликаясь на злободневные и дискуссионные события современного искусства. Ему приходилось выступать по проблемам еще никем не исследованным. Вопрос о задачах и методах критики, о возможности объективных критериев в оценке явлений новых и необычных, естественно, часто возникал перед литератором, подымавшим целину. Каратыгин задавался этими вопросами еще в начале своей деятельности. В одной из ранних статей он решал беспокоившую его проблему весьма прямолинейно, придавая основное значение субъективному усмотрению критика. Выражаясь словами Каратыгина, «детальная мотивация впечатления есть лишь апостериорная попытка рационализировать бессознательные решения вкуса». Теоретических оснований для оценки нового явления не существует, так как теория есть обобщение прежней практики и к новой практике не приложима: «Теория устанавливается на основании практики. Новая практика не может всецело судиться на основании старой теории; последняя должна дополняться данными новой практики»².

Аналогичные взгляды на взаимоотношение теории и практики в искусстве высказывались нередко, в частности Римским-Корсаковым. Но никто не делал таких решительных субъективистских выводов. Как справедливо замечает советский исследователь И. Г. Райскин, этот воинствующий субъективизм был направлен против «рутинеров и педантов от музыкальной науки», отвергавших новаторские поиски во имя старых теоретических норм. На этом, однако, Каратыгин не остановился. Через несколько лет он попытался дать обоснование волновавшей его проблеме в статье «О музыкальной критике»³. В ней намечены два пути критического анализа. Один из них — «интрамузыкаль-

¹ В. Г. Каратыгин. Новейшие течения в западноевропейской музыке. — В кн.: Избр. статьи, с. 116.

² В. Каратыгин. Маскарад. — «Золотое Руно», 1907, № 2—4.

³ «Музыкальный современник», октябрь 1915 г., с. 5—17; перепеч. в сб.: Критика и музыковедение. Л., 1975, с. 263—278 (публикация и комментарии И. Г. Райскина).

ный» (внутримузыкальный) «разбор музыки как музыки». Каратыгин признавал, что этот путь чрезвычайно привлекателен, так как «ближе всего» способен «задеть самую суть музыкального искусства». Но этот метод, как испытал критик на опыте, «в полной чистоте труден до крайности. Как рассказывать о музыкальной глубине, ширине, силе, блеске, когда чисто музыкальная терминология в этой области не выработана, и на каждом шагу приходится пользоваться символическими эпитетами, напрокат взятыми из области зрительных, вкусовых, термических и всяких иных не музыкальных ощущений! К тому же прямое восприятие... музыки чьим-либо сознанием в высшей степени субъективно...».

Опору Каратыгин искал в историческом или, по его терминологии, эволюционно-генетическом методе. Этот путь, по словам критика, надежнее и объективнее. Кое-что здесь можно доказать и объяснить путем, например, логического вывода каких-нибудь новых, «с первого взгляда кажущихся необычайными, приемов из наследия прошлых лет». В обращении к историческому методу Каратыгин следовал основным принципам русской литературной критики, начиная с В. Г. Белинского, и музыкальной критики, начиная с Серова, Стасова, Лароша, Кашкина. Каратыгин высоко ценил разносторонность этого метода, открывавшего перспективу исследования историческим, психологическим и т. д. Но он понимал и скрытые опасности: «Критические суждения, проведенные по одному эволюционно-генетическому методу, чаще всего приводят ко множеству слов по поводу музыки, но не дают читателю хоть сколько-нибудь рельефной характеристики самой музыки и ее автора». Выход он видел в «закономерно-комбинированном применении обоих методов», компромиссе, «способном дать, может быть, наиболее благоприятные результаты...»¹. Решение, предлагавшееся Каратыгиным, было по существу не ново, но в обобщенной, «синтетической» форме высказывалось в музыкальной критике, по-видимому, впервые.

Каратыгин вошел в историю русской мысли о музыке как один из последовательных защитников и пропагандистов новаторских исканий. Он писал: «Если бы никто и никогда не переступал стилистических традиций данной эпохи, если бы последующие поколения из неправильностей своих предшественников не строили бы новых традиций, не стояла ли бы музыка вечно на одной мертвой точке?»² Он проницательно предсказывал причисление к лику классиков самых дерзких своих современников: «В красочном буйстве и „гетерофоническом“ неистовстве Р. Штрауса, в тихих шепотах и шорохах сладостных мечтаний Дебюсси, в стремительных потоках политональных дерзновений

¹ Критика и музыковедение, с. 263—278.

² Р. Грубер. В. Г. Каратыгин как музыкальный критик.— В кн.: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы, с. 55.

Стравинского и Прокофьева нет ли... залога будущего приятия в лоно „классической музыки“?»¹

Но этот почитатель новаторства вовсе не был фанатиком всего нового во что бы то ни стало: «Я далек от мысли почитать новое и дерзкое синонимами прекрасного»². Он защищал традиции прошлого, но требовал различать и развивать их: «Традиция — обезличенное арифметическое среднее из разнообразных исполнений данной вещи разными талантливыми артистами. Ее правда в том, что в ее создании участвовали выдающиеся таланты. Ее ложь в том, что она — среднее пропорциональное, обескрашенное, обескровленное, обезличенное. Не забывая о ее правде, отвергните ее ложь; вдохните в традицию новые жизненные силы: не порывая с тем, что в ней есть от подлинной истины, представьте эту истину в новом свете, излучаемом огнем вашего индивидуального дарования...»³

Каратыгин как мыслитель определенного склада органически вошел в жизнь советского общества, устремившегося «к новым берегам» во всех сферах творческой деятельности. Находясь в расцвете дарования, он отдал силы строительству молодой советской культуры. Не счесть музыкально-общественных предприятий, в которых он принимал деятельное участие: работал в Наркомпросе, вел исследования в Институте истории искусств, преподавал историю музыки в консерватории, читал лекции о музыке в учебных заведениях, на предприятиях и т. д. В 1925 году, пятидесяти лет от роду, В. Г. Каратыгин скончался. Институт истории искусств отметил его память выпуском сборника «В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы» (Л., 1927), содержащего ряд статей и рецензий критика. Обширное собрание его работ, составленное и прокомментированное О. Л. Данскер, издано в 1965 году под названием «Избранные статьи».

Значительную роль в предреволюционной музыкальной жизни играл младший современник Каратыгина, Л. Л. Сабанеев, критик наблюдательный, образованный, остроумный, но настолько неустойчивый, что порой трудно было выяснить его действительные воззрения. Сабанеев получил солидную музыкально-теоретическую подготовку у С. И. Танеева, сочинял музыку, но главным его делом была критика. В центре интересов также стояло современное новаторство, но понимаемое им более узко, чем Каратыгиным: кумиром Сабанеева был Скрябин, с которым критик поддерживал личную дружбу; представители

¹ В. Г. Каратыгин. О Петроградских музыкально-драматических театрах.— В кн.: Избр. статьи, с. 248.

² В. Г. Каратыгин. Годовщина Музыкальной драмы.— Там же, с. 93.

³ В. Каратыгин. Музыкальная драма.— «Аполлон», 1913, № 8, с. 68.

других течений не пользовались его поддержкой. В одной из обобщающих статей («Обзор музыкальной жизни за 1913 год») он довольно четко изложил свое представление о музыкальной культуре эпохи. Его обзор ограничен Россией: по мнению критика «тут мы имеем... наибольшее количество музыкально-творческих ростков. Западная Европа спит, ее молодые композиторские силы находятся почти в дремотном состоянии. Те, кто побольше, дремлют на лаврах, за немногими счастливыми исключениями; новых вкладов в искусство (не в смысле нового сочинения, а в смысле новизны этих сочинений) не дают. Молодежь тускла и сера... Фактическая гегемония в творчестве уже не переходит, а перешла к России...».

Едва ли можно согласиться с решительным утверждением автора, будто музыка Западной Европы спала, когда творили К. Дебюсси, М. Равель, Р. Штраус, когда развивались национальные школы (Финляндия, Венгрия, Испания, Чехия и др.), когда А. Шёнберг начинал опыты, весьма спорные, но наложившие печать на развитие мирового искусства. Но мысль о возросшем значении, даже о гегемонии русской музыки не вызывала сомнений. Основание этому давало, по мнению Сабанеева, прежде всего творчество Скрябина. «В России есть Скрябин,— писал критик,— и это сознание дает нам право на обоснование этой гегемонии»¹.

Сабанеев посвятил Скрябину ряд статей с анализом его отдельных произведений (журнал «Музыка», 1911, 1913 гг.), обобщающие работы «Принципы творчества Скрябина» («Музыка», 1914, 1915 гг.), «А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения» («Муз. современник», 1915 г.), наконец, книгу «Скрябин» (М., 1916 г.), в которой подвел итог своим размышлениям. Эта книга проникнута чувством приближающегося гигантского переворота, которое в сильнейшей степени испытывал Скрябин, часто делившийся мыслями с близким ему критиком. По рассказу Сабанеева, в представлении Скрябина «раскаты того грома, который предвещал последнюю грозу мира, уже облетели человечество. Уже было предупреждение. Он говорил, что есть миллионы, которые уже ждут великого чуда... и в громадном развитии событий последних лет, в политических и геологических переворотах он видел начавшуюся эпоху предзнаменований. Мир уже объят трепетом и волнением... В ближайшие годы совершатся великие общественные перевороты. Он видел предзнаменования в огромном росте социализма...»².

Книга издана в 1916 году, а эти строки написаны ранее. В кругу таких представлений и выростала идея мистерии. «Эта идея,— утверждал Сабанеев,— тот светоч, который озаряет все

¹ «Музыкальный альманах», 1914, с. 8—9.

² Л. Сабанеев. Скрябин. М., 1916, с. 55, 56.

творчество нашего композитора, который является источником его вдохновений... Как бы ни смотреть на нее — как на могущую быть реализованной, или как на несбыточную мечту фантаста-художника — это пока, на нынешней стадии, безразлично. Мы должны быть ей благодарны за то, что она дала нам всего Скрябина, во всех его симфониях, сонатах и прелюдиях, мы должны твердо помнить, что все эти произведения фактически возникли из идеи мистерии как осколки единой огромной мысли.

Многое из того, что мы теперь видим в сонатах, в прелюдиях, даже в оркестровых поэмах Скрябина — было некогда им задумано для мистерии, и только после «разжаловано» в сонатный или иной материал, по мере того как идея мистерии, все время уясняясь, в то же время принимала все более и более грандиозные очертания и ее реальное выполнение постепенно удалялось во времени.»¹ Трудно сказать, исполнился ли критик под влиянием своего друга или только старался передать его мечты и размышления. Скорее — последнее, поскольку он деловито проанализировал выразительные средства музыки Скрябина и раскрыл некоторые тайны его «технологии». Этому посвящена значительная часть книги. Наблюдения Сабанеева в общем совпали с выводами Каратыгина.

Сабанеев также видел новаторство Скрябина в его гармонических открытиях. Соображения критика по этому вопросу не лишены интереса: «В истории музыки были творцы, которые создавали преимущественно гармонии, новые звуковые комплексы; бывали и такие, которые преимущественно направляли свои новаторские устремления на создание новых последований из старых гармоний... Скрябин — типичный представитель первой категории: он создает гармонии, ограничиваясь наибольшей простотой в деле их взаимного сопряжения. Вагнера же можно считать за представителя второй категории»². В гармонических открытиях Скрябина критик находил, при всей их сложности и разнообразии, глубокое единство — «общий им всем оттенок», происходивший от «строения этих гармоний путем накопления верхних призвуков на основном тоне. Оттого все они — яркие, острые (как звукотембры с большим количеством ярких верхних обертонов), оттого они почти все имеют известный „доминантовый“ оттенок (оттого, что на пути этих обертонов всегда встретится седьмой звук или нона или ундецима)». В качестве примера критик привел «гениальное начало „Прометея“ — этот голос первичного Хаоса... своего рода „секундаккорд“ от его основного созвучия...»³

Подобно другим современникам Скрябина, Сабанеев рассматривал его мелодику как «фигурацию гармонической канвы»

¹ «Музыкальный альманах», 1914, с. 10.

² Л. Сабанеев. Скрябин, с. 126.

³ Там же, с. 164, 165.

и находил, что шесть и более звуков его гармонических комплексов «дают достаточный простор» для мелодического изобретения. Отмечая новаторскую сложность гармонического языка Скрябина и его производной — мелодического языка, Сабанеев находил традиционными и простыми его крупные формы. По словам критика, в музыке Скрябина сочетаются «бесконечная сложность и новизна деталей, элементов структуры и крайняя простота, схематичность производных форм...» Все произведения Скрябина, утверждал Сабанеев, «распадаются на четырехтакты, отграниченные явно выраженными каденциями»¹. Эти наблюдения, как и выводы Каратыгина, стали достоянием музыковедения. Но Сабанеев шел дальше. Увлеченный идеями синтетического искусства, вагнеровскими замыслами «музыки будущего» и скрябинской мечтой о Мистерии, критик рассматривал эти идеи вообще как органическое свойство художественного творчества в его высших проявлениях. «Всякое гениальное произведение искусства, — утверждал он, — в глубине своей сущности... есть произведение синтетическое... В нем могут оказаться преобладающими стихии искусств совсем отличных от той сферы, которая породила [его] физический облик.»²

Развивая эти мысли, Сабанеев писал: «Следы первичного синтетического бытия... сохранились... в каждом из искусств, в их подсознательном существе. Несмотря на внешнюю отдельность каждой из этих ветвей — в каждом искусстве чувствуются смутно или ясно внедренные в них элементы иных искусств. Слушая музыку, мы видим образы, слушая поэтическое слово — мы слышим музыку и наоборот. Пластические грезы и видения, иногда достигающие крайней определенности... рождаются и при музыке, и при поэзии, как сопутствующие фантомы»³. Такими были далеко идущие выводы, навеянные критикой творчеством Скрябина и замыслом Мистерии. В казалось бы, предельной увлеченности Сабанеев не утрачивал, однако, скептической трезвости ума. С мефистофельской усмешкой раскрывал он истинные масштабы скрябинских «космических» замыслов. Скрябин, по его словам, «великий гений, мечтавший соединить и объединить *собою* все человечество, а на деле создавший себе фантастический и призрачный мир, отмежеванный и от человечества, и от искусства, и от прошлого, и от современности — мир, освещенный солнцем его люциферической мечты о Великом чуде Воссоединения»⁴. Повторялась трагическая эпопея Вагнера, мечтавшего о всенародном искусстве будущего и создавшего театр для элиты. Два великих Икара падали на землю, пытаясь осуществить свои грандиозные замыслы.

¹ Л. Сабанеев. Скрябин, с. 130, 131, 120.

² Там же, с. 184—186.

³ Там же, с. 93.

⁴ Там же, с. 257.

Позже, в советское время Сабанеев опубликовал «Воспоминания о Скрябине» (М., 1925). Книга содержит интересные высказывания композитора, его друзей и членов семьи, описания домашнего быта и т. д. Это — единственное по обширности и разносторонности свидетельство современника. Но наибольшее доверие обычно внушают свидетели скромные и безличные, вроде Эккермана или Ястребцева. Сабанеев этими качествами не обладал; его острый, насмешливый ум подчас выступал на первый план, заслоняя облик друга. В подобных трудах, при всем их интересе, трудно различить, что исходит от объекта воспоминаний, что привнесено субъектом.

В отличие от Каратыгина, Сабанеев не интересовался другими молодыми новаторами его времени. «Стравинский для меня,— писал критик,— не то, чтобы непонятен, но глубоко чужд. Его новая музыка... начиная с „Петрушки“... мне не доставляет решительно никакого удовольствия, мало того, не будит решительно никаких настроений, идей, образов, переживаний. Не средства его, не его новые (как будто), полнозвучные, часто нагроможденные гармонии тому причиною. Я всегда утверждал и утверждаю, что всякая гармония, как краска, полнаправна, всегда имеет право на существование... Причиною... чуждости я считаю то, что Стравинский сам чужд тем гармониям, которые он пишет, сам не убежден в них... лишен гармонического чувства и переживания, которое заменяется у него тщеславным стремлением написать нечто непременно новое, непохожее, необычайное». Творчество С. С. Прокофьева также оставалось Сабанееву «абсолютно чуждо»: «Музыка Прокофьева исключительно груба и жестка, притом в ней вовсе нет никаких элементов очарования, нежности, глубины». «Настроения» молодого композитора характеризовались словом, которое стало в применении к нему ходким ярлыком — «футбольные». Все же в статье выражалась надежда на то, что «со временем г. Прокофьев найдет в своем переживании более тонкие чувства и настроения»¹.

Среди современников Сабанеев выделял Н. К. Метнера, чью оригинальность он видел в консервативности, стремлении «к нормам великих мастеров прежнего искусства». Признавая мастерство московского композитора, критик все же невысоко ценил его творческие возможности: «Процесс воплощения в нем превагирует над процессом интуиции»². О Рахманинове Сабанеев, как и Каратыгин, писал мало и неодобрительно. По свидетельству современников, композитор тяжело переживал отрицательное отношение к нему видных критиков. «В годы полного внешнего успеха и благополучия,— вспоминала М. Шагинян,— он был тяжело раним отношением к себе некоторой части профес-

¹ «Музыкальный альманах», 1914, с. 16, 17, 19.

² Там же, с. 14, 15.

сиональных кругов, сомневался в собственном творческом даре...»¹ Вполне вероятно, что обращение Рахманинова к стихам чуждых ему поэтов-символистов и к изысканным гармониям романсов (соч. 38) было ответом на обвинения критиков в «устарелости».

Любопытно, что Сабанеев проявлял интерес к вопросам социологии искусства — сфере, не пользовавшейся вниманием в тогдашней критике. Обращаясь к трем главным формам музыкальной жизни, он утверждал: «Сообразно этим трем формам и музыкальная жизнь данного места и времени имеет три пульса — пульс творческий, пульс исполнения и пульс восприятия. Обычно развитие всех этих трех форм идет далеко не параллельно, и, видимо, каждая из них при своем развитии следует своим собственным, мало исследованным закономерностям. В то время как творческий пульс бьется прерывисто, обнаруживая то приливы, то отливы энергии, развитие двух других форм проявления музыкальной жизни может быть без труда уложено в примитивную схему последовательного и довольно равномерного усложнения и количественного прироста, так называемой „эволюции“». Сабанеев с достаточным основанием считал, что «творческие проявления... глубже отражают в себе настроения данного момента, ближе соприкасаются с теми общими причинами, которые порождают проявления искусства вообще...»

Поэтому он обращался прежде всего к деятельности композиторов. Но сферы исполнения и восприятия не в меньшей степени привлекали его внимание. Он с удовлетворением отмечал развитие концертной жизни в Петербурге, в Москве, но находил, что «спрос, нужда в музыке» отстает от «предложения». Показателем являлась убыточность большинства концертов, на 80% не окулавшихся. Критик считал, что сложившееся положение вызвано «перепроизводством» музыкантов. Вместе с тем он характеризовал «общее направление нашей концертной жизни за последний [1913] год... как демократическое и просветительное. Концерты постепенно перестают быть привилегией обеспеченного класса... Демократическая тенденция сказалась, главным образом, в организации ряда общедоступных концертных учреждений». В Петербурге — это концерты Шереметева, Зилоти, в Москве — «исторические концерты» Василенко, «симфонические утренники» Кусевицкого. Сабанеев приветствовал их программы, куда входили, в частности, все симфонии Бетховена. Эти концерты «подают самые радужные надежды», — писал критик. «Публики на них еще не очень много, но, по-видимому, в Москве вполне достаточно интересующихся музыкой людей...»²

¹ Воспоминания о Рахманинове, вып. 2, М., 1957, с. 139.

² «Музыкальный альманах», 1914, с. 21—24.

Затрагивая широкий круг музыкально-общественных вопросов, Сабанеев указывал и на задачи прессы. Он замечал «симптомы пробуждения интереса к серьезным музыкально-эстетическим исследованиям», рождение нового читателя, обращающегося к трудам о музыке. «Все это,— утверждал он,— признаки грядущей культуры, которая, быть может, не за горами». После Октябрьской революции Сабанеев продолжал активно выступать в печати со статьями, рецензиями, небольшими монографиями (о Скрябине, А. А. Крейне, Дебюсси, Равеле) и сводными обзорными работами («История русской музыки», «Курс всеобщей истории музыки», «Музыка после Октября»). Стремясь идти в ногу с веком, критик «связывал», по собственным словам, «музыкальный феномен с социологическим планом»¹, что часто сводилось к примитивному социологизированию. В конце 20-х годов Сабанеев покинул родину и остальную жизнь провел за рубежом. Он был единственным из видных музыкальных критиков, кто оказался в эмиграции.

Насколько характерен был для начала века повышенный интерес к новым поискам и ощущение переживавшегося перелома, показывает любопытное признание критика В. П. Коломийцова. Ценитель романтической традиции, Чайковского, Рахманинова, почитатель и пропагандист музыки Вагнера, он опасался обвинения в отсталости и считал одной из примет «нашего нервного, торопливого времени... сильно развившуюся боязнь оказаться „отсталым“ в вопросах музыкального искусства... Мы боимся „проглядеть“ и „отстать“ и спешим записаться в самые передовые ряды»². Подобные опасения испытывали и другие критики и композиторы. Идти в ногу с веком, когда ломались устоявшиеся традиции и слуховые навыки, было нелегко. Но некоторые критики, как видно на примере Каратыгина, отваживались войти в сложную, противоречивую обстановку эпохи, становились ее летописцами и пропагандистами.

Видную роль в истории советской музыки сыграл Н. Я. Мясковский. Воспитанник Петербургской консерватории, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, он еще в годы, предшествовавшие первой мировой войне, привлек внимание музыкальной общественности симфоническими произведениями и романсами. Будучи офицером инженерных войск, он с начала войны находился на фронте. Пребывание в армии способствовало «укреплению демократических склонностей» молодого офицера и переходу на сторону Советской власти³. После Октября-

¹ Л. Л. Сабанеев. Музыка после Октября. М., 1926, с. 49.

² В. Коломийцов. Музыка настоящего.— «Русь», 2 января 1907 г.

³ Н. Я. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом пути.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов, т. 2. М., 1964, с. 15.

ской революции он служил в военных учреждениях, но постепенно возвращался к занятиям музыкальным искусством, а в 1921 году был приглашен профессором в Московскую консерваторию. С тех пор началась его обширная деятельность композитора, педагога, критика, продолжавшаяся три десятилетия и составившая одну из славных страниц советской музыкальной культуры.

Вступив на поприще критика в 1911 году, одновременно с окончанием консерватории, Мясковский отдал этому роду деятельности много лет: с 1911 по 1914 год он регулярно писал рецензии и статьи для журнала «Музыка», в 20-е годы — для журнала «К новым берегам» и др. Большую роль сыграли его отзывы о произведениях главным образом советских авторов, написанные для Союза композиторов, Музыкального издательства, Комитета по делам искусств и других учреждений; они сохранились в рукописях и были опубликованы в 60-х годах. Характерной чертой Мясковского-критика была заинтересованность русской музыкальной современностью. Он был поглощен злободневными проблемами и почти не делал экскурсов в прошлое, чего не чуждались Каратыгин и Сабанеев.

Если Мясковский касался общеэстетических и исторических вопросов, то потому, что они имели отношение к современной творческой практике. Он охватывал широкий круг явлений, проявлял разносторонность вкусов, интересов и симпатий. Его критические оценки обосновывались лаконичными, но вескими аналитическими заключениями. Наряду с многочисленными нотографическими заметками, содержащими критический разбор новых произведений, Мясковский регулярно помещал в «Музыке» (псевд. Мизантроп) обзоры музыкальной жизни под заголовком «Петербургские письма», где коротко освещал новости столичной музыкальной жизни. Большой интерес представляет переписка Мясковского, особенно письма к С. С. Прокофьеву, с которым его связывала долгая дружба, и к редактору журнала «Музыка» В. В. Держановскому.

Подобно многим современникам, Мясковский преклонялся перед творчеством А. Скрябина. Когда молодой критик впервые выступил в печати, Скрябин был общепризнанной величиной; в одной из первых рецензий Мясковский назвал его, наряду с Рахманиновым, «величиной мирового значения». Споры вокруг Скрябина, особенно по поводу его поздних сочинений, продолжались, но Мясковский стоял уже «по ту сторону» дискуссий. Для него Скрябин — «гениальный искатель новых путей»; по сравнению с «Поэмой экстаза» меркнут новинки зарубежной музыки, в том числе «изысканный Дебюсси»; «да и что может выдержать сопоставление с подобным вихрем титанической силы, увлекающей в порыве общего энтузиазма и рядового слушателя, и искушенного в последних изощренностях любителя, и измощенно-равнодушного профессионала. А если какие-либо музы-

кальные снобы... и отвращаются от Скрябина, находя его слишком для себя грубой (!) пищей, то остается лишь пожалеть этих несчастных выроdkов»¹.

Восторженное отношение к автору «Экстаза» не притупляло пронизательности критике в оценке недостатков Скрябина. Так, в музыке «Прометея», которую называл «изумительнейшим явлением человеческого духа», он все же находил „недостаточную формальную спаянность [особенно]... в заключении, несоответствующую роль фортепиано, ибо порой требования, к нему предъявляемые, явно превышают силы инструмента (в противопоставлениях оркестру) и, наконец, несколько назойливую общую звучность вследствие злоупотребления ворчащим басовым тоном». «Но,— добавлял критик,— указанные погрешности не мешают „Прометею“ производить впечатление неизгладимое и даже более глубокое, нежели „Экстаз“, как по причине западающих в душу тем, так и общей возвышенности тона и исключительной одухотворенности речи.»²

Весьма проблематичной «фигурой» представлялся критику И. Стравинский. Молодой композитор интересовал и привлекал Мясковского. Одна из его ранних рецензий была посвящена музыке балета «Жар-птица». «Какое богатство изобретения,— писал он,— сколько ума, темперамента, таланта... Но... недостает самобытности... Иглистость, бодрость, редкая в современном музыканте радужность, выделяющая Стравинского из ряда его чрезвычайно талантливых сверстников, дает ему право считаться прямым наследником Н. А. Римского-Корсакова... но самая сущность его музыкального материала не имеет пока печати ярко выраженной индивидуальности.»³ Мнение обоснованное и убеждающее, но еще ощущается недооценка самобытности композитора, проявлявшейся хотя бы в его «иглистости».

Перелом в суждениях Мясковского произошел под влиянием «Петрушки». Критик сразу оценил крепкую жизненную силу музыки балета: «„Петрушка“ — это сама жизнь. Вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового неподкупного веселья, такой безудержной удали, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, этот постоянный фон гармоник не только не отталкивают, но, напротив, еще более увлекают... Мне кажется, будь жив Римский-Корсаков, он не обинуюсь стал бы на сторону этого сочинения: он не мог бы не сознавать или хотя бы не чувствовать, что исключительный, радужный талант Стравинского — плоть от плоти его, кровь от его крови».

Преемственную связь музыки Стравинского с творчеством Римского-Корсакова Мясковский отметил и в «Весне священной». В отличие от многих, у кого музыка балета вызывала

¹ «Музыка», 10 ноября 1912 г.

² Петербургские письма.— «Музыка», 23 февраля 1913 г.

³ «Музыка», 8 октября 1911 г.

«великое раздражение, насмешки и лишь в лучшем случае недоумение», критик оценил «Весну» при первом же ознакомлении. «Мы положительно утверждаем,— писал он,— что в этом произведении есть что-то необычно притягательное.» Характеристика «Весны», данная Мясковским, поражает меткостью и образной силой: «Основной характер... весьма суров, даже мрачен, но притом без всякой примеси печального, расслабляющего. От этой музыки точно веет холодом гранитных ущелий и в то же время глубоко скрытым пламенем земных недр; при всей своей неподвижности (музыка в сущности часто топчется на одном месте), она тем не менее дышит сильнейшим напряжением и кажется почти стремительно текущей; в ней есть сильный, могучий ритм, хотя формы ее чаще устойчиво-однообразны... Особый аромат, особую силу придает музыке „Весны“ весьма убедительно вкрапленный в общую ткань ее элемент мягкой, действительно весенней ласковости, чисто славянской безмятежно-спокойной задумчивости и задушевности. Эти отсветы на угловато-сумрачном общем фоне придают целому необычайную обаятельность и делают „Весну“ произведением, хотя точно вытесанным из камня, но на редкость жизненным, свежим и волнующе привлекательным».

Отмечая «гармоническую небывалость „Весны“», Мясковский называл ее «произведением, синтезирующим весь до нее пройденный Стравинским путь, соединяя в себе развившиеся элементы пряной изысканности „Жар-птицы“ с острым примитивизмом „Петрушки“»¹. С этой оценкой совпала появившаяся в то же время рецензия В. Г. Каратыгина, усмотревшего в «Весне» соединение пряности и изощренности с тягой к примитиву. Как видно из опубликованной впоследствии переписки Мясковского, его интерес к музыке Стравинского постепенно угасал. В начале 1914 года он признавался в письме к В. Держановскому, что «от Стравинского... ушел достаточно далеко»². Думается, что при глубоком постижении творчества Стравинского, Мясковский все же был далек от него как музыкант, что и привело к охлаждению. В послереволюционные годы он уже не обращался к творчеству автора «Весны».

Иным было отношение Мясковского к С. С. Прокофьеву. Его привлекала здоровая, крепкая натура младшего товарища по искусству. Их дружба продолжалась с консерваторских лет до конца дней. Критик любовно следил за творческим развитием молодого композитора, регулярно рецензировал его произведения и концертные выступления, всячески поддерживал его. О ранних фортепианных пьесах (соч. 4) Прокофьева (из которых приобрели известность «Наваждение» и «Отчаяние») Мясковский писал: «С. Прокофьев, несмотря на свою молодость,

¹ «Музыка», 1 февраля 1914 г.

² Н. Я. Мясковский. Собрание материалов, т. 2, с. 514.

композитор с вполне сложившимся и притом весьма ярким и своеобразным обликом. Облик этот суров и даже несколько жёсток, но это не холодно-неизменная жёсткость камня, а вечно живая, обжигающая, упруго-могучая сила вихря».

Мясковский отмечал и другую сторону дарования молодого автора — «настроение созерцательно-глубокого покоя», проявившееся в пьесе «Воспоминания» (из того же цикла, соч. 4). Меткость определений обусловлена как пронизательностью Мяковского-критика, так и дружбой с Прокофьевым, что позволяло регулярно изучать его творчество. Критик продолжал внимательно следить за развитием дарования младшего друга, отмечая разные стороны его таланта — и «поражающий блеск концерта» [№ 1], и «органическое углубление, обогащение авторской души» в «Мимолетностях»¹.

Проявляя большой интерес к смелым и «крайним» поискам современников, Мясковский, в отличие от Каратыгина или Сабанеева, признавался в любви к тем, кого обычно считали традиционалистами, — Рахманинову и Метнеру. Называя себя «рьяным сторонником творчества» Рахманинова, Мясковский, однако, критически расценивал некоторые его произведения. Так, в кантате «Колокола», по словам критика, «чувствуется какой-то формальный, чисто внешний, нередко банальный подход к содержанию, а за безумной технической оснащённостью ощущается внутренняя пустота, которая и обнаруживается главным образом в совершенной тематической бесцветности вещи...» С характерной для Мяковского щепетильностью он оговаривался: «Нам больно писать о впечатлении, произведенном „Колоколами“, но... иначе высказаться не могли, хотя знаем, что... даем своим отрицательным отзывом лишнее оружие в руки его противников». «Но, впрочем, — добавлял критик, — какое дело Рахманинову до каких бы то ни было противников, сторонников и т. п. Он величина такого калибра, что займет свое место в истории, едва ли спрашивая у кого бы то ни было позволения.»²

Видимо, творчество Н. К. Метнера очень интересовало Мяковского, посвятившего этому целую работу. Поводом послужила резкая рецензия Каратыгина, назвавшего музыку Метнера «бесплодной пустыней». Выступив в защиту Метнера, Мяковский высказал существенные общие соображения. Критик ценил в музыке московского мастера черты, близкие его собственному творчеству: богатство фактуры, внешнюю сдержанность, самоуглубленность, наконец, бескрасочность. Именно «бескрасочность, неживописность» являлась, по мнению Мяковского, причиной «почему Метнера так страстно отрицает большинство современных и критиков, и музыкантов».

¹ «Музыка», 25 октября 1914 г.; «К новым берегам», 1923, № 1, с. 60.

² Петербургские письма. — «Музыка», 14 декабря 1913 г.

В связи с этим Мясковский давал интересную оценку некоторых черт музыкальной культуры его времени: «...Мы живем в расцвет чисто живописных тенденций; почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. В общем же у нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и... душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху; когда же нам предлагают нечто для души, не оправленное достаточно сладостно для уха, мы, разучившись воспринимать, отказываемся от предлагаемого, находя в нем недостаток души».

Мясковский метко обрисовал гедонистические веяния, выступавшие в начале века на первый план. В его тираде слышится, рядом с выводами критика-историка культуры, голос композитора, идущего, подобно Метнеру, в стороне от блистательной дороги «колорита» и «внешней красоты». Музыка Метнера, видимо, глубоко затрагивала Мясковского. По его словам, бескрайность метнеровской музыки «получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли... Я неизменно наталкиваюсь на свою собственную взволнованность, часто даже потрясенность при слушании его произведений... Объяснение может быть одно — его музыка непосредственна, тепла, жизненна... Внешняя форма метнеровских произведений превосходна — всегда очень развитая, не слишком каноничная, предпочтительно тонально-строгая, а главное, богатая и закономерная». Мясковский, однако, не блокировался с теми, кто пытался «придать творчеству Метнера, заодно с Рахманиновым, какое-то провиденциальное значение, как начал, могущих будто бы сдерживать совершающуюся ныне крайне интенсивную эволюцию звукоозерцания»¹.

Обращаясь к музыкальному наследию, Мясковский с особенным уважением рассматривал творчество Римского-Корсакова и Чайковского. К автору «Садко» он испытывал чувства, граничащие с обожанием; «умиленно восхищался» его музыкой, видел в нем, «несмотря на... внутреннюю тихость, величайшего, как с каждым днем становится яснее, русского художника»². Для Мясковского Римский-Корсаков был «великим учителем», «изумительным чародеем», спрятавшим «ключи от царства русской сказки, эпоса, были-небывальщины»³. Критик восхищался «живительным пантеизмом, который составляет столь сильную сторону мирозерцания Римского-Корсакова»⁴. Его творчество

¹ «Музыка», 2 марта 1913 г.

² Там же, 1 марта 1914 г.

³ Там же, 28 января 1912 г.

⁴ Там же, 10 ноября 1912 г.

представлялось Мясковскому столь законченно совершенным, что не вызывало каких-либо сложных эстетических или теоретических вопросов. К проблематике Римского-Корсакова он, по существу, не обращался.

В отличие от этого, творчество Чайковского ставило весьма сложные проблемы. Мясковский посвятил им статью, оказавшую сильное влияние на дореволюционную и особенно на советскую музыкально-критическую мысль. Статья под названием «Чайковский и Бетховен» была напечатана в журнале «Музыка» (16 мая 1912 г.), а затем — отдельным оттиском. В ней по-новому поставлены вопросы развития симфонии, в наибольшей степени занимавшие Мясковского как композитора и критика. Он рассматривал симфонию как «естественно сложившийся организм», что впервые было достигнуто, по его мнению, Бетховеном: «Почти все его симфонии вызывают какие-то удивительно стройные и определенные образы, какое-то обобщающее впечатление, в котором сливаются все разнородные, характеристические частности».

С дальнейшим, послебетховенским развитием симфонии критик расправился весьма решительно: «После Бетховена симфония точно теряет свои жизненные соки, мертвеет». Шуберт и Шуман не смогли «поддержать гаснущее дыхание», Лист в «Фаусте» не «вызывает... впечатления» из-за «неискренности» и «вечной потребности в позе». «Являются окаменелости Брамса, бесхарактерные, аморфные глыбы Брукнера и, наконец, как показатель полнейшей омертвелости, жалкие, но пышно размалеванные продукты худосочной музыки Малера. Ложенный академизм Сен-Санса, естественно, не внес в эту область живой струи. Не удалось это также ни Берлиозу, ни С. Франку, ни его последователям». Едва ли следует принимать всерьез эту попытку «всеобщего разгрома» западного симфонизма. Это — сугубо субъективное высказывание, в котором сильнее всего звучит не голос критика, историка, публициста, а напряженно ищущая мысль композитора, прокладывающего творческий путь среди чуждых ему традиций.

Симфония возродилась, по словам Мясковского, «лишь перебросившись на девственную почву... музыкальной жизни в России». Художником, призванным «вновь оживить эту прекрасную и благородную форму», был Чайковский, создавший «организмы цельные и законченные, живущие каждый замкнутой в себе самодовлеющей жизнью»¹. Сопоставлению двух симфонистов — Чайковского и Бетховена посвящена большая часть статьи. Высшее проявление бетховенского гения критик видел в Девятой симфонии, в которой провозглашен «столь мощно звучащий в настоящее время социальный принцип, что в едине-

¹ Чайковский и Бетховен.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Собр. материалов, т. 2, с. 63, 64.

нии — сила...». «Сущность миропонимания Чайковского с наибольшей ясностью сказалась в его Шестой симфонии: «Человек одинок и всегда останется одиноким перед лицом безжалостного равнодушного Рока». Не приходится и говорить, что «сущность миропонимания» Чайковского неизмеримо шире формулы, в которую заключил его критик: «Так два гения, идя столь схожими путями, в момент последнего откровения с непередаваемой яркостью обнаружили перед нами всю непримиримую полярность своих символов веры»¹. В этом противопоставлении двух идейных замыслов, воплощенных в сходных формах симфонии, и заключалась главная мысль статьи. При всей противоречивости и спорности статья открывала перспективу критическим размышлениям.

Мясковским был поставлен вопрос о преодолении «бетховеноцентристской концепции» симфонизма, как назвал ее впоследствии И. И. Соллертинский². Господствовавшее представление о симфониях Бетховена как единственно подлинном воплощении этого жанра, было убедительно опровергнуто, и открылась дорога исследованию других типов симфонизма, что и было принято советскими музыковедами Б. В. Асафьевым, И. И. Соллертинским и зарубежными — П. Беккером и др. Таково было плодотворное зерно, заключенное в статье Мясковского. Но он пошел дальше; по его словам, «оба художника до дна исчерпали избранную ими форму... Более интенсивного выражения самого возвышенного оптимизма и самого безнадежного пессимизма, вложенных в строгие рамки симфонии, мы не только не встречаем более, но и не можем встретить... в этой области все наиболее значительное уже сказано... наступает мельчание, вырождение, упадок». Достаточно вспомнить о развитии советского симфонизма, о таких вершинах его, как произведения Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, чтобы убедиться в несправедливости этих мрачных предсказаний.

Другая существенная часть статьи — апология Чайковского. Автора удивляло и «доводило до негодования... отношение к Чайковскому наших влиятельных музыкальных кругов». Poleмические стрелы Мясковского направлены против Стасова и Балакирева, им названных, и, возможно, против Каратыгина и Сабанеева, не названных. Он подчеркивал самобытность Чайковского и оспаривал ходячее мнение о его эклектизме: «Нет музыканта, даже впервые слышащего какое-нибудь сочинение Чайковского, не смогшего бы сейчас же назвать его автора... О каком же эклектизме может тут быть речь!». По словам критика, «мало кто может соперничать» с Чайковским «по богатству тематической изобретательности, редко кто обладает такой

¹ Чайковский и Бетховен.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Собр. материалов, т. 2, с. 67.

² И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 303.

убедительной... формой... никогда не найти у Чайковского ни одной гармонии... ни одного контрапунктического штриха, который бы не был вызван необходимостью... его оркестровка почти лишена эффектов, но всегда является как бы органически свойственной данной музыкальной мысли...»

Резюмируя, критик заключал: «у Чайковского на первом плане всегда стоит выражение — *что*, а не *как*; гениальная же интуиция и первоклассная техника сами собой дают это *как*...». Мясковский был прав, констатируя недооценку наследия Чайковского «влиятельными музыкальными кругами» в начале XX века. Его статья положила начало новому подходу к творчеству Чайковского, нашедшему впоследствии завершённое выражение в трудах Б. В. Асафьева. Заостренно полемичная статья Мясковского вызвала на спор и побуждала к размышлениям. Это и сделало ее важной исторической вехой в развитии нашей критической мысли.

В связи с этим представляет интерес отношение Мясковского к музыканту совершенно иного творческого облика — Глазунову. Критик «оставался» к его музыке «совершенно холодным», «отрицал Глазунова и всю его школу»¹. Отдавая дань признания таланту замечательного композитора, отмечая красоту его мелодики и высокое мастерство, Мясковский неизменно повторял: «Звучно, занимательно, но не затрагивает — холодно»². Его мятущемуся сознанию оставалось чуждым благодушное, душевно уравновешенное искусство, в котором другой современник — А. В. Оссовский видел высокое проявление здоровых нравственных сил страны.

С аналогичными критериями Мясковский подходил к зарубежной музыке. Многие крупнейшие явления встречали его резкое порицание. Так, Р. Штраус в его представлении — воплощение «торжествующего мещанства», симфоническая поэма «Так сказал Заратустра» — «блестящая, но изрядно-таки пошлая»³; эпитеты «пошлость», «крикливость» постоянно сопутствуют упоминаниям об этом композиторе. Сурово относился Мясковский к Малеру. Правда, в послереволюционное время он изменил свое мнение, с некоторой заинтересованностью отзывался о Малере и довольно высоко оценил Р. Штрауса.

С истинной влюбленностью воспринимал Мясковский произведения Дебюсси. Среди отечественных музыкантов, пожалуй, не было более пылкого почитателя французского мастера. Мясковский, видимо, с наслаждением погружался в волшебный мир, созданный Дебюсси, мир, сильно отличавшийся от трагедийных переживаний русского музыканта. По словам Мясковского, Дебюсси — «подлинный гений», «один из тончайших и

¹ «Музыка», 2 марта 1913 г.

² Там же, 10 марта 1910 г.

³ Там же, 5 ноября 1911 г.

глубочайших поэтов современности», его музыка «более чем музыка, мы... чувствовали себя точно окрыленными, освеженными, будто глотнув чистого, бодрящего воздуха моря, рощ, лугов».

Критик воспринимал Дебюсси преимущественно как певца природы: «Когда он берется запечатлеть свое восприятие природы, происходит что-то непостижимое: человек исчезает... и надо всем воцаряется точно сама вечная, изменчиво неизменяемая, чистая и тихая, всепоглощающая природа: все эти бесшумные, скользкие „облака“, мягкие переливы и взлеты „играющих волн“, шелесты и шорохи „весенних хороводов“, ласковые шепоты и томные вздохи „беседующего с морем ветра“ — разве это не подлинное дыхание природы?.. И разве художник, в звуках воссоздавший живую природу, не великий художник, не исключительный поэт?!»¹

Перефразируя слова Мясковского, можно сказать, что это более, чем критический отзыв, это — лирическое признание о впечатлениях, затронувших самые глубокие стороны души. Обращение «рефлексирующего» русского художника-мыслителя к своеобразно понятому «поэту тишины» как к источнику обновления и оздоровления напоминает «нежную любовь» Чайковского к творчеству Моцарта, трактованному как «чистейший тип не заеденного рефлексией, непосредственно творящего художника»². Мясковский довольно сдержанно относился к Равелю, которого ставил значительно ниже Дебюсси, но в дальнейшем оценил его «изумительное владение оркестровыми средствами и редкое чутье к достижению пикантно-красочных звучностей... далеко не сложными приемами»³.

Исключительный интерес проявлял Мясковский к раннему («тональному») творчеству «изумительного художника» А. Шёнберга. По поводу его симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» критик писал: «Сочинение это... так пламенно, что, несмотря на свою почти часовую длительность, слушается... все с возрастающим вниманием и увлечением...»⁴ В письме В. В. Держановскому (16 мая 1913 г.) Мясковский упоминает о «Песнях Гурре» того же композитора: «Замечательное сочинение; по музыке прямое продолжение Тристана; пылающее, как вулкан, и в то же время нежное, как роза; естественное, текучее, благородное (ни малейшего налета банальности); архифокусное и насквозь чувствительное; адски длинное, но такое мудрое, что можно играть запоем без малейшего утомления и скуки»⁵.

Мясковский как критик и композитор — интереснейший представитель переломной эпохи в истории русского общества.

¹ «Музыка», 14 декабря 1913 г.

² П. И. Чайковский. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2. М., 1953, с. 164.

³ «Музыка», 2 августа 1914 г.

⁴ Там же, 19 января 1913 г.

⁵ Н. Я. Мясковский. Собрание материалов, т. 2, с. 357.

Склонный к крайним, резким оценкам и выводам, к радикальным «разгромам» и решительным переоценкам, предельно искренний, тревожный, ищущий, он чутко отражал мысли и настроения некоторых слоев интеллигенции кануна Великого Октября. Сходными путями шли к Октябрю Блок, Брюсов, Мейерхольд.

Сходным путем шел и Б. В. Асафьев. Его первые шаги на поприще музыкальной критики были непосредственно связаны с Мясковским, имевшим уже некоторый опыт. Асафьев вступал на это поприще, обладая разносторонней подготовкой. Воспитанник историко-филологического факультета Петербургского университета, он мечтал посвятить себя научной деятельности, изучать русскую историю, эпоху Возрождения, античность, востоковедение. Переселило влечение к музыке. Знания и навыки мышления, приобретенные в столичном университете, послужили солидной основой для последующей деятельности. Его музыкальное образование не ограничивалось изучением теоретических дисциплин в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. Не меньшую роль в его формировании играло общение с А. К. Глазуновым, В. В. Стасовым, Н. Д. Кашкиным, И. Е. Репиным, М. Горьким. Тогда же завязалось знакомство с товарищем по консерватории Н. Я. Мясковским: «Он ввел меня в мир тогдашнего музыкального (Регер, Дебюсси и вообще неофранцузы) современничества и был один из первых людей, с кем обстоятельно и серьезно велась беседа о русской новой поэзии, литературе и живописи»¹.

В течение некоторого времени Асафьев являлся аккомпаниатором балета в Мариинском театре, что давало возможность наблюдать работу таких выдающихся деятелей сцены, как Шаляпин, Направник, Фокин и др. Большое значение в воспитании молодого музыканта имели события первой русской революции 1905 года, когда он почувствовал «новый ритм — величавую поступь масс и их глубокое дыхание». «В мое сознание студента, — вспоминал он, — знавшего человечество как понятие, о котором я прочитал много книг с красивой риторской фразеологией, включилось конкретное человечество, фактически создающее историю.»² Как видно из этого признания, юный студент проявлял интерес к общественной борьбе и запросам современности, что и привело его впоследствии в ряды строителей молодой советской культуры.

В симпатиях молодого музыканта тесно переплетались различные, часто противоборствующие течения. Склонность к реалистическим традициям русской классики поддерживалась общением со Стасовым и Репиным. К этому присоединялись и другие веяния. По словам Асафьева, «в отношении ближайшего

¹ Б. Асафьев. О себе. — В сб.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве, с. 410.

² Там же, с. 411.

круга художественных интересов во всех сферах искусства и поэзии... тяготел к «Миру искусства» и к журналам и издательствам символического направления»¹. Борьба, а порой мирное сосуществование контрастных «интересов» долго еще царили в сознании молодого музыканта, и лишь к концу 20-х годов можно было говорить о победе реалистического мировоззрения, что особенно ясно проявилось в исследовании «Русская музыка от начала XIX столетия» (М.—Л., 1930 г.).

Наряду с разнообразными занятиями Асафьев сочинял музыку — детские оперы («Золушка», «Снежная королева»), балеты («Дар феи», «Белая лилия», «Лукавая Флорента»). Его сочинения издавались и исполнялись. Регулярная работа Асафьева-критика началась в 1914 году. «С 1911 года,— рассказывал он,— в Москве начал выходить небольшой по объему, но задорный, свежий музыкальный журнал („Музыка“; точнее с 1910 г.— А. С.). Все живое в музыке находило там яркую оценку... Вскоре в журнале стал сотрудничать Н. Я. Мясковский... Читая статьи Мясковского, я и не думал, что смогу писать так дельно и убедительно. Поэтому, когда он убеждал меня попробовать, я отказывался. Наконец, весной 1914 года... я согласился послать свою статью — обзор сезона, сумма наблюдений и выводы.»² В дальнейшем Асафьев регулярно посылал в журнал нотографические заметки и обзоры столичной музыкальной жизни (обычно под заголовком «Петроградские куранты»), служившие как бы продолжением «Петербургских писем» Мясковского.

Статьи начинающего критика (псевд. Игорь Глебов) сразу же привлекли внимание читателей. Неуверенность в своих силах, тормозившая работу молодого критика, постепенно рассеивалась, он выдвигался в первые ряды пишущих о музыке. Тогда же определились некоторые основные черты его воззрений, ставшие характерными для дальнейшей его деятельности. Асафьев обращался преимущественно к вопросам русской музыки. Его выступления носили острый и принципиальный характер. Он резко критиковал положение, создавшееся на оперных сценах столицы, обвинял императорский Мариинский театр в трафаретности репертуара, состоявшего из популярных, но заигранных опер либо произведений малохудожественных. Невысоко оценил критик дирижеров театра во главе с Э. Ф. Направником, режиссуру и ряд солистов.

Таких резких и обоснованных обвинений одного из ведущих театров страны русская пресса того времени не знала, и естественно, что первые же статьи критика обратили на себя внимание. Призывая к обновлению театрального дела, Игорь Глебов выдвигал на первый план вопросы репертуара. Прежде всего

¹ Б. Асафьев. О себе.— В сб.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве, с. 462.

² Там же, с. 472.

он требовал бережного отношения к русскому оперному наследию, сетовал по поводу забвения великих шедевров русской классики, негодовал на искажения, произвольные купюры и перестановки, на рутину, безразличие и равнодушие, царившие в театре.

В центре интересов Игоря Глебова стоял в те годы автор «Садко». Критик утверждал, что «самый драгоценный вклад в сокровищницу русской оперной музыки сделал Н. А. Римский-Корсаков. Значение его творчества напряженно растет и уясняется, проникает все глубже и глубже в сознание тех, кому дорого родное искусство». Он предлагал устраивать циклы опер великого композитора, «сделать Мариинский театр тем для опер Римского-Корсакова, чем являются Мюнхен и Байреит для опер Вагнера»¹. Когда в конце 1914 года было объявлено о предстоящих постановках опер Римского-Корсакова, Игорь Глебов приветствовал это начинание статьей с симптоматическим заглавием «Наконец-то!» [Корсаковский цикл]. «Давно пора было,— писал он,— обратить серьезное внимание на творчество гениального русского композитора... Будем надеяться... что исполнение в первый раз в России цикла опер русского композитора явится праздничным эпизодом среди серой мглы музыкальной обыденщины.»²

Особенно интересны отклики Игоря Глебова на творчество молодых композиторов, вокруг которых велись горячие дискуссии. Критик полностью принимал самые крайние дерзания, обнаружив в их оценке тонкую проницательность. Сопоставляя «двух талантливейших современных русских музыкантов» — Стравинского и Прокофьева, он писал: «Стравинский — последний представитель утонченнейшей и вместе с тем усталой, пресыщенной культуры... В творчестве Стравинского нет движения вперед, а только изощреннейший синтез прежних достижений. Стравинский — весь в прошлом... Своим интуитивным проницанием он может схватить дух и смысл всякой предшествующей эпохи, стилизовав ее с помощью хитроумнейших средств, что предлагает к его услугам современность. И везде он будет искрен, потому что во всех людских культурах он — свой человек, они все оставили след в его мозгу. Когда слушаешь музыку Стравинского, кажется, что его слово — последнее, что все достигнуто, дальше идти некуда и бесполезно. И действительно бесполезно, если идти по пути Стравинского, по пути синтеза изощреннейших средств и ядовитых, но притягательных идей модернизма. Но вот появляются сочинения Прокофьева: веет свежестью, бодростью, самоуверенным тоном человека, сознающего свои силы. И при всем том чувствуется громадная творческая воля, творческий неудержимый порыв!.. Ни в какие рамки не

¹ «Музыка», 22 марта 1914 г.

² Там же, 13 декабря 1914 г.

вогнать пока творчество Прокофьева, и никакой мерой не измерить — все будет насилем, потому что творчество его — в будущем и судить его надо по его же законам»¹.

Внимательно вслушивался Игорь Глебов в музыку Мясковского. Здесь открывался иной душевный мир. «Среди современных русских композиторов,— писал критик,— есть один, чье творчество, глубоко субъективное, выделяется крайне острым устремлением к тому, чтобы выяснить самому себе тайны своей душевной жизни, раскрыть отношение „я“ к миру, вернее, в данном случае, к скорбям мира сего... В музыке Мясковского как бы воочию ощущается борьба за выявление своего «я», за утверждение личности; нигде и ни у кого сейчас так не обнаруживается стремление к такому откровенному... анализу своей душевной жизни, к обнажению неудовлетворенности самим собой... Душа Мясковского трепещет, рвется, нервно вздрагивает, но богатства, в ней заложенные, далеко еще не использованы: она еще не закалилась в борьбе.»² В характеристиках, созданных на основе ранних произведений крупнейших молодых композиторов, не только метко обрисованы черты их облика (утонченный протезизм Стравинского, стихийная сила Прокофьева, тревожный психологизм Мясковского), но и верно предсказаны пути их развития — случай, весьма нечастый в истории критики.

Подобно многим современникам; Игорь Глебов испытывал неотразимое обаяние музыки Скрябина. Отчасти повторяя то, что говорилось Каратыгиным, Сабанеевым и другими, молодой критик вносил новые, характерные для него мотивы. «Скрябинская музыка,— писал он,— вызывает в слушателях радостное озарение, пророческое созерцание будущих великих достижений человеческого духа; само понятие «искусство» очищается под ее воздействием от всего схоластического, материального и бездушного. Своими произведениями Скрябин вселяет в нас надежду и уверенность в том, что музыка, несмотря на ее пышный расцвет в XIX столетии, далеко еще не исчерпала всех своих средств выражения и не сказала последнего слова, и что в данный момент она, пожалуй, является более чем когда-либо мудрым и вещим искусством, раскрывающим перед духовным взором людей безграничный простор неведомого, к познанию чего устремляются по мере их раскрытия и развития беспредельные способности человеческого духа.»³

Таковы были главные явления музыкальной современности в освещении Игоря Глебова. Его привлекало искусство, взрывавшее традиции, открывавшее перспективы, насыщенное напряженной динамикой. В этом отношении Игорь Глебов был сыном своего века, характерным представителем тех слоев рус-

¹ «Музыка», 27 декабря 1914 г.

² Там же, 18 апреля 1915 г.

³ Там же, 24 января 1915 г.

ской интеллигенции, которые чутко воспринимали переломный характер переживавшейся исторической эпохи. Его мироощущение ясно отражалось также в оценке явлений противоположных, при встречах с искусством уравновешенным, спокойным, опирающимся на прочные традиции. Характерным музыкантом этого типа он считал Глазунова. Признавая его одаренность и мастерство, Игорь Глебов все же утверждал: «Вся манера его творчества нам органически чужда и для нас неприемлема...» С этим, конечно, трудно спорить, так же как трудно было спорить с Каратыгиным, не принимавшим Рахманинова, или Глазуновым, не принимавшим Прокофьева. Но подумать о причинах неприемлемости следует.

Игорь Глебов помогает этому, разъясняя свое отношение к творчеству Глазунова: «Трудно примириться с творчеством, идущим от чисто внешних формальных задач». В его музыке, по мнению критика, «нет борьбы, нет пылкой страстности», «хладнокровие и безмятежность Глазунова поразительны»¹. Можно судить, насколько субъективна такая оценка, если сопоставить ее с мнениями В. В. Стасова, А. В. Оссовского, Ю. Д. Энгеля, видевших в творчестве Глазунова одно из самых сильных и здоровых явлений русского искусства. Впрочем, в дальнейшем Глебов — Асафьев существенно изменил свое мнение и пришел к высокой оценке музыки замечательного композитора. При всей односторонности отзыв Игоря Глебова сохраняет значение как интереснейшее свидетельство его умонастроений в переживавшуюся эпоху.

На рубеже XIX—XX веков, в обстановке острых дискуссий и пестроты мнений, жил композитор, которого высоко ценили представители самых противоположных взглядов. Это был С. И. Танеев. Он обладал своего рода «экстерриториальностью», занимая прочное положение среди борьбы критических страстей. Его творчество в равной степени привлекало Н. А. Римского-Корсакова и А. В. Оссовского, Ю. Д. Энгеля и В. Г. Каратыгина. С большим интересом и своеобразным пиететом относился к творчеству московского мастера Игорь Глебов. Среди его рецензий и корреспонденций выделяются две довольно значительные статьи, посвященные романсам Танеева и опере «Орестея».

Молодого критика интересовали психология творчества Танеева, его творческий метод, своеобразный облик музыканта-мыслителя. «Особенность склада танеевского творчества,— утверждал он,— тяготение к перевесу идеи над переживанием, отвлеченного понятия над непосредственным ощущением, абстрактного представления над конкретным образом.»² Критик пронизательно раскрыл психологическую основу этого художест-

¹ «Музыка», 24 января 1915 г.

² Игорь Глебов. «Орестея», М., 1916, с. 10, 11.

венного метода: «Причина... такой манеры сочинения в самой душевной природе Танеева: в скромности мудрости. Мир — все для Танеева; сам он — только отражение. Зачем же упорствовать и гордиться своим „я“, когда оно подчинено неизбежному и неизбытному! Ради общей гармонии, ради победы над хаосом личность должна смириться перед законами космоса, а в себе самой, внутри себя признать власть разума. Таков смысл творчества Танеева»¹.

Не ограничиваясь общими выводами, Игорь Глебов стремился подтвердить их анализом произведений композитора. Особенно показателен разбор романсов, жанра, в котором обычно с наибольшей непосредственностью отражаются чувства и переживания автора. Но и романсам Танеева не свойственны, по словам критика, «непосредственные ощущения». С этим связана «неяркость, нехарактерность тем»: «они не насыщены жизненностью и трепетностью эмоций, не отличаются силой и яркостью, а служат, как фундамент... [Танеев] изумительно искусно строит иногда романс из одного мотива или фразы, чудесно видоизменяет и комбинировывает темы при их повторении и возвращении, красиво применяет контрапунктические голоса...» «Музыкальная мысль, вследствие целого ряда кропотливых изысканий над ней, уже не является в сочинении как непосредственное ощущение, а как очищенное от примесей всего преходящего и случайного понятие». Высокая интеллектуальная культура, одухотворенность, этическая чистота танеевского творчества всегда привлекали Игоря Глебова, причислявшего наследие композитора, в частности, романсы к «музыкальным ценностям непреходящего значения»².

Для характеристики умонастроений Игоря Глебова накануне Октябрьской революции показательна его статья «В. В. Стасов (памятка)», написанная к 10-летию со дня смерти великого критика. Когда-то юный студент Асафьев принимал от Стасова эстафету, теперь он возлагал венок на его могилу. В облике Стасова его привлекали «постоянная борьба, кипение, бурление, постоянная работа и мысли, и чувства, и воли, вечная жажда смены все новых и новых восприятий...». «Для него дороже всего в произведении искусства была не форма, не материал и, конечно, не техническая разработка, не красота и не идея даже, а *сила и напряженность, яркость и смелость выраженной мысли, чувства или волевого устремления.*»³ Не только этим, конечно, определялись основные черты деятельности Стасова, но именно эти черты оказались в то время особенно близки сознанию Игоря Глебова, именно их он выдвигал на первый план, рисуя портрет ветерана.

¹ Игорь Глебов. Романсы С. И. Танеева. Пг., 1916, с. 25.

² Там же, с. 24, 7, 5.

³ «Музыкальный современник», 1916, кн. 2, с. 6, 7.

Основной трибуной Игоря Глебова являлся в течение двух с лишним лет еженедельник «Музыка». В 1916 году он стал публиковать статьи и рецензии в «Музыкальном современнике» и в приложении под названием «Хроника». Но его участие в этом журнале продолжалось недолго, до 1917 года. Игоря Глебова и редактора «Современника» А. Н. Римского-Корсакова разделяло коренное различие взглядов и склонностей. Умеренно-прогрессивной линии журнала, ориентированного на историко-теоретические исследования, и «Хроники», останавливавшейся перед некоторыми новыми «дерзаниями», противостояла неустанно ищущая натура их молодого сотрудника.

Непосредственным поводом к разрыву послужил отказ редакции опубликовать рецензию Игоря Глебова о симфоническом концерте, в программу которого входили «Петрушка» Стравинского, Вторая симфония Мясковского и Первый концерт для фортепиано с оркестром Прокофьева. «Теперь все трое,— писал критик,— определившиеся величины... каждого можно узнать по стилю, по характеру, основываясь просто на слуховом впечатлении, даже без детального анализа форм и средств, какими каждый пользуется: настолько это отчетливые индивидуальности. Можно их любить или не любить, признавать или не признавать, верить в них или нет, но не учесть их творчества нельзя. Последнее значило бы отвернуться от современной жизни, от тех форм, в которые она вылилась, от характеров, сложившихся под ее влиянием...»¹

Позиция редакции журнала была тогда же отражена в появившемся на его страницах отрицательном отзыве о «Петрушке». Вместе с Игорем Глебовым из «Современника» вышел один из его руководителей П. П. Сувчинский. Их новый орган, который они основали,— сборники статей «Мелос» содержали, подобно «Музыкальному современнику», преимущественно работы исследовательного характера. Всего вышли две книги «Мелоса»: 1-я — в конце 1917 года, на рубеже новой исторической эпохи, 2-я — в 1918 году. В 1-й книге Игорь Глебов поместил статью «Соблазны и преодоления», подводившую итог многим раздумьям и намечавшую пути будущих работ. Взволнованные размышления, сомнения, поиски предшествующих лет привели критика к радикальным выводам. Это был мятеж, признаки которого проявлялись и ранее. Но никогда еще он не достигал такой силы. Красноречив был эпиграф статьи: «Не сотвори себе кумира». Кумиром, который автор стремился свергнуть, было равнодушное мастерство, холодное ремесло, представляющее соблазн для слабых душ.

Критик писал: «Если тот или иной художник мнит, что... приобретенная им сноровка и есть то, чем достигается все самое высшее, ценное и лучшее и красивое в искусстве,— тогда опас-

¹ См.: Е. М. Орлова. Б. В. Асафьев. Л., 1964, с. 42.

ность велика: налицо перед нами искушение академизма в самом примитивном значении этого понятия, т. е. как единолично постигнутой школы, возведенной в степень обязательного для всех прохождения»¹. Здесь метко показаны черты академизации, проявлявшейся в то время в жизни консерваторий, в творчестве ряда композиторов и музыкальном исполнительстве, особенно в практике Петроградской консерватории. Правда, опасность, видимо, была преувеличена автором статьи, поскольку из академической среды, которую он имел в виду, вышли такие ниспровергатели «приобретенной сноровки», как Стравинский, Прокофьев, Мясковский.

Самые опасные «соблазны» лежали, по мнению Игоря Глебова, «в сфере архитектоники»: «Горе тому музыканту, кто поверит в абсолютную непогрешимость и несокрушимость тех формул, какие он выработал путем практики для себя, для облегчения методов сочинения, и какие он отныне признает за единственно верные для достижения равновесия и логичности в музыкально-архитектурных построениях. С этого момента он перестает созидать, а только уточняет ранее посеянное...» Другую опасность критик видел в эстетизме, когда «творчество снижается до забавы, до игры в изящные звучности»; это — «эпохи застылости, усталости, статики...». Наконец, «соблазном худшим, чем академизм, и более вредным, чем эстетизм», является «дилетантство»: «в нем нет... созидательной воли», дилетант — не «истинный художник, [который] стремится во что бы то ни стало воплотить свою мысль, мучается и терзается, пока не кончит, с тем, чтобы вновь лелеять следующую творческую мечту. Вот такого крестного пути нет в дилетантстве».

Нарисовав «соблазны», стоящие перед музыкантом, Игорь Глебов призывал к «подвигу, совершающемуся путем преодоления поставляемых искушений», к «дерзновению, дерзанию». В этом критик видел самое существенное — «жизненный, музыкальный нерв», «основную стихию музыки»². Она воплощалась, по его терминологии, в явлении, которое он называл «симфонизмом». Проблема симфонизма в дальнейшем заняла выдающееся место в трудах Асафьева, но пока это понятие скорее ощущалось им, чем осознавалось. «Определить симфонизм немислимо», — признавался критик и намечал только некоторые его признаки: «Наслоение качественного элемента инакости, новизны, а не простого подтверждения уже ранее испытанного состояния равновесия». Это были первые, еще незрелые ростки учения, широко разросшегося впоследствии.

В свете борьбы двух начал — «соблазнов и преодолений», инерции и подвига — Игорь Глебов рассматривал путь русской музыки за минувшее столетие. В статье он сделал сжатый обзор

¹ «Мелос», кн. 1. Пг., 1917, с. 4.

² Там же, с. 3—6.

ее развития, первый эскиз будущих исследований. От многих положений автор впоследствии отказался, многие заблуждения преодолел. Так, в истории русской музыки он видел тогда скрещенные двух начал — влияния западной, особенно немецкой, музыки, «привитых» «с подлинной гениальностью» Глинкой, и «богатого наследия народного песнетворчества», также «осознанного» Глинкой. «Благодаря этому сразу рельефно выделился ее самостоятельный лик, выразительно несхожий с былым и современным ликом музыки Запада.»¹ Здесь Игорь Глебов был еще полностью в русле представлений, которые ему суждено было впоследствии опровергнуть, представлений о незначительной роли доглинкинского наследия. Он не учитывал тогда и синтетического характера глинкинского опыта, в котором обобщены и переработаны обширные пласты мировой музыкальной культуры, особенно французской и итальянской, о чем историк Асафьев также впоследствии подробно писал.

На пути дальнейшего «осознания национальных особенностей русской музыкальной идеи» Игорь Глебов отводил большое место Римскому-Корсакову, но упрекал его в подходе к русской песенности с чуждыми ей бетховенскими и листовскими гармониями, шуманизмами и «берлиозовской колористической романтикой». Отсюда критик делал крайний вывод, от которого впоследствии также отказался: в методе композитора он увидел опасность «догматизирования» и требовал его преодоления. В Мусоргском Игорь Глебов ценил великого психолога, музыканта, «углублявшего свое психологическое чутье до глубины и остроты, никем еще не превзойденных»; в творчестве Бородина видел «богатство гармонического и тематического дара»².

Однако смутно осязаемого жизненного начала, которое критик называл симфонизмом, он не находил в музыке деятелей «Новой русской музыкальной школы» — ни у Римского-Корсакова, ни у Мусоргского, ни у Бородина. Глубочайшее воплощение симфонизма он видел в творчестве Чайковского. Тема Чайковского стала одной из главных линий дальнейших размышлений и изысканий Глебова — Асафьева. Критик находил у великого композитора черты, присущие ему самому и потому особенно близкие: «Неуемный, разрушающий и создающий творческий дух и его спутников; вечное беспокойство и тревогу, вечную напряженность»³. Эти сжато и взволнованно сказанные слова указали путь, по которому на протяжении многих лет шла исследовательская мысль Асафьева. Для напряженной атмосферы предреволюционной России характерно обращение к симфонизму Чайковского с его «вечным беспокойством и тревогой»

¹ «Мелос», кн. 1, с. 9.

² Там же, с. 11, 15, 17.

³ Там же, с. 19.

таких чутких барометров общественных настроений, как Мясковский и Асафьев.

Любая художественная критика содержит в глубинных источниках лирическую реакцию на испытанные впечатления. В выступлениях Мясковского и Игоря Глебова лирическая стихия прорывалась с особенной силой, что сообщало их трудам привлекательность подлинного человеческого документа. С мятущимся сознанием, в сложных поисках жизненной и художественной правды вступали в новую, революционную эпоху русские музыканты-мыслители, в сердце которых, по вешему слову А. Блока, уже отклонилась стрелка сейсмографа.

VII. МАРКСИСТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Вопросы искусства занимали видное место в трудах русских революционных марксистов. Вслед за основоположниками марксизма их русские ученики и продолжатели придавали искусству важное значение в истории общественного развития, высоко ценили его роль в революционном движении пролетариата. Исследованию проблем художественной культуры в свете материалистического понимания истории посвящены выдающиеся работы крупнейших представителей русской марксистской мысли. Освещение явлений искусства с позиций материалистической диалектики стало основой, на которой создана богатая критическая литература русского марксизма.

Зачинателем ее был Г. В. Плеханов. Его труды в этой области посвящены главным образом вопросам происхождения искусства, художественной литературе, театру и живописи. Его крупные работы: «Письма без адреса» (1899—1900), посвященные проблеме происхождения и сущности искусства; «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905) — классический образец применения исторического материализма к исследованию художественного творчества; «Искусство и общественная жизнь» — трактат о роли идейной основы в жизни искусства, об идейном упадке буржуазной культуры и плодотворном характере освободительных идей пролетариата.

Вопросы искусства занимали значительное место и в общетеоретических трудах Плеханова — «Основные вопросы марксизма», «К вопросу о роли личности в истории», «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» и др. В большом количестве статей и в таких трудах, как «История русской общественной мысли», «Н. Г. Чернышевский», Плеханов подробно проанализировал развитие русской литературы в XVIII, XIX и начале XX века — от М. В. Ломоносова и А. Н. Радищева до Л. Н. Толстого и М. Горького.

Музыка в исследованиях Плеханова занимала скромное место, но те немногие страницы, которые он посвятил музыкальному искусству, отличаются пронизательностью социологического анализа. Весьма интересен экскурс Плеханова в эпоху французского романтизма, содержащийся в его книге «Основные вопросы марксизма». Автор указал на то, что главные представители романтизма Виктор Гюго, Эжен Делакруа и Гектор Берлиоз «работали в трех совершенно различных областях искусства. И все они были довольно далеки друг другу. По крайней мере Гюго не любил музыки, а Делакруа пренебрежительно относился к музыкантам-романтикам. И все-таки этих трех замечательных людей справедливо называют романтической троицей. В их произведениях отразилась одна и та же психология. Можно сказать, что в картине Делакруа «Дант и Виргилий» сказалось то же самое настроение, которое продиктовало Гюго его «Эрнани», а Берлиозу — его «Фантастическую симфонию»... Известно, что Берлиозу приходилось выдерживать, подобно Гюго, настоящие битвы... Психология французского романтизма станет нам понятной только тогда, когда мы взглянем на нее, как на психологию определенного класса, находившегося в определенных общественных и исторических условиях. Ж. Тьерсо¹ говорит: «Движение тридцатых годов в литературе и искусстве далеко не имело характера народной революции». Названное движение было буржуазным по своему существу. Но и это еще не все. В среде самой буржуазии оно совсем не пользовалось всеобщим сочувствием. По мнению Тьерсо, оно выражало собою стремления небольшой кучки „избранных“, обладавшей „достаточной пронизательностью для того, чтобы уметь открывать гений там, где он скрывался“. Этими словами поверхностно, то есть идеалистически констатируется тот факт, что тогдашняя французская буржуазия не понимала значительной части того, к чему стремились и что чувствовали тогда в литературе и в искусстве ее собственные идеологи. Подобный разлад между идеологами и тем классом, стремления и вкусы которого они выражают, вообще не редкость в истории... В интересующем нас случае этот разлад вызвал, между прочим, то пренебрежительное отношение „тонко“ чувствующей „élite“ к „тупым буржуа“, которое и до сих пор вводит в заблуждение циничных людей, решительно неспособных понять, благодаря ему, архибуржуазный характер романтизма»².

Не менее пронизательными оказались критические оценки Плеханова, когда он обратился к одному из самых сложных явлений современности. Живя в эмиграции в Швейцарии, он часто общался с А. Н. Скрябиным и имел возможность близко

¹ Ж. Тьерсо (1857—1936) — французский музыковед.

² Г. В. Плеханов. Избр. философские произведения, т. 3. М., 1957, с. 180—182.

познакомиться с его произведениями. Через десяток лет, рассказывая в частном письме об этих встречах, русский марксист высказал мысли, принадлежащие к самым ярким и глубоким суждениям об авторе «Поэмы экстаза»: «Скрябин хотел выразить в своей музыке не те или другие настроения, а целое миро-созерцание, которое он и старался разработать со всех сторон. Совершенно неуместно было бы вновь поднимать здесь старый вопрос о том, может ли музыка и вообще искусство выражать отвлеченные понятия. Достаточно сказать, что и в этом случае мнения наши расходились, и что отсюда тоже возникало между нами много споров. Но хотя я считал, что Скрябин ставит перед искусством невыполнимую для него задачу, мне казалось, что эта его ошибка приносила ему большую пользу: очень сильно расширяя круг его духовных интересов, она тем самым значительно увеличивала и без того огромный удельный вес его художественного дарования. Мне вспомнился греческий живописец Памфил, требовавший от своих учеников знания философии, математики и историй. И я говорил себе: Апеллес прошел школу Памфила... Только лица, ближе меня стоявшие к покойному, могли бы выяснить, какими именно психологическими путями распространялось влияние философских взглядов Скрябина на его художественную деятельность. Но факт этого влияния для меня не подлежит ни малейшему сомнению. И мне сдается, что если музыка Скрябина так полно выразила настроения весьма значительной части нашей интеллигенции в известный период ее истории, то это произошло как раз по той причине, что он был плотью от ее плоти и костью от ее кости не только в области „эмоций“, но также в области философских запросов и возможных, по условиям времени и среды, „достижений“. Александр Николаевич Скрябин был сыном своего времени. Видоизменяя известное выражение Гегеля, относящееся к философии, можно сказать, что творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках. Но когда временное, переходящее находит свое выражение в творчестве большого художника, оно приобретает постоянное значение и делается *непреходящим*»¹.

Перед нами — образец марксистского анализа, при всей своей лаконичности весьма разносторонний, касающийся социально-исторической сущности скрябинского искусства, психологии творческого процесса, роли интеллектуальной культуры в художественной деятельности и завершающийся выводом, который близко примыкает к известному положению К. Маркса об эллинском искусстве, сохраняющем «значение нормы и недостигаемого образца».

В переписке и воспоминаниях современников сохранились свидетельства, характеризующие художественные склонности, интересы и вкусы В. И. Ленина. Важную часть революционной

¹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2. М., 1958, с. 494—495.

публицистики В. И. Ленина и литературной критики составили труды о творчестве Л. Н. Толстого и М. Горького. Большой интерес проявлял Ленин к театральному искусству, к драматургии Островского, Чехова, Горького, Шекспира, Шиллера, Гауптмана, высоко ценил постановки Московского художественного театра. «Владимир Ильич любил картины»,— вспоминала Н. К. Крупская¹, увлекался живописью разных эпох и народов. Среди широких художественных интересов В. И. Ленина значительное место занимала музыка. Большой его любовью пользовались великие произведения русской и зарубежной классики: Патетическая симфония и некоторые романсы Чайковского, фортепианные Сонаты № 8 и 17 Бетховена, Прелюды Шопена, Песни Шуберта — Листа. Очень близки В. И. Ленину были революционные песни, полюбопытнее еще со времен молодости: «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей», «На старом кургане» и др. Живя в эмиграции в Париже, В. И. Ленин часто посещал выступления революционных шансонье, особенно любимца рабочих окраин Монтегюса.

Революционным песням В. И. Ленин придавал серьезное значение, вопросам революционной песенности он посвятил две статьи. Одна из них — «Евгений Потье» — опубликована в 1913 году, к 25-летию со дня смерти французского поэта-рабочего, автора текста «Интернационала». В. И. Ленин указал в статье на выдающееся революционное значение этой песни: «Потье умер в нищете. Но он оставил по себе поистине нерукотворный памятник. Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни. Когда он сочинял свою первую песнь, число социалистов рабочих измерялось, самое большее, десятками. Историческую песнь Евгения Потье знают теперь десятки миллионов пролетариев...» Подчеркивая международную объединяющую роль «Интернационала», В. И. Ленин писал: «Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком не чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины,— он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву „Интернационала“. Рабочие всех стран подхватили песню своего передового борца, пролетария-поэта, и сделали из этой песни всемирную пролетарскую песнь»².

В том же 1913 году В. И. Лениным написана статья на близкую тему — «Развитие рабочих хоров в Германии». Приведя краткий обзор истории пролетарского хорового движения, В. И. Ленин показал его большую общественную роль. «Рабочие певческие общества Германии,— писал В. И. Ленин,— недавно праздновали своеобразный юбилей: число рабочих-певцов

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 618.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 273, 274.

достигло 100 000, при общем числе членов рабочих певческих обществ в 165 000 человек. Число работниц, входящих в эти общества, составляет 11 000. Рабочие хоры имеют свой печатный орган: „Газету рабочих певцов...“ Первые шаги рабочих певческих обществ относятся к 1860-м годам.» Статья показывает, с каким вниманием следил В. И. Ленин за певческим движением рабочих, как бережно отмечал их успехи и достижения. Он сочувственно упоминал об участии в певческих кружках виднейших деятелей германского рабочего движения Ф. Лассалья и А. Бебеля. Правительство Германии ставило препятствия пролетарскому хоровому делу. «Но,— утверждал В. И. Ленин,— никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства.»¹ Организуемое пропагандистское влияние революционной песни было освещено в статьях В. И. Ленина с исчерпывающей ясностью. Последующая история мирового революционного движения полностью подтвердила предвидения В. И. Ленина.

Один из ближайших соратников В. И. Ленина, революционер-большевик, в будущем народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский (1875—1933) был крупнейшим художественным критиком. Круг его работ очень широк: вопросы философии, эстетики, русская и зарубежная литература, театр, музыка, изобразительное искусство. Обладая значительным художественным дарованием, он был драматургом и поэтом-переводчиком. В. И. Ленин высоко ценил А. В. Луначарского как талантливого, образованного деятеля партии, но критиковал его идеалистические уклоны и шатания в области философии, главным образом, теории познания, сурово осуждал религиозные заблуждения («богостроительство») и ошибки в вопросах тактики революционной борьбы. В то же время Ленин внимательно прислушивался к мнению Луначарского относительно разных видов искусства.

Систематической музыкальной подготовки Луначарский не получил. Но он обладал большим слушательским опытом, знанием истории и теории музыки, даром ощущения искусства и безупречным вкусом. Прежде всего он был одним из образованнейших марксистов, что ясно проявилось в первых же его критических опытах. Луначарский хорошо понимал своеобразие своей позиции в музыкальном мире России. Позже, в 1923 году, в предисловии к сборнику своих музыкально-критических выступлений, он писал: «Книга... перебрасывает некоторый мост между миром музыки и миром социальным. В этом смысле в литературе сделано еще очень мало, так что мои статьи в этом отношении не явятся, как мне кажется, излишними. Подчерки-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 275, 276.

вая идеи и эмоции, содержащиеся в музыкальных произведениях, они стараются связать их с соответственной общественной средой и с относящимися сюда общественными идеалами как прогрессивными, так и иногда, с общечеловеческой точки зрения, вредными».

Считая столь же важной задачей рассмотрение формальной стороны музыки, Луначарский требовал изучать связь формы с идейно-эмоциональным содержанием искусства, исторической эпохой и характером ее культуры. Отмечая крайнюю малочисленность марксистских трудов о музыке, он оправдывал этим появление своих статей: «С этой точки зрения мои популярные, а не научные очерки могут все же быть некоторым небольшим шагом в указанном направлении. Они могут преследовать еще одну цель, а именно — ближе подводить дилетанта из демократических кругов к интеллектуальному и эмоциональному осознанию открывающегося перед ним мира музыки»¹.

В этом вступлении «От автора» ярко вырисовывается его облик ученого-марксиста, просветителя-демократа, возглавлявшего на заре Советской власти просветительно-образовательную работу. Вызывает возражения лишь явная недооценка автором собственных трудов. Они явились не «некоторым небольшим шагом в указанном направлении», а важным достижением марксистского искусствознания, указавшим пути дальнейшим исследованиям советских музыковедов. Даже на фоне выдающихся работ русских критиков начала XX века статьи А. В. Луначарского выделяются остротой мысли, тонкостью восприятия искусства и блеском изложения. В духе лучших традиций марксистской литературы, они написаны простым языком и доступны широким кругам читателей.

Тематика дореволюционных музыкально-критических статей А. В. Луначарского (1903—1917) разнообразна: вопросы музыкальной эстетики, творческие характеристики, отзывы об оперных и балетных спектаклях. Сквозь все статьи последовательно проводится несколько руководящих идей. Одна из них — содержательность искусства. Этому вопросу посвящена первая музыкально-критическая статья Луначарского «Что такое понимание музыки?» («Образование», 1903, № 11) — рецензия на «психологический очерк» некоего А. А. Берса под тем же названием. Отправляясь от положений «очерка», критик высказал свое кредо, которому в общем остался верен и в дальнейшем.

Луначарский был далек от мысли, что понимать музыку — значит «понимать хитростные сочетания звуков, контрапункт, оркестровку: нет, понимать ее — значит много переживать, внимая ей, хотя переживать, быть может, и не совсем то, что переживал композитор, так как язык музыки... не отличается

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1971, с. 29, 30.

полной определенностью». «Задача композитора,— утверждал критик,— передавать как можно ярче массу переживаемых им чувствований в прекрасной и ясной форме.» Рецензент обращался затем к вопросу о том, какими средствами выражаются в музыке «переживаемые чувствования», к вопросу о выразительных средствах музыки: «Динамика звуков, их сила, рост, скорость и т. д. и есть именно то, что в звуках соответствует интонациям человеческого голоса и самой физиологической картине различных душевных аффектов»¹.

К этим вопросам Луначарский возвращался не раз, в частности в статье «Культурное значение музыки Шопена» («Наша заря», 1910, № 3). Ссылаясь на великого композитора, критик напоминал: «Он с негодованием говорил о музыке бессодержательной, не выражающей никаких душевных состояний... В то же время не надо понимать шопеновское негодование против бессодержательной музыки в том смысле, будто он вкладывал в свои произведения определенные идеи, известный сюжет. Нет, конечно... Если бы идеи его были определены, если бы образы его были законченны и пластичны, он бы был живописцем, как Матейко, или поэтом, как Словацкий...»² Исходя из этих соображений, критик-марксист подробно высказался о социальной обусловленности и исторической роли искусства, в частности музыки.

Продолжая и развивая мысли Плеханова, Луначарский писал: «Искусство теснейшим образом связано со всей социальной жизнью. Оно, во-первых, отражает ее тенденции, ее глубочайшие настроения, во-вторых, в свой черед, влияет на жизнь, является известной силой в определении культурного уклада и отчасти самого развития общества. Конечно, влияние искусства сравнительно поверхностно и пасует перед железными законами экономики. Если оно выражает собою тенденции отживающих или социально слабых групп, то его хрупкое сопротивление разлетится вдребезги под тяжким колесом истории. Но если оно — воздушное дитя земной экономики, если оно красками, песнями организует зарождающиеся и крепнущие в людских душах ростки завтрашнего неизбежного, тогда оно, несомненно, ускоряет, облегчает социальные процессы. Они протекли бы и без помощи искусства, и немного в них изменилось бы, если мы станем судить издали, как социологи; но для самих переживающих драму жизни, для ее актеров — а мы все являемся таковыми — далеко не безразличны детали, та атмосфера, которая окружает события, те душевные движения, которыми они сопровождаются. И тут значение искусства огромно; именно оно, больше чем философия, больше чем сама наука, создает эту атмосферу... Социальный анализ того или иного времени оста-

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, с. 229, 230.

² Там же, с. 37.

ется решительно неполным, если не проанализировано... тщательно и его искусство».

Этот экскурс в область социологического понимания искусства принадлежит к образцам марксистского изложения вопроса. На основе общих соображений Луначарский развил интересную концепцию истории музыки в XIX веке. По его мысли, здесь проявилось действие двух основных сил. Одной из них был индивидуализм, бурно разросшийся в результате буржуазных революций конца XVIII века: «Музыка была песнью дерзкой мечты о богатстве, могуществе, наслаждении, благе, она была песнью мучительных колебаний, страхов, наконец отчаяния, песнью полумертвых, выброшенных из жизни, оплакивающих себя, проклинающих мир или ищущих для себя и для других обездоленных утешения и убаюкивающей, стоящей на границе нирваны музыкальной меланхолии»¹.

Но период буржуазных революций создал и другую силу: это была «народная масса, главный герой революционных драм. Хоровое начало, музыка коллективов... должна была идти рядом с музыкой мучительно оторванного индивидуума. Революция создала демократию с ее двумя выражениями — свободной личностью и пробудившейся массой». «Исполинские ритмы народных движений Великой революции... отразил... гигант Бетховен... Размах орлиных крыльев бетховенской музыки обещал колоссальное развитие коллективно-психологической музыки. Но на деле интеллигенция, выделявшая из своей среды гениев музыки, все дальше отходила от революционных масс, и поэтому развитие этой стороны музыки, на наш взгляд, наиболее важной и богатой, оказалось прерывистым и недостаточным».

К наследникам Бетховена в этом отношении Луначарский причислял («лишь в немногих произведениях») Берлиоза, Вагнера, «Кармен» Бизе и некоторые произведения русской музыкальной школы, «прежде и главнее всего исторические оперы Мусоргского. Напротив, музыка индивидуалистическая получила развитие колоссальное, чудесное». В качестве ее представителей Луначарский назвал Шуберта, Мендельсона, Беллини, Берлиоза (в большинстве его произведений), Брамса, Р. Штрауса, Шумана, Вагнера («Тристан», «Парсифаль»), Чайковского².

Особое место в этой концепции «двух стихий» музыки Луначарский отводил Шопену. В его творчестве критик видел сочетание обеих стихий: «субъективизма», поскольку композитор «пел свою душу», и «музыкального народничества». «Если Шопен занимает рядом с Шуманом едва ли не первое место среди музыкантов-индивидуалистов, то ему принадлежит также и одно из почетнейших мест в музыке коллективистической». В качестве

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, с. 31, 32.

² Там же, с. 33.

примеров Луначарский привел полонезы, «революционный» этюд (до минор), похоронный марш Шопена. «Это уже не лирика,— писал критик,— это эпос, это восторженное и вместе спокойное, пластическое изображение судеб целого народа...»¹. Анализ развития европейской музыки и характеристика Шопена, предложенные Луначарским,— один из образцов марксистского подхода к вопросам искусства. Но Луначарский шел в своих изысканиях дальше и в ряде случаев приходил к проблеме классового анализа музыкальной культуры. Особенно ярко это проявилось в оценке некоторых выдающихся явлений современности.

Внимание европейской общественности привлекали тогда спектакли русской оперы и балета, проходившие в Париже под руководством С. П. Дягилева. В числе критиков был и А. В. Луначарский. Убеденный интернационалист, он испытывал в то же время чувство гордости за успехи родного искусства. «В настоящее время,— писал он,— является уже бесспорным, что в некоторых областях искусства Россия занимает одно из первых мест и дает Европе блестящие примеры для подражания.» Это сказалось «в области искусства театральной, прежде всего декорационной живописи и костюмов. Здесь крупнейшие русские художники, вроде Рериха, Бенуа, отчасти Юона и Добужинского и в огромной мере Бакста, произвели настоящую революцию... Еще больший триумф одержала Россия в области музыки. Мусоргский ошеломил французов... Римский-Корсаков, Чайковский... сопричислены к лику великих европейских мастеров. Русская музыка стала совершенно определенным понятием, включающим в себя характеристику свежести, оригинальности и прежде всего огромного инструментального мастерства. Отчасти этому способствовала та блестящая передача шедевров русской музыкальной литературы, которая дана была французам благодаря г. Дягилеву. Шалапин и русский хор— это несомненные вершины европейского вокального искусства. Но весь оперный ансамбль, который привозил с собою Дягилев, находится почти на том же уровне... Русский балет также внес существенную новую ноту в европейскую хореографию и во все искусство... Фокин... неожиданно развернул перед Европой подлинно драматический балет»².

Проницательно судил Луначарский о таком дискуссионном произведении, как «Весна священная». Критик видел в совместном опыте Стравинского и Нижинского «художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать младенческую красоту» первобытной пляски. Считая музыку Стравинского явлением спорным, Луначарский все же отдавал ей

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, с. 38.

² Русские спектакли в Париже.— «Современник», 1914, кн. 14, 15; см.: А. Луначарский. В мире музыки, с. 252—254.

должное: «Музыка Стравинского полна диких и грубых, монотонных и неуклюжих ритмов. Инструменты оркестра теряют... знакомую нам индивидуальность, и тембры их сливаются в какие-то новые, завывающие, клокочущие, теряющие характер тона...». Красочно описав звучание «Весны», критик добавлял: «Во всяком случае как ритмы, так и гармония (если это слово здесь может быть употреблено) Стравинского значительны, и они живописуют, и не только живописуют, но и дают нам заглянуть в темные звериные души». Высоко оценил Луначарский и хореографию балета: «Нижинского прежде всего приходится похвалить за то, что движение на сцене с великой точностью и замечательным искусством подчинено талантливой звукописи Стравинского». Отметив, что «Весна» вначале вызвала у парижских зрителей недоумение, Луначарский констатировал бурный успех дальнейших спектаклей¹.

Вместе с тем дягилевская антреприза вызвала у критика резкий протест. Он поставил вопрос, которого не ставили музыкальные критики его времени: кому служит это великолепное искусство?

«Основной порок дягилевских постановок, — писал он, — носит одновременно и личный, и общественный характер. Лично Дягилева можно упрекнуть в том, что идя навстречу требованиям публики блазированной, спрашивающей всегда чего-нибудь новенького, он стал „потрафлять“ и благородное русское искусство превращает нынче в шута, кривляющегося на забаву могущим выбросить несколько сот франков за ложу. Общественная же причина — это глубже — лежит в трудности давать спектакли, требующие... серьезных затрат, опираясь только на серьезную публику. „Богатая“ же публика платит только за трюки. Но искусство ведь тоже дорого стоит. Это уже беда, имеющая свой корень в том общественном хаосе, которым питаются корни и остальных ядовитых деревьев нашей жизни, отравляющих воздух зловонием своих поганых цветов.»²

В виде примера «трюков», допускавшихся Дягилевым, Луначарский привел купюры, искажавшие драматургию Мусоргского: исключались сцена в корчме, сцена у фонтана в «Борисе Годунове», гадание Марфы, ария Шакловитого, казнь стрельцов в «Хованщине». Критик объяснял это преувеличенным вниманием руководителя спектаклей к его «золоченой» публике: «Публике... дают оглядеть себя самое. Конечно, туалеты дам, потоком устремляющихся в фойе и коридоры театра... заслуживают внимания. Но вряд ли обозрение их интереснее сцены в корчме!»³

¹ Русские спектакли в Париже.— «Театр и искусство», 1913, № 23; см.: А. Луначарский. В мире музыки, с. 239, 240.

² Там же, с. 257.

³ Русские спектакли в Париже.— В кн.: А. В. Луначарский. В мире музыки, с. 238.

Луначарский выступил и против «пересола» в нашумевшей постановке оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова. «Разве не пикантно,— саркастически замечал критик,— что превращенные в мумии певцы поют, сидя по сторонам сцены, а балетчики, часто не в такт и не в лад с ними, „действуют“?» Но, утешался автор статьи, «Пушкин остается Пушкиным, а Римский — Римским, даже когда их растянули на прокрустовом ложе „рассудку вопреки, наперекор стихиям“. От обоих великанов остались только торсы, но и торсы великолепны». Критик задавал горький вопрос: «Неужели „гениальный антрепренер Дягилев“ не может в „гнилом Париже“ суметь разрешить эту квадратуру круга? Удешевить материально, но углубить духовно свои спектакли и апеллировать к большой мировой интеллигенции? Я думаю, что он мог бы это сделать, если бы не гонялся за шумихой и огромными доходами»¹.

Искусству, обращавшемуся к верхним слоям буржуазного общества, Луначарский противопоставлял скромные ростки пролетарской культуры. Характерна в этом отношении статья «Пролетарский скрипач», напечатанная в газете «Парижский вестник» (23 ноября 1912 г.). Критик тепло и сочувственно рассказал о первых шагах эстонского скрипача Э. Сермуса (Сырмуса). Сын бедного крестьянина, он в ранней молодости вступил в социал-демократическую партию. Юноша хотел посвятить себя музыке, но «времени не было: оно целиком было отдано рабочему делу». В годы реакции Сермус вынужден был эмигрировать. На чужбине занялся музыкой, с тем чтобы служить своим искусством рабочему классу. В 24 года он приступил к самостоятельным занятиям на скрипке. Ему пришлось испытать тяжелую нужду, пережить много трудностей. Все же он победил — его концерты перед рабочими в Германии и Швейцарии прошли с крупным успехом. Требовательный к себе музыкант не был удовлетворен.

Луначарский писал: «Скрипачи королей — хорошие мастера. Мастером должен быть и скрипач Его величества пролетариата всех стран». Но средств не было. Помощь пришла от голландских товарищей, и Сермус получил возможность начать занятия под руководством знаменитого французского скрипача Анри Марто. Молодой музыкант стал выдающимся виртуозом. «Теперь Сермус в Париже,— сообщал Луначарский,— скоро пролетарская и демократическая русская колония в Париже сможет приветствовать своего скрипача и насладиться его вдохновенным исполнением шедевров скрипичной литературы.»²

В годы первой мировой войны Луначарский проявил себя как демократ-интернационалист, враг агрессивного шовинизма, захватившего многие слои интеллигенции. Он резко выступал

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, с. 256, 257.

² Там же, с. 243.

против реакционного национализма некоторых кругов Франции: «С началом войны теория немецкого культурного засилья разразилась над головой французов настоящей грозой... Первой областью, в которой это влияние было констатировано, явилась музыка». В статье приводились смехотворные примеры преследований, которым подвергались произведения Бетховена, Мейербергера, Вагнера. С понятным чувством возмущения Луначарский сообщал русским читателям: «Заявить, что талант в своих влияниях естественно переходит национальные и гражданские границы, было нельзя»¹.

Луначарский вступал в эпоху Великого Октября воинствующим критиком-публицистом. Он сыграл выдающуюся роль в развитии русской музыкальной критики, создав еще в начале века образцы марксистского истолкования сложных эстетических проблем. В предреволюционный период Луначарский вполне сложился как критик-марксист, что и позволило ему в последующие годы оказать определяющее влияние на развитие советской культуры. После Октябрьской революции наступил расцвет его музыкально-критической деятельности, широко подготовленный трудами дореволюционных лет. Достоинно внимания то, что критики-большевики, занятые боевыми вопросами революционной публицистики и литературной борьбы, находили время для экскурсов в область музыки, казалось бы весьма далекую от социальных битв современности. Но, как показывает пример А. В. Луначарского, и в этой области они обращались к общественной стороне вопроса, обычно мало освещаемой музыкальными критиками.

Характерна, например, статья «Музыка для всех» В. В. Воровского (1871—1923), видного деятеля ленинской партии, публициста, литературного критика, дипломата. Статья, напечатанная в газете «Наше слово» (6 апреля 1910 г.) под псевдонимом «Профан», касалась вопроса о музыкальном просвещении масс: «У нас в Одессе очень любят музыку, — писал критик, — и не только те любят ее, кто получил с детства хорошее музыкальное образование, а любят самые широкие слои населения... Но... у нас ничего не делается для музыкального воспитания громадных малоимущих слоев, и их вкусы и понимание музыки поэтому весьма отсталое и упрощенное... А между тем этот вкус и понимание музыки может быть воспитан, развит, облагорожен теми, кто сам получил музыкальное образование... Дело музыкального воспитания масс... это чисто культурная задача, задача поднятия и облагорожения громадного большинства общества, а тем самым и всего общества».

Автор с горечью отмечал, что организации, призванные «воспитывать общество в музыкальном отношении», не выполняют

¹ «О „тевтонской отраве“». («День», 3 марта 1915 г.). — В кн.: А. В. Луначарский. Европа в пляске смерти. М., 1967, с. 92.

этой задачи: симфонические концерты устраиваются для публики, могущей платить высокие цены, камерные вечера — «для ограниченного кружка любителей и ценителей музыки», музыкальная школа содержится для детей состоятельных родителей. «Это — музыка для избранных, а нужна музыка для всех, — заключал автор статьи, — от этих предприятий... девяти десятым населения Одессы ни тепло, ни холодно... [это] не общественное, культурное дело, а увеселительное предприятие».

«Музыке для избранных» Воровский противопоставлял лекции-концерты широко известного музыканта-просветителя, москвича Д. С. Шора: «Его лекции рассчитаны... на тех, кто не имеет возможности знакомиться с музыкальными произведениями и с композиторами». Одесские газеты пренебрежительно отзывались о стремлении Шора знакомить с музыкой широкие слои слушателей. Воровский отчитал местных снобов: «Не удивительно, что музыкальная интеллигенция, посещающая концерты, устраивающая у себя дома музыкальные вечера, следящая за музыкальной литературой, находит эти лекции скучными и вопит о том, что желательно меньше чтения и больше музыки. Но эта публика забывает, что лекции Шора устраиваются не для услаждения их слуха, а для ознакомления широких немusикальных слоев». Критик сожалел, что и эти выступления были доступны не всем трудящимся; их посещали главным образом учащиеся «да представители более привилегированных слоев трудящегося населения — приказчики, конторщики, рабочие некоторых профессий». Автор статьи сетовал также по поводу того, что лектор-исполнитель — «человек приезжий, так сказать, единичное явление, а такое дело, как музыкальное воспитание народа, требует продолжительной, постоянной работы...»

Так в те давние времена провозглашались принципы массовой систематической пропаганды искусства, реализованные лишь после Октябрьской революции. Воровский завершал статью призывом к музыкантам: «Нужно перестать смотреть на музыку как на „благородное“ развлечение, предназначенное самой судьбой в утешение „благородным“, сиречь имущим классам. Нужно перестать смотреть на народную массу, как на низшие существа, коим недоступно понимание таких утонченных переживаний, как музыкальные... Одним словом, нужно сбросить пестрый костюм концертанта и надеть рабочую блузу; нужно забыть мишуру аплодисментов и оханий почитателей и научиться ценить неподдельное внимание и искреннюю благодарность простого человека»^{1, 2}.

Те же требования — нести трудовому народу подлинное, вы-

¹ В. Воровский. Литературная критика. М., 1971, с. 482—484.

сокое искусство выдвигала в заметках и рецензиях столичная большевистская пресса. Газета «Пролетарская правда» (12 января 1914 г.) настаивала: «Просветительные общества должны устраивать общедоступные музыкально-литературные утра...»; «Рабочие способны понимать музыку в хорошем исполнении», — писала «Трудовая правда» (20 июня 1914 г.)¹. Показательна статья «Развлечения рабочих», помещенная за подписью Дм. Роднова в газете «Правда» (25 мая 1912 г.). В ней рассказывается о бетховенском вечере, проведенном в Москве «Обществом содействия устройству общедоступных развлечений» (в состав правления входили рабочие). В качестве лектора и исполнителя выступал Д. С. Шор, о деятельности которого сочувственно отзывался В. В. Воровский.

«Большое художественное наслаждение, — писала газета, — получили слушатели от бетховенского вечера. Программа его, разработанная и исполненная музыкантом Шором, давала полное представление о постепенном развитии музыки Бетховена, а биографический очерк, прочитанный им же, дополнял то огромное впечатление, которое получали слушатели. Глубокое, вдумчивое настроение, навеянное этим вечером, говорило о полном эстетическом удовлетворении и наслаждении. На лицах отражалась переживаемая захватывающая и уносящая вдаль музыка... Участниками всех этих вечеров бывают рабочие самых разнообразных профессий. Бодростью и радостью за будущее веет от зала, наполненного этими посетителями. И вечера, проведенные совместно, вселяют уверенность, что отдых рабочих, добываемый упорной борьбой, будет делом их художественного и духовного развития, укрепляя их для бессменной и долгой борьбы за красоту жизни и за лучшее будущее»².

Не ограничиваясь вопросами музыкального просветительства, рабочая пресса призывала к развитию пролетарского поэтического и музыкального творчества. Приводя тексты песен и частушек, сложенных рабочими, газета «Путь правды» (6 июня 1914 г.) сообщала: «Во многих коллективных стихотворениях и песнях громко звучат призывы к созданию, известными способами, светлой жизни на новых началах»³. В этих словах отчетливо выражалась мысль о значении рабочих песен, призывающих к революционному переустройству жизни.

В повседневных выступлениях большевистской печати, в заметках и статьях корреспондентов — рабочих и профессиональных литераторов проводились идеи, получившие в дальнейшем, на заре Октябрьской революции, обобщенное выражение в вы-

¹ См.: Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937, с. 264, 304.

² Там же, с. 310, 311.

³ Там же, с. 32.

сказываниях В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу... Наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство». Веря в творческие силы трудовых масс, В. И. Ленин придавал огромное общественное значение всенародному искусству будущего: «Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их». В. И. Ленин утверждал, что на почве массовой культуры «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство»¹.

Предоктябрьская четверть века — одна из самых плодотворных эпох в истории русской мысли о музыке.

Социальные бури, сотрясавшие страну, опосредствованно, часто в весьма усложненных формах отражались как в музыкальном творчестве, так и в «отражении отражения» — критике.

Музыкальная жизнь была насыщена острыми противоречиями, доходившими до драматических идейных столкновений.

Начало XX века ознаменовалось выходом в свет трудов Римского-Корсакова, Танеева, публикацией переписки Чайковского. Раскрылась сокровищница эстетических идей и критических оценок, до нашего времени оказывающих глубокое влияние на русскую мысль о музыке. К этому присоединялись эстетические декларации и критические отклики музыкантов последующего поколения — от Глазунова и Лядова до Скрябина и Стравинского — разнообразные, часто парадоксальные мнения, сталкивавшиеся в ожесточенной борьбе и во многом определявшие дальнейшие пути русской музыки и ее критического истолкования.

Ветераны отечественной критики, выступавшие еще в середине XIX века в борьбе за русскую музыку, за признание Глинки, Чайковского, «Новой русской музыкальной школы», заканчивали жизнь в годы, предшествовавшие революционным событиям. Тогда же развертывалась деятельность их ближайших преемников, продолжавших и развивавших традиции классической критики.

В начале XX века выступили молодые авторы, проникнувшиеся новым мироощущением, дети великого перелома, переживавшегося страной. Они дали смелое истолкование нова-

¹ К. Цеткин. Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 14—17.

торских поисков современников и вошли в ряды первых строителей нарождавшейся советской культуры.

На рубеже двух веков закладывались основы марксистской музыкальной критики, оказавшей определяющее влияние на развитие советской художественной мысли. Богатая культура предоктябрьской эпохи, проходя процесс долгой и сложной переплавки, вступала в мир нового, социалистического искусства.

- Маркс К. 54, 234
 Энгельс Ф. 54
 Ленин В. И. 3—6, 54, 234—236, 246
- Аберт Г. 47
 Авраамов Арс. М. 40, 44
 Адлер Г. 47
 Акименко Ф. С. 18
 Александров Ан. Н. 28
 Алчевский И. А. 30, 34
 Альбер Е. д' 146, 147
 Алябьев А. А. 49, 120
 Америго Веспуччи 118
 Андреев В. В. 35
 Андреев Л. Н. 6, 9, 12
 Андреев П. З. 30
 Андреева М. Ф. 8
 Анненский И. Ф. 10
 Антипов К. А. 17
 Аренский А. С. 24, 25—27, 70, 104, 128, 145
 Архангельский А. А. 34
 Армыбушев Н. В. 17
 Асафьев Б. В. 40, 41, 43, 51—53, 68, 120, 124, 132, 133, 159, 167—169, 177, 179, 181, 220—232
 Ауэр Л. С. 30, 34, 189
 Ахшарумов Д. В. 35
- Байрон Дж. 17, 92, 111
 Бакст Л. С. 12, 32
 Балакирев М. А. 14—16, 22, 36—38, 50, 52, 55—57, 66, 67, 78—81, 83, 97, 116, 122, 126, 131, 137—139, 142, 148, 149, 158, 164, 169, 170, 189, 220
 Баланчивадзе М. А. 28
 Бальмонт К. Д. 7, 18, 43, 100
 Баскин В. С. 45, 49, 130
 Басов-Гольдберг М. З. 54
- Бах И. С. 46, 47, 58, 59, 71, 72, 78, 84, 85, 94, 96, 113, 178, 190, 191, 196
 Бебель А. 236
 Бедный Д. 8
 Беккер П. 46, 220
 Белинский В. Г. 132, 152, 167, 206
 Беллег А. 47
 Беллини В. 118, 239
 Белый А. 7, 12, 24, 43, 53, 100, 102
 Беляев В. М. 92
 Беляев М. П. 16, 18, 33, 34, 85, 119, 140
 Бенуа А. Н. 11, 12, 19, 32, 43, 53, 240
 Берлиоз Г. 36, 46, 47, 60, 64, 72, 73, 85, 114, 115, 166, 219, 233, 239
 Бернандт Г. Б. 96—98
 Берс А. А. 237
 Бессель В. В. 49
 Бетховен Л. ван 46, 47, 72, 78, 84, 85, 95, 99, 103, 113—116, 146, 152, 184, 188, 191, 196, 212, 219, 220, 235, 239, 243, 245
 Бизе Ж. 119, 239
 Билибин И. Я. 88
 Бихтер М. А. 32
 Блок А. А. 7, 12, 22, 24, 29, 43, 100, 223, 232
 Блуменфельд Ф. М. 16, 30, 33, 128
 Бородин А. П. 16, 18, 32, 38, 41, 56, 69, 78, 85, 97, 101, 121, 123, 126, 127, 130, 132—134, 137, 148, 161, 164, 193, 203, 231
 Брамс И. 23, 25, 85, 119, 160, 178, 191, 192, 219, 239
 Брандуков А. А. 30
 Бронфин Е. Ф. 184
 Брукнер А. 219
 Брюсов В. Я. 7, 12, 100, 223
 Бузони Ф. 34, 47
 Булич С. К. 43, 52

- Булычев В. А. 34
 Бунин И. А. 6, 25, 43
 Бутомо-Названова О. Н. 34
 Вагнер Р. 23, 31, 39, 40, 43, 46, 47,
 50, 52, 57, 61, 73, 76, 80, 87, 91, 103,
 105, 117, 118, 122, 131, 160, 170, 178,
 190—192, 209, 210, 213, 225, 239, 243
 Ван Дейк А. 110
 Варламов А. Е. 8
 Варламов К. А. 49
 Василенко С. Н. 27, 33, 100, 178, 212
 Васильев П. И. 104
 Васнецов А. М. 130
 Васнецов В. М. 11, 31, 130
 Вахтангов Е. Б. 9
 Вебер К. М. 115
 Вейнгартнер Ф. 47
 Веласкес Д. 110
 Вергилий 233
 Верди Дж. 47, 118, 119
 Вересаев В. В. 5
 Вержбилович А. В. 30, 34
 Верлен П. 6
 Веронезе П. 110
 Верстовский А. Н. 120, 134
 Вертинский А. Н. 29
 Вивальди А. 193
 Вик К.— см. Шуман К.
 Виноградский А. Н. 34
 Витоль И. И. (Витол Я.) 16, 17, 20,
 28, 39, 52, 53, 90, 128
 Вольфинг — см. Метнер Э. К.
 Вольфрум В. 46
 Воровский В. В. 5, 54, 243—245
 Врубель М. А. 12, 24, 31
 Вьяльцева А. Д. 29
 Гаджибеков У. 28
 Гайдебуров П. П. 10
 Гайдн Й. 21, 47, 72, 85
 Гальстон Г. 189
 Ганина М. А. 86
 Ганслик Э. 47, 76, 78, 99, 114, 151—
 154, 157
 Гардин В. Р. 11
 Гарин-Михайловский Н. Г. 5
 Гауптман Г. 235
 Геварт Ф. О. 47
 Гегель Г. В. Ф. 234
 Гедице А. Ф. 27, 102
 Гендель Г. Ф. 47, 72, 94, 178
 Гёте И. В. 25, 92, 103, 184
 Герцен А. И. 107, 132
 Глазунов А. К. 14—16, 18, 22, 26, 28,
 30, 32, 33, 40, 50, 68, 69, 73, 84—89,
 97, 101, 126, 128, 139, 148, 149, 161,
 166, 178, 186, 187, 191, 202, 221,
 223, 227, 246
 Глебов И.— см. Асафьев Б. В.
 Глинка М. И. 16, 28, 38, 49, 55, 57,
 59, 67, 72, 78, 79, 82, 84, 85, 101,
 120, 121, 123, 125, 129, 132—135,
 137, 142, 149—151, 155, 160, 162,
 167, 170, 178, 180—182, 184, 194,
 200, 202, 231, 246
 Глиэр Р. М. 27
 Глушенко Г. С. 162, 163, 168, 169
 Глюк К. В. 47
 Гмырев А. М. 8
 Гнесин М. Ф. 22, 75
 Гоголь Н. В. 8, 19, 185
 Годовский Л. 189
 Головин А. Я. 10, 12, 19, 31
 Гольденвейзер А. Б. 37, 97, 102
 Горовиц А. И. 54
 Городецкий С. М. 7, 21, 100
 Городцов А. Д. 35
 Горский А. А. 32
 Горький М. 5, 6, 9, 10, 19, 29, 35,
 43, 54, 107, 111, 223, 232, 235
 Гофман И. 34, 47, 146
 Гоцци К. 9
 Грабарь И. Э. 53
 Гречанинов А. Т. 26—28
 Григ Э. 40, 46, 52, 119, 178
 Грубер Р. И. 206
 Губанова З. А. 54
 Гуно Ш. 50
 Гунст Е. 40
 Гурилев А. Л. 49
 Гюго В. 111, 233
 Гюйсманс Ж. К. 82
 Давыдов В. Н. 8
 Давыдов К. Ю. 145
 Дальский М. В. 8
 Данскер О. Л. 200, 207
 Данте А. 233
 Даргомыжский А. С. 49, 55, 57, 67,
 73, 86, 115, 121, 123—125, 132, 134,
 135, 138, 142—144, 152, 167
 Дебюсси К. 33, 34, 40, 46, 52, 74, 75,
 81, 84, 87, 89, 98, 168, 192, 193, 202,
 203, 206, 208, 213—215, 218, 221—
 223
 Дегейтер П. 29
 Делакруа Э. 233
 Деланж Р. 182
 Держановский В. В. 40, 41, 51—53,
 89, 214, 216, 222
 Дзими́тровский А. Н. 54
 Добужинский М. В. 12, 240
 Донауров С. И. 28
 Доницетти Г. 118
 Достоевский М. М. 47
 Достоевский Ф. М. 9, 19, 21, 47, 82
 Дроздов А. Н. 24
 Дюка П. 60
 Дютш О. И. 145

Дягилев С. П. 11, 18, 19, 31, 240—242

Ермолова М. Н. 8

Ершов И. В. 31

Есипова А. Н. 30, 34

Забела-Врубель Н. И. 30—32, 130

Зилоти А. И. 33, 34, 193, 204, 212

Зимин С. И. 31

Золотарев В. А. 18, 79

Иванов Вяч. И. 12, 22, 24, 43

Иванов Л. И. 32

Иванов М. М. 45, 46, 49, 130, 131

Иванов С. В. 11

Иванов-Борецкий М. В. 41

Игумнов К. Н. 30, 37, 189

Изаи Э. 34, 189

Ильинский А. А. 42, 170

Ипполитов-Иванов М. М. 26—28, 35, 128

Кавос К. А. 120

Казальс П. 34, 189

Калафати В. П. 28

Калидаса 10

Калинников Вас. С. 26, 70

Капп А. П. 28

Капп Ю. 46

Каратыгин В. Г. 40, 41, 43, 44, 52, 53, 83, 194—211, 214, 216, 217, 220, 226, 227

Карлетти Т. 190

Карсавина Т. П. 19, 32

Касаткин Н. А. 11

Кастальский А. Д. 26, 37, 43, 44

Касторский В. И. 30

Катуар Г. Л. 27, 44

Катульская Е. К. 30

Качалов В. И. 8, 36

Кашкин Н. Д. 38, 39, 41, 54, 151, 161—170, 178—180, 184, 186, 194, 206, 223

Келлес-Крауз К. 47

Керзин А. М. 33, 169

Керзина М. С. 33, 169

Киселев Г. Л. 79

Клечински И. 76

Ключевский В. О. 31

Книппер О. Л. 8

Ковалевский М. М. 92

Коломийцов В. П. 39, 41, 43, 213

Комбарьё Ж. 47

Комиссаржевская В. Ф. 9, 10

Конюс Г. Э. 44

Коптяев А. П. 40, 131

Корганов В. Д. 42

Коровин К. А. 12, 29, 31, 130

Коутс А. 30

Коц А. Я. 8

Кочетов Н. Р. 40

Крейн А. А. 28, 34, 213

Крейслер Ф. 34

Кремлев Ю. А. 12, 169

Кржижановский Г. М. 7

Кречмар Г. 47

Кругликов С. Н. 26, 31, 38, 39, 41, 70, 169, 170, 178—180, 185, 194

Крупская Н. К. 235

Кубелик Я. 34

Куприн А. И. 6, 43

Курдюмов Ю. В. 40

Курт Э. 47

Кусевицкий С. А. 30, 141, 197, 212

Кустодиев Б. М. 12

Кюи Ц. А. 14, 15, 38, 41, 54, 57, 73, 78, 79, 90, 97, 124, 125, 133—152, 160, 161, 163—166, 169, 170, 189, 190

Лалуа Л. 46

Лансере Е. Е. 11

Лапицкий И. М. 32

Лапшин И. И. 43, 45, 52

Ларош Г. А. 38, 39, 41, 42, 45, 47, 48, 53, 54, 73, 78, 79, 82, 91, 93, 96, 145, 149—161, 163, 164, 166—168, 170, 180, 184, 186, 190, 194, 206

Лассаль Ф. 236

Лассо О. 72, 94

Леонидов Л. М. 8

Лермонтов М. Ю. 10

Линева Е. А. 44

Липаев И. В. 40, 51

Лист Ф. 36, 40, 46, 52, 55, 57, 60, 64, 72, 73, 79, 83, 85, 91, 114—116, 125, 158, 166, 219, 235

Листопадов А. М. 44

Ломоносов М. В. 232

Луначарский А. В. 5, 54, 198, 236—243

Лысенко Н. В. 28

Лядов А. К. 15, 18, 20, 22, 27, 30, 38, 40, 50, 52, 69, 81—83, 85, 88, 126, 128, 139, 145, 148, 149, 166, 187, 202, 213, 223, 246

Ляпунов С. М. 14, 22, 28, 36, 78, 80, 81, 97, 129

Ляпунова А. С. 81

Лятошинский А. С. 27

Максимов В. В. 11

Малер Г. 34, 188, 189, 204, 219

Малков Н. П. 40

Малишевский В. 16

Малларме С. 6

Малэрб Г. 182

Малютин С. В. 130

Мамонтов С. И. 31, 129, 134

Марто А. 242

Массне Ж. 77

- Матейко Я. 238
 Матинский М. А. 120
 Маширов-Самобытник А. И. 8
 Маяковский В. В. 7, 43
 Мейербер Д. 243
 Мейерхольд В. Э. 9, 10, 12, 223
 Мейчик А. Д. 34
 Мельников П. И. 31
 Мендельсон Ф. 239
 Металлов В. М. 42
 Метерлинк М. 15, 28, 82, 100
 Метнер Н. К. 22, 25, 30, 43, 45, 51,
 101—105, 211, 217, 218
 Метнер Э. К. 45, 102
 Мигай С. И. 30
 Михайлов М. К. 83
 Мозжухин И. И. 11
 Мольер П. 10
 Монтегюс Г. 235
 Москвин И. М. 8
 Моцарт В. А. 47, 72, 78, 84, 85, 91,
 94—96, 200, 222
 Мравина Е. К. 30
 Мусоргский М. П. 18, 31, 38, 52, 56,
 68, 78, 79, 83, 85, 91, 97, 101, 115,
 118, 122, 123, 126, 127, 132, 134,
 136, 137, 141, 144, 146, 148, 152,
 161, 166, 200, 202, 231, 239—241
 Мяковский Н. Я. 21, 22, 27, 41, 51,
 90, 91, 178, 213—224, 229
- Направник Э. Ф. 28, 30, 145, 223, 224
 Науман Эд. 46
 Нежданова А. В. 31, 34, 168
 Немирович-Данченко Вл. И. 8
 Нижинский В. Ф. 19, 20, 32, 240, 241
 Никиш А. 33, 146, 188, 189
- Обухова Н. А. 30
 Одоевский В. Ф. 41, 48, 152, 161, 168,
 180
 Оленина-д'Альгейм М. А. 34, 51, 123,
 130
 Ольминский М. С. 54
 Орленев П. Н. 8
 Орлова Е. М. 229
 Оссовский А. В. 34, 39, 41, 43, 54,
 75, 83, 84, 101, 102, 179—194,
 221, 227
 Островский А. Н. 8, 235
- Павлова А. П. 32
 Паганини Н. 25
 Падеревский И. 147
 Палестрина 58, 59, 71, 72, 78, 94, 96
 Палиашвили З. П. 28
 Панина В. В. 29
 Пасхалов Викт. Н. 28
 Пасхалов Вяч. В. 70
 Пахульский Г. А. 42, 170
- Пашкевич В. А. 120
 Перов В. Г. 88
 Петипа М. И. 32
 Петров В. Р. 30
 Петрова-Званцева В. Н. 30
 Петровский Е. М. 39
 Пирогов Г. С. 30
 Пирро Ш. 47
 Плевицкая Н. В. 29
 Плеханов Г. В. 3, 54, 106, 107, 232,
 233, 238
 Плеханова Р. М. 106
 Покровский М. Н. 5
 Потье Э. 235
 Праут Э. 47
 Преображенский А. В. 42
 Пригожий Я. Ф. 28
 Привалов Н. И. 35, 44
 Прокофьев Гр. П. 40
 Прокофьев С. С. 20, 21, 27, 30, 40,
 41, 50, 51, 80, 82, 84, 87, 88, 90, 91,
 101, 103, 107, 126, 178, 187, 194,
 196, 199, 200, 207, 211, 214, 216,
 217, 220, 225—227, 229, 230
 Протазанов Я. А. 11
 Прюньер А. 47
 Прянишников И. В. 31, 88
 Пушкин А. С. 14, 15, 25, 28, 43, 64,
 65, 82, 103, 120, 135, 138, 142, 143,
 181, 242
 Пэнгу Э. 46
 Пюньо Р. 34
 Пятницкий М. Е. 35
- Равель М. 34, 40, 75, 98, 168, 202,
 208, 213, 218, 222
 Радин Л. П. 7
 Радищев А. Н. 232
 Райскин И. Г. 205
 Рамо Ф. 178
 Рахманинов С. В. 22—25, 27, 30, 31,
 34, 35, 40, 71, 83, 84, 100, 102—105,
 139, 140, 159, 161, 166, 177, 178, 187,
 188, 200, 211—214, 217, 218, 227
 Регер М. 33, 103, 223
 Рембо А. 6
 Репин И. Е. 11, 88, 124, 223
 Рерих Н. К. 12, 19, 20, 32, 88, 90, 240
 Риман Г. 46, 47
 Римская-Корсакова Н. Н. 96
 Римский-Корсаков А. Н. 88, 89
 Римский-Корсаков В. Н. 89
 Римский-Корсаков М. Н. 100
 Римский-Корсаков Н. А. 13—23, 25—
 28, 30—32, 36—39, 41—44, 50, 52,
 53—83, 85—89, 91, 95—98, 100, 101,
 104, 105, 107, 113, 117, 119, 123,
 124, 126, 128, 130—132, 135—139,
 141, 142, 144, 145, 148—154, 157,
 159, 160, 164—167, 169, 178—180,

- 182—185, 187, 191, 194, 200—202, 205, 213, 215, 218, 219, 223, 225, 227, 229, 231, 240, 242, 246
- Роднов Дм. 245
- Роллан Р. 46, 47, 90
- Романовский Г. И. 189
- Ростовцева Л. Д. 101
- Рубенс П. 110
- Рубинштейн А. Г. 69, 125, 126, 170, 188
- Рубинштейн Н. Г. 164, 170
- Рябинин И. Т. 25, 35,
- Сабанеев Л. Л. 40, 41, 44, 45, 51—53, 89, 207—214, 217, 226
- Савина М. Г. 8
- Садофьев И. И. 8
- Саккетти Л. А. 41, 45
- Сальери А. 72
- Сафонов В. Н. 30
- Сац И. А. 9, 53
- Семирадский Г. И. 11
- Сен-Санс К. 77, 219
- Серафимович А. С. 5
- Сермус (Сырмус) Э. 242
- Серов А. Н. 12, 41, 42, 47, 48, 50, 73, 115, 125, 130, 152, 161, 167, 168, 170, 180, 206
- Серов В. А. 29, 31, 89
- Симов В. А. 9
- Скрябин А. Н. 14, 18, 22, 23, 27, 30, 34, 38—40, 43, 45, 50—52, 71, 83, 84—86, 97—99, 101, 103, 105—107, 126, 128, 132, 140—142, 159, 161, 167, 177, 179, 187, 193, 194, 196—198, 200, 202, 207—211, 213, 214, 218, 226, 233, 234, 246
- Словацкий Ю. 238
- Смирнов Д. А. 30
- Смоленский С. В. 42
- Собинов Л. В. 31, 34, 36, 130, 146, 168, 188
- Соколов В. Т. 28
- Соколов Н. А. 16, 18, 22, 145, 195
- Сологуб Ф. К. 7, 22, 100
- Соллертинский И. И. 204, 220
- Соловьев Н. Ф. 45, 49
- Сомов К. А. 9, 12
- Спендиаров А. А. 28
- Спиноза Б. 92
- Станиславский К. С. 8, 9
- Стаччинский А. В. 27, 51, 91
- Стасов В. В. 38, 39, 41, 42, 48, 54, 66, 73, 77, 80, 88, 107—117, 119—121, 123—125, 127—129, 132—135, 137, 138, 140, 145, 147—151, 160, 161, 163, 165, 166—170, 180, 182, 190, 194, 206, 220, 223, 227, 228
- Стасов Д. В. 129
- Стеллецкий Д. С. 88
- Стравинский И. Ф. 14, 18—21, 23, 27, 30, 34, 40, 43, 51, 52, 56, 57, 75, 88—90, 98, 103, 106, 107, 141, 142, 168, 194, 196, 198, 199, 202, 207, 211, 215, 216, 225, 226, 229, 230, 240, 241, 246
- Стравинский Ф. И. 130
- Стрепетова П. А. 8
- Суби А. 189
- Суворин А. С. 45
- Сувчинский П. П. 52, 53, 229
- Сук В. И. 30
- Суриков В. И. 11
- Сушкевич Б. М. 11
- Таиров А. Я. 10
- Танеев С. И. 13, 18, 22—25, 28, 30, 34, 36—38, 40, 43—45, 52, 70, 71, 86, 91, 93—100, 105, 107, 126, 127, 139, 140, 151, 160, 161, 166, 178, 183, 201, 207, 227, 228, 246
- Тартаков И. В. 30
- Теляковский В. А. 150
- Тимофеев Г. Н. 40
- Тициан В. 110
- Толстой А. К. 8
- Толстой Л. Н. 5, 6, 42, 43, 77, 82, 92, 99, 107—112, 117, 232, 235
- Тургенев И. С. 8, 26, 82, 92, 107
- Тьерсо Ж. 47, 233
- Тюнеев Б. Д. 40
- Тюменев Ю. Ф. 76
- Тютчев Ф. И. 103
- Тэн И. 113
- Уайльд О. 82
- Улыбышев А. Д. 95
- Успенский Г. И. 92
- Федосова И. А. 35
- Федотова Г. Н. 8
- Фет А. А. 103
- Фигнер Н. Н. 30
- Финдейзен Н. Ф. 39, 42, 49, 52, 90
- Фиттельберг Г. 32
- Фокин М. М. 19, 32, 223, 240
- Фокина В. П. 32
- Фомин Е. И. 120
- Франк Ц. 219
- Хачатурян А. И. 27
- Хейфец Я. (И. Р.) 30
- Холодная В. В. 11
- Цветкова Е. Я. 30
- Цеткин К. 246
- Цимбалист Е. А. 30
- Чайковский М. И. 38, 95, 98, 150, 151
- Чайковский П. И. 18, 21—28, 32, 38—41, 49, 56, 69, 70, 77, 78, 80,

- 83—86, 91, 92, 95, 100, 101, 104,
117—119, 126, 127, 129, 132, 133,
138, 140, 144, 145, 149, 151, 152,
155—167, 169, 170, 179, 184—186,
190, 194, 201, 213, 218—222, 231,
235, 239, 240, 246,
Черепнин Н. Н. 18, 20, 27, 32, 33, 128
Чернов К. Н. 40
Чернышевский Н. Г. 132, 232
Чехов А. П. 5, 9, 10, 19, 43, 82, 185,
235
Чешихин В. Е. 42
Чюрленис М. (Н. К.) 12
- Шагинян М. С.** 100, 211
Шаляпин Ф. И. 31, 32, 34, 35, 54, 68,
130, 146, 168, 178, 188, 223, 240
Швейцер А. 47
Шекспир У. 5, 8, 92, 235
Шелли П. Б. 21
Шёнберг А. 52, 193, 204, 205, 208,
222
Шеневьер Д. 46
Шереметев А. Д. 212
Шиллер Ф. 8, 113, 235
Шкулев Ф. С. 8
Шлецер Б. Ф. 45
Шопен Ф. 22, 47, 63, 72, 76, 79, 84,
115, 125, 140, 197, 235, 238—240
Шор Д. С. 34, 244, 245
Шостакович Д. Д. 22, 33, 126, 204,
220
- Штейнберг М. О. 16, 17, 22, 44, 85,
89
Штраус И. 50
Штраус Р. 33, 34, 52, 75, 75, 81, 84, 87,
89, 98, 102, 103, 192, 199, 203—206,
208, 218, 221, 239
Шуберт Ф. 47, 85, 115, 123, 219, 235,
239
Шуман К. 46, 131
Шуман Р. 25, 46, 47, 50, 72, 103, 115,
123, 131, 219, 239
- Щербачев В. В.** 28
- Эйгес К. Р. 45, 53, 99
Эккерман И. П. 211
Эльман М. (М. С.) 30
Энгель Ю. Д. 39, 41, 46, 52, 53, 148,
177—180, 194, 227
Энди В. д' 74, 75
Эрлих Р. 34
Эсхил 22, 92, 191
- Южин А. И.** 8
Юон К. Ф. 240
Юшков Н. Ф. 54
- Яворский Б. Л. 44
Янковский М. И. 148
Ястребцев В. В. 38, 71, 73—77, 83,
211

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
I. Черты музыкальной культуры	13
II. Пути критической мысли	37
III. Критические высказывания русских композиторов	55
IV. В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош	107
V. Продолжатели	161
VI. Новые времена	194
VII. Марксистская музыкальная критика	232
Указатель имен	248

Александр Моисеевич Ступель

РУССКАЯ
МЫСЛЬ
О МУЗЫКЕ

1895—1917

Редактор *И. В. Голубовский*. Художник *Б. Н. Осенчаков*.
Худож. редактор *Р. С. Волховер*. Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректоры *Н. Е. Киселева, Т. В. Львова*

ИБ № 2793

Сдано в набор 28.06.79. Подписано к печати 31.10.79. Формат 60×90^{1/16}. Гар-
нитурa литературная. Печать высокая. Бумага типографская № 2. Печ. л.
16(16). Уч.-изд. л. 17,57. Тираж 9190 экз. Изд. № 1610. Заказ № 1480.
Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011,
Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объеди-
нения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном коми-
тете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленин-
град, Д-126, Социалистическая, 14.

Ступель А.

С 884 Русская мысль о музыке. 1895—1917.— Л.: Музыка, 1980.— 256 стр.

В 1954—1960 гг. в трех томах были изданы очерки истории русской музыкальной критики до 90-х гг. XIX в. В настоящей книге содержится характеристика эстетических воззрений композиторов и музыкальных критиков, выступавших в 1895—1917 гг. Книга предназначена интересующимся историей русской музыкальной культуры.

4905000000

С $\frac{90102-603}{026(01)-80}$ 574—80

78.072