

А. И. К Р Ю К О В

«МОГУЧАЯ  
КУЧКА»









Фрагмент картины А. Михайлова «Могучая кучка».

**А. Н. К Р Ю К О В**

**«МОГУЧАЯ  
КУЧКА»**

Страницы истории  
петербургского кружка  
музыкантов



**ЛЕНИЗДАТ • 1977**

## А. Н. Крюков

К85 «Могучая кучка». Страницы истории петербургского кружка музыкантов. Л., Лениздат, 1977.

272 стр., вклейка, 3 л. илл. (Серия «Выдающиеся деятели искусства, литературы, науки в Петербурге — Петрограде — Ленинграде»).

Замечательное творческое содружество русских музыкантов, вошедшее в историю русской музыки под названием «Могучая кучка», возникло в эпоху 1860-х годов.

Книга знакомит с основными участниками «Могучей кучки» — композиторами М. А. Балакиревым, М. П. Мусоргским, Ц. А. Кюи, Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным и критиком В. В. Стасовым, показывает, как молодые композиторы, объединенные общностью идейно-художественных взглядов, сформировались в крупнейших мастеров музыкального искусства, характеризует вклад каждого из них в развитие русской музыкальной культуры.

78С1

К  $\frac{20904-057}{\text{М171}(03)-77}90-77$

© Лениздат, 1977

## ВСТУПЛЕНИЕ

Много ярких страниц истории русской музыки связано с Петербургом. В первой половине XIX века здесь творил основоположник русской классической музыки М. И. Глинка. Здесь жил и создавал свои произведения А. С. Даргомыжский — младший современник великого классика. Следом за ними в музыкальной жизни Петербурга получили известность М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин. Они составили товарищество, получившее, с легкой руки их верного друга критика В. В. Стасова, наименование «Могучая кучка».

Возникшее в Петербурге в эпоху 1860-х годов, это творческое содружество неотделимо от города на Неве, от его прогрессивной, демократической культуры.

«Могучая кучка» — выдающееся явление русского искусства. Она оставила глубокий след во многих сферах культурной жизни России — и не только России. В следующих поколениях музыкантов — вплоть до нашего времени — немало прямых наследников Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева. Объединявшие их идеи, их прогрессивные художнические воззрения явились образцом для передовых деятелей искусства на долгие годы.

Как сформировалось замечательное содружество, что сплотило участников кружка, какова была его

судьба — об этом и рассказывается в книге. Герои повествования — пять композиторов, членов «Могучей кучки», и художественный критик В. В. Стасов.

Жизнь каждого из них прослеживается со времени их появления в Петербурге. Члены кружка предстают перед читателями как яркие индивидуальности, непохожие друг на друга, и в то же время — как товарищи и единомышленники.

Книга охватывает примерно пятнадцать лет — весь период существования содружества. Читатель познакомится с главными событиями в жизни кружка и его участников, с их победами и поражениями, с их произведениями, с друзьями и врагами музыкантов.

Участие в «Могучей кучке» имело для каждого из композиторов огромное значение. Это были годы их становления. Юные композиторы сформировались в зрелых мастеров, создали первые произведения из тех, которые ныне известны всему миру. Большой путь ожидает позже каждого из них, но лучшие их создания будут неразрывно связаны с годами молодости, с пребыванием в творческом содружестве.

Музыка композиторов «Могучей кучки» звучит и в наши дни. Советские слушатели любят и знают ее. Велик их интерес и к самым выдающимся музыкантам. Замечательные композиторы привлекают не только своими сочинениями, но и как незаурядные личности. Прогрессивность взглядов, широта кругозора, глубокий интерес к общественной жизни, патриотическое служение своему искусству, все то, что актуально и для нашего времени, — эти черты характеризуют членов «Могучей кучки». Они и сейчас являются примером беззаветной преданности делу своей жизни.

В книге широко используются письма членов «Могучей кучки», воспоминания о них современников, документальные материалы, сохранившиеся в архивах.



## МУЗЫКАНТ ИЗ ПРОВИНЦИИ

**С**едьмого декабря 1855 года, в 9 часов утра, к перрону Николаевского вокзала (ныне Московский) в Петербурге подошел поезд. Пассажиры, утомленные двадцатидвухчасовым переездом (столько времени тогда занимал путь из старой русской столицы в новую), торопились выйти из вагонов. «Солидная» публика проходила через центральный вестибюль и оказывалась на широкой Знаменской площади (сейчас площадь Восстания), где ее ждали собственные экипажи или многочисленные извозчики. Остальные приезжие выходили в город кружным путем, через боковые проходы.

Из высоких дверей вокзала вышли двое — пожилой господин в дорогом пальто с меховым воротником и юноша лет двадцати, одетый попроще. Первый шел уверенно: он хорошо знал столицу. Второму еще не доводилось бывать здесь. Он проявлял большой интерес к окружающему, немного волновался.

Пожилого звали Александром Дмитриевичем Улыбышевым. В культурных кругах Петербурга его знали как образованного и богатого человека, страстного меломана, критика, пишущего о музыке и литературе. Европейскую известность принесло ему трехтомное исследование с пространным названием — «Новая биография Моцарта с очерком истории музыки и разбором главных произведений Моцарта. Сочинение А. Улы-

бышева, почетного члена Петербургского филармонического общества». Это исследование было издано в 1843 году в Петербурге на французском языке и оказалось первым в Европе солидным трудом, посвященным великому композитору.

Молодого человека звали Милием Алексеевичем Балакиревым. В ту пору в Петербурге это имя никому ничего не говорило. Впрочем, это не вполне точно. Два о Балакиреве сообщали петербургские газеты. За год до описываемого дня в «Северной пчеле», рядом с сообщениями об обороне Севастополя (шла Крымская война), рядом со списками награжденных и убитых появилась корреспонденция из Нижнего Новгорода. Она называлась «Письмо г. Ростиславу» (псевдоним музыкального критика Феофила Толстого) и представляла собой выдержки из книги «о Бетговете» того же Улыбышева (он жил в те годы в своем нижегородском имении). Книга, как и исследование о Моцарте, была написана по-французски. Выдержки были переведены (не вполне гладко) на русский язык и касались «одного нашего соотечественника, имя которого предназначено... лестной известности». Вот что писал Улыбышев о Балакиреве:

«...он наш нижегородский дворянин, девятнадцати лет от роду и любитель (каких немного). Не спрашивайте, как и где он, не бывавши ни в Москве ни в Петербурге, выучился музыке. Заезжие пианисты, которые давали здесь концерты, были его учителями, сами того не зная. Всмотривался, прислушивался и узнавал. С девятого года он играл уже замечательным образом. Теперь он играет как виртуоз, и этим не ограничиваются удивительные музыкальные его способности. Во-первых, ему стоит прослушать один раз большую пьесу, исполненную оркестром, чтобы передать ее без нот во всей точности на фортепьяно. Во-вторых, читает он

à livre ouvert<sup>1</sup> всякую музыку и, аккомпанируя пению, переводит тотчас арию или дуэт в другой тон, какой угодно. Когда я попросил его разыграть симфонии Бетховена в фортепьянном сокращении, он казался недоволен работою перелагателей, не исключая самого Гуммеля, и потребовал партитур, из которых и извлек все нужное для исполнения, разбирая в одно время двадцать пятилинейных строк истинно по-профессорски! Любо было смотреть, как он сидел за инструментом, спокойный, серьезный, с огненными глазами, но без всяких гримас и шарлатанских телодвижений, твердый в такте, как метроном. Наконец, Балакирев обладает решительным талантом как сочинитель...»

Вторично та же «Северная пчела» писала о Балакиреве уже в 1855 году, за несколько месяцев до его приезда в Петербург. Это был отклик на фортепианный вечер, данный музыкантом на Нижегородской ярмарке. Некий Кресин сообщал из Нижнего Новгорода, что Балакирев выступил замечательно, что мягкость его игры поразительна и что, видимо, со временем музыкант не уступит первоклассным артистам. В заключение указывалось, что, по всей вероятности, петербургская публика сама вскоре убедится в правильности оценок рецензента.

С приездом в Петербург в жизни Балакирева наступила новая полоса. В прошлом остались детские и отроческие годы, проведенные в Нижнем Новгороде, в семье небогатого служащего, первые уроки музыки, полученные от матери, первые успехи в среде музыкантов-любителей, а затем и на публичных концертах. Будущее было сколь заманчиво, столь и неизвестно. Удастся ли ему «войти» в музыкальную жизнь столицы, проявить свой талант?

---

<sup>1</sup> С листа (франц.).

Милий знал, что город, в который он приехал,— средоточие культурных и научных сил. Здесь творит Глинка — первый среди русских музыкантов. Музыкальный быт Петербурга богат и разнообразен — Улыбышев много рассказывал об этом. Официальную жизнь города направляют царский двор и аристократия. Только что вступил на престол молодой император Александр II, и после жестокого режима Николая I все ждут перемен к лучшему. Эти общие сведения о Петербурге юноше не терпелось оживить личными впечатлениями.

...Улыбышев и Балакирев сели в ожидавший их экипаж. Кучер взялся за вожжи, лошади тронулись.

С любопытством смотрел Милий по сторонам. Вот экипаж пересек по мосту узкий Лиговский канал (он протекал на месте нынешнего Лиговского проспекта), проехали мимо полосатой будки стражника, который стоял рядом, держа в руке алебарду на длинном красном древке. Далее путь лежал по Невскому проспекту. Вблизи Знаменской площади он еще не был полностью застроен. Между домами то там, то тут мелькали заборы, за которыми виднелись покрытые снегом пустыри, огороды.

«Столичный» Невский начинался от Аничкова моста со знаменитыми скульптурами Клодта. Отсюда потянулись один за другим особняки, богатые магазины, здесь булыжная мостовая сменилась торцовой.

Самым оживленным на городских магистралях в те годы считался перекресток Невского проспекта и Большой Морской улицы (ныне улица Герцена). Сюда и доставил экипаж Улыбышева и Балакирева. Лошади повернули налево и въехали в «одну из великолепнейших в столице улиц». Так характеризовал Большую Морскую справочник того времени. Из него же можно

узнать, что в старину, при основании Петербурга, здесь находились мазанковые дома для морских офицеров, матросов, мастеровых, приписанных к Адмиралтейству, — потому улица и получила свое название. Спустя несколько десятилетий огромный пожар уничтожил неказистые постройки, и теперь, как указывалось в справочнике, «в этой улице находятся дома многих знатных особ».

Это был самый аристократический район Петербурга — 1-я Адмиралтейская часть. Улыбышев и Балакирев поселились в доме Чаплина (сейчас дом № 9/13 на углу улицы Герцена и Невского проспекта).

Приезжие сразу же окунулись в суетливую, беспокойную столичную жизнь. День Улыбышева складывался из многочисленных визитов и приемов. И всюду рядом с ним был Балакирев. Благодаря маститому патрону перед Милием открылись аристократические салоны, артистические кружки. За короткое время завязалось множество знакомств, особенно среди музыкантов. Балакирев оказался в окружении дирижеров, композиторов, скрипачей, виолончелистов, пианистов, певцов, критиков. Многие из них были, как тогда говорили, аматёрами — любителями.

Всю первую половину XIX века и начало второй музыкальная жизнь Петербурга сосредоточивалась в частных домах. Во многих семьях регулярно собирались, чтобы попеть, потанцевать, поиграть «на фортепианах». Любители ансамблевой музыки объединялись в трио, квартеты. Конечно, далеко не всегда к музыке проявлялось серьезное отношение. Часто на музицирование смотрели лишь как на приятное развлечение — наряду с карточной игрой, флиртом, сплетнями. Однако немало кружков составляли истинные ценители и знатоки искусства, музыканты-профессионалы и подчас не уступавшие им в мастерстве люби-

тели, которым лишь сословные предрассудки мешали избрать профессию музыканта.

В ту пору общедоступные концерты устраивались довольно редко. Зато много было музыкальных собраний в аристократических салонах, где выступали русские артисты, зарубежные гастролеры. Здесь подчас звучала даже симфоническая музыка, а число гостей-слушателей достигало нескольких сотен.

Всеобщей известностью, особенно в 30—40-е годы, пользовался в Петербурге салон графов Виельгорских — Михаила Юрьевича и Матвея Юрьевича. Братья жили на Михайловской площади (сначала в одном доме, затем в другом; ныне это дома № 3 и 4 на площади Искусств). Оба были прекрасными музыкантами. Первый проявил себя как даровитый композитор, второй — как превосходный виолончелист. Они принимали горячее участие едва ли не во всех музыкальных начинаниях. У них исполнялась знаменитая Девятая симфония Бетховена, Глинка проводил репетиции своей первой оперы «Жизнь за царя»<sup>1</sup>, здесь русские слушатели восторгались темпераментной игрой знаменитого композитора и пианиста Ференца Листа, здесь одной из своих симфоний дирижировал Роберт Шуман. Слушатели встречались в этом доме с Берлиозом, Венявским, позже — с Верди, Вагнером, с выдающимися итальянскими певцами. Берлиоз назвал дом Виельгорских «настоящим маленьким храмом искусств». Среди гостей у Виельгорских часто бывали Жуковский, Гоголь, Карл Брюллов, Глинка, Даргомыжский.

Авторитет братьев Виельгорских в области музыки был так велик, что подчас именно в их салоне гастролеры проходили своеобразные экзамены: мнение, сло-

---

<sup>1</sup> Так по требованию Николая I была переименована опера М. И. Глинки «Иван Сусанин».

жившееся здесь, принималось во внимание театральным начальством и во многом определяло судьбу артиста. Хотя концерты у Виельгорских не были общедоступными, они привлекали весьма широкие круги музыкантов, поэтов, художников, многочисленных любителей искусства.

То же можно сказать о концертах у Алексея Федоровича Львова. Влиятельный в музыкальных кругах человек, композитор, автор музыки царского гимна, директор придворной певческой Капеллы, он был талантливым скрипачом. Особенно любил Львов играть в квартете. Большой зал на третьем этаже собственного дома Львова на Караванной улице (ныне № 22 по улице Толмачева) в дни выступлений квартета заполняли высокопоставленные аристократы, чиновники всех рангов, литераторы, живописцы, артисты, музыканты.

На эти вечера приезжали даже из-за границы. Кроме квартетной музыки, звучавшей еженедельно, трижды в году в период великого поста (в это время все театры были закрыты, зато устраивалось очень много концертов) у Львова проводились «симфонические собрания».

Политические и общественные взгляды Львова были реакционными, сословные предрассудки мешали ему в полной мере развернуть свой исполнительский талант, он упорно именовал себя «дилетантом», хотя слышавший его игру Шуман заметил однажды: «Если в столице России есть еще такие дилетанты, то иному артисту приходится там скорее поучиться, нежели учить».

Заслугой Львова явилось учреждение в Петербурге в 1850 году Концертного общества, которое ставило своей целью исполнение классической музыки. Концерты проходили в зале Капеллы.

Много лет помнили современники и вечера у князя Владимира Федоровича Одоевского. Умный, эрудированный человек, писатель, ученый, один из первых в России музыкальных критиков, Одоевский был дружен или знаком чуть ли не со всеми известными людьми Петербурга. Пушкин, Глинка, Лермонтов, Даргомыжский, Крылов, Гоголь, Жуковский, Вяземский, многие другие писатели, поэты, композиторы, ученые, постоянно собирались в его доме. Он жил сначала (в конце 20-х — 30-е годы) в Мошковом (ныне Запорожский) переулке, на углу Дворцовой набережной (сейчас дом № 22/1—3), затем (в 40-е годы) на Фонтанке, близ Аничкова моста (ныне набережная Фонтанки, дом № 35), позже — на углу Литейного проспекта и Басейной улицы (теперь дом № 36 по Литейному проспекту, угол улицы Некрасова), а потом — в здании Румянцевского музея на Английской набережной (теперь набережная Красного Флота, дом № 44). У Одоевского всегда много говорили о музыке, о новых сочинениях, об исполнителях, здесь нередко прослушивались интересующие хозяина и его гостей произведения или исполнители.

Балакиреву довелось бывать в этих салонах. Он принимал участие в музицировании у Львова, у Одоевского. Простой и приветливый Одоевский особенно расположил к себе юношу. У них завязались теплые отношения. К сожалению, общение их было недолгим: Одоевский вскоре переехал в Москву. Сохранился экземпляр нот — «Искусство фуги» Баха — с надписью: «Милию Алексеевичу Балакиреву в знак признания и уважения от кн. В. Одоевского. 16-е апреля 1856. СПб.».

Заслуживают внимания еще два петербургских музыкальных кружка. Они были не столь широко известны, как салоны Виельгорских, Львова или Одоев-



ского, но участники этих кружков не менее преданно служили искусству. Кроме того, с ними связаны события, о которых пойдет речь в дальнейшем. Это кружки В. А. Кологривова и А. И. Фитцума.

Василий Алексеевич Кологривов — виолончелист, фанатично любивший музыку и отдававший ей все силы и средства. В середине 50-х годов он жил на набережной Екатерининского канала в доме Бутырина (ныне канал Грибоедова, дом № 118). У него регулярно собирались исполнители-инструменталисты: скрипачи, виолончелисты, пианисты. Постоянно бывал у Кологривова Антон Григорьевич Рубинштейн. Кологривов выступал в салонах, на открытых концертах. Он деятельно участвовал во всем, что было связано с музыкой, приобщал к любимому искусству молодежь. Василий Алексеевич давал бесплатные уроки игры на виолончели, всячески способствовал продвижению на музыкальном поприще начинающих талантливых музыкантов. Как вспоминал позже Рубинштейн, «Кологривов трудился с полным самоотвержением, забывая личные интересы, жертвуя материальными своими средствами». Вокруг него сгруппировались люди, «которые дышали музыкой», для которых она была «альфой и омегой их существования». Кологривов проявил участие и к Балакиреву.

Александр Иванович Фитцум, инспектор Петербургского университета, был альтистом, энтузиастом квартетного исполнительства. На музыкальные «пятницы» Фитцума приходили многие любители и профессионалы. Заботясь о музыкальном развитии учащихся, он организовал студенческий симфонический оркестр, который приобрел широкую известность. На одном из концертов этого оркестра Балакирев впервые предстал перед петербургской публикой.

Введенный Улыбышевым в крупнейшие салоны и музыкальные кружки Петербурга, Балакирев вызвал всеобщий интерес, тем более что восторженные слова о его таланте, высказанные авторитетным музыкантом, ранее слышали уже многие.

Знакомство с Балакиревым не разочаровало петербургских меломанов. Этот юноша с огненными карими глазами и густой красивой бородой был действительно на редкость одарен. Он виртуозно играл на рояле, обладал тонким музыкальным слухом и феноменальной памятью. К тому же он оказался многообещающим композитором. «Большая фантазия на русские национальные напевы для фортепиано с сопровождением оркестра», «Большой русский национальный концерт», «Первый русский оригинальный квартет для двух скрипок, альта и виолончели», ряд романсов, фортепианных произведений, наконец, Фантазия на темы из оперы Глинки «Жизнь за царя» — коронный номер Балакирева-пианиста — эти пьесы составляли творческий багаж молодого музыканта. Их нельзя было назвать зрелыми. Чувствовалось, что они созданы человеком, творческие стремления которого еще не вполне определились. Тем не менее в них обращали на себя внимание забота молодого композитора о национальном, русском характере своих сочинений (это отразилось и в названиях) и то, что образцом для себя он избрал музыку Глинки.

С первых шагов зарекомендовав себя с лучшей стороны, Балакирев очень скоро получил возможность выступить публично. Уже 22 декабря 1855 года он принял участие в концерте, исполнив, как указано в афише, «соло для фортепьяно». Это было в Кронштадте, в зале Коммерческого собрания. Концерт давали известный виолончелист и дирижер К. Шуберт и скрипач К. Кламрот. Выступить вместе с ними Ба-

лакирева пригласил, очевидно, Шуберт, познакомившийся с молодым пианистом на одном из музыкальных вечеров. Возможно, что содействие оказал и Кологривов: он учился у Шуберта и сохранил с ним теплые, дружеские отношения.

Концерт прошел успешно, и Шуберт предложил Балакиреву второе выступление — на одном из университетских концертов, проходивших под его управлением.

«Музыкальные упражнения студентов императорского университета в Петербурге» преследовали скромную цель — приобщить учащуюся молодежь к музыке. Однако роль их оказалась гораздо значительнее. В симфоническом оркестре играли не только студенты, но и бывшие студенты, и любители музыки, не учившиеся в университете (в частности, из кружка А. И. Фитцума). Солистами соглашались выступать известные артисты. Каждое воскресенье в актовом зале университета звучала музыка. Слух об этом быстро распространился по Петербургу, и вскоре мест стало не хватать, хотя за вход назначили плату: мужчины за 10 концертов платили 5 рублей, женщины — 3 рубля. «Большая университетская зала всегда была полна,— отмечал современник,— билетами надо было запасаться заранее...»

В программу обычно входили симфония и какая-нибудь увертюра, а между ними — сольные номера. Концерт 12 февраля 1856 года, на котором, впервые в Петербурге, выступил Балакирев, открывался Героической симфонией Бетховена, завершался увертюрой к опере «Волшебный стрелок» Вебера. Кроме Балакирева, исполнявшего первую часть своего фортепианного концерта, солистами выступили молодой артист петербургской оперы И. Сетов, певший арию из «Медеи» Пачини, и популярные солисты итальянской

оперной труппы Л. Лаблаш и А. Бозио с ариями из опер Моцарта.

Музыкальный критик А. Н. Серов, оповещая читателей о предстоящем выступлении Балакирева, писал на страницах нового, только что созданного в Петербурге журнала «Музыкальный и театральный вестник»: «В этом концерте петербургская публика будет приветствовать первый дебют замечательного отечественного таланта, недавно появившегося на музыкальном поприще... Появление каждого нового деятеля на горизонте искусства очень отрадно, во сколько же отраднее, когда такой новый деятель, юный, с самыми блестящими надеждами, наш соотечественник! Истинной, глубокой радостью должны быть проникнуты сердца всех, кому дорога судьба искусства в нашей родине». Говоря о сочинениях Балакирева, Серов счел нужным «поздравить Россию с новым, чрезвычайно даровитым композитором».

И вот первый концерт в столице прошел. Позади аплодисменты, поздравления знакомых. Весьма одобрительны были и отклики критики. «Мы смело причисляем этого молодого артиста к числу самых талантливых пианистов и композиторов», — писали «Санкт-Петербургские ведомости». Серов в «Музыкальном и театральном вестнике» вновь отметил Балакирева: «Сочинение г. Балакирева... было исполнено автором отлично и встречено всею публикою с большим, искренним сочувствием... Талант г. Балакирева — богатая находка для нашей отечественной музыки».

Милий был счастлив.

Прошло немногим больше месяца, и вновь появилась программа с именем Балакирева: «В зале ее высокопревосходительства г-жи Мятлевой, против Исаакиевского собора, в четверг, 22 марта, Милий Балакирев, пианист, будет иметь честь дать музыкальное

утро». Дом Мятлевой сохранился (ныне № 9 на Исаакиевской площади).

Молодой музыкант был на этот раз основным исполнителем; он сыграл свою Фантазию на темы из оперы «Жизнь за царя», пьесы Глинки, Даргомыжского, Ласковского, собственные Ноктюрн и Скерцо и в составе ансамбля одну часть из своего Октета. Кроме него выступили В. Кологривов (при содействии которого и было организовано «музыкальное утро»), певец П. Булахов, арфист А. Цабель, скрипач И. Пиккель.

18 апреля в университете прошел большой концерт, в котором приняли участие певицы Л. Беленицына и М. Шиловская, виолончелист В. Кологривов, гитарист Н. Макаров, на цитре играл граф Н. Кушелев-Безбородко. Аккомпанировали А. С. Даргомыжский и М. А. Балакирев.

За несколько месяцев Балакирев достиг блестящего успеха. Его яркий и многосторонний талант был отмечен музыкальными кругами столицы.

\*\*\*

Вскоре по приезде Балакирева в Петербург в жизни молодого музыканта произошло событие, оставившее в ней значительно более заметный след, чем первые успехи в салонах и на концертах. В один из последних дней декабря 1855 года Улыбышев повез Балакирева к М. И. Глинке.

С волнением ожидал Милый эту встречу. Он не имел возможности узнать все, что написал композитор: не все ноты удавалось достать. Но то, с чем довелось познакомиться, произвело огромное впечатление. Оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (в отрывках), «Камаринская» для оркестра, другие

сочинения убедили Балакирева в том, что Глинка — великий русский композитор. Того же мнения о Глинке придерживались многие авторитетные музыканты. Еще в 1836 году, после премьеры «Жизни за царя», Одоевский писал в «Северной пчеле», что «с оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*».

Однако Балакиреву доводилось слышать и иные суждения: далеко не все смогли оценить истинное величие Глинки. Сам же Милий необычайно остро ощутил в его музыке ту «новую стихию», о которой писал Одоевский и которая так привлекала молодого музыканта.

Глинка жил в Эртелевом переулке (ныне улица Чехова, дом № 7). Квартира располагалась на втором этаже. Любимой комнатой композитора был большой зал в четыре окна. Тут стоял рояль, небольшой ломберный столик, за которым Глинка писал музыку, тут собирались его друзья.

Глинка часто устраивал музыкальные вечера. Незменными их посетителями были А. С. Даргомыжский, критики А. Н. Серов и В. В. Стасов, известные певцы А. П. Лоди, супруги Петровы — Осип Афанасьевич и Анна Яковлевна (первые исполнители ролей Сусанина и Вани в «Жизни за царя»), Д. М. Леонова. Часто приходил старый друг композитора В. Ф. Одоевский. Бывали музыканты-инструменталисты, певцы-ученики.

Улыбышев, пользуясь давним знакомством с Глинкой, приехал в неурочный день и без предупреждения. Приветливо встретив гостей, композитор познакомил Балакирева со своей сестрой — Людмилой Ивановной Шестаковой, жившей вместе с ним, с ее четырехлетней дочерью Оленькой, а затем усадил за рояль.

Нетрудно догадаться, что переживал в тот момент молодой музыкант. Собравшись с духом, он сыграл Фантазию на темы из «Жизни за царя». Глинка поквалил Балакирева. «Мне кажется, он очень дельный музыкант», — сказал композитор сестре.

С тех пор Милий часто бывал у Глинки. Он приходил к нему преимущественно по утрам, когда Михаил Иванович был более свободен, показывал свои сочинения. Они много говорили о музыке, о творчестве старых и современных композиторов (особенно о Берлиозе, Листе).

Балакирев посещал и музыкальные собрания у Глинки. Здесь часто играли на двух фортепиано в восемь рук. В таком исполнении он впервые познакомился с «испанскими увертюрами» Глинки — «Арагонской хотой» и «Ночью в Мадриде».

В одну из первых встреч Глинка подарил Балакиреву листок, на котором записал мелодию, услышанную в Испании. Вскоре возник «Фанданго-эюд на тему, данную М. Глинкой, посвященный Алекс. Улыбышеву, для фортепиано в две руки, соч. М. Балакирева». В те же дни Балакирев занимался переложением для фортепиано в две руки «Арагонской хоты». Он старался сохранить звучность и блеск глинкинского оркестра. Глинка остался очень доволен.

Балакирев вошел в круг тех близких людей, которых композитор посвящал в новые замыслы. Однажды Глинка рассказал, что хочет написать симфонию «Тарас Бульба», и сыграл несколько тем, предназначенных для нее. Позже Балакирев по памяти записал эти темы, сохранив их для истории.

В то время готовилось издание опер Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Композитору приходилось просматривать корректуры, исправлять ошибки. К этой кропотливой и ответственной

ной работе он привлек Балакирева, высоко оценив его музыкальность.

Композитор, перед которым в Петербурге проходило немало в той или иной мере одаренных молодых людей, не случайно выделил именно Балакирева и взял на себя роль его наставника. Глинка чувствовал в Балакиреве родственную творческую натуру. Этим и объясняется его внимательное, заботливое отношение к новому знакомому и участие, которое он принял в его творческих делах. Яркий и разносторонний талант Балакирева покорила Глинку. Он, как вспоминала Людмила Ивановна Шестакова, «предсказывал блестящую музыкальную будущность» юноше. Запомнились Шестаковой и другие знаменательные слова Глинки: «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки».

Могучее воздействие таланта Глинки определило направление, в котором стал развиваться Балакирев. В общении с великим композитором молодой музыкант особенно глубоко понял, что музыкальное творчество — серьезное и ответственное дело. Он увидел, сколь велики, значительны задачи, стоящие перед тем, кто хочет посвятить себя музыке. Главные из них — выражение в искусстве национального духа, воплощение народных характеров, реалистичность, содержательность создаваемых образов.

Каждая встреча с Глинкой превращалась для Балакирева в ценнейший урок. Он начал постигать тайну красоты и выразительности мелодии, богатства и красочности гармонии, совершенства форм.

26 апреля 1856 года в Эртелев переулоч съехались друзья Глинки. На следующий день он уезжал за границу, предстояло прощание. В тот день Балакирев получил два драгоценных подарка. Глинка вручил ему свой портрет, сделанный накануне у известного пе-



тербургского фотографа Левицкого, и листок с темой народного испанского марша. На портрете Глинки оставил нотный автограф — мелодию трио из «Жизни за царя» — и сделал надпись: «На память Милию Алексеевичу Балакиреву от искреннего ценителя его таланта. Михаил Глинка. 26 апреля 1856 года С.П.бург». На основе темы испанского марша Глинка предложил Балакиреву сочинить увертюру. Композитор даже указал, как ее следует начать.

Подарки Глинки были его последними знаками внимания Балакиреву. 27 апреля композитор покинул Петербург, как оказалось, — навсегда. Меньше чем через год — 3 февраля 1857 года — он скончался в Берлине. Россия лишилась великого композитора. Балакирев же утратил человека, который был для него незаменимым наставником.

Отныне дело Глинки, дело развития национальной музыки, предстояло продолжить другим русским музыкантам.

## ПЕРВЫЙ СОРАТНИК

**В** дни, когда Балакирев приехал в столицу, официальный Петербург праздновал победу русских войск в одном из сражений Крымской войны: пал турецкий город Карс. По Петербургу возили захваченные у неприятеля знамена, в Петропавловской крепости палили пушки. Но большинство русских людей понимало, что поводов для радости мало. Каждый, кто обладал способностью мало-мальски трезво оценивать события, видел печальные результаты кровопролитной войны.

Мужество русских воинов, героическая оборона Севастополя, патриотизм народа вызывали законные восхищение, гордость. Однако было известно и другое — бездарность высшего командования, отсталая техническая оснащенность русской армии, острая нехватка оружия и боеприпасов, казнокрадство и бюрократизм в военном ведомстве. Война показала крайнюю отсталость самодержавно-крепостнической России, со всей остротой поставила вопрос о необходимости преобразований.

Доведенное до отчаяния крепостными порядками, усугублением бедственного положения, заволновалось крестьянство. Бунты, выступления против помещиков охватили все губернии.

Народные беды нашли горячий отклик у просвещенной России. Жить по-старому невозможно, необ-

ходимы перемены — передовые люди России отчетливо сознавали это. После смерти Николая I в феврале 1855 года ожидание реформ усилилось. Общественная мысль начала напряженно работать. «Крымская война имела целью повредить России, но только ей и принесла пользу. Веревки, которыми мы были связаны по рукам и по ногам, ослабли, перетерлись во время войны, испуганный тюремщик сам помер. Осадой Севастополя началось освобождение крестьян, призыв к оружию был призывом к мысли», — писал А. И. Герцен.

Передовыми борцами за интересы крестьянской массы выступили в тот переломный период разночинцы — образованные люди из среды либеральной и демократической буржуазии, чиновничества, мещанства, купечества, крестьянства, а также низшего духовенства и обедневшего дворянства. Разночинцы явились новым поколением русских революционеров.

Воспитателем и вождем революционной демократии стал выдающийся литературный критик, публицист и философ Н. Г. Чернышевский. Со страниц журнала «Современник» его могучая революционная проповедь звучала на всю страну. Преданным соратником Чернышевского стал молодой критик Н. А. Добролюбов, деятельность которого развернулась с середины 1850-х годов.

Со страстным революционным призывом выступал А. И. Герцен, эмигрировавший из николаевской России за границу. Первый номер его «Колокола» вышел 1 июля 1857 года. Двумя годами раньше был выпущен первый сборник «Полярной звезды».

Революционно-демократические публицисты обличали пороки монархического строя, бичевали дикость крепостного права, вскрывали корыстолюбие чиновни-

ков правительственного аппарата. Они развивали у своих читателей критическое отношение и к другим сторонам самодержавно-крепостнической действительности.

Общественный подъем охватил все слои общества. Двухлетняя Елена Штакеншнейдер, дочь известного петербургского архитектора А. И. Штакеншнейдера, умная и наблюдательная девушка, 16 января 1856 года записала в дневнике: «Что творится, что делается кругом! Перерождаемся ли мы все или только народились новые люди? Россия точно просыпается, как та царевна в сказке, что под чарами злой волшебницы спала сто лет... Едва протерев глаза, все заговорили разом о новом, захотели нового... Все принялись что-то делать, не то строить, не то разрушать, я не разберу...»

Передовые люди эпохи, особенно молодежь, пристально всматривались в окружающую жизнь, думая о том, как изменить ее к лучшему. Распространилась жажда активной полезной деятельности, направленной на благо народа, отчизны. Всех охватило стремление определить свое место и свои задачи в современном мире.

Главным в 50—60-х годах XIX века был крестьянский вопрос. Это был всеобъемлющий вопрос о русском народе, его жизни, о его культуре, его прошлом, настоящем и будущем. Разные взгляды на решение этой проблемы разделили русское общество на два противостоящих лагеря — защитников крепостного права и его противников.

Общественный подъем и размежевание сил в русском обществе способствовали интенсивному развитию науки, искусства, культуры, литературы. В 60-е годы выдвинулись такие замечательные ученые, как математик П. Л. Чебышев, физик А. Г. Столетов, химики

Д. И. Менделеев и А. М. Бутлеров, физиолог И. М. Сеченов, историк С. М. Соловьев и другие.

Передовые деятели литературы и искусства того времени опирались на работы Чернышевского. В 1855 году он опубликовал свою диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», которую защитил в Петербургском университете. В диссертации Чернышевский органически связал задачи искусства с запросами жизни, с интересами борьбы за лучшее будущее трудовых масс. Он требовал от искусства правдивого отражения действительности, объяснения жизненных явлений и «приговора» над ними. Он считал, что искусство должно быть учебником жизни. Этот труд стал творческой программой прогрессивно настроенных деятелей русской литературы и искусства.

Н. В. Шелгунов — публицист и видный деятель русского революционного движения — писал, что современники восприняли мысли Чернышевского как «целую проповедь гуманизма, целое откровение любви к человечеству, на службу которому призывалось искусство».

Знаменательные явления происходили в литературе тех лет. Героем многих произведений стал крестьянин, его трудовая жизнь. Писатели рассказывали о судьбе представителей угнетенных и бесправных слоев общества, в обличительных тонах обрисовывали дворянство и помещичество. Появились монументальные произведения, отражавшие современную жизнь во всей ее полноте и сложности.

«Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», «Будь гражданин! служа искусству, для блага ближнего живи» — эти слова поэта революционной демократии Н. А. Некрасова стали идейной программой передовой литературы. Именно так понимали

свой долг прогрессивно настроенные деятели литературы.

Русская литература подавала пример искусству, которое училось у нее гражданственности, идейности, народности. Вся русская культура развивалась в благотворной атмосфере передовых веяний.

Петербург был главным очагом культурной жизни России, центром освободительного движения. И это не могло не оказывать исключительного влияния на все, что происходило в общественной жизни столицы.

Не случайно в середине прошлого века так усилилась тяга молодежи в Петербург. С разных концов страны устремлялась она сюда, чтобы учиться, просвещаться, приобщаться к передовым общественным идеалам. «И вот из этих-то притянувшихся к Петербургу из разных концов России людей — из Саратова, из Нижнего, из Тулы, из Костромы, из Сибири — Петербург создал своих знаменитых публицистов, критиков, профессоров, ученых», — писал Н. В. Шелгунов. Эти люди примыкали к передовым общественным силам столицы, способствовали расцвету передовой культуры. Одним из них стал и приехавший в Петербург Балакирев.

\*\*\*

Круг лиц, с которыми у Балакирева завязалось знакомство в первые же недели его петербургской жизни, был очень широк, однако лишь с немногими у него сложились истинно дружеские отношения. К этим немногим принадлежал Александр Николаевич Серов — музыкальный критик, который горячо откликнулся в печати на концерты Балакирева.

Это был высококультурный и одаренный человек, обладавший стойкими убеждениями и упорством в достижении поставленной цели. Жизнь его складыва-

лась нелегко. Когда он познакомился с Балакиревым, приближалось его 35-летие, но сколько-нибудь прочного положения в обществе он не имел, очень нуждался материально.

Серов получил хорошее образование: владел немецким, французским, английским, итальянским языками, был превосходно знаком с классической и современной художественной литературой, серьезно изучал историю и философию, увлекался театром, живописью. Интересуясь очень многим, он старался дойти до первооснов того или иного предмета, связать многообразные сведения в единую стройную, научно обоснованную систему. «Я не люблю упускать случая познакомиться с какой угодно наукой, в полной уверенности, что если она мне не принесет пользы, то на сколько-нибудь расширит круг мышления» — эти слова Серов написал задолго до встречи с Балакиревым.

Всем существом Серов был предан музыке. Окончив Петербургское училище правоведения и поработав затем несколько лет в Министерстве юстиции, он понял, что не юриспруденция — его призвание. Он вышел в отставку и упорно продолжал, как он сам говорил, «развивать в себе артиста — слушанием музыки и постоянными кабинетными трудами по своему предмету».

Серов мечтал стать композитором. Ненавидя дилетантизм, он упорно учился, стараясь расширить свой музыкальный кругозор.

Еще с юношеских лет у Серова был друг — Владимир Стасов. «Высшего наслаждения я не знал, как с ним играть, с ним ходить в театр, читать книги, а главное — спорить!» — вспоминал Серов.

Самоучкой Серов досконально изучил творчество многих авторов. Онзнакомился с произведениями

разных стилей, разных эпох, приобрел широкие познания в истории. Серов был убежден, что именно на музыкальном поприще он принесет пользу обществу. Он категорически не соглашался с людьми, убежденными, что самую большую пользу человечеству приносят точные науки, дающие конкретные, осязаемые результаты. «Я уверен,— писал Серов Стасову,— что успех музыки никак не менее подвигает человечество, как паровые машины и железные дороги». И, понимая общественное значение искусства, Серов задумывался над тем, какой же должна быть музыка, в чем долг художника-композитора.

Огромную роль в формировании взглядов Серова сыграл М. И. Глинка. «Я в него верю, как в божество!» — увлеченно восклицал молодой человек. Под непосредственным впечатлением от бесед с Глинкой, от его музыки Серов утвердился в мысли, что композитор «должен так сообразовать свое творчество с духом народа, чтобы его собственные мотивы выливались в формы, наиболее любимые народом, как наиболее соответствующие его вкусу». Идеи народности музыкального искусства, интерес к национальной музыкальной культуре, взгляд на народную песню как на высокохудожественное выражение народного духа — все это развивалось у Серова под воздействием гения Глинки.

Личные контакты Серова с Глинкой стали особенно тесными в 50-х годах. К тому времени Серов уже приобрел известность как музыкальный критик. Он писал убежденно, горячо, стойко защищая идею, правдивость, народность музыки. Смело вступая в полемику, он наносил чувствительные удары тем, кто ополчался против всего передового и национально-самобытного в музыкальном искусстве. Серьезные статьи о музыке в ту пору появлялись очень редко.



Серов был одним из первых образованных музыкальных критиков, взявшихся за разработку важных проблем музыкального искусства своего времени. Его немногие предшественники — Одоевский, Улыбышев и некоторые другие — оказались далеки от задач, которые выдвигала новая эпоха.

Духовным учителем Серова-критика был В. Г. Белинский. Несомненно, его прежде всего имел в виду Серов, когда писал о «блистательном состоянии русской литературной критики, которая во многих отношениях опередила все иностранные». Несколько позднее он испытал воздействие Чернышевского. Отмечая расцвет литературно-критической мысли, Серов задавал вопрос: «Почему же не позволить себе думать, что постоянные, дружные, добросовестные усилия могут через несколько лет поставить и музыкальную критику в России на такое же видное и почетное место?»

Действительно, со временем усилиями передовых деятелей русской музыки музыкальная критика в России заняла видное и почетное место (хотя фигуры, равной Белинскому или Чернышевскому, она не выдвинула). И одним из создателей русской научной музыкальной критики стал Александр Николаевич Серов.

Знакомство и общение с этим эрудированным музыкантом дало Балакиреву очень многое. Вместе с Серовым юноша размышлял о путях русской музыки, о задачах музыканта, композитора. Увлеченный грандиозностью поднимаемых проблем, умом и темпераментом критика, Балакирев искал возможность лишней раз поговорить с ним, показать ему свои сочинения. И Серов тянулся к талантливому человеку. Он искренне радовался дарованию Балакирева, в его успехах он видел грядущие достижения русской музыки.

Балакирев и Серов виделись часто: они встречались в музыкальных кружках, навещали друг друга. Пока Улыбышев был в Петербурге, Александр Николаевич приходил к нему и Милию Алексеевичу в дом Чаплина на Большую Морскую. Весной 1856 года, когда Улыбышев уехал в свое нижегородское поместье, Балакирева приютил Кологривов. Теперь Серов посещал своего приятеля уже не в аристократическом центре столицы.

Случалось, Серов и Балакирев назначали встречи в музыкальном магазине Я. Беккера, который помещался напротив Михайловского манежа (ныне дом № 31 по улице Ракова, напротив Зимнего стадиона). Здесь они играли на двух роялях в четыре руки.

Чаще всего, впрочем, встречались в квартире Серова. Родители Серова имели небольшой деревянный дом в начале Лиговского канала на углу Озерного переулка (постройка не сохранилась). Но молодой музыкант не жил здесь постоянно. Конфликт с отцом, который не мог смириться с тем, что сын избрал путь музыканта, заставлял Александра Серова снимать комнату отдельно. Известно, что он жил на Бассейной улице (ныне улица Некрасова). Летом 1856 года он на некоторое время переехал «на Пески» (сейчас район Советских улиц). «На Песках, в 7-й Рождественской улице, дом Нефедьевой», — сообщал свой адрес Серов Балакиреву (ныне 7-я Советская улица; дом не сохранился). Серов жаловался, что на прежнем месте было слишком шумно. «Мне надобно было поселиться именно в захолустье, — писал он. — Тишина-то какая, точно в деревне, — даже трава и куры перед окнами; шарманчики и бродячие музыканты (мои злейшие враги) в мою улицу и не заглядывают».

Он и Балакирев жили в противоположных концах города. Единственным средством сообщения для них мог быть извозчик, но стоила поездка на такое расстояние недешево. И молодые люди отправлялись в дальнее путешествие пешком.

\* \* \*

Подчас Балакирев навещал Серова не один. Вскоре по приезде в Петербург у него появился приятель — Цезарь Антонович Кюи, которого впоследствии знали как крупного военного инженера, профессора Инженерной академии, и как композитора и музыкального критика, друга и соратника Балакирева в течение многих лет.

Сын француза и литовки, он родился в Вильно, но с 1850 года, когда пятнадцатилетнего мальчика привезли в Петербург и вскоре отдали в Инженерное училище, до самой смерти в 1918 году его жизнь неразрывно связана с городом на Неве.

Инженерное училище располагалось в массивном здании Михайловского замка, стоявшего напротив Летнего сада, между Фонтанкой и Садовой улицей (после того как здание отдали училищу, его стали называть Инженерным замком).

Еще в Вильно музыкальные способности юного Цезаря Кюи отметил много лет работавший там известный польский композитор Станислав Монюшко. Он же давал ему бесплатные уроки, просматривал его первые сочинения.

После переезда в Петербург подросток, начав заниматься в Инженерном училище, не оставил музыку. Он отлично учился, что требовало немало сил и времени, но все же успевал играть на рояле. Товарищи регулярно собирались в одном из залов Инженерного

замка и с удовольствием слушали Кюи. Иногда с кем-нибудь из них он играл в четыре руки.

По окончании училища Кюи был произведен в офицеры и принят в офицерские классы, вскоре переименованные в Николаевскую инженерную академию. Он получил возможность жить на частной квартире, чаще посещать дома, где устраивали музыкальные вечера, бывать на концертах и спектаклях.

Как-то он пришел на «пятницу» к А. И. Фитцуму. Здесь его познакомили с Балакиревым. Это знакомство, состоявшееся в начале 1856 года, сыграло огромную роль в его жизни.

Балакирев и Кюи были почти одного возраста (Кюи немного старше). С первых же слов выяснилось, что, несмотря на молодость, оба серьезно относятся к музыке. Это помогло им сблизиться. Балакирев, весь под впечатлением первых встреч с Глинкой, заговорил о нем. «Он с одушевлением рассказал мне про Глинку, которого я вовсе не знал, а я ему говорил о Монюшко, которого он тоже не знал», — вспоминал много лет спустя Кюи.

Приятельские отношения сложились очень быстро. И хотя Балакирев обладал значительно бóльшим талантом и музыкальным кругозором, это не мешало друзьям равно ценить общество друг друга. Они были готовы встречаться каждый день. Им никогда не было скучно: они с увлечением занимались музыкой. Им нужно было досконально разобраться в каждой пьесе, понять значение каждой ноты или аккорда, ощутить неповторимое своеобразие творчества каждого композитора. Ведь они сами сочиняли музыку.

Кюи был первым из молодых начинающих композиторов, с которым сблизился, тоже по существу начинающий, Балакирев. Они делились друг с другом сугубо «композиторскими» заботами: как развить тех-

нику сочинения, как овладеть той или иной формой, как научиться инструментовать. Советы, как более опытный, обычно давал Балакирев.

Кюи особенно увлекался оперой. Он часто бывал на спектаклях русской оперной труппы.

В те годы положение ее было незавидным. Уже много лет в столице господствовала итальянская труппа, в которую входили всемирно известные певицы. Царский двор отпускал на ее содержание огромные средства, предоставил ей сцену лучшего в Петербурге Большого театра, находившегося на Театральной площади (позже театр перестроили, и он стал частью здания Петербургской — ныне Ленинградской — консерватории). Посещение итальянской оперы стало модой в высшем столичном обществе. Билеты брали нарасхват. Спектакли итальянцев были постоянной темой разговоров, о них писали все газеты.

Русская опера влачила жалкое существование. Она не имела даже своего помещения. На несколько лет ее перевели в Москву. По возвращении в Петербург артистам пришлось выступать на сцене Театра-цирка — неудобного и плохо приспособленного для музыкальных спектаклей (он также находился на Театральной площади — напротив Большого театра).

Средства оперная труппа получала ничтожные. Дирекция императорских театров платила русским актерам во много раз меньше, чем иностранным. Денег на постановки давалось так мало, что, как правило, не приходилось даже думать об изготовлении новых декораций, новых костюмов. Зрители премьер видели на сцене детали оформления, хорошо знакомые по другим операм.

В репертуаре русских певцов отечественные произведения занимали скромное место. Чаще шли французские и немецкие комические оперы. Газеты и жур-

налы не баловали вниманием русскую труппу. В привилегированных кругах столицы ездить на русские спектакли считалось чуть ли не дурным тоном. А Кюи любил бывать здесь. Особенно привлекали его комические оперы.

На оперные спектакли Кюи подчас приходил вместе с Балакиревым. Вскоре после знакомства они впервые увидели на сцене оперу Глинки «Жизнь за царя». Цезарь Антонович разделял восторженное отношение товарища к этому произведению. Он пропагандировал его и среди своих знакомых.

В ту пору Кюи вместе со старшим братом Наполеоном Антоновичем, окончившим Академию художеств, снимал две комнаты «с харчами» на Галерной улице (она была проложена в сторону Галерной верфи, что и определило ее название; ныне Красная улица). Кроме братьев Кюи в квартире поселились пианист, архитектор, игравший на скрипке, а также учащийся Академии художеств Г. Г. Мясоедов — в будущем известный художник.

Молодые люди жили крайне скромно. Вино никогда не появлялось на их столе — это был бы лишний расход, да и удовольствия в нем они не видели. очевидцы вспоминали, что в этой молодежной компании много музицировали, горячо спорили о судьбах искусства.

Мясоедов возмущенно рассказывал о том, что академия культивирует устаревшие традиции классицизма и далека от современной жизни, что жанровая живопись почему-то считается низшим искусством, недостойным внимания «истинных» художников. Не ради этого ехал он в Петербург из далекого Орла! Кюи и приходивший к нему Балакирев горячо обсуждали состояние музыкального искусства в России.

Почти каждое воскресенье Кюи с Балакиревым

с утра отправлялись к Серову. Все усаживались к роялю. Музыка перемежалась страстными монологами Серова или бурным обменом мнениями. Бывало, Александр Николаевич знакомил друзей с только что написанной статьей. Потряхивая копной длинных волос, с пафосом читал он свой труд, увлекая остроумием и блеском изложения.

Все трое видели, что в музыке (как и в живописи) вкусы многих профессионалов и любителей обращены в прошлое, в XVIII век. Гайдн, Моцарт, их менее значительные современники — вот кумиры столичного общества. Уже Бетховен кое-кому казался слишком резким, слишком смелым. Серов и его молодые друзья не могли с этим согласиться. Конечно, Моцарт — прекрасный композитор, но ведь жизнь идет вперед. Даже творчество гениального Бетховена не последнее слово в современном искусстве. Много нового, например, внесли в музыку Шуман, Берлиоз. А как значительны в XIX веке успехи русской музыки! Глинка поднял ее до уровня ведущих музыкальных школ Европы. Однако большинство даже дельных музыкантов этого не видят и по старинке твердят о том, что в России нужно культивировать западную классику, что русские композиторы должны брать ее за образец, ибо сами не в состоянии создать ничего оригинального. Что же касается основной массы любителей, то все их интересы направлены к итальянской опере, к поверхностным салонным романсам и сентиментальным пьесам для фортепиано, скрипки и других инструментов.

Мнения молодых музыкантов шли вразрез с общепринятыми.

...Лето 1856 года Балакирев провел под Казанью, но связь его с Петербургом не прерывалась: он переписывался с Кюи. Балакиревские письма, к сожалению,

нию, не сохранились, но дошедшие до нас письма Кюи позволяют представить себе характеры, музыкальные вкусы, творческие замыслы молодых людей.

Они смело брались за сложные музыкальные сочинения — сонаты, увертюры, симфонии, оперы. Кюи сообщал, что начал писать увертюру и задумал оперу на сюжет из рыцарских времен.

Учились они на произведениях выдающихся композиторов. Очень высоко ценили наследие Бетховена. «У меня теперь все сонаты Бетховена, значит я занимаюсь делом», — писал Кюи. Готовясь сочинять оперу, он изучал музыку Глюка. «Реквием» Моцарта был одним из любимых произведений обоих друзей. Резкую антипатию вызывала у них музыка Мендельсона. Сочинения этого композитора в ту пору игрались повсеместно. Музыканты-любители, лишенные строгого вкуса, исполняя Мендельсона, легко впадали в чувствительность, которая возмущала Балакирева и Кюи. Они резко высказывались и о поверхностной манере исполнения, и о самой музыке.

Из переписки видно, что Кюи был настроен бодро. Хотя сочинение давалось ему с трудом — не хватало опыта, — он не унывал: увертюра не получается, так другая пойдет лучше, а третья еще лучше.

В противоположность Кюи Балакирев был во власти пессимистических переживаний, его, как оказалось, не удовлетворяли собственные произведения. Все сочиненное, как ему представлялось, не отвечало требовательному вкусу. Он уже начал сомневаться в своих способностях. И Балакирев излил душу в мрачном послании другу. Оно не сохранилось, но о нем дает представление ответное письмо Кюи.

«Боже мой! Что с Вами делается? Что за разочарование? Неужели Вы думаете, что всякому суждено быть Бетховеном, а что коли не Бетховен, так лучше



не жить? Увертюра «Руслана» — не «Кориолан», не «Эгмонт», а все же таки прекрасна, «Литания» Моңюшки — не «Реквием», а все ж таки прекрасна, и спасибо Глинке и Моңюшке за то, что писали и пишут. Дютш — не Глинка, а спасибо ему за то, что пишет. Бог Вам дал талант, Вы должны его разработать и писать, а мы Вам скажем спасибо...»

Талантливейшего музыканта, Балакирева нередко одолевали сомнения, неверие в свой композиторский дар. Он всегда долго работал над сочинениями, переделывал их, откладывал. Периоды затруднений вызвали моральную депрессию.

В последнем перед встречей с Балакиревым письме Кюи делился важной новостью: он познакомился с А. С. Даргомыжским.

Даргомыжский жил тогда в доме Есакова (ныне № 30) на Моховой улице. Одна из старейших в Петербурге, она возникла в середине XVIII века в районе поселения ткачей и называлась Хамовой (ткач, по-старому, — хамовник). Со временем старое слово ушло из обихода, название улицы стало непонятным, и постепенно она превратилась в Моховую.

Об Александре Сергеевиче Даргомыжском в ту пору в Петербурге много говорили. В начале 1856 года в Театре-цирке состоялась премьера его оперы «Русалка». Правда, спектакль, небрежно подготовленный, с декорациями и костюмами, заимствованными из какой-то старой постановки, не встретил единодушного одобрения. Тем не менее автор привлек общее внимание. Многолюднее стали его музыкальные вечера.

Кружок Даргомыжского существовал уже много лет, его квартиру хорошо знали музыканты, в том числе Глинка, Серов. У Даргомыжского было много учеников-вокалистов — преимущественно любителей,

горячо увлеченных музыкой. На вечерах они пели романсы, дуэты. Потом затевались шумные игры, танцы. Было весело, хозяин дома, известный своим остроумием, много шутил.

В доме Даргомыжского бывали и молодые композиторы. Пригласив Кюи, Даргомыжский стал расспрашивать, что тот сочиняет. Кюи рассказал о замысле оперы, обещал принести написанное. В следующий визит Кюи гости Даргомыжского ознакомились с дуэтом и трио начинающего композитора. Исполнителями были хозяин дома, Серов и одна из учениц Даргомыжского. И дуэт, и трио повторили дважды к большому удовольствию автора и исполнителей.

С тех пор Кюи довольно часто бывал у Даргомыжского. Однако и Кюи, и Балакирев, еще раньше познакомившийся с автором «Русалки», несколько иронически относились к его музыкальному кружку. Они склонны были недооценивать талант Даргомыжского, а его окружение считали компанией, в которой скорее забавлялись музыкой, чем серьезно занимались ею. Высшим авторитетом для Кюи оставался Балакирев.

\*\*\*

Когда в Петербург пришло известие о смерти Глинки, почитателей его таланта охватила глубокая скорбь. В память композитора решили организовать большой концерт. Эту задачу возложили на специальный комитет, в который вошли Даргомыжский, известный хормейстер Ломакин, Улыбышев, Серов, Стасов, Карл Шуберт, Балакирев и некоторые другие музыкальные деятели.

Концерт состоялся 8 марта 1857 года в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича). На сцене был

поставлен бюст Глинки, на который возложили венок. Программа состояла полностью из его сочинений. Центральное место заняли номера из «Руслана и Людмилы».

Эта замечательная опера не встретила в свое время поддержки в официальных кругах. Выдающиеся достоинства сочинения поняли и оценили лишь немногие. Великосветские «ценители» искусства сочли «Руслана» скучной оперой и тем определили его судьбу. Через несколько лет после премьеры (1842) спектакль передали в Москву. Услышать оперу в Петербурге стало невозможно. Поэтому организаторы концерта проявили особое внимание к «опальному» произведению. Были исполнены увертюра, монументальная хоровая интродукция, арии Руслана, Людмилы, Фарлафа, Ратмира, Марш Черномора, Лезгинка. Кроме того, прозвучали «Арагонская хота», Вальс-фантазия, хор «Славься».

Балакирев и Кюи сидели в зале потрясенные. Особенно большое впечатление произвели на них фрагменты из «Руслана и Людмилы», со многими из которых в исполнении оркестра они познакомились впервые. «Я никогда не забуду этого концерта», — говорил позже Балакирев.

Участие Балакирева в организации концерта — свидетельство заслуженного им авторитета.

Действительно, известность Балакирева росла. Как пианист-виртуоз, он выступал и на открытых концертах, и на многолюдных собраниях в аристократических салонах. Его видели на эстрадах Кронштадтского коммерческого собрания, Петербургской придворной певческой капеллы (ныне Ленинградская академическая капелла имени М. И. Глинки), Немецкого танцевального собрания, на вечерах у А. Ф. Львова, графа С. П. Сумарокова (граф жил на Сергиевской

улице в собственном доме — ныне улица Чайковского, дом № 7).

Балакирев приобретал известность и как педагог. Весной 1857 года к нему привели шестнадцатилетнего гимназиста Аполлона Гуссаковского. Подросток обладал большими музыкальными способностями. Балакирев охотно согласился руководить им.

Милий Алексеевич жил теперь самостоятельно: он снял комнату по соседству с Кологривовым на Екатерининском канале в доме Каменецкого (ныне набережная канала Грибоедова, дом № 116). Гуссаковский часто приходил сюда. Новый ученик работал неутомимо и увлеченно. Его сочинения поражали неистощимым мелодическим богатством.

Балакирев надеялся воспитать из него хорошего композитора и горячо взялся за дело. Он несомненно имел педагогический дар, хотя и не без изъяна: как вспоминал позже Кюи, Балакирев обращался со своими учениками почти деспотически. Подчас вместо того, чтобы терпеливо выводить неопытного музыканта на верный путь, он просто указывал, что и как нужно сделать, и требовал неукоснительного выполнения своих указаний.

Под требовательным надзором учителя Гуссаковский сочинил фортепианное скерцо, «симфоническую сонату». Обе пьесы начинающий автор посвятил Балакиреву.

В ту пору Балакирев и Кюи обратились к наследию Баха. Они изучали сложную полифонию его сочинений, поражались красоте музыки, на которой не отразилась скованность жесткими рамками форм. Балакирев знакомил своего ученика с творчеством великого композитора. Милий Алексеевич разъяснял ему, как строятся фуги. Они часто играли их и рассуждали об их форме.

Много времени и сил Балакирев отдавал сочинению. Сохранились наброски его полифонических опытов. Задуманную было симфонию он не написал, а фортепианный концерт не закончил. Зато с азартом работал над Увертюрой на тему испанского марша — ту тему, которую подарил ему Глинка, уезжая за границу. Начатая еще при жизни гениального композитора, она была завершена осенью 1857 года, а 8 декабря с успехом исполнена на музыкальном утре в университете.

В 1855—1857 годах Балакирев сочинил несколько романсов (наиболее удачным из них он считал «Песню разбойника» на слова А. Кольцова) и ряд фортепианных пьес.

И все же молодой музыкант далеко не был счастлив. По натуре своей он был новатором. Подобно тысячам разночинцев, он приехал в столицу, чтобы действовать, участвовать в создании чего-то нового.

Балакирева тяготила необходимость музицировать в аристократических салонах, в узких музыкальных кружках. Эти формы музыкальной жизни отмирали, новое время требовало новых форм. Но их, по сути, не было. И Балакиреву приходилось вращаться в обществе, чуждом ему по своему духу, в обществе, где господствовали чуждые ему музыкальные вкусы. Музыка, звучавшая здесь, была далека от его идеалов. «...Мне необыкновенно противно действовать в нашей публике... Я чувствую всегда после каждого такого общественного действия, что я нравственно опозорен», — написал он однажды.

Еще более тягостными для Балакирева были зависимость от влиятельных лиц, необходимость поддерживать принятые в столичном обществе условности, как, например, обязательные визиты. Родственники в письмах утверждали, что это необходимо. Но Бала-

кирев всем своим существом восставал против светских порядков. Как-то, получив письмо от дяди, он возмущенно писал отцу: «Между разными нелепицами он говорит, что „много рекомендует молодого человека уметь *заискать* расположение таких высоких особ, как гр. Виельгорский, Сумароков и проч.“. Хороша рекомендация? Много есть *скверного и подлого*, пользующегося расположением сих особ, и притом много прекрасного, лишенного этой чести».

Так назревала драма еще одного талантливового русского человека, которого столичный Петербург был готов либо приручить, подчинить своим порядкам, либо отвергнуть и задавить в тисках нищеты.

Тень нищеты действительно витала над Балакиревым. От семьи никакой поддержки он получить не мог. Отец зарабатывал мало, подолгу оставался не у дел и сам с дочерьми рассчитывал на помощь сына, на то, что он в столице завяжет полезные для них знакомства.

Балакирев давал уроки, но их было немного. К тому же его ученики были связаны преимущественно все с той же чуждой ему средой, поэтому уроки, так же как и выступления в салонах, тяготили молодого музыканта. «Ем, сплю, хожу в гости, даю уроки, играю на музыкальных вечерах у аристократов и никогда не имею денег», — признавался Балакирев в одном из писем 50-х годов. Милий Алексеевич так нуждался, что ему не на что было купить теплое пальто, и в холодное время он часто простужался.

И все же Балакирев не складывал оружия, не отрекался от надежд. Молодость и энергия брали свое. Поддерживала также и мысль, что он нужен и полезен друзьям, круг которых расширялся.

## НОВЫЕ ДРУЗЬЯ

**В** августе 1849 года псковский помещик Петр Алексеевич Мусоргский привез в Петербург двух своих сыновей — двенадцатилетнего Филарета и десятилетнего Модеста, чтобы определить их в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Военная карьера, по мнению отца (да и многие так считали в то время), была самой достойной для мужчины. Она открывала доступ в великосветские круги столицы, давала возможность завязать важные знакомства и связи. Отец хотел, чтобы дети занимались и музыкой: музыкальное образование тоже много значило для светского человека.

Способности и склонность к музыке Модест проявлял с детских лет. В Автобиографической записке Мусоргский на склоне лет писал об этом так: «Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с элементарными правилами игры на фортепиано. Начальную школу игры на фортепиано преподала мать, и дело пошло так успешно, что уже на 7-летнем возрасте он<sup>1</sup> играл небольшие сочинения

---

<sup>1</sup> В Автобиографической записке, предназначенной для издания в составе музыкального словаря, Мусоргский писал о себе в третьем лице.

Листа, а на 9-летнем в большом обществе в доме своих родителей он сыграл большой концерт Фильда».

В Школу гвардейских подпрапорщиков принимали лишь с 13 лет. Первые два года по приезде в Петербург Модест Мусоргский учился в Школе святого Петра и жил при ней в пансионе инспектора. Школа и пансион находились в центре столицы на Невском проспекте, в домах, принадлежавших лютеранской церкви святого Петра. Флигель, где шли занятия, располагался поодаль от Невского, за зданием церкви (сейчас в нем общеобразовательная школа № 222), а дома, где жили преподаватели и их пансионеры, стояли по обеим сторонам церкви и выходили на проспект (ныне № 22 и 24 по Невскому).

Строгость и чинность, царившие в школе, резко контрастировали пестрой красочной картине толпы на главном проспекте столицы, которую мальчики, конечно, не один раз с любопытством наблюдали.

Часов примерно с двух дня на Невском неизменно собирался «цвет» Петербурга. Больше всего было военных и дам. Офицеры в расшитых золотом и серебром мундирах, роскошно одетые дамы неторопливо прогуливались по проспекту.

Это было эффектное зрелище. Какой мальчишка, наблюдая его, не мечтал так же пройтись по Невскому облаченным в гвардейскую форму! Наверное, мечтал о том и юный Мусоргский. Но пока ему предстояло учиться.

Программа в школе была обширной. Преподавание велось на немецком языке. Впрочем, юный Мусоргский знал его так же хорошо, как французский, с которым познакомился еще дома. Успешнее всего он занимался по русскому и французскому языкам, по истории, географии и рисованию.

Уроки музыки Модесту давал Антон Августович



Герке — один из лучших в Петербурге педагогов. Герке был известен и как хороший пианист.

Талант Мусоргского под умелым руководством Герке стал быстро развиваться. Мальчик начал принимать участие в домашних концертах. Особенно запомнилось ему выступление на благотворительном вечере у статс-дамы О. А. Рюминой. В тот день в ее доме на Дворцовой набережной (не сохранился) собралось многочисленное общество. Маленький музыкант играл очень хорошо, и Герке, всегда строгий в оценке своих учеников, подарил ему ноты — сонату Бетховена.

В репертуаре Модеста были разнообразные виртуозные пьесы, сочинения Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа. Его исполнение отличалось выразительностью, свободой. Постепенно он стал хорошим пианистом.

По окончании трех классов Школы святого Петра Мусоргский провел год в частном пансионе Комарова — преподавателя русского языка в Школе гвардейских подпрапорщиков. Пансион находился в Нарвской части на Ново-Измайловском проспекте (ныне дом № 12 по проспекту Огородникова). Комаров много внимания уделял литературе, прививая детям любовь к ней, приучал владеть пером. В будущем полученные навыки оченьгодились Мусоргскому.

Осенью 1852 года, благополучно сдав экзамены, подросток поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, где уже учился его старший брат Филарет.

В ту пору в Петербурге было два Загородных проспекта — в Московской части и Нарвской. Первый из них и сейчас сохраняет это название. Второй позже переименован в Ново-Петергофский, а затем в Лермонтовский — в память о поэте, ужившемся в свое время в той же Школе гвардейских подпрапорщиков.

С 1839 года она занимала на проспекте просторный дом (сейчас № 54).

Модест тянулся к знаниям, любил читать, особенно историческую литературу. Учителя отмечали его, он постоянно был в числе десяти лучших воспитанников.

Из среды сверстников он выделялся и музыкальным талантом. Как блестящий пианист, он стал непременным участником школьных праздников, вечеринок, на которых играл для товарищей польки, вальсы, другие модные танцы. Нередко, когда эти пьески надоедали, он начинал импровизировать за роялем.

К тому времени относится и первое из дошедших до нас сочинений Мусоргского — «Подпрапорщик-полька», которую юный автор посвятил «товарищам по Юнкерской школе».

Интересна судьба этого произведения. Петр Алексеевич решил издать сочинение сына, и вскоре оно вышло в свет, к удовольствию юного автора, его отца, Герке и всех товарищей Мусоргского. Издание разошлось, автограф же Мусоргского затерялся. Кажется, сочиненная и опубликованная в 1852 году «Подпрапорщик-полька» пропала безвозвратно. Но незадолго до начала Великой Отечественной войны ее нашел у букиниста музыковед М. С. Пекелис. В 1947 году, через 95 лет после первого издания, она вновь увидела свет.

Жизнь в школе шла своим чередом — с занятиями, парадами, репетициями парадов, изучением уставов, с вечеринками. Модест немало времени проводил за фортепиано, готовя уроки по заданиям Герке, играя любимые фортепианные пьесы, импровизируя. О его таланте стало известно генералу Сутгофу — директору школы, который вскоре пригласил молодого пианиста к себе. У генерала была дочь, которая также училась у Герке. Мусоргский играл с ней в четыре руки.

Модест увлекался театром. Ему особенно нравились спектакли итальянской оперной труппы, на которые ходил «весь Петербург». Под собственный аккомпанемент юноша напевал арии из модного итальянского репертуара. Он даже задумал сочинить оперу!

Зная, что Мусоргский прилежно учится, любит историю, литературу, серьезно занимается музыкой, благоволивший к нему Сутгоф высказывал недоумение: «Какой же, *mon cher*<sup>1</sup>, выйдет из тебя офицер?» Действительно, Мусоргский мало походил на будущего офицера. Большинство гвардейских офицеров в те годы главное внимание уделяли внешности и светским манерам. Изящно сшитая форма, особая походка, своеобразная — с шиком — манера говорить и держаться — это было главным предметом забот офицера. Хорошим тоном считалось умение кутить, разъезжать на лихачах. Не случайно в одной из статей «Колокола» об офицерах-гвардейцах говорилось как о людях, «не только никогда не пишущих, но и никогда не читающих».

Среда, в которой оказался Мусоргский в Школе гвардейских подпрапорщиков, не могла не наложить отпечатка и на него. Он воспринял светский лоск, уделял немало внимания своему туалету. И все же Сутгоф не ошибся. Дух офицерства был чужд Модесту. Его интересы выходили далеко за обычные для офицерского круга рамки.

Летом 1856 года, окончив Школу, семнадцатилетний Мусоргский стал офицером лейб-гвардии Преображенского полка. То, о чем мечтал отец (не доживший до этого события: он скончался в 1853 году), свершилось. Казалось, карьера юноши определилась, он попал в привилегированное общество.

---

<sup>1</sup> Мой дорогой (франц.).

«Модест Петрович был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным, офицериком: мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепиано и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и пр. отрывки из «Троваторе», «Травиаты»<sup>1</sup> и т. д., и кругом его жужжали хором: «Charmant, délicieux!»<sup>2</sup> и проч.»

Эти иронические строки написал Александр Порфирьевич Бородин — в будущем член балакиревского кружка. В ту пору Мусоргский и Бородин не были близки, их встречи происходили случайно. Естественно, что и «портрет» Модеста Петровича, созданный Бородиным, получился хотя и живописным, но затрагивающим, главным образом, внешность оригинала.

И Бородин, и Мусоргский ощутили симпатию друг к другу. «Мы разговорились и очень скоро сошлись», — вспоминал Бородин первую встречу, которая произошла осенью 1856 года на Выборгской стороне во 2-м сухопутном госпитале (его здания размещались на обширной территории на берегу Невы — от нынешнего проспекта Карла Маркса в сторону Литейного моста — и вглубь от нее). Бородин, молодой военный медик и ординатор при госпитале, в тот день был дежурным врачом, Мусоргский — дежурным офицером.

Бородин в ту пору был значительно более зрелым и развитым, чем Мусоргский, в частности и в области

---

<sup>1</sup> «Трубадур» и «Травиата» — оперы Д. Верди.

<sup>2</sup> «Прелестно, восхитительно!» (франц.).

музыки. И тем не менее они заинтересовали друг друга. Бородин сумел за обликом франтоватого офицера ощутить богатую, талантливую натуру Мусоргского, интересы которого — музыкальные и иные — становились все серьезнее.

Они виделись еще раза два-три — на дежурстве, у главного врача госпиталя, который, имея взрослую дочь, устраивал ради нее вечера. Затем встречи на время прекратились.

В Преображенском полку нашлись люди, увлекавшиеся музыкой, — певцы и пианисты. Один из офицеров сочинял романсы. Образовался музыкальный кружок, собиравшийся довольно часто. Больше всего в нем интересовались итальянским репертуаром. Мусоргский же пытался привлечь внимание товарищей и к другим произведениям. У него формировались иные идеалы. В числе высших образцов «настоящей музыки» он называл «Дон-Жуана» Моцарта (оперы Глинки «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» еще не были ему известны).

Испытывая потребность выйти за узкие рамки любительского музицирования, познакомиться с людьми, занимающимися музыкой всерьез, профессионально, а не от случая к случаю, Мусоргский охотно откликнулся на предложение одного товарища по полку познакомиться с А. С. Даргомыжским. Это было зимой 1856/57 года. Мусоргский тогда не знал, какую большую роль в его судьбе сыграет визит к известному композитору.

В тот день состоялось обычное собрание кружка Даргомыжского. Но каким необычным было здесь все для Мусоргского! Как отличалась музыка, которая звучала весь вечер, от той, которую он слышал в других местах! Романсы и песни Глинки, Даргомыжского — чем-то родным и близким веяло от них. Как

они были естественны, непосредственны, задушевные. Стихия русской музыки живо воскресила в памяти песни милой сердцу Псковщины, где прошли счастливые годы детства.

Поражала и манера исполнения. Ни малейшей претензии на эффект, никакой позы. Исполнитель словно раскрывал перед слушателями свою душу. Просто, но выразительно звучали голоса певиц — учениц Даргомыжского. А с каким мастерством владел своим небольшим голосом сам хозяин дома! Сколько чувства и настроения было в его пении. «Я не намерен снизводить музыку до забавы», — говорил Даргомыжский, и этому принципу он неукоснительно следовал.

Побывав у Даргомыжского раз, другой, Мусоргский понял, что музыка — великое, серьезное и трудное искусство, что она раскрывается во всей полноте, во всей неповторимой красоте своей только тому, кто относится к ней чутко, с любовью, кто отдает ей и ум, и сердце. Позже Модест Петрович признавался, что только после знакомства с Даргомыжским начал жить «настоящею музыкальною жизнью».

У Даргомыжского Мусоргский выступал и как пианист, и как певец, встречая одобрение. Ко времени знакомства с Даргомыжским относится и его лирическая песня в русском духе «Где ты, звездочка?».

На одном из вечеров Мусоргский увидел незнакомого человека в офицерской форме. Это был Цезарь Кюи. Мусоргский узнал, что он посвятил себя не только военным наукам, но и музыке, уже написал несколько произведений и имеет большие планы на будущее.

У Даргомыжского познакомился Мусоргский и с Балакиревым. Яркая личность Балакирева, необычайная одаренность, уверенность и горячность, с которой он говорил о любимом искусстве, произвели

огромное впечатление. Как много знал этот человек! Он называл незнакомых Модесту композиторов, играл ньесы, которые тот ни разу не слышал.

Мусоргский попросил Балакирева быть его наставником в занятиях музыкой. Уроки Герке развили его преимущественно как пианиста, теперь он хотел получить широкое музыкальное образование, испытать себя и в композиции.

Балакирев согласился помочь начинающему музыканту, даже предложил выбрать для него приличный рояль — при условии, что Модест будет проводить за инструментом побольше времени.

В ту пору Мусоргский жил с братом и матерью в Московской части города, в доме Туляковых на Гребенской улице (сейчас улица Достоевского, дом № 9). Туда и отвезли рояль, выбранный Балакиревым. Вскоре начались занятия. Это было в середине декабря 1857 года.

Для воспитания нового ученика Балакирев использовал уже испытанные приемы. Они начали со Второй симфонии Бетховена. Сыграли ее несколько раз в четыре руки. Милий Алексеевич помог Мусоргскому разобраться в ее строении, отметил наиболее интересные места. Затем так же познакомил его с остальными симфониями Бетховена, с сочинениями Гайдна, Моцарта, Генделя, Баха, Шуберта, Шумана, Берлиоза. С особой любовью он говорил о музыке Глинки, разбирал его увертюры на народные темы, восхищался мастерством и изобретательностью композитора.

За сравнительно короткий срок гвардейский офицер освоил солидный курс «музыкального университета». Как писал Мусоргский в упоминавшейся уже Автобиографической записке, с Балакиревым «юный композитор 19-ти лет прошел всю историю развития музыкального искусства — на примерах, при строгом

систематическом анализе всех капитальных музыкальных творений в их исторической последовательности. Это изучение шло при постоянном совместном исполнении музыкальных сочинений...»

\*\*\*

Примерно в то же время, когда Балакирев начал заниматься с новым учеником, завязалась его тесная многолетняя дружба с Владимиром Васильевичем Стасовым.

Сын известного столичного архитектора В. П. Стасова, Владимир родился в 1824 году в Петербурге, на Васильевском острове (1-я линия, дом Ошметкова — ныне № 18). Мальчику было семь лет, когда В. П. Стасов переехал на Гороховую улицу (ее назвали так по фамилии купца Горохова, выстроившего здесь первый каменный дом). Стасовы имели квартиру в доме Цыгарова (ныне № 63 по улице Дзержинского).

Начальное образование Владимир, как и его братья и сестры (у В. П. Стасова было восемь детей), получил в домашних условиях. С детских лет мальчик увлекался «изящными искусствами». Этому немало способствовало общение с отцом, с часто собиравшимися у него архитекторами, художниками, чтение книг из богатой отцовской библиотеки. В семье нередко звучала музыка — играла старшая сестра или кто-нибудь из гостей.

В 1836 году юного Стасова отдали в Училище правоведения (оно находилось на набережной Фонтанки, в доме № 6; здание сохранилось). Постигая основы юриспруденции, Владимир все более и более убеждался в том, что его призвание — художественная критика. Глубокое влияние оказало на него творчество В. Г. Белинского. Вспоминая годы учения, Стасов го-



ворил: «Белинский... был решительно нашим настоящим воспитателем. Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования, как один Белинский со своими ежемесячными статьями... Громадное значение Белинского относилось, конечно, никак не до одной литературной части: он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил рукою силача патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия, он издали приготавливал то здоровое и могучее интеллектуальное движение, которое окрепло и поднялось четверть века позже. Мы все — прямые его воспитанники».

Окончив Училище правоведения, в канун своего двадцатилетия, 1 января 1844 года, Владимир Стасов написал отцу, которого любил и почитал, огромное письмо, в котором изложил свой взгляд на критику и обосновал свое стремление работать в этой области. Он высказал глубоко правильные мысли о связи искусств между собой, о связи их с жизнью, о том, что задача критики — вскрыть эту связь, показать идею произведения, определить ее значение для общества.

К таким выводам мог прийти лишь много знающий и имеющий твердые убеждения человек. Действительно, Стасов уже в ранней юности был широко образован. Он владел основными европейскими языками, хорошо разбирался в истории, литературе, философии, основательно знал музыку.

Первые музыкальные уроки он получил у Антона Герке. В Училище правоведения он занимался с приглашенным для обучения музыкально одаренных воспитанников известным пианистом Адольфом Гензельтом. Ближайшим другом Стасова в этом учебном заведении стал неистово преданный музыке Александр Серов. Сообща они изучали творчество Моцарта,

Глюка, Бетховена, Гайдна, Глинки, Листа, Берлиоза и других композиторов. Друзья детально разбирали и с пристрастием оценивали их сочинения, познакомились с книгами по истории музыки.

Отлично были известны юному Стасову художники и скульпторы прошлых эпох и современные. В упомянутом письме отцу он называет Рафаэля, Корреджо, Тициана, Брюллова, Торвальдсена.

Кругозор молодого человека постоянно расширялся. Он очень любил читать. Получив доступ в фонды Публичной библиотеки, в Академию художеств, он жадно поглощал книги, посвященные искусству. Наряду с чтением — посещение театров, концертов, музеев, выставок. Так Стасов пополнял свои знания, благо Петербург давал для этого большие возможности.

Попытки выступить в печати Стасов предпринял еще в годы учения. Но тогда его материалы не были напечатаны. В 1847 году петербургский журнал «Отечественные записки» поместил статью «Музыкальное обозрение 1847 года». Это была первая опубликованная работа Стасова о музыке. Кое-что в ней уже предвосхищало его критические статьи более позднего времени. Вскоре здесь же начали печататься стасовские обзоры французских, английских и немецких книг по истории, художественные фельетоны.

Литературная деятельность приносила грошовый заработок, поэтому молодой критик не мог порвать со службой. Он работал в межевом департаменте Сената, затем там же в департаменте геральдии, наконец, в Министерстве юстиции. Работа не приносила ему никакого удовлетворения. Жил Стасов в ту пору вместе с родными в Московской части, на Грязной улице в доме Тухолки (ныне № 23 по улице Марата).

В 1851 году молодой человек получил соблазни-

тельное предложение: князь Сан-Донато пригласил его к себе секретарем. Богатейший потомок знаменитых уральских горнопромышленников, князь Сан-Донато был известен в России как Анатолий Демидов. Он владел княжеством в Италии, давно не жил в России, много разъезжал по свету. Родного языка князь Сан-Донато, получивший образование в Париже, не знал и искал русского секретаря.

Стасов принял предложение. Он подал в отставку и на несколько лет выехал за границу. Англия, Франция, Италия, проездом — Германия, Бельгия, Швейцария... Скольким впечатлений! Артисты, художники, скульпторы, архитекторы, композиторы разных стран и веков...

В Англии он смотрел спектакли со знаменитой французской актрисой Рашель. Во Флоренции «в первый раз увидел глазами и, кажется, каждым нервом своим, Тициана». В концертах повсюду — новая и старая музыка, сочинения Баха, Моцарта, Глюка, Бетховена. «Ни глазам, ни ушам, ни голове решительно нет отдыха», — писал он родным.

В Риме Стасов познакомился с богатейшей коллекцией старинных музыкальных рукописей, собранной аббатом Сантини. И у него возникла мысль познакомиться с этой коллекцией соотечественников. Вскоре в Россию был отправлен пакет с рукописью, и в журнале «Библиотека для чтения» появилась статья «Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме».

«Отечественные записки» поместили статью Стасова «Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения» (это было вскоре после смерти художника).

В начале 1854 года Стасов возвратился в Петербург. Он стал старше, опытнее и жаждал деятель-

ности, которая приносила бы общественную пользу. Он понимал, что необходимо обновить музыкальную жизнь, и был готов работать. У него складывалось много планов: основать вместе с Серовым музыкальный журнал или в одном из литературных журналов завести постоянный раздел музыкальной критики, создать музыкальное общество во главе с Глинкой, учредить регулярные концерты.

Но в николаевской столице образованный, знающий, жаждущий деятельности Стасов долго не мог найти применения своим силам. Наконец ему предложили работу в Публичной библиотеке — разбор и систематизацию иностранной литературы о России, составление каталогов. Проработав некоторое время неофициальным сотрудником, Стасов 15 декабря 1856 года был зачислен в штат. Так началась его работа в Публичной библиотеке, которая длилась пять десятилетий.

Место пришлось Стасову по душе. Библиотека уже в те годы являлась богатейшим хранилищем книг, рукописей, гравюр, карт. Большой рабочий стол Владимира Васильевича все время был завален ими. «Мне кажется, за короткое время тут я больше узнал нового, чем прежде за долгие годы», — сказал он вскоре после поступления в библиотеку.

Стол стоял перед огромным окном, из которого были видны и Невский проспект, и Александринская площадь (ныне площадь Островского). За окном кипела жизнь, и ее бурное движение Стасов ощущал остро, как немногие. Он не стал «книжным червем». Все свои знания, свой талант он без остатка отдавал развитию русской культуры, русского искусства, выступая как художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог.

Человек передовых взглядов, он стоял на позици-

ях революционных демократов. «Я ставлю выше всех русских книг об искусстве „Эстетические отношения искусства к действительности“» — так говорил он о знаменитом труде Чернышевского. Белинского, Чернышевского, Писарева критик называл «воспитателями земли русской». Идеи революционной демократии Стасов пропагандировал в сфере искусства на протяжении всей своей долгой жизни.

К тому времени, когда Стасов начал работать в Публичной библиотеке, он уже познакомился с Балакиревым: они встретились у Глинки в начале 1856 года.

Стасов был в доме великого композитора своим человеком, так же как и его брат Дмитрий Васильевич. Они участвовали в музицировании, много говорили о музыке, настойчиво напоминали Глинке о его намерении сочинить новую оперу, на что тот подчас шутливо сердился, жалуясь, что ему не дают покоя. Большой интерес у Глинки вызвали произведения старых мастеров, привезенные Стасовым из Италии.

Когда Глинка умер, Стасов проявил большую заботу об увековечении его памяти. Он активно содействовал тому, чтобы прах покойного был перевезен на родину. Он принял деятельное участие в организации концерта памяти Глинки, составил некролог, напечатанный в журнале «Русский вестник». «Глинка создал национальную русскую оперу, национальную инструментальную музыку, национальное русское скерцо (его «Камаринская» и проч.), русский национальный романс...» — писал Владимир Васильевич.

Много сделал Стасов позже для укрепления и распространения славы русского композитора-классика. Он создал первую монографию о композиторе, которая была напечатана в октябрьской, двух ноябрьских

и декабрьской книжках журнала «Русский вестник» за 1857 год. Подробно описывая жизнь Глинки, впервые знакомя читателя с его мемуарами — «Записками» — и письмами, Стасов воссоздал его внешний облик, охарактеризовал внутренний мир, показал любовь композитора к родине, вскрыл народно-национальные основы его творчества, глубокое проникновение в сферу русской народной песни.

Тесные отношения между Балакиревым и Стасовым установились года через два после их знакомства у Глинки. Разница в возрасте (Стасов был на 12 лет старше Балакирева) не мешала им общаться «на равных». Да Балакирев был и не из тех, кто потерпел бы покровительственное отношение. Прямой, решительный, с определившимися взглядами, он, может быть, именно этими чертами и привлек Стасова, также всегда страстно и убежденно отстаивавшего свои позиции в искусстве.

Конечно, кругозор Стасова был значительно шире, да и образование он получил более солидное, но и необычайно одаренный Балакирев уже многого достиг, в своем искусстве он стоял на одной из высших ступеней. Каждый из них представлял интерес для другого, а в главном их идейные позиции сближались: оба были горячими поборниками русского искусства, оба считали, что самобытная русская музыка должна проложить свой путь и, опираясь на народное творчество и наследие великого Глинки, занять почетное место в мировой музыкальной культуре.

У Балакирева и Стасова случались разногласия, возникали даже конфликты, но долгое время их взаимоотношения определялись привязанностью, глубоким уважением и любовью друг к другу.

Эта взаимная привязанность крепла. Вот Стасов дарит Балакиреву ноты — увертюры Глинки «Ночь в

Мадриде» и «Арагонская хота». На первой надпись — «Милию на память нашей молодости и знакомства у Глинки и с глинкинскими чудесами — мой экземпляр. В. С. 14 февр. 58». На второй тоже несколько строк: «Дорогому Милию мой экземпляр с просьбой не разлучаться с ним, а если можно — и со мною, в память Глинки, обоим нам столь дорогого. В. С. 14 февр. 58». Это начало дружбы.

Прошел год. Балакирев нездоров, посылает Стасову записку: «...я сижу дома и имею непреодолимое желание поговорить с Вами... Приходите...»

Еще полтора года спустя. Пишет Стасов: «Милый, нынче всякий раз, что меня что-нибудь поразит, затронет до самой глубины, я прежде всего подумаю об Вас... Как я Вам благодарен! Мне кажется, если бы не Вы теперь были у меня, у меня бы не было и нынешних редких минут настоящей жизни».

Балакирев через полгода: «Не шутя, всегда Ваш приход ко мне — это какая-то эпоха в моей квартире, в это время я всегда рассказываю или в халате, или в красной рубашке и с каким-то нервическим биением в жилах все жду Вас».

Опять Стасов: «...сколько мы разные люди, но у нас есть что-то и общее... Это — неутолимая, неподкупная ничем на свете жажда правды и настоящего во всем человеческом».

К сожалению, в дружеский союз Балакирева и Стасова не вошел Александр Серов. Многолетние товарищи, Серов и Стасов на рубеже 60-х годов разошлись и стали чужими. Тому было много причин. Сыграли роль некоторые «несовпадения» в эстетических взглядах, различие в оценке опер Глинки (Серов боготворил «Жизнь за царя», Стасов — «Руслана и Людмилу»), противоположность мнений об оперной музыке Вагнера (Серов считал ее откровением, Стасов не признавал

вообще). К этому добавились сложные взаимоотношения семей. Последовал разрыв.

Время показало, что расхождения между Серовым и Стасовым не касались принципиальных вопросов развития русской музыки. Но в ту пору казалось, что критики стоят на разных позициях.

Балакирев остался со Стасовым. Крайне обидчивый и самолюбивый Серов не простил ему этого. Их дружба также распалась. Отныне с Балакиревым и его товарищами всегда был Стасов.



Балакирев, Стасов, Кюи, Гуссаковский и Мусоргский составили тесный кружок. Они часто виделись — то у одного, то у другого. Балакирев нередко навещал Мусоргских. На Гребенцкой улице его с радостью встречали не только Модест, но и Филарет и их мать — Юлия Ивановна. Часто заходил к Мусоргскому Кюи. И у себя он принимал друзей.

В конце 50-х годов Кюи переехал на Малую Итальянскую улицу. Необычное ее название связано с тем, что некогда на левом берегу Фонтанки был построен по итальянскому образцу дворец, названный Итальянским. Раскинувшийся за ним обширный сад и улица, проходившая вдоль сада, также получили название Итальянских. Итальянской стала называться и улица, выходящая ко дворцу на правом берегу Фонтанки. Первую из них позже наименовали Малой Итальянской (ныне улица Жуковского), вторую — Большой Итальянской (ныне улица Ракова). С Малой Итальянской Кюи было удобнее добираться до Инженерного замка, где, отлично окончив курс наук, он остался в качестве преподавателя Инженерного училища, а затем и Академии. Была и другая причина



переезда: на той улице жила Мальвина Рафаиловна Бамберг — невеста Цезаря Антоновича, певица-любительница, ученица Даргомыжского.

Встречались молодые музыканты и в огромной квартире Стасовых — они поселились теперь на Моховой улице в доме Мелихова (ныне № 26), близ дома, где жил А. С. Даргомыжский. В то время семья Стасовых состояла из четырех братьев (один из них был женат и имел трех дочерей), сестры, взявшей на воспитание племянницу, и тетки. «Мелиховское заведение» — так в шутку именовали квартиру Стасовых знакомые. По воскресеньям здесь собирались многочисленные гости — люди разнообразных интересов и специальностей, друзья обширной семьи. Все сходилось в большом зале, где стоял рояль и где часто музицировали. Душой общества всегда был Владимир Васильевич.

В определенные дни устраивал приемы в своем скромном жилище на Екатерининском канале и Балакирев. Приветливые хозяева квартиры супруги Софья Ивановна и Карл Христианович Эдиет радушно встречали друзей своего квартиранта.

Многое объединяло талантливых музыкантов, прежде всего — любовь к своему искусству и жажда действий.

«Я решительно хочу начать карьеру полезного человека», — писал Стасов Балакиреву 22 мая 1858 года. В тот же день в ответной записке Балакирев высказал другу свое мнение: «Не могу не сказать Вам, что карьера, выбранная Вами, едва ли не самая благороднейшая и священнейшая из всех». «Лучше серьезного и дельного занятия по вкусу для меня ничего нет», — вновь подчеркивал Стасов спустя некоторое время.

Такой взгляд на свое место в жизни был свойствен далеко не каждому представителю дворянского об-

щества, идеалом которого еще совсем недавно было приятное времяпрепровождение, всевозможные светские развлечения, радушные приемы «званных и незванных».

Но времена переменились. В жизнь вошли люди, не зараженные сословными предрассудками или же стремившиеся освободиться от них.

Стасов и Балакирев были убеждены, что смысл жизни — в деятельности на пользу общества. В одном из писем Стасов так высказал свое кредо: «Я... убедился, что *другого нет счастья*, как делать то, к чему всякий из нас способен, все равно, будет ли это большое дело или самое крошечное. Мы все рождены только на то, чтобы *рожать* из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь... Я твердо убежден, что от самого маленького человечка и до самого большого, от какого-нибудь мостовщика и трубочиста и до наших великих богов — Байрона, Шекспира или Бетховена — все только счастливы, спокойны и довольны, когда могут сказать себе: «Я сделал то, что мог». Все остальное в жизни ничего».

Готовя себя к общественно полезной деятельности, члены кружка Балакирева неустанно пополняли свои знания. Сфера их интересов была очень широка. Неудержимой тягой к знаниям особенно выделялся Стасов. Самый образованный среди балакиревцев, он просвещал их, он будоражил их любознательность. У человека, даже недолго общавшегося со Стасовым, возникало стремление получить как можно больше из неисчерпаемой сокровищницы культуры. Балакирев так же завораживающе действовал в своей сфере: слушающая его игру, его блестящие характеристики сочинений, хотелось погрузиться в музыку, полностью отдаться ей. «Страшное, непреодолимое желание знания» — так писал о себе молодой Мусоргский. Эта же

непреодолимая жажда знаний была свойственна всем членам содружества.

Они старались не пропустить ни одного сколько-нибудь интересного события культурной жизни столицы. В январе, феврале и марте 1858 года в зале Петербургского университета, а затем в Театре-цирке с большим успехом проходили лекции А. Роде и демонстрировались «световые картины» по истории Земли, к которым добавлялись «ландшафтные и архитектурные изображения из нынешних времен». На Стасова и Балакирева, побывавших на лекциях, они произвели большое впечатление. По совету Стасова Балакирев познакомился с трудом известного немецкого естествоиспытателя и путешественника Александра Гумбольдта «Космос». Владимир Васильевич порекомендовал ему и «Картины природы» того же автора. Вопросы происхождения Земли, флора и фауна различных ее уголков стали темой их бесед, переписки.

Как-то Стасову попала книга «Землеведение Азии» Карла Риттера. Он немедленно делится своим восторгом с Балакиревым: «Господин этот столько же гениален, как Гумбольдт... Делается какой-то восторг в голове, когда прочитаешь иную страшно широкую страницу его. Но мы успеем еще поговорить об этом человечке. Право, он столько же грандиозен, как Глинка в интродукции «Руслана». Вот увидите».

Какое горячее отношение к лекции, к ученому труду! Стоит ли удивляться, что в одном из писем Мусоргский сообщал: «Читаю геологию, ужасно интересно». Мусоргский по примеру «старших» — Балакирева, Стасова — стремился приобщиться к научным интересам, разобраться в проблемах и достижениях современной науки. Позже, имея в виду конец 50-х и начало 60-х годов, Мусоргский отмечал свое «обшир-

ное философское, естественноисторическое самообразование».

Важное место в жизни членов балакиревского кружка занимала литература. Их «великими богами», как выразился Стасов, были в ту пору Байрон и Шекспир. Из античных авторов особенно почитались Гомер, Софокл, из русских — Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Горячий интерес вызывали и новейшие сочинения современных авторов.

Балакирев и его друзья необычайно эмоционально воспринимали литературу. Однажды читали «Манфреда». Особенно сильно поразили он Мусоргского. В тот вечер Мусоргский провожал Балакирева домой. Они шли по Садовой улице и говорили о Байроне, о герое его поэмы. «Как бы я хотел быть Манфредом», — невольно вырвалось у юноши.

В другой раз познакомились с «Илиадой». Читал Стасов — он делал это мастерски! Когда дошли до четвертой песни, Стасов так проникновенно прочел сцену прощания Гектора с Андромахой, что Гуссаковский разрыдался.

...В 1859 году был издан первый том сочинений Белинского. Получив книгу, Владимир Васильевич устремился к Балакиреву, но не застал его дома. Стасов очень огорчился. «Мне так хотелось *первому* прочитать Вам кое-что, — признавался он в оставленной записке. — Все молодое русское поколение воспитано Белинским, оттого я захотел, чтобы и Вы узнали его чудесную, прямую, светлую и сильную натуру. Я его *очень* люблю».

Книги, журналы, газеты, театральные постановки, выставки, новости архитектуры — все живо интересовало балакиревцев.

С особым чувством познакомились с герценовским «Колоколом». Хотя журнал был запрещен в России,

он продолжал поступать нелегально, распространяясь довольно широко. Стасов регулярно приносил его товарищам, и они взволнованно читали правдивые и страстные слова о том, что творилось в стране. Статьи «Колокола», обличавшие уродливые явления общественного быта России, были созвучны мыслям молодых музыкантов и вызывали их горячий отклик.

В конце 50-х — начале 60-х годов чрезвычайно усилился интерес к общественным и историческим концепциям. Лекции историков, юристов, других ученых привлекали в университетские аудитории многочисленных слушателей — и не только студентов, но и людей со стороны, в том числе женщин. Когда из-за студенческих волнений правительство прекратило занятия, образовался «Вольный университет». Прогрессивные профессора читали лекции в зале Городской думы на Невском проспекте (ныне дом № 33) и в близрасположенной Школе святого Петра. Желающих попасть на лекции было слишком много, поэтому слушателям приходилось нередко занимать места заранее. Особенно большой популярностью пользовались лекции о происхождении Руси, о вечевом правлении в Новгороде.

И в кружке молодых музыкантов много и горячо говорили о русском народе, о русской истории, о том, каким должен быть уклад жизни крестьянства, государственный строй на Руси. Новгород вызывал всеобщие симпатии. Молодые люди во многом идеализировали Новгородскую республику. По словам Стасова, Новгород в прошлом был «светлым, лучшим куском России», лишенным всего «нелепого, ограниченного и деспотического».

Особый интерес вызывали переломные в жизни страны эпохи.

Нередко возникали бурные споры. Как-то Стасов заявил, что Иван Сусанин, жертвуя собой во имя спа-

сения царя, действовал как ограниченный холоп. Балакирев категорически возразил: ведь выбирать приходилось между царем и польским игом. Если даже «теперь нам очень труден выход к настоящей жизни, пригодной русским», то с победой польской шляхты «нам был бы вечный капут... и тогда прощай, Русь, она бы никогда не воскресла бы больше».

Исторические сочинения постоянно привлекали внимание Стасова, Балакирева и младших членов кружка. В кружке хорошо знали «Историю государства Российского» Карамзина. «Если он не был гений, то, по крайней мере... — сильнейший талант», — писал Стасов Балакиреву о Карамзине. Обсуждали «Историю России» С. М. Соловьева. Далеко не со всем в исторической концепции Соловьева члены кружка были согласны.

Как-то «Современник» поместил развернутый отзыв на книгу А. В. Терещенко «Быт русского народа». Балакиревцы познакомились со статьей, и она вызвала глубокий интерес. Особенно высоко оценил ее Стасов. Владимир Васильевич писал Балакиреву: «Русский народ, весь его внутренний быт, его, так сказать, анатомия составная, его кости и мясо разобраны, прощупаны до корней, так что читаешь всю эту мастерскую талантливую анатомию с восторгом, с увлечением, с жаром, и вместе все время так и тянет поклониться автору в пояс. На такой анатомии сам растешь и крепнешь...»

«Жажда правды и настоящего» — это, говоря словами Стасова, связало его с Балакиревым и другими молодыми музыкантами. Широта интересов, стремление разобраться в прошлом и в современности, понять русского человека, его духовный склад и уклад жизни — все это было свойственно балакиревцам. Не слу-

чайно у них возникали контакты с историками, деятелями литературы, учеными.

Мусоргский, особенно остро воспринимавший новое для него окружение, в «Автобиографической записке» отмечал, что «сближение... с талантливым кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов... особенно возбудило мозговую деятельность молодого композитора и дало ей серьезное, строго научное направление».

Так в размышлениях, рассуждениях, в полемике формировались взгляды членов содружества, укреплялась их общность.

Способствовать развитию русской музыки, прокладывая дальше русло национального искусства — вот что считали своей жизненной задачей молодые композиторы. В служении отчизне на поприще музыки балакиревцы видели свой долг.

Энергично вступал на новую стезю Мусоргский. Поняв, что музыка — его призвание, он пришел к мысли порвать с военной службой.

Друзей поразило такое решение. Они считали его поспешным, необдуманным. Не прошло полугода, как Мусоргский вошел в кружок, а он уже готов, отбросив все, целиком отдаться творчеству. Как он будет существовать? Да и обладает ли он талантом, чтобы делать на него ставку? Стасов просил Мусоргского не торопиться, приводил в пример Лермонтова — тот ведь тоже учился в Школе гвардейских подпрапорщиков, тоже был офицером, но это не мешало ему стать поэтом.

Ответ Мусоргского звучал кратко и решительно: «То был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься, как мне надо». 1 мая 1858 года

Модест подал прошение об отставке «по домашним обстоятельствам».

Творческие замыслы Мусоргского были обширны. Первые же уроки Балакирева, первое углубление в музыку мастеров разбудили его творческую фантазию. Ему хотелось сочинять и сочинять. До начала занятий с Балакиревым Мусоргский написал лишь две фортепианные пьесы и лирическую песню. Войдя в балакиревский кружок, он начал работать над сонатами для фортепиано, романсами, пьесами для симфонического оркестра, музыкой к трагедии Софокла «Царь Эдип». В то же время он изучал произведения Глинки, оперы Глюка, Реквием Моцарта, бетховенские сонаты,знакомился с законами гармонии. «Ужасно хочется прилично писать!» — делился юноша с Балакиревым. В другом письме Балакиреву Мусоргский писал: «Это время я все думаю, думаю и думаю, о многом дельном думаю, и много планов роятся в голове, кабы привести их в исполнение, славно было бы».

Он был исполнен творческой энергии и имел все основания для больших надежд, но со стороны это не всегда видели. В кружке несколько скептически относились к обширным планам Мусоргского. Кюи, которому Мусоргский доверял свои мечты, подчас подсмеивался над ним. «Вероятно, Модест по-прежнему полдня думает об том, что он будет делать завтра, а остальную половину об том, что он делал вчера», — иронизировал он в одном из писем Балакиреву.

О себе Кюи говорил и писал шутя, но не без некоторого удовлетворения: он закончил оперу «Кавказский пленник», и ее собирался исполнить в свой бенефис оперный певец и автор романсов Павел Петрович Булахов. Наготове уже был сюжет для новой оперы в одном действии «Пир во время чумы». К имени-



нам своей невесты Кюи сочинил еще один романс. «Это 16-й. Так как я намерен их написать 100, то остается 84», — сообщал он.

Однако дела Кюи были не столь хороши, как могло показаться. Оперу «Кавказский пленник» театральный комитет не принял к постановке: ее два акта не заполняли целый вечер, да и инструментовку признали слабой. «Пир во время чумы» композитору пришлось отложить на много лет.

С самого начала творческого пути Кюи его сочинения оставляли желать большего — и не только в отношении мастерства: в них не чувствовалось того настоящего русского характера, который уже намечался в музыке Мусоргского и определенно проявился в сочинениях Балакирева. Позже стало ясно, что дарование Кюи несоизмеримо с талантом Балакирева и гением Мусоргского, но в ту пору друзья отводили Кюи второе за Балакиревым место.

\*\*\*

1858 год был трудным для Балакирева. Весной он тяжело заболел. Врачи не могли определить, какая болезнь его мучила. Лечение помощи не приносило. Лишь в начале июня болезнь отступила, и Балакирев снова смог вернуться к творчеству.

Людмила Ивановна Шестакова пригласила его к себе на дачу в пригородную деревню Заманиловку (в Парголово). Там Балакирев окончил начатую за несколько месяцев до того Увертюру на темы трех русских песен — одно из лучших его сочинений.

Увертюра посвящена русской жизни, русской деревне, русскому народу. Основой ее послужили народные мелодии — напевы протяжной песни «Как не белая береза в поле прилегла» и двух плясовых —

«Во поле березонька стояла» и «Во пиру была». Своеобразна ее оркестровка: оркестр подчас имитирует звучание народных инструментов — рожка, пастушьей свирели, балалайки. Балакирев использовал и характерные для народного исполнительства приемы развития. Так сложилась жанровая симфоническая пьеса. Ее музыка вызывает в воображении картины, хорошо знакомые каждому русскому человеку. Слушая увертюру Балакирева, кажется, видишь сельские пейзажи — просторы полей, березовые рощи. Их сменяет зарисовка сельского праздника. В могучем нарастании звучности слышится русская удаль и стихийная сила...

За десять лет до этой увертюры Глинка написал свою знаменитую «Камаринскую» — «фантазию на темы двух русских песен — свадебной и плясовой». Балакирев был первым, кто поддержал ее замечательные традиции.

С именем Глинки были связаны важные события, происшедшие в Петербурге летом и осенью того же 1858 года. 20 мая в Александро-Невской лавре на могиле композитора был торжественно открыт памятник. В многочисленных хлопотах, связанных с его созданием и установкой, деятельно участвовали Стасов и Балакирев. Спустя полгода, 12 ноября, в Театре-цирке в бенефис певца Осипа Афанасьевича Петрова проввучала опера Глинки «Руслан и Людмила». Она была возобновлена на столичной сцене после многолетнего перерыва. Благодарная за все, что делали для увековечения памяти Глинки Стасов и Балакирев, Людмила Ивановна Шестакова пригласила обоих на спектакль в свою ложу. Был в театре и Мусоргский.

Извещая о приглашении Шестаковой, Стасов между прочим писал Балакиреву: «...расскажу Вам, какого таланта мы видели вчера в роли Отелло. Он негр, у него, конечно, много недостатков, но талант огром-

ный и, конечно, я на своем веку не увижу лучшего Отелло. Советую Вам не пропускать его, чтоб иметь понятие о Шекспире». Стасов имел в виду выдающегося негритянского актера Айру Олдриджа, который гастролировал в России.

Не следует думать, что Балакирев не имел понятия о Шекспире. Он хорошо знал классиков мировой литературы и воспитывал на них своих учеников. Не случайно Мусоргский начал работать над музыкой к трагедии Софокла «Царь Эдип», а Гуссаковский — к «Фаусту» Гете. Примером обоим служил сам Балакирев: он писал музыку к «Королю Лиру» Шекспира. Вот почему ему особенно важно было проникнуться духом великого драматурга.

В том, что это произведение Балакирева увидело свет, велика заслуга Стасова. Владимир Васильевич предложил Балакиреву этот сюжет и всячески побуждал его к активному творчеству: доставал различные материалы, разыскивал записи старинных английских мелодий, рассказывал о готовящейся постановке трагедии в Александринском театре, мечтал увидеть эту постановку с музыкой Балакирева. На это композитор не рассчитывал, но замысел понемногу осуществлял. Ему хотелось сочинить и увертюру, и симфонические антракты (вступления к действиям), и музыку, необходимую по ходу трагедии.

Главным музыкальным номером Балакирев считал увертюру: в ней он решил обрисовать центральные образы, воплотить основной конфликт. В общих чертах план увертюры представлялся композитору следующим образом. Сначала торжественное вступление — это Лир-король и его пышное окружение; затем «нечто мистическое» — предсказание Кента. Основная часть увертюры начинается бурной гневной темой — это Лир, развенчанный, но еще сильный. Ее

сменяет тихая, нежная тема — образ Корделии. Эпизодически возникают характеристики (в зловещих тонах) Реганы и Гонерилы. Средний раздел основной части — буря, Лир и шут в степи. Вновь энергично звучат мотивы злобы. В заключительном разделе увертюры замирание — Лир над трупом Корделии, далее повторяется предсказание Кента, которое исполнилось, и следует тихая, торжественная смерть Лира.

Размышляя над увертюрой, Балакирев идет в театр. 18 декабря он смотрит «Короля Лира» в Театре-цирке в исполнении немецкой придворной труппы и Айры Олдриджа, который так поразил Стасова. 19 декабря он опять смотрит «Короля Лира» — на этот раз в Александринском театре в исполнении русских артистов с В. Самойловым в главной роли. В эти дни Балакирев и делает первые наброски увертюры. Меньше чем через год — 8 сентября 1859 года — партитура была закончена.

Увертюра к «Королю Лиру» — одно из замечательных сочинений Балакирева. Она занимает значительное место в истории русской музыкальной культуры: в этом произведении наша музыка впервые соприкоснулась с Шекспиром.

Балакирев откликнулся на всеобщий интерес к наследию великого драматурга. Отражением этого интереса явились и изданный в 1858 году новый перевод «Короля Лира», прекрасно выполненный критиком и писателем А. В. Дружининым, и новый спектакль Александринского театра. В дни, когда композитор работал над увертюрой, «Современник» опубликовал статью Н. А. Добролюбова «Темное царство», где критик, в частности, высказал свое отношение к «Королю Лиру». Выдающийся революционер-демократ, Добролюбов видел в трагедии Шекспира не только драму отца, обманутого дочерьми, но и обличение

деспотизма, неограниченной власти, нравственно калечащих человеческую личность.

Обратившись к трагедии Шекспира, Балакирев вошел в круг проблем, которые в то время волновали многих людей, были актуальными. В этом проявилась горячая убежденность Балакирева (ее разделяли все члены его кружка) в том, что художник должен связывать творчество с жизнью, с современностью. То же можно сказать и о балакиревской Увертюре на темы трех русских песен. В ней отразилось стремление к демократичности музыкального искусства, к воплощению в нем образов русского народа, русского крестьянства, что было девизом передового искусства.

Закончив увертюру к «Королю Лиру», Балакирев поручил Мусоргскому сделать ее переложение для фортепиано. Вдвоем они много раз играли ее в кружке. Увертюру слушали все близкие Балакиреву люди, и всем она нравилась. Вскоре новое произведение включили в программу одного из университетских концертов. Наступило время оркестровых репетиций. Автор и его друзья впервые услышали сочинение в исполнении оркестра.

Однажды Балакирев и Стасов долго гуляли по городу. Стасов горячо говорил о музыке Балакирева, о том, что он вырос в музыканта европейской величины, что придет время — и ему поставят памятник, что ему больше не у кого и нечему учиться.

Конечно, Стасов со свойственной ему экзальтированностью преувеличивал: Балакиреву было чему учиться, было над чем работать. Но известность его действительно продолжала расти. Журнал «Illustrated Times», поместивший статью по поводу выступлений в Лондоне А. Г. Рубинштейна, писал, что Россия с каждым днем приобретает в музыкальном отношении все большее значение, что среди ее достойных пред-

ставителей выделяются Рубинштейн — «величайший пианист» — и Балакирев — «пианист очень высокого достоинства и почти европейской репутации».

Благоприятно складывалась репутация Балакирева и как композитора. Его музыка все чаще исполнялась на концертах. 21 декабря 1858 года в университете впервые прозвучала Увертюра на темы русских песен. Ее приняли восторженно. В марте следующего года это сочинение исполнили вторично — на концерте в Большом театре (дирижировал К. Н. Лядов). Через год увертюру снова включили в программу. Серов откликнулся рецензией в «Театральном и музыкальном вестнике». Хотя критик слишком строго подошел к пьесе, считая, что она «еще не вполне художественное произведение», все же он не мог не отметить, что «тут уже много истинной музыки, с настоящею музыкальною *сердцевиною*; почти в каждом такте виден сильный талант... есть страницы... под которыми сам Глинка не задумался бы подписать свое имя».

15 ноября 1859 года на университетском концерте впервые исполнили увертюру к «Королю Лиру». Позже она исполнялась еще наряду с появившимися к тому времени другими фрагментами музыки к трагедии Шекспира — антрактами.

В 1859 году некоторые сочинения Балакирева увидели свет: в Петербурге были изданы двенадцать романсов на слова А. В. Кольцова, А. Н. Майкова и других поэтов. «Большая часть этих романсов еще довольно незрела, — писал Серов... — Но что в них чрезвычайно утешительно, это благородная музыкальность, за миллион верст далекая от пошлостей, которые наводняют нотные магазины... В жилах этой музыки течет истинная музыкальная кровь, родственная и Глинке, и Шуману, течет высший на свете аристократизм, то есть прямое призвание к искусству...»

Имя Роберта Шумана Серов упомянул не случайно. К его творчеству балакиревцы относились восторженно. Композитор-романтик, замечательный новатор, Шуман привлекал их многим. Он создал новые музыкальные формы, его сочинения были полны ярких находок — и в гармонии, и в мелодии, и в приемах музыкального развития. Шуман был убежденным сторонником искусства, проникнутого живыми мыслями и чувствами. Он страстно выступал против мещанских вкусов, низводивших музыку до забавы. Не менее горячо он обличал схоластику и консерватизм в композициях. Все это было близко молодым музыкантам, любившим Шумана «до страсти». Стасов перевел и опубликовал «Домашние и жизненные правила для музыкантов» Шумана. «Критические и эстетические сочинения Шумана о музыке столько же гениальны... как и его музыкальные сочинения», — писал Владимир Васильевич.

Столь же восторженно относились балакиревцы к творчеству французского композитора (а также дирижера и критика) Гектора Берлиоза. Как и Шуман, он был близок им поисками новых путей и форм в музыке, отрицанием догм. Он воплощал в своих сочинениях глубокие идеи, утверждал принцип программности, что позволяло конкретнее и полнее донести до слушателя содержание музыки. Горячий интерес вызывала новаторская трактовка Берлиозом оркестра: композитор обнаружил такие его возможности, которые ранее были неизвестны. Не могли не оценить члены кружка и того, что Берлиоз проявлял горячий интерес к русской музыке, к сочинениям Глинки.

Берлиоза и Шумана балакиревцы ставили на первое место среди современных им западных композиторов.

С именем Шумана связана интересная характеристика, данная М. П. Мусоргскому А. П. Бородиным. Осенью 1859 года, через три года после их первой встречи, они случайно увиделись вновь. Эта встреча произошла в квартире адъюнкт-профессора Медико-хирургической академии и доктора Артиллерийского училища С. А. Ивановского (он жил при училище, в одном из зданий, находящихся между начальной частью нынешней улицы Комсомола и набережной Невы).

Бородин вспоминал: «Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба уже не было. Изящество в одежде, в манерах и проч. были те же, но оттенка фатовства уже не было ни малейшего... Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я не знал тогда еще вовсе. Начал наигрывать мне кусочки симфонии Шумана... Между прочим, я узнал, что он и сам пишет музыку. Я заинтересовался, разумеется; он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо... я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки...»

Каждый из членов балакиревского кружка успешно продвигался в творчестве. Следом за Балакиревым они начали постепенно представлять свои произведения на суд публики.

В 1859 году в Петербурге было учреждено Русское музыкальное общество. Инициатива его создания принадлежала Антону Григорьевичу Рубинштейну. В число директоров, кроме Рубинштейна, вошли Матв. Ю. Виельгорский, В. А. Кологривов, Д. В. Стасов и другие. Согласно уставу, Общество ставило своей целью «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов».

Русское музыкальное общество начало регулярно



устроить в Петербурге симфонические и камерные концерты. Поначалу они проходили в зале Благородного собрания на углу Невского проспекта и Большой Морской улицы (в доме, где теперь кинотеатр «Баррикада», — Невский проспект, дом № 15). Первый концерт состоялся 23 ноября. И в первой же рецензии на него Обществу был брошен упрек. Критике подверглась программа концерта. «В ней слишком мало *русского*, — писал Серов. — Печать *Русского* музыкального общества не состоит в одних буквах, вытесненных на билетах, а должна оттиснуться и на музыкальных *действиях* Общества, с первого его шага».

Серов был прав. Создание Общества, организация концертов явились важным событием в музыкальной жизни Петербурга. Но налет «академизма», некой «нейтральности», недостаточное внимание к отечественной музыке действительно были свойственны его программам.

Тем не менее время от времени в них появлялись имена и малоизвестных русских композиторов, начинающих свой творческий путь, в том числе — из балакиревского кружка.

Так, 14 декабря 1859 года, наряду с симфонией Шпора, арией Росси, фантазией Ромберга, романсами Шуберта и Алари, концертом Бетховена и увертюрой Вебера, прозвучало оркестровое скерцо Кюи. Это было его первое симфоническое произведение, исполненное перед широкой аудиторией. Несколькими месяцами ранее слушатели музыкального утра в Маскарадном зале Большого театра познакомились с его же квартетом из оперы «Кавказский пленник». Судя по афише, на этом концерте двое балакиревцев выступили как исполнители: Кюи и Мусоргский вместе с Даргомыжским и композитором Фитингофом исполнили на двух роялях «Арагонскую хоту» Глинки.

11 января 1860 года на концерте Русского музыкального общества под управлением Рубинштейна прозвучало скерцо Мусоргского. Серов с удовлетворением отметил «горячее сочувствие публики к русскому композитору..., дебютировавшему весьма хорошо, к сожалению, только слишком короткою пьесой». Сочинение, по мнению Серова, «обличает также решительный талант в молодом музыканте, выступающем на авторском поприще».

В начале 1861 года на университетском концерте были исполнены антракты к «Королю Лиру» Балакирева и симфоническое Аллегро Гуссаковского.

Наконец организовали концерт, в программу которого вошли сочинения всех членов балакиревского кружка. Программу составляли совместно с К. Н. Лядовым — основным руководителем концертов, которые устраивала дирекция императорских театров. Были исполнены кантата Даргомыжского «Торжество Вакха», увертюра к «Королю Лиру» Балакирева, отрывок из оперы «Кавказский пленник» Кюи, хор из музыки к «Царю Эдипу» Мусоргского, Аллегро Гуссаковского, а также Марш Берлиоза и несколько других произведений.

Концерт состоялся 6 апреля 1861 года в великолепном зале незадолго до того открывшегося Мариинского театра (ныне Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова). Его здание построили на месте сильно пострадавшего в 1859 году от пожара Театра-цирка. Новое помещение было значительно удобнее предыдущего и гораздо красивее. Снаружи и внутри театр ярко освещался газовыми светильниками, заменившими свечи. В их ровном пламени особенно нарядно выглядели богатая отделка зала и фойе.

Здесь и прошло первое совместное выступление балакиревцев.

## ИХ СТАЛО ПЯТЕРО

**Н**иколай, или, как его звали домашние, Ника, Римский-Корсаков приехал в Петербург 28 июля 1856 года (через семь месяцев после Балакирева). Отец — тихвинский помещик — привез его для поступления в Морской кадетский корпус, где готовили офицеров флота.

Мальчик давно мечтал о море. Моряками были его старший брат Воин Андреевич и дядя — Николай Петрович. Это облегчало доступ в Морской корпус. При выборе учебного заведения родители мальчика учитывали и материальные соображения — плату здесь брали сравнительно невысокую, что для небогатой дворянской семьи было существенно.

Отец с сыном остановились у друга Воина Андреевича — Павла Николаевича Головина, жившего на Мойке у Конюшенного моста (ныне набережная Мойки, дом № 4). Отсюда Нику возили на приемные экзамены. Корпус находился в Васильевской части города, на набережной Большой Невы, между 11-й и 12-й линиями (теперь набережная Лейтенанта Шмидта, дом № 17).

На экзаменах двенадцатилетний мальчик показал прекрасные знания и был принят в корпус. Для Ники потекла размеренная жизнь в новом городе, в новой, незнакомой обстановке.

Учился мальчик хорошо. Но нелегко ему было в казенном заведении. Не хватало родительского тепла, знакомого окружения. Как и его товарищи, он с нетерпением ждал воскресных и праздничных дней: тогда отпускали из корпуса и появлялась возможность посмотреть город, побывать у знакомых. Ника с большим интересом знакомился со столицей. У самого Кадетского корпуса широкую Неву пересекал мост на солидных каменных фермах с длинными пролетами — первый и единственный в то время постоянный мост через реку. В ту пору его называли Николаевским (ныне мост Лейтенанта Шмидта). Он соединял Васильевский остров с основной частью города.

Свободные дни Ника обычно проводил у Головиных (вскоре после его приезда Павел Николаевич с семьей переехал на Фонтанку; адрес не установлен). От дома Головиных обычно и начинались длительные прогулки мальчика, сопровождаемого кем-либо из взрослых.

Порой маршрут лежал к Николаевскому вокзалу: там Ника опускал в почтовый ящик свои письма родителям в Тихвин. На пути к вокзалу пересекали Лиговский канал, огороженный деревянными перилами. Затем направлялись к центру.

У Аничкова моста интересное зрелище представляла стоянка извозчиков-лихачей, главная в столице. Близ большой колоды, из которой поили лошадей, всегда стояли запряженные красавцы-рысаки — вороные и серые в яблоках. Извозчики щеголяли в голубых или малиновых шапках, темно-зеленых армяках, перетянутых цветным поясом. Мечтой многих юнцов было стремительно пронестись по Невскому, развалясь в экипаже, но стоило это удовольствие дорого.

Неподалеку от Аничкова моста, вниз по течению Фонтанки, находился другой мост — Чернышев (ныне

мост Ломоносова). У его башенок всегда сидели старухи-торговки, в корзинках и на лотках лежали сласти, яблоки, апельсины.

По воскресеньям у Ники обычно был урок музыки. Его занятия музыкой начались еще в Тихвине, теперь они продолжались. Учителем Ники на первых порах был Карл Улих. Сначала маленького кадета возили к нему на Средне-Мещанскую улицу (он жил в доме № 19, в квартире № 28,— ныне Гражданская улица, дом № 19). Потом Улих стал сам приезжать к Головиным. Под его руководством мальчик разучивал на фортепиано популярные оперные увертюры, вариации на темы из опер, виртуозные пьесы. Ника относился к занятиям без особого пыла, но разбирать новую музыку любил, особенно оперную.

В оперный театр его водили часто. Театральная площадь — центр театральной жизни Петербурга — находилась близко от дома Головиных и от Морского корпуса.

Первые музыкальные впечатления мальчика в столице были связаны с итальянским репертуаром. Он слушал оперы «Лючия ди Ламермур» Доницетти, «Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль» Россини, «Травиата» Верди.

Во время спектакля Ника сидел затаив дыхание, боясь упустить какую-нибудь подробность пения, игры актеров, богатого оформления. Очень интересовал его оркестр.

Прослушав оперу, мальчик стремился познакомиться с ней основательнее. Он был готов истратить на покупку нот все свои скромные карманные деньги. Купив или достав у знакомых ноты, он усаживался за рояль и сразу мысленно переносился в театр, представляя себя то певцом, то музыкантом оркестра, то дири-

жером. Фантазия дорисовывала декорации, облачала «актера» в соответствующий костюм.

Природа щедро наградила Римского-Корсакова: у него были тончайший слух, прекрасная музыкальная память. Любовь к музыке и пытливость помогли ему быстро научиться разбираться в голосах, в музыкальных инструментах, в самих сочинениях.

В оперном репертуаре его симпатии постепенно склонялись к русской музыке. В одном из писем 1858 года Римский-Корсаков сообщал родителям, что хочет послушать «Жизнь за царя» Глинки, «Аскольдову могилу» Верстовского, «Русалку» Даргомыжского или «какую-нибудь другую хорошую оперу».

17 апреля Ника впервые слушал «Жизнь за царя». «Опера чудная», — делился он с родителями впечатлениями и, перечислив как особенно замечательные чуть ли не все арии и сцены, повторил: «Опера мне чрезвычайно понравилась».

Мальчик достал фортепианное переложение «Жизни за царя», пытался по обозначенным в нем инструментам и по слуху оркестровать отдельные отрывки, ходил в нотный магазин и рассматривал там партитуру.

Спустя некоторое время он вторично слушал оперу. «Я сегодня совершенно счастлив, — писал Ника в Тихвин 30 ноября того же года. — Вообразите, дают «Жизнь за царя» Глинки, и я пойду посмотреть ее...»

«Чудесной вещью», «одной из классических опер» называл юный Римский-Корсаков и «Руслана и Людмилу» Глинки.

А вскоре он написал родителям: «Оперы сделали то, что я музыку теперь люблю так, как нельзя больше любить». Эти слова не столько обрадовали, сколько обеспокоили их. Не наносит ли его увлечение ущерба занятиям в корпусе: ведь вот как-то он получил не-

важный балл, как-то был оставлен на воскресенье без отпуска?

Ника утешал родителей. Успокаивал их и Воин Андреевич, незадолго до того назначенный преподавателем в корпус. Воин Андреевич опекал младшего брата, делал много для того, чтобы из него вышел хороший моряк, заботился и о его общем развитии. До поры до времени он не видел ничего дурного в увлечении мальчика музыкой.

Учение в корпусе шло своим чередом. Продолжались классные уроки, строевые занятия, практика на кораблях. Физическая нагрузка закалила, развила Римского-Корсакова. Учился он по-прежнему хорошо. Но все большее место в его жизни занимала музыка. Вскоре на ней сосредоточились все его мысли.

Юный кадет часто принимал участие в домашнем музицировании — в знакомых семьях аккомпанировал певцам и певицам, играл в четыре руки и в ансамбле со скрипачом и виолончелистом. Рос его интерес к симфонической музыке. Он с удовольствием ходил на концерты, которые устраивала дирекция театров. Один или с кем-нибудь в четыре руки он играл симфонии Бетховена, Мендельсона, Моцарта, «Камаринскую» Глинки. Увлекался сонатами Бетховена.

Весной 1859 года Улих отказался от занятий. Он дал подростку все, что мог, и посоветовал продолжить занятия с другим учителем.

Осенью, вскоре после того как Римский-Корсаков вернулся из учебного похода, его представили пианисту и композитору Федору Андреевичу Канилле, который был связан дружескими отношениями с членами балакиревского кружка. Воин Андреевич попросил Канилле давать младшему брату уроки. Канилле жил в доме Китнера у Вознесенского моста (ныне проспект Майорова, дом № 23).

Новое знакомство оказалось важным для Римского-Корсакова. Много лет спустя он отметил, что Канилле был «первым настоящим музыкантом и виртуозом», встретившимся на его пути.

На первом же уроке новый учитель много говорил о музыке, о композиторах, рассказывал о Глинке, вдвоем они сыграли одну из его испанских увертюр и увертюру к «Князю Холмскому», потом увертюру Глюка к опере «Ифигения в Авлиде».

На втором занятии Канилле дал своему новому ученику задание переложить сонату Бетховена для исполнения на фортепиано в четыре руки. Он продолжил разговор о Глинке, играл много отрывков из «Руслана и Людмилы». Подросток с восторгом услышал мнение учителя, что Глинка величайший гений. Римский-Корсаков интуитивно чувствовал это и раньше, а теперь его впечатление подтвердил настоящий музыкант.

Музыкальные симпатии Канилле во многом совпали с теми, которые установились в балакиревском кружке. Из русских композиторов выше всех он ценил Глинку, а из западных — Бетховена, затем Моцарта, Шуберта.

Изучая под руководством Канилле произведения Глинки, Ника купил Вальс-фантазию, романсы, клавир оперы «Жизнь за царя». «Мне хочется собрать все эти сочинения вместе, — писал он родителям, — потому что это наравне с Бетховеном и Моцартом; они всегда будут бессмертны».

Видя талантливость ученика, Канилле посоветовал ему попробовать свои силы в сочинении. Сначала он дал ему несколько мелодий, к которым следовало написать сопровождение. Потом поручил сочинить два марша в духе бетховенских и часть сонаты в стиле бетховенской первой сонаты. Следующее задание — ва-



риации по образцу глинкинских на тему «Среди долины ровныя». Однако учитель не познакомил ученика с правилами композиции, так что ему приходилось целиком полагаться на свои силы. Все же он создал несколько небольших произведений, стал подумывать даже о симфонии.

Свои опыты юный композитор охранял от любопытных глаз. Он опасался безразлично-поверхностного отношения к ним, боялся, что скажут — «мило», а это было бы обидно и больно. Как-то в знакомом доме он сыграл свой ноктюрн, но выдал его за... бетховенский. Все восхищались... а автор так и не раскрыл мистификацию.

Римский-Корсаков был в восторге от занятий и благодарил судьбу, что встретился с Канилле. Но неожиданно уроки были прекращены. Этого потребовал Воин Андреевич: у Ники появились упущения в учебе, и старший брат решил, что причиной тому — музыка.

Нетрудно представить, что пережил подросток. Огорчился и Канилле. Он предложил продолжать занятия бесплатно, но Римский-Корсаков отказался, считая, что это не вполне честно по отношению к Воину Андреевичу. Договорились встречаться время от времени как добрые знакомые.

Ника продолжал ходить в театры и на концерты, музицировал в знакомых домах, понемногу сочинял. Из группы товарищей — любителей музыки — он составил хор и руководил им. Репертуар, естественно, определял Римский-Корсаков. «...И Бетховен, и Мендельсон, и Шуман, и Глинка, я думаю, очень мне благодарны», — писал он родителям, сообщая, что «наставил на путь истинный нескольких товарищей своих...»

Между тем пятилетнее пребывание в Морском корпусе подходило к концу. Из класса в класс юноша

переходил с хорошими отметками. В морских походах он исправно нес службу. Он научился прекрасно плавать, ловко лазал по мачтам, умело пользовался корабельными приборами. Качка его не страшила. Он становился взрослее и все чаще задумывался о будущем. Он уже познакомился с теневыми сторонами быта царского флота. Будущий офицер видел, что повышение получали не лучшие, а ловкие: сумел угодить начальству — и, будь ты хоть тупицей, тебя отметят. Возмущали бесконечные смотры и парады, когда десятки судов в течение нескольких дней и даже недель напряженно ожидали появления высочайших посетителей.

Среди офицеров было распространено пьянство. Однажды даже пришлось отменить учебный выход в море, так как из офицеров лишь капитан оказался трезвым. Гардемарины тоже пьянствовали, увлекались картежной игрой. Римский-Корсаков стоял в стороне от таких «развлечений», но впечатление они на него производили тяжелое.

Тяготился юноша и жизнью в корпусе. «...Я не могу похвастать интеллигентным направлением духа в воспитанниках морского училища, — вспоминал Римский-Корсаков в мемуарах «Летопись моей музыкальной жизни». — Это был вполне кадетский дух, унаследованный от николаевских времен и не успевший обновиться. Не всегда красивые шалости, грубые протесты против начальства, грубые отношения друг с другом, прозаическое сквернословие в беседах, циничное отношение к женскому полу, отсутствие охоты к учению, презрение к общеобразовательным научным предметам и иностранным языкам... — вот характеристика училищного духа того времени. Как мало соответствовала эта среда художественным стремлениям и как чуждо произрастали в ней мало-мальски художест-

венные натуры, если таковые изредка и попадались, — произрастали, загрязненные военно-будничной прозой училища. И я произрастал в этой сфере чакло и вяло в смысле художественно-поэтического и умственного развития».

Душа Римского-Корсакова не лежала к морской службе. Музыка была для него единственным светлым лучом...

26 ноября 1861 года Канилле предложил Римскому-Корсакову пойти вместе с ним к одному из своих знакомых. Они достигли Офицерской улицы, вошли во двор, поднялись на третий этаж, позвонили. Это была квартира Балакирева (ныне дом № 9/17 на углу Прачечного переулка и улицы Декабристов). После дома Каменецкого дважды сменив место жительства, Милий Алексеевич переехал сюда за месяц до этой встречи. Здесь и состоялось знакомство 17-летнего Римского-Корсакова с Балакиревым (Милию Алексеевичу в ту пору было 25 лет).

О талантливом композиторе Римский-Корсаков много слышал от Канилле, игравшего ему увертюру к «Королю Лиру», которая очень понравилась юноше.

Балакирев произвел на Нику огромное впечатление. «Обаяние его личности было страшно велико, — вспоминал позже Римский-Корсаков. — Молодой, с чудесными, подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние как никто другой... Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу».

При первой же встрече Балакиреву были показаны композиторские опыты Римского-Корсакова, наброски симфонии. Какова была радость автора, когда Балакирев одобрил сочинения и буквально потребовал, чтобы он писал симфонию!

Со дня первого знакомства Римский-Корсаков каждую субботу стал приходить на Офицерскую улицу, волнуясь и предвкушая радость. Он познакомился с Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским, В. В. Стасовым, затем с Филаретом Мусоргским и Дмитрием Стасовым, с художником Г. Г. Мясоедовым, филологом А. П. Арсеньевым, с другими людьми, часто бывавшими у Балакирева. С Гуссаковским он познакомился позже: тот решил пройти курс химических наук за границей и уехал из Петербурга как раз тогда, когда Римский-Корсаков появился у Балакирева.

Атмосфера кружка, общение с талантливыми музыкантами, разговоры, предметом которых были и инструментовка, и полифония («контрапункт»), и мелодическая основа сочинений, споры, в которых низвергались привычные авторитеты и выдвигались другие,— все это вызывало восторг Римского-Корсакова.

Музыкальное развитие его сразу заметно продвинулось. Под наблюдением Балакирева, который стал для Ники авторитетнейшим учителем, он работал над симфонией. При встречах Милий Алексеевич проигрывал каждый вновь сочиненный кусок, тут же за роялем показывал, как надлежит исправить недостатки.

Общаясь с людьми, которых отличали передовые взгляды, разносторонняя образованность и широта интересов, Римский-Корсаков испытывал их влияние не только в области музыки. Он понял, что недостаточно знает литературу, что не силен в истории, и решил восполнить этот пробел. В кружке Римский-

Корсаков познакомился с «Одиссеей» — Стасов читал отрывки из этого произведения. Изучая музыку Глинки к драме Н. Кукольника «Князь Холмский», вспомнили и саму драму. Ее декламировал Мусоргский. Мясоедов как-то принес гоголевского «Вия», которого тоже читали сообща. На столе юного моряка появились тома сочинений Шекспира, Байрона, Гоголя, Пушкина. Его влекли исторические драмы. Он решил также обязательно прочесть некоторые сочинения историка Н. И. Костомарова и немецкого философа К. Фишера.

Мать почему-то упрекнула Нику за увлечение драматическими сочинениями. Вот что он написал ей в ответ: «Я прочел, правда, пять драм Шекспира. Но что из этого? Я прочел ведь не пять водевилей, а пять величайших вещей, и кого же? Шекспира... Через них я познакомился со многими фактами истории, о которых я совсем и не знал. Через них я познакомился или, лучше сказать, возымел понятие о многих нравах и обычаях тех времен. А сколько в них хороших мыслей находится и сколько поэзии также! А разве повести и комедии Гоголя не следует читать? Помилуй, мама! Да Гоголь — это представитель русской литературы. К сожалению, больше нет такого, кроме, разве, Пушкина». И, подводя итоги последних недель, Римский-Корсаков заключает: «...я не прочел ни одной пустой вещи. Прочел я также «Паризину» Байрона — это прекрасная поэма; также «Горе от ума», которое ты знаешь, вероятно. Отчего, читая эти вещи, потом чувствуешь себя так отлично? Отчего и финал моей симфонии идет вперед?»

До знакомства с балакиревцами подобных писем Римский-Корсаков не писал.

И еще характерный штрих. Когда юноша узнал, что Балакирев, Стасов, Кюи, Мусоргский не верят

в бога, его перестал смущать развивавшийся у него атеизм...

В январе 1862 года Римский-Корсаков завершил первую часть симфонии. В марте было сочинено Скерцо (не полностью), в августе — финал. Оставалась вторая часть — Анданте. Композитор признавался впоследствии, что это сочинение во многом подражательное. Образцами для него служили увертюра «Манфред» и Третья симфония Шумана, «Князь Холмский» и «Арагонская хота» Глинки, «Король Лир» Балакирева. Финал носил следы влияния одной из симфонических пьес Кюи.

Оркестровка поначалу не давалась юному композитору, первую страницу оркестровал Балакирев. Потом дело пошло легче. Кроме советов Балакирева Римский-Корсаков использовал «Трактат по инструментовке» Берлиоза и знания, накопленные при изучении партитур Глинки.

Отрывки симфонии Римского-Корсакова часто исполнялись на собраниях кружка. Музыка принимали одобрительно. Большой талант юноши не вызывал сомнений. Неудивительно, что Римский-Корсаков стал мечтать о поприще музыканта. Карьера морского офицера его не привлекала. Пример Мусоргского становился для него все более заманчивым.

Прошли последние перед выпуском экзамены. Римский-Корсаков оказался в числе лучших. 8 апреля 1862 года его произвели в гардемарины и вскоре назначили в заграничное плавание на клипер «Алмаз». Предстояло на несколько лет покинуть родину. Но как же музыка? Неужели расстаться с Петербургом и кружком музыкантов, с которым он сроднился? А может быть, не идти в плавание?

Балакирев хотел хлопотать об этом. Но Кюи высказал мнение, что офицерский чин, который Рим-

скому-Корсакову дадут после заграничного похода, получить нужно. Категорически пресек все колебания Воин Андреевич Римский-Корсаков. Семья только что похоронила отца, и он считал себя ответственным за судьбу младшего брата. Материальное положение Римских-Корсаковых было не блестящим, молодому человеку предстояло рассчитывать прежде всего на самого себя. Он должен твердо стоять на ногах, а музыкальная карьера ненадежна. Нужно было идти в плавание. Юноше пришлось подчиниться. Может быть, в походе удастся иногда подумать о музыке — это отчасти утешало. 12 октября Римский-Корсаков в последний раз пришел на Офицерскую улицу. Как обычно, много «музыканили», разговаривали. Засиделись часов до одиннадцати.

Через неделю Балакирев, Кюи и Канилле провожали юного моряка на пароходной пристани у 8-й линии Васильевского острова. Он отбывал в Кронштадт. Римский-Корсаков прощался с Петербургом, с друзьями. Он полюбил их, да и они тепло относились к нему. Особенно большую привязанность питал Римский-Корсаков к Балакиреву. «Я был просто влюблен в него», — признавался Николай Андреевич.

Было решено, что Римский-Корсаков будет посылать в Петербург подробные отчеты о своей поездке, о своих занятиях музыкой.

21 октября «Алмаз» снялся с якоря в Кронштадте и вышел в Балтийское море.

\*\*\*

В 30-х годах прошлого века на углу Сергиевской и Гагаринской улиц стоял добротный каменный дом (со временем в результате перестроек он стал частью нынешнего большого дома № 3/9 на углу улиц Чайковского и Фурманова).

В первом этаже дома, о котором идет речь, помещался магазин чайных товаров, на втором находилась просторная квартира, окна которой выходили на три стороны. Здесь 31 октября 1833 года родился Александр Порфирьевич Бородин. В отличие от большинства членов балакиревского содружества, он был уроженцем Петербурга. Как и они, Бородин прожил в этом городе большую часть жизни, в нем и умер.

Отцом ребенка был князь Лука Степанович Гедианов, матью — Авдотья Константиновна Антонова, дочь солдата. Внебрачного сына князь записал на имя своего крепостного Порфирия Бородина, и первые десять лет жизни Александр Порфирьевич Бородин числился крепостным. В 1843 году, незадолго до своей смерти, отец составил на сына «вольную».

Спустя несколько лет после рождения мальчика мать с ребенком поселилась отдельно от Гедианова — сначала в районе Измайловского полка (сейчас это территория Измайловского проспекта и Красноармейских улиц), а затем на Глазовской улице (ныне улица Константина Заслонова) в доме, купленном для нее Гедиановым (позже он был значительно перестроен; ныне № 17).

Обстановка, окружавшая Бородина, с переездом из отцовского дома значительно изменилась. Все же маленький Саша рос в атмосфере любви и заботы. Малообразованная женщина, Авдотья Константиновна много внимания уделяла образованию сына. Так как в детстве он не отличался крепким здоровьем, мать решила обучать его дома, не отдавая в учебное заведение. Князь оставил ей значительные средства, и она имела возможность нанимать для мальчика преподавателей. Сначала с ним занимались немецким и французским языками, затем и общеобразователь-



ными предметами — русским языком, историей, географией, математикой, чистописанием, рисованием, черчением, а также английским и латинским языками.

Когда мальчик подростом, он проявил удивительную тягу к химии. Любил возиться с колбами и пробирками, где хранил всевозможные жидкости, порошки, кристаллы. То делал акварельные краски, то готовил фейерверки, то показывал химические фокусы.

Одновременно развивалась у Саши и тяга к музыке. Он вообще был художественной натурой: охотно лепил и рисовал, с двоюродной сестрой (по матери) разыгрывал домашние спектакли, любил танцевать. Но музыка привлекала его больше всего. Мальчик прислушивался к романсам, которые пела, наигрывая на гитаре, мать; часто изображал шарманщика. На Семеновском плацу (ныне Пионерская площадь) он слушал военный духовой оркестр — там маршировал Семеновский полк. Запомнившиеся мелодии мальчик пытался повторить на рояле. С интересом он рассматривал инструменты духового оркестра. По просьбе матери флейтист Семеновского полка начал учить его игре на флейте. В девятилетнем возрасте Саша сочинил польку «Hélène» (для фортепиано) — свое первое музыкальное произведение.

Игре на рояле Сашу начали обучать лишь с 13 лет. Его товарищем в этих занятиях был живший в их семье Миша Щиглев — сын преподавателя математики в Царскосельском лицее. Оба горячо полюбили музыку, охотно играли в четыре руки. По воспоминаниям Щиглева, они знали чуть ли не наизусть все симфонии Бетховена и Гайдна, но в особенности увлекались Мендельсоном.

Бородин научился также играть на виолончели, а Миша Щиглев — на скрипке. Они вместе ходили на

концерты в университет, часто ездили в Павловск: там регулярно выступал симфонический оркестр.

Горячей привязанностью к музыке определялись многие новые знакомства юного Бородина. В домах, где он бывал, встречались любители пения, фортепианной игры. Здесь звучали романсы, арии из модных итальянских опер и инструментальные вариации на мелодии тех же романсов и арий, здесь разыгрывали популярные танцы и не менее популярные салонные пьесы.

В начале 1850-х годов юноша сблизился с людьми, чьи музыкальные интересы стояли значительно выше. Среди них были два брата Васильевы — Петр Иванович и Владимир Иванович. Петр Иванович был скрипачом-любителем, а его брат — даровитым певцом, бравшим уроки у Глинки. Чиновник в Синоде, Владимир Васильев стал позже известным певцом, актером русской оперной труппы, в которой прослужил 25 лет.

Петр Васильев служил в артиллерийском департаменте, жил там же (на углу Литейного проспекта и Захарьевской улицы — ныне дом № 1 по улице Каляева). Энтузиаст ансамблевой игры, он привлек к ней Бородина и Щиглева. Составилось трио, в котором Александр участвовал как виолончелист. Если находили четвертого участника, составляли квартет.

Особенно серьезное направление имели музыкальные вечера у знакомого Бородина — чиновника Ивана Ивановича Гаврушкевича, хорошо игравшего на виолончели. В небольшом деревянном домике на Артиллерийском плацу (ныне площадь в начале улицы Рылеева), где он жил, собиралось многочисленное общество. Бывали здесь и музыканты-профессионалы. В музицировании участвовали все присутствовавшие.

Юный Бородин проявлял себя не только как испол-

нитель. Чтобы иметь возможность сыграть с друзьями то или иное сочинение, он часто делал его переложение для имеющегося ансамбля инструментов. Потребностями любительского музицирования были вызваны к жизни и его ранние композиторские опыты. Среди них — несколько трио, романсы, фортепианные пьесы. Кое-что из сочиненного даже попадало в печать. Так, 25 ноября 1849 года петербургская газета «Северная пчела» в рубрике «Музыкальные новости» сообщала:

«На днях во вновь открытом нотном магазине Роберта Гедрима поступило в продажу несколько весьма замечательных пьес для фортепиано. Особенно внимания, по нашему мнению, заслуживают сочинения даровитого шестнадцатилетнего композитора Александра Бородина: «Фантазия для фортепиано соло на мотив И. Н. Гуммеля» и этюд «Поток». Оба произведения проникнуты музыкальностью идей, изяществом отделки и прекрасным чувством юношеского сердца. Судя по этим первым опытам, можно надеяться, что имя нового композитора станет наряду с теми немногими именами, которые составляют украшение нашего музыкального репертуара».

Увлеченное музицирование, постоянные посещения концертов, занятия композицией постепенно формировали Бородина-музыканта. Как вспоминал Щиглев, друзья «не упускали никакого случая поиграть трио или квартет где бы то ни было и с кем бы то ни было. Ни непогода, ни дождь, ни слякоть — ничто нас не удерживало, и я со скрипкой под мышкой, а Бородин с виолончелью в байковом мешке на спине делали иногда громадные концы пешком...»

В 1850 году семнадцатилетний Бородин сдал экзамены за курс гимназии. Пора было определять дальнейший жизненный путь.

Юноша решил поступить в Медико-хирургическую академию (ныне Военно-медицинская академия имени С. М. Кирова) на Выборгской стороне. На вступительных испытаниях он показал знания, превышавшие требования к поступающим, и был зачислен «своекоштным» студентом. Жил Бородин в то время рядом с академией: он с матерью переехал на новую квартиру — в дом Чарного на Бочарной улице (ныне улица Комсомола, дом № 49).

Бородин с интересом занимался медициной. Очень скоро он получил возможность углубиться в свою любимую химию. Одной из самых ярких фигур в академии в 50-е годы был Николай Николаевич Зинин — выдающийся ученый и педагог, «отец русской химии». На третьем курсе Бородин попал в его лабораторию.

Учитель полюбил нового ученика, Бородин же души в нем не чаял. Николай Николаевич отдавал все силы развитию русской науки. Он проявлял себя не только как замечательный ученый. «При массе обязательного дела, — вспоминал о Зинине Бородин, — он находил всегда время читать и следить, не говоря уже о своей специальности, за движением самых разнородных отраслей знания, текущей литературы, общественной жизни и т. д., и сверх того успевал еще уделять время всякому, кто в нем нуждался... К нему шли за советом и по житейским вопросам, когда нужно было выручить бедняка-студента или врача, которых заедает нужда или над которыми стряслась какая-нибудь беда, — словом, когда нужна помощь человеку, нравственная или материальная».

Под влиянием Зинина Бородин сформировался в разносторонне образованного передового ученого, типичного представителя демократической интеллигенции 60-х годов.

Кругозор юноши расширялся быстро. Он жадно по-

стигал специальные дисциплины. Увлекался литературой — сочинениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, статьями Белинского. Интересовался философскими и социальными вопросами.

В начале 1856 года Бородин закончил академию. Поскольку по заключению совета профессоров он показал отличные способности и любовь к науке, его оставили при академии во Втором военно-сухопутном госпитале и на кафедре общей терапии. Там началась самостоятельная деятельность Бородина.

Тогда же делал свои первые шаги в Петербурге Балакирев. Тогда же на дежурстве в госпитале Бородин впервые встретился с Мусоргским — гвардейским офицером и музыкантом-любителем...

Очень скоро Александр Порфирьевич зарекомендовал себя как талантливый химик. В ближайшие три года он сделал ряд работ, высоко оцененных в академии, и защитил докторскую диссертацию. Продолжая совершенствоваться, он одновременно вел занятия и читал лекции по химии для молодых врачей.

Зинина радовали успехи ученика. Правда, подчас он сетовал, что Бородин отвлекается. «Поменьше занимайтесь романсами,— говорил он ему. — На вас я возлагаю все свои надежды, чтобы приготовить заместителя своего, а вы думаете о музыке и двух зайцах».

Но «два зайца» уже стали необходимы Бородину. К концу 50-х годов он достиг многого и в области музыки: узнал много новых произведений, познакомился с сочинениями Глинки и полюбил их.

Бородин начал увлекаться музыкой русского национального характера. Это увлечение отчетливо проявилось и в некоторых его сочинениях. Как-то он назвал «очень хорошим музыкантом с «нашим» направлением» своего знакомого музыканта-любителя, который, по его словам, являлся «рьяным поклонни-

ком Глинки» и знал «оперы его наизусть от доски до доски». В то же время Бородин считал себя «ярким мендельсонистом». Он с увлечением играл Гайдна и Моцарта. С музыкой Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза он не был знаком.

Становление музыкального вкуса Бородина, так же как и музыкальное его образование, продолжалось. Важный его этап пришелся на годы, проведенные вне Петербурга. В ноябре 1859 года Бородин уехал за границу: академия направила его совершенствоваться в науках.

Лишь в сентябре 1862 года Александр Порфирьевич вернулся в Россию. Он сильно изменился за прошедшее время, обогатился знаниями, впечатлениями, знакомствами. За границей он жил главным образом в немецком городке Гейдельберге — известном университетском и научном центре. В то же время Бородин совершал немало поездок по Германии и за ее пределы. Он побывал во Франции, Бельгии, Голландии, Швейцарии, Италии. Эти поездки были связаны и с его научными интересами, и с отдыхом. Бородин участвовал в работе Международного химического конгресса в Карлсруэ, изучал постановку дела в лабораториях крупных химиков, проводил собственные исследования. Он опубликовал ряд статей в немецких, французских и итальянских научных журналах. Был избран членом Парижского химического общества. Известность его как молодого талантливого ученого-химика росла.

Его развитию способствовала среда. В Гейдельберге Бородин сблизился с русскими коллегами — Дмитрием Ивановичем Менделеевым, Александром Михайловичем Бутлеровым, физиологом Иваном Михайловичем Сеченовым. Эти молодые ученые, его ровесники, были людьми передовых научных и общественных взглядов.

За рубежом русские ученые старались оставаться в курсе новостей отечественной культуры, литературы. Известно, что у Менделеева вслух читали новый роман Гончарова «Обломов». В Гейдельберге была возможность свободно получать произведения Герцена, Огарева. В Париже Бородин познакомился с Иваном Сергеевичем Тургеневым. Это лишь отдельные штрихи интенсивной духовной жизни Бородина и его друзей.

Важное место в жизни Бородина занимала музыка. Почти все свободное время он отдавал концертам, оперным спектаклям, а главным образом — домашнему музицированию. Александр Порфирьевич выступал во всех возможных для него амплуа: и как партнер в игре на фортепиано в четыре руки, и как флейтист, виолончелист, аккомпаниатор, пианист. Он взял напрокат фисгармонию, абонировался на ноты. Любовь к музыке захватывала его все больше и больше. В русском кружке Гейдельберга Бородин был лучшим музыкантом. По просьбе друзей он играл им танцы, оперные мелодии. «...Узнав, что я страстно люблю «Севильского цирюльника», он угостил меня всеми главными ариями этой оперы, и вообще очень удивлял всех нас тем, что умел играть все, что мы требовали, без нот, на память», — вспоминал И. М. Сеченов.

Однажды в Гейдельберг приехала молодая московская пианистка Екатерина Сергеевна Протопопова. Она остановилась в пансионе, где жили русские ученые, и в первый же вечер перезнакомилась с ними. Она много играла им Шопена и Шумана. Как-то со струнным квартетом исполнила квинтет Шумана. Бородин, по его словам, «очумел» от восторга. Встретив пианистку через несколько дней, он признался: «Знаете, матушка, Екатерина Сергеевна! Ведь вы мне с вашим Шуманом спать не даете; и у вас-то он какой хороший выходит».

Вскоре Протопопова стала невестой Бородина. Вместе они ездили в Мангейм, где впервые увидели на сцене оперы Вагнера «Тангейзер», «Моряк-скиталец», «Лознгрин». В Италии они заслушивались народной музыкой, часто бывали в оперных театрах.

За рубежом Бородин продолжал заниматься композицией — работал над романсами, инструментальными ансамблями, пьесами для оркестра. Он изучал теорию музыки и немало преуспел в этом. Исполвиль он подходил к мысли о занятиях музыкой как второй профессией. Но решение его определилось лишь после возвращения в Россию и встречи с Балакиревым.

Эта встреча произошла в том самом доме на Артиллерийском плацу, где ранее Бородин бывал у Гаврушкевича. Теперь здесь жил хорошо знакомый Бородину Сергей Петрович Боткин. Выдающийся терапевт, профессор Медико-хирургической академии, он был большим поклонником музыки, неплохо играл на виолончели. В своей квартире он устраивал по субботам музыкальные вечера, на которые собирались ученые, литераторы, музыканты. Стал сюда ходить и Бородин.

Балакирев в то время лечился у Боткина: болезнь нет-нет да и напоминала о себе, подчас в довольно острой форме. Боткин заинтересовался известным композитором и пианистом и однажды пригласил его на свой вечер. С тех пор Балакирев стал часто бывать у Боткина.

В одну из суббот ноября 1862 года Балакирев увидел у Боткина высокого красивого человека. В чертах его лица было что-то восточное. Он держался непринужденно, говорил свободно. Как сказал хозяин дома, это был адъюнкт-профессор Медико-хирургической академии, многообещающий химик, только что вернувшийся из-за границы. Еще Балакирев узнал, что химик увлечен музыкой и даже сочиняет. Их познакомили. Боро-



дин признался, что от Боткина много слышал о Балакиреве, что очень рад встрече. Милый Алексеевич рассказал о своих музыкальных собраниях, предложил их посещать.

Вскоре Александр Порфирьевич приехал на Офицерскую улицу. В доме Балакирева появился новый ученик. Впрочем, это определение к Бородину подходило гораздо меньше, чем, скажем, к Мусоргскому или — тем более — к Римскому-Корсакову. Молодой ученый в те годы значительно превосходил их шириной кругозора, зрелостью. Да и в музыке он не намного отставал от них.

Все же первоначально Бородин сильно робел. Попав в общество музыкантов-профессионалов, он чувствовал себя начинающим любителем. Тем не менее Балакирев понял, что перед ним — огромный талант. Милый Алексеевич стал знакомить Бородина с новыми для него сочинениями, снабжал нотами, помогал разобраться в особенностях тех или иных пьес, в технике композиции. Для Бородина раскрывались музыкальные и общественные идеалы кружка. «Музыкальным образованием, не считая некоторого обучения игре на фортепиано, флейте и виолончели, обязан почти исключительно самому себе; музыкально-теоретическими знаниями и направлением частично обязан также влиянию личного знакомства с г. Балакиревым» — так писал о себе впоследствии Бородин.

А Балакирев позже отметил: «Наше знакомство имело для него то важное значение, что до встречи со мной он считал себя только дилетантом... Я был первым человеком, сказавшим ему, что настоящее его дело композиторство».

По настоянию Милия Алексеевича Бородин принялся за сочинение симфонии. В то время Екатерины Сергеевны не было в Петербурге. Они не виделись ме-

сая. «Но что произошло за этот месяц! — вспоминала она потом. — Александр Порфирьевич окончательно переродился музыкально, вырос на две головы, приобрел то в высшей степени оригинально-бородинское, чему неизменно приходилось удивляться и восхищаться, слушая с этих пор его музыку. Плоды только что почти заключенного, как раз за этот месяц, знакомства с Балакиревым сказались баснословным по силе и скорости образом...»

Так, внезапно даже для близких людей, проявились в музыке Бородина новые черты, складывавшиеся в предыдущие несколько лет. Наиболее полно эти черты раскрылись в зрелых произведениях композитора.

Работа над симфонией шла долго. Бородин-композитор всегда работал медленно: ведь он делил свое время между музыкой и наукой.

Вскоре по возвращении из-за границы Бородин женился на Екатерине Сергеевне Протопоповой и поселился в новой квартире в только что отстроенном здании Естественноисторического института Медико-хирургической академии (ныне Пироговская набережная, дом № 1/2). Из окон открывался красивый вид на Неву, но любоваться им особенно не приходилось. В том же здании, рядом с комнатами Бородин, помещались лаборатории, где он проводил большую часть времени. Он читал лекции и вел практические занятия со студентами. Параллельно работал в только что открывшейся Лесной академии.

Работа поглощала все время. За многое приходилось браться ради заработка: жалованья, получаемого в Медико-хирургической академии, не хватало. При всем том Бородин постоянно сохранял бодрость духа и хорошее настроение. Всегда и со всеми он был приветлив, ко всем внимателен. Он почти никогда не раз-

дражался, мягко и с юмором относился к человеческим слабостям, к своим неудачам.

Крепкое здоровье, оптимизм помогали Бородину справляться с трудностями, а подчас и не замечать их. Возвращаясь после трудного, напряженного дня в квартиру, он громко пел, и пение его гулко отдавалось в высоком, сводчатом коридоре, неся с собой что-то радостное и светлое.

Работая с утра и до позднего вечера, Бородин далеко не всегда мог найти время, чтобы заняться композицией. Но уж если ему удавалось сесть за инструмент, все вокруг переставало для него существовать.

«Как теперь, вижу его за фортепиано, когда он что-нибудь сочинял,— вспоминала Екатерина Сергеевна.— И всегда-то рассеянный, он в такие минуты всегда улетал от земли. По десяти часов подряд, бывало, сидит он, и все уже тогда забывал; мог совсем не обедать, не спать. А когда он отрывался от такой работы, то долго еще не мог прийти в нормальное состояние. Его тогда ни о чем нельзя было спрашивать: непременно бы ответил невпопад».

Рассеянность Бородина стала притчей во языцех у его друзей, а объяснялась она способностью постоянно находиться в состоянии творчества — научного или музыкального.

Среди композиторов-балакиревцев, получивших всемирную известность и составляющих гордость русской культуры, Бородин был последним по времени появления в кружке. В 1862 году завершилось формирование этого замечательного содружества музыкантов-петербуржцев. Их стало пятеро: Гуссаковский в счет не шел, он постепенно отдалялся от кружка. И с ними был Стасов.

## АРЕНА ДЕЙСТВИЙ РАСШИРЯЕТСЯ

**Б**алакиревский кружок — целая творческая школа, сложившаяся впервые в истории русской музыки. Предшественники балакиревцев — Глинка, Даргомыжский, Верстовский, Алябьев, Варламов, Гурилев и другие — работали обособленно друг от друга.

В середине XIX века возникновение творческого содружества композиторов, объединенных общностью взглядов на искусство, было единичным явлением. Однако в общественной жизни того времени в целом такого рода сплочение единомышленников стало характерным. Оно было вызвано идейным размежеванием накануне и в начале 60-х годов. Сложились два противостоящих общественных лагеря: в одном — ратовавшие за общественное преобразование России, в другом — сторонники крепостничества и всех связанных с ним институтов.

Процесс консолидации сил отчетливо проявлялся в прогрессивной литературе и искусстве того времени. Один из примеров — редакция журнала «Современник». Усилиями передовых литераторов-единомышленников — Чернышевского, Добролюбова, Некрасова и их соратников — журнал превратился в боевой орган революционной демократии, идейный центр русского революционного движения 60-х годов.

Передовых поэтов, литераторов, художников объединял популярный в России петербургский сатирический журнал «Искра», основанный в 1859 году поэтом В. С. Курочкиным и карикатуристом Н. А. Степановым. По направлению журнал примыкал к «Современнику». С революционно-демократических позиций «искровцы» выступали против крепостнического строя, медлительности в подготовке крестьянской реформы, а после проведения реформы — против ее половинчатости. Журнал подвергал резкой критике идеи «чистого искусства» и его сторонников.

Широкую известность получила «Петербургская артель художников», возникшая в 1863 году. По своей идейной устремленности она была близка балакиревскому кружку. Составили ее четырнадцать молодых выпускников петербургской Академии художеств. Все они имели почетное право участвовать в конкурсе на золотую медаль, но его условия были неприемлемы для них: организаторы конкурса из года в год навязывали однотипные темы — либо из мифологии, либо из «священного писания» — и требовали их решения в условной академической манере, по давно установившимся штампам. Молодые люди пытались протестовать против устаревшей традиции, но безрезультатно. Тогда они ушли из академии и организовали артель, члены которой жили и работали сообща (сначала они поселились на 17-й линии Васильевского острова, в доме № 4, а в 1866 году переехали на Вознесенский проспект — ныне проспект Майорова, дом № 2).

Возглавлял группу двадцатипятилетний Иван Николаевич Крамской. По его мысли, артель должна была служить идейно-творческим центром, который объединял бы молодых художников, выступавших против рутины и академизма, за искусство, близкое

народу и насыщенное общественно значимым содержанием. Члены товарищества испытывали благотворное влияние эстетики великих революционных просветителей, претворяли их идеи в своем творчестве.

Таким образом, балакиревский кружок не был исключительным явлением. На рубеже 50—60-х годов идея сплочения близких по духу людей, объединения сил, можно сказать, «носилась в воздухе». А в столице веяния эпохи ощущались в наибольшей степени.

Самое начало 60-х годов — высшая точка небывалого в России до той поры общественного подъема. Кульминации достигло крестьянское движение. С наибольшей интенсивностью осуществлялась революционная пропаганда.

До февраля 1861 года все жили в напряженном ожидании перемен. Нетерпение, казалось, дошло до предела. «Будет ли, наконец, воля?» — этот вопрос неотрывно преследовал крестьян, будоражил «просвещенное общество».

Как ни сопротивлялись крепостники, реформу пришлось осуществить. 19 февраля 1861 года царь подписал манифест «Об освобождении крестьян». 5 марта он был обнародован. Вскоре, однако, стало ясно, что реформа проведена отнюдь не в интересах крестьян, что их обманули. На царский манифест крестьяне ответили бунтами, прокатившимися по всей России.

Революционно-демократическая общественность России выступила с протестом против обманной реформы. В Петербурге появились первые прокламации, призывавшие к свержению монархии и ига помещиков. Разрозненные революционные кружки начали объединяться. В начале 60-х годов возникла тайная организация «Земля и воля», созданная революционными демократами, близкими к «Современнику», к Чернышевскому. Ее вскоре возглавил Русский центральный

народный комитет, находившийся в Петербурге. «Земля и воля» ставила своей целью ликвидацию самодержавия и установление демократических свобод.

Реакция тоже собирала силы, готовясь использовать любой повод для ответного натиска широким фронтом.

Размах крестьянского движения в стране, активная революционная деятельность испугали либеральное дворянство и буржуазию. Немало встревожило их также вооруженное восстание в Польше, начавшееся в январе 1863 года. Оно было направлено против русского царизма и польской шляхты. Передовые силы России сочувствовали этому движению, стремились помочь повстанцам. Но обывательски настроенные круги общества забеспокоились. Их беспокойство усилили полученные русским правительством ноты иностранных держав, содержавшие протесты против репрессий в Польше: не было бы войны! В России началась шовинистическая кампания.

Реакционным элементам удалось сыграть и на политической слепоте «низов» населения столицы. Летом 1862 года в Петербурге свирепствовали пожары. Сухая и очень теплая погода, обилие деревянных построек создавали самые благоприятные условия для этого. 28 мая выгорел Апраксин двор на Садовой улице. Разорилось несколько тысяч владельцев мелких лавок.

Полиция пустила слух, что пожары — дело рук студентов, поляков и «лондонских пропагандистов» (так официальная пресса называла Герцена и Огарева). В обывательских массах появилось враждебное отношение к демократической интеллигенции. Воспользовавшись благоприятной обстановкой, царизм начал расправу с русскими революционерами.

В июле 1862 года был арестован Н. Г. Чернышевский. Почти два года продержали его в Петропавлов-

ской крепости, затем после гражданской казни отправили на каторгу в Сибирь. Та же участь постигла и Н. А. Серно-Соловьевича — одного из руководителей «Земли и воли». После трехлетнего заключения в 1865 году его сослали в Сибирь. Организация к тому времени уже прекратила свое существование: в обстановке реакции она самораспустилась.

С 1862 года в реакционной печати началась травля Герцена. В июне того же года цензура закрыла на восемь месяцев журналы «Современник» и «Русское слово». После возобновления «Современник» продолжал работу не только в условиях строжайшего надзора, но и без своих ведущих сотрудников — Чернышевского, находившегося в Сибири, и Добролюбова, который умер еще в ноябре 1861 года.

Период подъема в общественной жизни России сменился периодом упадка. Число прямых политических выступлений против царизма резко сократилось. Однако спад проявлялся далеко не во всех сферах. Мощный революционный толчок второй половины 50-х и начала 60-х годов разбудил русское общество. Идеи, рожденные в обстановке революционной ситуации, продолжали питать русскую культуру, науку, искусство. Идейное движение в этих областях не только не замерло, но разрасталось и приносило замечательные плоды. Ярким примером тому явилась и деятельность балакиревского кружка.



Балакирев и Стасов не представляли себе жизни, ограниченной одной узкой сферой. Они стремились к широкой общественной деятельности. Музыкальный прогресс и участие в нем были постоянной темой их



бесед и размышлений. Друзья строили интересные планы.

Один из них сложился в общении с Гавриилом Якимовичем Ломакиным. Это был выдающийся хоровой дирижер. Лучшие музыканты Петербурга — Глинка, Одоевский, Серов — высоко ценили его искусство. Балакирева и Стасова связывали с ним дружеские узы. Ломакин преподавал пение в нескольких учебных заведениях, был широко известен как руководитель капеллы графа Д. Н. Шереметева. Этот хор прославился своим замечательным пением не только в Петербурге, но и за его пределами. Однако репертуар капеллы и круг слушателей целиком определялись волей графа. У Балакирева, Стасова и Ломакина возникла мысль организовать новый хоровой коллектив. Он давал бы регулярные открытые концерты и знакомил всех желающих с лучшими хоровыми сочинениями, с искусством хорового пения. Кроме того, для более эффективного распространения музыкальной культуры в массах необходимы учителя пения. Можно было бы готовить таких учителей, и каждый из них в дальнейшем станет развивать хоровое дело. Балакирев высказался за учреждение бесплатной музыкальной школы, в которой будут учить пению и давать начальное музыкальное образование всем желающим учиться независимо от сословия. А из учащихся школы можно создать хор.

Идея бесплатной музыкальной школы, ставившей своей целью музыкальное образование и просвещение, была близка идее воскресных общеобразовательных школ, распространившейся в те годы в России. Число этих школ в одном лишь Петербурге за несколько лет достигло тридцати. Помимо общеобразовательных, были и художественные школы, в частности школы рисования. Представители демократической интелли-

генции бесплатно обучали всех, кто стремился к знаниям. Размах просветительского движения вызвал беспокойство в верхах. Шеф жандармов докладывал царю о необходимости принять меры, считая невозможным, «чтобы половина народонаселения была обязана своим образованием не государству, а себе или частной благотворительности какого-либо отдельного сословия».

При таком настороженном отношении властей к просветительскому движению открыть бесплатную музыкальную школу было нелегко. После длительной бюрократической волокиты 1 февраля 1862 года петербургский обер-полицмейстер подписал документ о том, что «с разрешения начальства» дозволяется «учредить в С.-Петербурге бесплатную школу музыки и пения». Директором ее стал Ломакин.

Молодые энтузиасты не представляли, сколько трудностей ожидало их. Помещения для школы не было, денег тоже. Хотя Ломакин и Балакирев намеревались даже работать безвозмездно, им все-таки необходимы были помощники. Немалые расходы требовались на освещение, переписку и хранение нот, на оркестр.

Для начала решили организовать в пользу школы концерт. Собрали хор любителей. Ломакин попросил Шереметева, и тот позволил выступить своей капелле. Пригласили оркестр и дирижера К. Шуберта. Концерт состоялся в зале Дворянского собрания. Так 11 марта 1862 года заявило о себе новое музыкальное учреждение. В тот же вечер у Ломакина, который жил в доме Шереметева (набережная Фонтанки, дом № 34; здание сохранилось), устроили торжественный обед.

А через неделю, 18 марта, состоялась официальная церемония открытия школы. Удалось договориться с начальством Медико-хирургической академии, и оно предоставило для этой цели свой зал (ныне вестибюль

в одном из зданий Военно-медицинской академии: улица Лебедева, дом № 6). Народу собралось много. Ломакин произнес небольшую речь, затем составил список присутствовавших, прослушал их голоса и отпустил всех до следующей встречи.

11 апреля певцы-любители и хор Шереметева дали еще один концерт в пользу школы. А. Н. Серов в газете «Северная пчела» поместил большую, посвященную Бесплатной музыкальной школе статью «Залоги истинного музыкального образования в С.-Петербурге». Эти залогов он видел в принципах, на которых была основана Бесплатная музыкальная школа. Организаторов школы Серов причислял к людям, для которых главное — «честное служение делу, служение фанатическое, бескорыстное, где только в редких случаях возможно кое-какое примирение общей пользы с частными выгодами; большей же частью и выгоды, и спокойствие жизни, а иногда и положение в свете приносятся в жертву возвышенной руководящей мысли». Как показало будущее, слова Серова оказались справедливыми.

Осенью в школу собралось еще больше желающих учиться. По воспоминаниям Стасова, это были чиновники, купцы, ремесленники, студенты, а также девушки и женщины — люди без средств, но обладающие хорошими голосами и музыкальными способностями. Занятия хора теперь проходили в здании Городской думы на Невском проспекте (помещение было получено благодаря содействию секретаря думы — певца-любителя). По программе, составленной Ломакиным и Балакиревым, начали работу классы сольфеджио, теории, сольного пения, скрипки. Эти занятия проводились в особняке Шереметева на Фонтанке. Год спустя, по свидетельству петербургской газеты «Голос», число учащихся дошло до трехсот.

25 февраля 1863 года Бесплатная музыкальная школа дала концерт в зале Дворянского собрания. В нем участвовал хор, составленный из учеников и учениц школы и певчих графской капеллы. Как обычно, руководил им Ломакин. Исполнялись также симфонические произведения. Дирижировал Балакирев. Это было его первое выступление перед петербургской публикой в качестве дирижера. Для дебюта он выбрал увертюру к «Жизни за царя» Глинки и свою Увертюру на темы трех русских песен.

Слушателей собралось много. Среди них были Кюи, Стасов, Серов, Кологривов, А. Рубинштейн. Дебюта приняли хорошо. В Петербурге появился крупный дирижер — это мнение разделяло большинство присутствовавших.

Так начали свою деятельность Бесплатная музыкальная школа и ее дирижер и один из главных руководителей — Балакирев.

Долгий и нелегкий путь предстояло пройти новому музыкальному учреждению: очень скоро проявилось враждебное отношение к нему. В официальных кругах не понравилась та направленность, которую придал работе школы Балакирев. Он встал за дирижерский пульт не для того, чтобы приобрести известность исполнением широко знакомых публике сочинений. Он считал своей основной задачей пропаганду отечественной музыки. В 60-х годах прошлого века еще нужно было доказывать, что существует русская музыка, с присущим ей национальным своеобразием, что в русском пении есть особая исполнительская манера, отличная от других национальных школ. Познакомить с русской музыкой, показать ее богатство и оригинальность — вот главная цель, которую преследовал Балакирев-дирижер. Поэтому центральное место в симфонических программах Бесплатной музыкальной

школы заняли произведения Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Кюи, позже Мусоргского и Римского-Корсакова. Но наряду с ними исполнялись произведения и зарубежных композиторов, в том числе Шумана и Берлиоза.

В статье, посвященной 25-летию школы, В. В. Ставов писал: «Она являлась органом новых русских музыкантов-композиторов, прямых наследников и продолжателей Глинки и Даргомыжского. А эти новые музыканты водружали знамя русской национальности в музыке и никогда ему не изменяли во все 25 лет существования школы... Бесплатная музыкальная школа, следуя инициативе своих руководителей, выступила провозвестницей и распространительницей русского искусства, русского музыкального творчества. Она глубоко преклонялась перед всем тем, что создано великого и чудесного европейским музыкальным гением, но несогласна была веровать без разбора, как в фетишей, во все то, что в Европе признается великим и необычайным».

В 1863 году в России выступал Рихард Вагнер. Гастроли знаменитого немецкого композитора и дирижера вызвали в Петербурге огромный интерес. Мастерство его было бесспорным, исполнение — ярким, темпераментным.

Концерты, проходившие в зале Дворянского собрания и в Большом театре, привлекли не только любопытствующую публику, но и музыкантов. Были на них и члены балакиревского кружка: Вагнер-дирижер привлек их внимание, хотя музыку его они недооценивали.

Вагнер, в свою очередь, посетил концерт Балакирева, состоявшийся 3 апреля. Балакирев дирижировал «Арагонской хотой» Глинки и впервые исполнявшейся увертюрой к «Кавказскому пленнику» Кюи. Вагнер

высоко оценил исполнение «Арагонской хоты» и полусмешливо-полусерьезно заметил, что в России у него появился соперник.

Концерты Бесплатной музыкальной школы и выступления Балакирева отметил в печати Стасов. Его статью «Три русских концерта» 30 апреля опубликовали «Санкт-Петербургские ведомости». Речь в ней шла о двух программах школы и сольном вечере Балакирева в зале Мятлевой. Они оказались, по словам Стасова, «единственными *русскими* концертами нынешнего года» и они «способны доказать даже самым неверующим, что есть действительно *русская* школа музыки и *русские* музыканты». Высоко оценивая расцветающий талант композитора, дирижера и пианиста, Стасов вопрошал в заключение: «Неужели такой музыкант, как М. А. Балакирев, не станет во главе русской оперы и оркестра?»

Безусловно, Балакирев в ту пору занял ведущее положение в музыкальной жизни Петербурга. Ему принадлежало в ней одно из первых мест наряду с А. Г. Рубинштейном, хотя Балакирев и считал себя его антиподом.

Пианист, композитор, музыкально-общественный деятель, основатель Русского музыкального общества, Рубинштейн в те годы много сил отдавал профессиональному музыкальному образованию. В 1862 году на основе музыкальных классов при Русском музыкальном обществе была создана Петербургская консерватория — первая в России. Она начала свою деятельность 8 сентября в доме на углу Демидова переулка (ныне переулок Гривцова) и набережной Мойки (дом не сохранился). При открытии Консерватории Рубинштейн произнес речь, которая заканчивалась такими словами: «Да, будемте работать вместе, будем помогать друг другу, будем стараться дорогое для нас

искусство поставить на ту высоту, на которой оно должно стоять у народа, столь богато одаренного способностями к музыкальному искусству; будемте неустомимыми служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека».

Однако, как это ни странно, участники балакиревского кружка испытывали к Рубинштейну и к Консерватории глубокую враждебность. Причиной расхождений являлась недооценка Рубинштейном важности национального начала в музыке.

В противоположность Балакиреву, Стасову и их друзьям, Рубинштейн — особенно в молодости — полагал, что национальная характерность может быть присуща лишь песням и романсам, а крупные сочинения, например оперы, должны носить «не национальный, а общечеловеческий характер». Даже Глинка, считал он, пытаюсь создать национальную оперу, «потерпел крушение». Об этом Рубинштейн писал в 1855 году в статье «Русские композиторы». Лишь много лет спустя Рубинштейн понял ошибочность своей позиции.

Недооценка национального начала в искусстве глубоко оскорбляла балакиревцев, как в свое время Глинку. Упомянув Рубинштейна, они не жалели самых резких эпитетов, а к его начинаниям относились с недоверием: им казалось, что ни одно из них не может принести пользы русской музыке.

Поэтому к проекту создания Консерватории, а позже и к самому учебному заведению балакиревцы отнеслись скептически. Талант, считал Балакирев, должен развиваться свободно, а не в рамках определенных «школярских» требований. Нужно самостоятельно изучать музыку, созданную гениями, воспитываться на их традициях, а не связывать себя схоластическими «законами», которыми так увлекаются

немецкие музыкальные теоретики, процветающие, например, в знаменитой Лейпцигской консерватории, которую Рубинштейн взял за образец. Балакиревцы безоговорочно стояли на стороне Шумана, который бунтовал против сочинения музыки по «правилам» и смело ломал то, что бездарные и ограниченные музыканты считали обязательным и незыблемым. По новому пути, совершая открытия и в области формы, и в инструментовке, можно идти, как, например, идет Берлиоз, только не будучи связанным правилами. И Бетховен и Глинка сказали каждый свое слово в искусстве только благодаря тому, что творили свободно, не связывая себя схоластическими «законами». Консерватории же, считали балакиревцы, будут калечить талантливых музыкантов, сковывать свободный полет их фантазии, смолоду приучат их работать с оглядкой на «образцы».

Ополчаясь против схоластики и формализма, балакиревцы были правы, но их отрицание школы, дающей систематическое профессиональное образование, воспитывающей техническое мастерство, нельзя не признать ошибочным.

Организация Петербургской консерватории явилась событием первостепенного значения, хотя на первых порах постановка дела в ней страдала существенными недостатками, не ускользнувшими от внимания Балакирева и его друзей.

Открытие Консерватории было назревшей исторической необходимостью. Россия нуждалась в музыкантах, имеющих солидную профессиональную подготовку.

После создания в Петербурге Консерватории в музыкальном образовании и просвещении в России произошел огромной важности сдвиг. Свой вклад в это дело внесла и Бесплатная музыкальная школа.



В ту же пору, когда начала претворяться в жизнь идея Бесплатной музыкальной школы, Балакирев приступил еще к одному важному делу. Чтобы лучше узнать музыкальный фольклор родной страны, записать новые народные песни, он решил отправиться в поездку на Волгу.

Пытливый интерес к русскому народному творчеству все члены кружка проявляли с юных лет. В дальнейшем этот интерес еще более увеличился. Придавая огромное значение национальному своеобразию музыки, они справедливо считали, что достичь его можно только в том случае, если композитор обращается к народно-песенным истокам. Тот, кто воспитан лишь на сочинениях, звучащих в великосветских салонах, — даже на самых лучших, — не сможет создать ничего стоящего. До сих пор, полагали члены балакиревского кружка, профессиональная музыка за редкими исключениями (имелся в виду прежде всего Глинка) была далека от народного творчества. Композитор же в первую очередь должен проникнуться духом народной музыки, тем более — русский композитор. Животворный источник творчества — народная музыка.

Русский народ создал богатый фольклор. Жизнь русского человека невозможна без песни. «Видите ли, — писал Стасов Балакиреву, — каков музыкальный характер нашего племени: воины идут на войну — с гусями, купцы идут на смерть — с гусями — так бывало прежде, так продолжается и до сих пор перед нашими глазами: свай вколачивают с песнью, якорь тянут — с песнью, солдаты на штурм идут — с песнью, мне кажется, если у нас будет революция и будут людей вешать или четвертовать — они и тогда будут петь».

В городе — на улицах, во дворах, на площадях — звучала разнообразная музыка. Нередко можно было слышать нехитрые мотивы шарманки, на людных улицах лотошники нараспев — каждый по-своему — предлагали товары. В среде ремесленников, городской прислуги, солдат, извозчиков также часто можно было услышать песню, балалаечный наигрыш. Не обходились без музыки народные празднества, гулянья.

Молодые композиторы хорошо знали народную музыку этого рода, звучавшую в Петербурге, но почти всю ее они считали недостойной внимания. Дело в том, что в условиях городской жизни народные напевы приобретали новые черты. Народное крестьянское искусство, соприкасаясь с профессиональной музыкой, широко распространенной в городском быту, испытывало ее влияние. Песни подчас становились похожими на популярные романсы: в них проникали характерные для романсов интонации, добавлялся гитарный аккомпанемент. Так возникал своеобразный городской фольклор.

Многие музыканты, в том числе и балакиревцы, не признавали его художественной ценности. По их несправедливому мнению, город «портил» крестьянскую песню. Интерес у членов кружка вызывали лишь мелодии, не потерявшие первоначальной прелести.

В крестьянских песнях балакиревцы ценили все: их мелодию, ритм, структуру. Они считали, что чем глубже удастся постичь народные песни и претворить их особенности в своем творчестве, тем оригинальнее и ярче по национальному колориту будут новые сочинения. Вот почему им хотелось побольше узнать о том, что представляет собой народная музыка в первоначальном, «подлинном» виде. Поэтому, когда представилась возможность, Балакирев поехал собирать русские песни. У него возникла мысль записать

наиболее ценные образцы и составить из них сборник. Поездка состоялась летом 1860 года.

Друзья считали, что материалы, которые привезет Балакирев, дадут всем им богатую пищу для размышлений, творческих поисков, не говоря уж об огромном эстетическом удовлетворении. «Желаю Вам от всей души узнать прямо на практике, прямо на деле, а не из учебников, всю систему *русской* музыки...— писал Балакиреву Стасов.— Представьте себе — если это дело окончательно дастся Вам в руки в нынешнюю поездку,— представьте себе, с каким новым оружием Вы сюда воротитесь... Какой новый источник для мелодий и гармоний!»

Балакирев поехал с поэтом Н. Ф. Щербиной, также увлеченным исследователем фольклора, и Н. А. Новосельским, одним из директоров паровой компании «Кавказ и Меркурий», большим любителем литературы и музыки, близким в свое время к Глинке. На пароходе они прошли по Волге от Нижнего Новгорода (ныне город Горький) до Твери (ныне Калинин) и от Твери до Астрахани. В конце октября Милий Алексеевич вернулся в Петербург с ценнейшими записями народных песен, полный впечатлений, готовый поделиться интереснейшими наблюдениями.

Материалы, привезенные Балакиревым, его рассказы явились для членов кружка своего рода курсом народного творчества. Много нового узнали они в беседах, в совместном проигрывании и анализе песен.

Мелодии, записанные на Волге, сослужили важную службу. Балакирев и его друзья не раз обращались к ним, использовали их в своих сочинениях. Записи привлекали и других композиторов — и в те годы, и много лет спустя.

Правда, широко доступными они стали не сразу. Балакирев не скоро опубликовал свои материалы. На

протяжении первой половины 60-х годов он не раз возвращался к мысли о сборнике, обдумывал его состав, характер нотной записи, тип аккомпанеента. Ведь не так просто перенести на бумагу, закрепить на ней посредством принятой в профессиональной музыке системы нотации столь своеобразные, свободно льющиеся, неуловимо изменчивые в живом исполнении народные мелодии. И как искажаются эти песни, когда их пытаются искусственно втиснуть в чуждые им рамки!

Составление сборника Балакирев завершил лишь к исходу 1866 года. Длительная и тщательная работа оправдала себя. Новый сборник превзошел все существовавшие ранее, стал первым классическим образцом. Балакирев, как никто до него, сумел тонко уловить и точно передать характернейшие черты русских народных напевов. Он включил в сборник великолепные образцы песен, в их числе впервые записанную «Эй, ухнем», и сумел органично гармонизировать их.

На всем протяжении творческого пути Балакирева и его товарищей русский фольклор вливал в них новые силы, питал их музу. Композиторы постигли самое существо русской песни. Они плодотворно претворили в своих сочинениях особенности ее мелодии, ритма, формы, гармонии, приемов развития. В песенном наследии русского народа находили они темы многих сочинений, образы героев. Именно широким претворением крестьянского фольклора определяется самобытность стиля, которым отмечены лучшие произведения балакиревцев. Каждый из них выработал свой творческий почерк, каждый по-своему использовал русскую песню, но неразрывная связь с ней стала характернейшей чертой музыки, созданной членами балакиревского содружества.

Наряду с ярким национальным колоритом молодые композиторы считали необходимой чертой музыкального искусства содержательность, неразрывную связь с актуальными вопросами современности. Музыкант не должен стоять в стороне от жизни и воспевать далекие от нее идеалы, не должен замыкаться в узкий мир личных переживаний. Взгляд на музыку как на исключительно лирическое искусство, способное выражать лишь чувства и настроения, балакиревцы категорически отвергали. Они утверждали — и убедительно доказывали это своими сочинениями, — что музыкальное произведение может нести глубокие мысли, воплощать передовые идеи. И в этом отношении, считали они, музыка близка к литературе, даже к философии. Литература откликается на запросы времени смело, отражает действительность широко. Музыкае следует у нее учиться, на нее опираться. Сближение музыки с литературой, с театром, по мнению молодых композиторов, было верным способом раздвинуть рамки их искусства, идейно и образно обогатить его.

Особенно большие возможности в этом смысле дает программность музыки. Члены кружка были ее горячими приверженцами, они считали, что программной музыке принадлежит будущее. И не случайно они так высоко ценили творчество Берлиоза, а затем и Листа, деятельно разработывавших этот жанр. В программных симфониях Берлиоза «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», в «Фауст-симфонии», «Данте-симфонии» Листа и его многочисленных симфонических поэмах музыка приобщилась к шедеврам мировой литературы, к бессмертным произведениям Данте и Шекспира, Гёте и Байрона. Но и в тех случаях, когда композитор сам сочиняет программу, ее роль тоже значительна: она помогает конкретизировать содер-

жание произведения, облегчает слушателям его понимание.

В 1862 году в Новгороде был торжественно открыт памятник «Тысячелетию России». По официальной историографии исполнялась тысяча лет существования Русского государства. Балакирев тогда начал работу над музыкальной картиной «1000 лет». Позже он переименовал ее в симфоническую поэму «Русь» — это название более точно отражало содержание пьесы.

Замысел Балакирева был связан не только с празднествами по случаю тысячетлетней годовщины Русского государства. «Помните, это случилось после чтения нами вместе *«Богатырь просыпается»* в «Колоколе», где меня так поразила *«подымающаяся волна»*, — писал Стасов Балакиреву несколько лет спустя. Он имел в виду статью Герцена «Исполин просыпается!», опубликованную в конце 1861 года. В статье шла речь о новом пробуждении в народе революционных настроений: «Прислушайтесь — благо тьма не мешает слушать — со всех сторон огромной родины нашей: с Дона и Урала, с Волги и Днепра — растет стон, поднимается ропот — это начальный рев морской волны, которая закипает чреватая бурями после страшно утомительного штиля».

Пророческие слова Герцена, прочитанные Балакиреву Стасовым, взволновали композитора, возбудили его творческую фантазию. Сколько за минувшие годы было у них горячих разговоров, душевных бесед о Руси, о ее прошлом и настоящем, о характере русского человека. А теперь Балакирев побывал на Волге, услышал много песен. Были среди них и такие, которые отражали неукротимую мощь народа. Раздумья о русском народе, его характере, о его прошлом и настоящем, статья в «Колоколе» и живые впечатления

от поездки по Волге — все это теперь стало воплощаться в музыкальных образах...

В основу симфонической картины «1000 лет» Балакирев положил три народные мелодии, записанные во время экспедиции: «Не было ветру», «Подойду, подойду», «Катенька веселая».

В этом произведении Балакирева немало общего с его Увертюрой на три русские темы. Народные напевы многообразно варьируются, окрашиваются в разные тона, сочетаются друг с другом. Композитор делает «зарисовки» сцен народной жизни: оживленные игровые моменты чередуются с лирическими, временами средствами звукописи создается русский пейзаж, картины природы сменяются мелодией задорной пляски.

Но есть в этой увертюре и новое. Образ народа композитор дал не только в жанрово-бытовом плане. Развитие темы «Не было ветру» внесло в нее эпическое начало. Так возник возвышенный образ, раскрывающий величавую силу русского народа.

Работа над увертюрой заняла у Балакирева несколько лет. Законченная в 1864 году, она была издана в 1869-м. Параллельно у Балакирева возникали другие замыслы. Один из них также был связан с литературным произведением.

В марте — июне 1863 года «Современник» опубликовал роман Чернышевского «Что делать?», созданный автором в каземате Петропавловской крепости. Новое сочинение сразу же приобрело необыкновенную популярность, особенно среди молодежи. Им зачитывались, его героям подражали. Призывы Чернышевского к активной деятельности, интеллектуальному и нравственному совершенствованию, к труду и борьбе за новую, лучшую жизнь встречали горячий отклик.

В балакиревском кружке книга произвела огромное впечатление. 27 апреля Балакирев писал Стасову:

«Зайдите ко мне завтра утром, мне с Вами нужно поговорить обо многом, об 2-й части романа Чернышевского (я просто в восторге)». Далее следует такая фраза: «...теперь я знаю, как нужно делать оперу, и мне Вас дозарезу нужно, чтобы поговорить. Вам, может быть, странно покажется, что в моем просветлении, как бы Вы думали, что играло важную роль? — 2-я часть романа».

К сожалению, об этом оперном замысле Балакирева, о том, как связывал его композитор с романом «Что делать?», больше ничего не известно. Но этот эпизод важен как еще одно свидетельство постоянного стремления молодых композиторов сделать свое творчество современным, актуальным.

Балакиревцы по-прежнему не пропускали ни одной яркой статьи, тем более — книги. Вместе читали они статьи Добролюбова, как-то обсуждали новый роман Тургенева «Отцы и дети». В одном из писем к Балакиреву Стасов писал: «Я же намерен знакомить Вас нынешний год после «Что делать?» с такими же гениальными вещами, как бэровские прошлогодние, только не о деревьях, животных и планетах, а о людях». Владимир Васильевич имел в виду статью крупнейшего русского биолога К. М. Бэра «Человек в естественно-историческом отношении».

Из журналов, как и раньше, в кружке с наибольшим интересом читали «Современник». Стасов мечтал сотрудничать в нем, охотно отдавал туда свои статьи. Одна из них — о Всемирной выставке — печаталась одновременно с романом «Что делать?»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Живя летом 1862 года в Лондоне (там была организована Всемирная выставка), Стасов постоянно навещал Герцена. Русские полицейские агенты выследили его. По пути домой, на границе, Владимира Васильевича задержали и тщательно обыскали, но Герцен сумел заранее сообщить ему об опасности, так что ничего «предосудительного» полиция не обнаружила.



Летом того же 1863 года друзья зачитывались новым романом Флобера «Салаambo», который публиковался в журнале «Отечественные записки». Особенно большое впечатление роман произвел на Мусоргского. Молодой композитор загорелся желанием написать оперу на его сюжет. В то же время задумал писать оперу «Жар-птица» Балакирев.

Обращение членов кружка к жанру оперы имело глубокие причины, но возможно, что их энтузиазм отчасти был подогрет громкой театральной премьерой. 16 мая 1863 года в Мариинском театре впервые исполнялась опера Серова «Юдифь». Известный до той поры лишь как музыкальный критик, Серов в возрасте 43 лет вдруг предстал перед публикой как композитор, и с капитальным произведением — оперой.

Стасова это очень огорчило. Он надеялся, что после «Жизни за царя» и «Руслана» Глинки, «Русалки» Даргомыжского, продолжая их традиции, с оперой выступит кто-нибудь из балакиревцев. Кружок передовых музыкантов должен сказать новое слово в таком важном жанре! А тут вдруг пятиактную оперу написал человек из «чужого лагеря», считавший образцом произведения Вагнера, явно находившийся под влиянием немецкого композитора. И к тому же опера получила огромный успех — совершенно незаслуженный, как считал Стасов.

Владимир Васильевич написал Балакиреву, который в это время лечился в Пятигорске, взволнованное письмо. В этом эмоциональном рассказе о премьере ярко раскрылись и характер Стасова, и его привязанность к другу-музыканту: «Сразу же, с первой ноты Серов сделался идолом Петербурга... Весь партер был полон, битком набит, множество лож тоже наполнилось, но когда я вошел в эту залу... я думал, что никого тут нет, такое глубокое священное молчание везде...

Мне кажется, если бы кто-нибудь сморкнулся или кашлянул, его бы без всякой жалости тут же повесили. Не было того хора, того места, где бы не аплодировали, да еще как — все от первого до последнего... Вы не можете себе вообразить, какое для меня несчастье, что Вас теперь здесь нет! С кем еще говорить, кому рассказать, с кем пойти делать анатомию, глубокую, настоящую, до корней, во всей правде, неподкупную ни враждой, ни дружбой, ни публикой, ни успехом, ничем на свете? Где мне взять человека? Я совсем один, не с кем говорить. Даже Кюи уехал на дачу, бог знает когда будет здесь (непонятная апатия или легкомыслие!!!)».

Пример Серова, конечно, лишь подзадорил балакиревцев. Оперный жанр привлекал их уже давно. Кюи много лет работал над оперой «Вильям Ратклиф» (по Гейне). В кружке обсуждалось немало сюжетов. Петр Дмитриевич Боборыкин — писатель, знакомый Балакирева с юных лет, — предлагал ему подготовить оперное либретто по «Ромео и Джульетте» Шекспира. Поэт и драматург Лев Александрович Мей читал ему свою драму «Царская невеста» (возможно, что в обсуждении этого сюжета принимал участие и Тургенев: Балакирев как раз в то время впервые встретился с ним в доме Мея). Высказывалась мысль использовать в качестве оперного сюжета «Вечер накануне Ивана Купала» Гоголя. Наконец Балакирев остановился на русской сказке о Жар-птице.

«Все время меня занимала мысль, что такое опера и как она должна быть», — писал в ту пору композитор. В кружке понимали, что время предъявляет новые требования к оперному жанру. Произведения развлекательного толка, где музыка лишь ласкает слух и не несет значительной смысловой нагрузки, окончательно устарели. А между тем их было немало в ре-

пертуаре музыкальных театров. В операх, заполонивших репертуар, как правило, были любовные сюжеты с трафаретными, повторяющимися ситуациями, с похожими друг на друга персонажами. Такая опера представляла собой концерт в костюмах — плохо связанный ряд арий, дуэтов и трио, и в этом концерте внимание концентрировалось не на образе, а на вокальной технике.

Балакиревцы считали, что опера должна откликнуться на новые идеи, которые несет жизнь. Оперный жанр представляет огромные возможности для создания высокодержательной и в то же время доступной многим музыки. В опере полнее всего может быть воплощен музыкальный образ народа и народных героев, нагляднее, чем в любом другом жанре, острее, многограннее могут быть изображены драматические конфликты современности и прошлых эпох.

Не сразу в рамках кружка сложилось произведение, отвечавшее идеалу, — слишком трудна была задача. Ее решению предшествовали поиски, эксперименты.

Сам Балакирев дальше многочисленных замыслов и отдельных набросков не пошел. Опера у него не получилась. Его товарищи действовали успешнее. Хоть и медленно, но подвигался «Ратклиф» Кюи. Сюжет юношеского произведения Гейне отвечал стремлению молодого композитора к воплощению напряженных конфликтов, бурных страстей.

Нетрудно понять, чем привлек Мусоргского роман Флобера «Саламбо». Драматический эпизод из истории, картины народных бедствий и скорбей, яркие образы древнего Карфагена, восстание рабов, разнообразные острые конфликты — все это позволяло создать высокодержательную, исполненную драматического и напря-

жения оперу, которая отвечала бы идеалу или по крайней мере приближалась к нему.

Молодой композитор принялся за работу: набрасывал либретто, сочинял музыку. Из-под его пера вышел ряд замечательных по выразительности, драматизму эпизодов. В них проявилось умение живописать народные массы, показывать их состояние в моменты тревоги, смятения, трагического отчаяния, безудержного порыва к свободе. Психологической правдивостью отмечены и некоторые сольные сцены. В сцене-монологе главного персонажа оперы — ливийца Мато, предводителя восставших рабов и наемных солдат, Мусоргский достиг правдивой, разносторонней характеристики образа.

Мусоргский работал над оперой около трех лет. Он постоянно показывал вновь сочиненные отрывки товарищам, в первую очередь Балакиреву. Однако произведение не было закончено. Чем дальше продвигалась работа, тем яснее понимал композитор, что ему нужен русский сюжет. Он охладевал к повествованию о далеком африканском городе-государстве... На недоуменные расспросы о том, почему оставлено сочинение, композитор однажды ответил: «Это было бы бесплодно, занятый вышел бы Карфаген». И, помолчав, добавил: «Довольно нам востока и в «Юдифи». Искусство не забава, время дорого».

Мусоргский торопился выйти на свой путь. Ему хотелось теснее связать свое творчество с современностью. Эта характерная для всех балакиревцев черта начала проявляться у него с особой силой.

## СВЕТ И ТЕНИ

**Ж**изнь кружка шла своим чередом. Друзья много времени проводили вместе: встречались в домашней обстановке, на концертах, в театрах. Расширялся круг их знакомых, многолюднее и разнообразнее по содержанию становились их вечера.

Не реже раза в неделю общие встречи проходили у Балакирева на Офицерской улице. «У меня, — писал Милий Алексеевич А. П. Захарьиной, — теперь каждую среду бывает собрание всех русских композиторов, играют наши новые (буде кто сочинит) произведения и вообще хорошие назидательные вещи Бетховена, Глинки, Шумана, Шуберта и проч.». Среди сочинений зарубежных композиторов нередко исполняли сочинения Берлиоза: летом 1862 года Стасов побывал у него в Париже и привез незнакомые в кружке произведения французского композитора.

Часто музицировали у Кюи. У него были два рояля, и монументальные произведения исполняли в восемь рук. Балакиреву и Мусоргскому, как самым сильным в кружке пианистам, в этих ансамблях поручали наиболее сложные партии. В исполнении вокальных сочинений помощь нередко оказывала Мальвина Рафаиловна Кюи — жена Цезаря Антоновича.

В 1862 году семья Кюи переехала с Малой Итальянской улицы на Воскресенский проспект (ныне проспект

Чернышевского) — сначала в дом Козлова, а после того, как хозяин сдал их квартиру под трактир, — в дом Мухина (не сохранились).

Еще живя на Малой Итальянской улице, Кюи организовали несколько театрализованных представлений, о которых потом долго вспоминали в кружке. Они состоялись в квартире родителей Мальвины Рафаиловны, где была большая зала, которую приспособили для спектаклей.

В 1859 году Кюи за несколько месяцев написал одноактную комическую оперу «Сын мандарина» (в подражание комической опере Обера «Бронзовый конь»). Либретто написал его товарищ по Инженерной академии В. А. Крылов — он увлекался театром и в будущем стал плодовитым драматургом, чьи пьесы занимали немалое место в театральном репертуаре Петербурга.

Новое произведение решили исполнить своими силами с привлечением знакомых. Слушателей собралось немало, среди них были Даргомыжский, Стасов. Партию оркестра исполнял на рояле автор, лишь в увертюре ему помог Балакирев: ее сыграли в четыре руки. С жецкой ролью хорошо справилась Мальвина Рафаиловна Кюи. Всех поразил Мусоргский — Мандарин. Он выразительно пел и проявил яркое актерское дарование. Столько жизни, веселости, ловкости, комизма было в его пении, дикции, позах и движениях, что, как вспоминал Стасов, вся компания от души смеялась.

Вскоре после оперы поставили сцену Гоголя «Тяжба». При ее исполнении отличились Филарет Мусоргский и Виктор Крылов.

Собирались балакиревцы и в доме флотского офицера Василия Васильевича Захарьина. Он и его жена Авдотья Петровна были музыкантами-любителями

(он — певец, она — пианистка) и входили в число близких друзей кружка. Жили они неподалеку от Балакирева на Торговой улице в доме Скоробогатова (ныне дом № 25а по улице Союза Печатников), а затем переехали еще ближе — в дом Маркелова на Офицерской улице. (сейчас дом № 33 по улице Декабристов). Как и на других встречах, в доме Захарьиных звучали инструментальная музыка и романсы, исполнялись отрывки из опер. Интересно описывала эти вечера дочь Захарьиных Александра Васильевна Унковская: «Балакирев, Мусоргский и их друзья, молодые музыканты — пионеры новой музыки, бывали у моего отца в Петербурге почти каждый день... Оперы «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» Глинки и «Русалку» Даргомыжского я знала наизусть, потому что они почти каждый день исполнялись у нас в доме. Матап — отличная пианистка, ученица Гензельта — изображала оркестр, а оперные роли распределялись между отцом и его друзьями, но так как их не всегда бывало достаточно для всех ролей, то одно лицо исполняло по несколько партий, а хоровые партии пели все вместе, мужчины пели женские роли, и дядя Митя, брат матап, даже ухитрялся петь партию Людмилы в «Руслане» женским голосом в настоящем регистре, отлично выполняя все фиоритуры... Иногда даже костюмировались — всем было весело, и музыка русских классиков изучалась в атмосфере простодушной радости. Исполнялась у нас также и музыка иностранных классиков...»

Музыкальные вечера были праздником для балакиревцев, но не одни только радости несла им жизнь. Каждый из них испытывал материальные трудности и другие невзгоды.

Балакирев — опытный, ярко и разносторонне проявивший себя музыкант — постоянно нуждался в день-

гах: заработков на скромное существование и помощь отцу и сестрам не хватало.

«Заниматься музыкальным авторством — самое лучшее средство умереть с голоду», — писал однажды Милий Алексеевич Стасову. К сожалению, в России того времени дело так и обстояло. Судьба Балакирева ярко подтверждает это.

Немало тревог вызывало у него и состояние здоровья. Лечение мало помогало. Нервный, впечатлительный, Балакирев нередко впадал в подавленное, угнетенное состояние. Возникали мысли о смерти: ему казалось, что она кружит неподалеку — ждет его или кого-нибудь из близких людей. Он стал мнительным. Когда все у него было хорошо — думалось, что это не к добру. Если друзья не пишут — значит, что-то случилось. Когда в отъезде он узнал о пожарах в Петербурге, то сразу же решил, что его квартира сгорела и друзья скрывают это от него. Милий Алексеевич испытывал постоянную неудовлетворенность своим творчеством. Его огорчало, что он сочиняет не так много и не так быстро, как хотелось бы. Иногда сочиненное казалось ему слабым и бесцветным, хотелось уничтожить все, что написано. Свое настроение Балакирев таил от близких.

В начале 60-х годов наступил спад в довольно интенсивно начавшемся творчестве Кюи. Одна из главных причин — недостаток средств. Семейная жизнь требовала значительных расходов. Кюи с женой решили открыть частный пансион, готовить мальчиков для поступления в Инженерное училище. Эти занятия поглощали почти все свободное время. Для творчества его почти не оставалось.

Известно, какую колоссальную нагрузку нес Бородин — тоже во многом ради денег.



В трудном материальном положении находился Мусоргский. Ради заработка ему пришлось устроиться на службу. В декабре 1863 года «отставной гвардии поручик Мусоргский» был, как говорилось в приказе о его зачислении, «определен в Главное инженерное управление в число чиновников, на усиление оно-го положенных, с переименованием в коллежские секретари». Теперь, случалось, в ответ на приглашение друзей он посылал им записки вроде этой: «Милый, не могу зайти к вам, потому что в департаменте *дело*, с которым нужно поспешить».

Управление помещалось в Инженерном замке. В том же здании служил Кюи. Там же находилась и квартира близких друзей Мусоргского — Александра Петровича и Надежды Петровны Опочининых. У Опочининых регулярно устраивались вечера, привлекавшие многих талантливых литераторов и музыкантов. Мусоргский играл на них заметную роль. В этой семье он встречал приветливое и дружеское отношение, которого ему не хватало в среде балакиревцев.

Следует сказать, что отношение к Мусоргскому в кружке сложилось странное. Истинной меры его таланта товарищи не поняли. Они ценили музыку к «Эдипу» — и только. Проблески гениальности в других сочинениях остались ими незамеченными. Не поняли балакиревцы натуру Мусоргского. Не увидели его исканий, настойчивых попыток найти свой путь в искусстве и в жизни. В кружке его считали излишне самоуверенным, его планы и мечтания и неожиданные для окружающих поступки объясняли странностью и едва ли не умственной неполноценностью.

Такой взгляд на молодого композитора во многом определил Балакирев. Он как глава кружка совершенно бескорыстно помогал подрастающим музыкантам, заботливо пестовал их. Милый Алексеевич под-

сказывал им сюжеты, подчас сочинял значительные фрагменты для их произведений, оркестровал их музыку, исправлял неудачные места, давал ценные советы. В то же время Балакирев болезненно реагировал на всякое несогласие с его мнением. В такие минуты он становился резким, несправедливым, категоричным.

Милий Алексеевич подчас нетерпимо относился к музыке Мусоргского. Это ранило начинающего композитора. Сначала он молча следовал указаниям руководителя. Однако понемногу стал больше доверять собственному впечатлению и не всегда принимал предложения Балакирева. Это вызывало недовольство наставника. В нем росло раздражение. С его языка и пера все чаще срывались обидные словечки вроде «белиберды», «охлаботины», которыми он характеризовал сочиненное Мусоргским. Ученик же все менее охотно исправлял «корявости» своего музыкального языка. Он не хотел действовать по подсказке, правильно считая, что должен найти собственный стиль, собственную манеру письма. Свое мнение он утверждал деликатно, но твердо. Это была характерная для Мусоргского черта. «Умел он, не уступая, крепко держась своего пути, никогда, ни одним словом не задеть чьего-либо самолюбия, не сказать ни одной грубости, ни одной резкости. Как умело сочеталась его необыкновенная благовоспитанность с такой же убежденностью в своей правоте и неподатливостью к принятию неподходящих ему чужих взглядов. Как он умел, отстаивая свои убеждения, уважать чужие взгляды», — вспоминал современник.

Балакирев такой способностью не обладал. И настал момент, когда Мусоргский прямо заявил о своем праве на самостоятельность во всем — и в жизни, и в творчестве.

Это было в январе 1861 года. Мусоргский тогда находился в Москве. В Петербург он писал часто: хотелось знать, как живут друзья, каковы их успехи, хотелось рассказать о себе. В Москве Модест Петрович много играл — Шумана, Шуберта, Бетховена, специально для этого взял напрокат рояль. Работал над симфонией — писал Анданте и Скерцо. Уже заранее композитор посвятил ее «товариществу Среда», то есть балакиревскому кружку. Тогда же Мусоргский впервые давал уроки знакомому юноше.

Балакирев был недоволен известиями из Москвы. Из писем Мусоргского он понял, что тот не торопится вернуться. А тем временем прошел концерт, где звучала музыка Балакирева и Гуссаковского. Все собрались на него, все радовались этому событию. Где же Мусоргский, почему он не спешит в круг испытанных друзей, на что тратит время в Москве, что за люди окружают его — недоумевал и возмущался Балакирев.

Наконец он взялся за перо. Его письмо Мусоргскому не сохранилось. Но из ответа Мусоргского видно, что наставник обвинял его в общении с ограниченными личностями. Милий Алексеевич опасался также, что молодой человек «завязнет» в новом окружении и его придется «вытаскивать».

Несправедливые нарекания Балакирева встретили отпор. Мусоргский горячо защищал своих новых знакомых, да и себя тоже. «Насчет того, что я вязну и меня приходится вытаскивать, скажу одно — если талант есть — не увязну, если мозг возбужден — тем более, а если ни того, ни другого нет — так стоит ли вытаскивать из грязи какую-нибудь щепку... — писал он. — Пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал...»

Вскоре Мусоргский вернулся в Петербург. Размолвка наложила отпечаток на взаимоотношения с

Балакиревым: они стали сдержаннее. Все же тесный контакт с балакиревским кружком сохранился, по-прежнему играя большую роль в творческом развитии молодого композитора.

Ненасытный в своем стремлении к «свободному развитию натуры», Мусоргский искал и других источников знаний, сближался с интересующими его людьми и вне кружка. Знаменательное событие произошло в 1863 году: Мусоргский поселился в «коммуне».

После выхода романа Чернышевского «Что делать?» «коммуны» стали возникать повсеместно. Членом одной из них и стал Мусоргский.

Осенью 1863 года он поселился в одной квартире с тремя братьями Логиновыми, студентами, Николаем Лобковским и Николаем Левашовым, которого знал еще по Преображенскому полку. Дом их находился близ Сенной площади, у Кокушкина моста (ныне дом № 70 по набережной канала Грибоедова). Вячеслав Логинов и Николай Левашов были музыкально одаренными людьми, Левашов брал уроки у Балакирева. Все они стремились к самоусовершенствованию, самообразованию, к обновлению жизни.

«Все это были люди очень умные и образованные, — вспоминал Стасов. — Каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе в Сенате или в министерствах; никто из них не хотел быть празден интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества... У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате... и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить,

наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер... И те три года (точнее — два с половиной года. — А. К.), что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского — в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на «справедливое» и «несправедливое», на «хорошее» и «дурное», которому он уж никогда впоследствии не изменял».

Поиск истины и истинного — одна из существеннейших черт натуры Мусоргского. С молодых лет он старался осмыслить жизнь до самой ее глубины.

Весной 1865 года умерла мать Мусоргского — Юлия Ивановна. Эта потеря потрясла Модеста Петровича. Переживания, связанные со смертью, усугубили и невзгоды его личной жизни. Впечатлительная натура композитора на этот раз не выдержала: Мусоргский тяжело заболел. По словам его брата, «подготовлялась ужасная нервная болезнь». Филарет Петрович с женой перевезли Модеста Петровича к себе, в дом близ Кашина моста на углу Крюкова канала и Екатерингофского проспекта (ныне проспект Римского-Корсакова, дом № 43/11).

\* \* \*

С осени 1862 года в балакиревском кружке был незримый, но тем не менее вполне реальный участник. О нем немало говорили, играли и обсуждали его музыку, обменивались с ним впечатлениями и новостями и... не видели его. Это был Н. А. Римский-Корсаков. Находясь в заграничном плавании, он прочно был

связан с Петербургом. Сюда устремлялись все его мысли. Сюда тем, кто любил его и помнил, кого забрала его судьба, он посылал свои письма.

Какие только воды не бороздил клипер «Алмаз», на котором служил Римский-Корсаков, какие города и страны не встречал он на своем пути! Гамбург и Лондон, Нью-Йорк и Вашингтон, Рио-де-Жанейро и Кадикс, Генуя и Лиссабон. В своем трудном и длительном плавании судно испытало не один шторм, имело пробоины.

В странствиях русские моряки получили массу интересных впечатлений. Сколько страниц в письмах Римского-Корсакова занято поэтичными описаниями незнакомой природы, отзывами о многочисленных иностранных музеях, театрах и концертах! Британский музей, Национальная картинная галерея, Вестминстерское аббатство, Тауэр, Музей восковых фигур г-жи Тюссо, театр Ковент-гарден — это в Лондоне. Ниагарский водопад, экзотические растения и птицы — в Америке. Великолепные дворцы, картины Леонардо да Винчи, Тициана, Рубенса — в Генуе...

И все же ни на минуту не забывался Петербург, не исчезало сожаление о том, что пришлось расстаться с музыкой, с кружком Балакирева.

Музыка, пожалуй, была главной темой переписки молодого офицера. Мать и старший брат, зная, что юноша тяжело переживает отрыв от любимого искусства, как могли утешали его. Они пытались убедить его в том, что на музыку не следует смотреть слишком серьезно. И уж во всяком случае не годится мужчине связываться с ней свое место в жизни, в обществе. «Музыка составляет принадлежность праздных девиц и легкое развлечение занятого человека...» — считала мать. — «Каждый член общества должен платить дань отечеству трудами полезными...»

Сын горячо протестовал. Он был твердо убежден в высокой общественной роли музыканта, писателя, художника. «Зачем иметь узкие понятия о пользе? Разве тот только полезен, кто действительно находится на службе и получает жалованье и чины?... Не одинаковую ли пользу приносят человечеству и музыкант, и чиновник, и офицер? Последние два своей службой способствуют к спокойной и безопасной жизни народа, а первый действует на нравственную сторону его. А человек, не живущий нравственно, более скот, чем человек... Музыкант, если он при том честный и хороший человек, достоин уважения. Имена Бетховена, Шумана, Глинки всегда передаются потомству с уважением. А почему? Потому, что эти люди были действительно достойны уважения за их талант и труды».

Как это ни поразительно, немногим более ста лет назад в культурной семье приходилось доказывать общественную значимость профессии музыканта. Большинство людей того времени отрицало ее пользу и воспитательную роль. Многие родители старались отвести от нее своих детей, так как жизнь показывала неблагодарность и ненадежность этой профессии.

Сравнительно небольшая группа передовых музыкантов пыталась утвердить иные взгляды. Они, как и передовые критики, считали литературу и искусство общественно полезными, провозглашали гражданскую ответственность писателя и художника.

Мать Римского-Корсакова чувствовала, какое большое влияние оказал на ее сына и продолжал оказывать даже на расстоянии Балакирев. Невольно у нее возникло неприязненное отношение к нему. Но Николай Андреевич защищал Балакирева и всех своих друзей по кружку, отдавая себе ясный отчет в том, как много он получил от них, особенно от Балакирева, и старался убедить в этом мать. «Ты не знаешь,—

писал Римский-Корсаков, — сколько пользы в нравственном отношении принес мне балакиревский кружок. Кто приохотил меня к чтению, как не Балакирев. С кем я мог вести откровенный и полезный разговор, как не с ним. Да, мама, еще раз повторяю: Балакирев хороший человек».

Непонимание, встреченное у матери, отдалило Римского-Корсакова от нее.

В своих далеких странствиях юноша не переставал думать о Петербурге, о друзьях, оставшихся там. Он с нетерпением ждал встречи с ними. Судьба смилилась: «Алмаз» зашел в Кронштадт.

После почти годового отсутствия Римский-Корсаков вновь ходил по улицам Петербурга. За это время на них произошли кое-какие изменения. По Невскому и Садовой были проложены рельсы, и со дня на день ожидали начала движения конки, в уличных фонарях спиртовые и масляные горелки повсюду заменялись керосиновыми, дававшими гораздо больше света, в некоторых домах в центре города начал работать водопровод...

Римскому-Корсакову не посчастливилось повидаться с друзьями: время было летнее, и все разъехались кто куда. Все же ему удалось и в четыре руки поиграть, и по музыкальным магазинам походить, и на концерте побывать: Иоганн Штраус дирижировал в Павловске под Петербургом. Программа была неинтересной, но вдруг раздались знакомые звуки увертюры «Ночь в Мадриде» Глинки. Юноша замер, слушал, стараясь не пропустить ни одного звука.

Быстро пролетели три дня отпуска, и снова палуба корабля и безбрежный морской простор...

На корабле не оказалось ни одного любителя музыки. Тем острее чувствовал Римский-Корсаков свое одиночество. «...Мне просто необходимы Ваши письма,



а то я без них пропаду», — писал Римский-Корсаков Балакиреву. За неполный год, в течение которого они встречались, Милий Алексеевич искренне привязался к юноше. Глава кружка ждал от начинающего музыканта больших свершений и всячески подбадривал его. И когда в Петербурге пронесся слух о том, что «Алмаз» погиб, Балакирев пережил глубокое потрясение. К счастью, слух этот скоро был опровергнут. Милий Алексеевич, еще не оправившийся от потрясения, писал Римскому-Корсакову: «Вы не поверите, как я люблю Вас... День свидания нашего (если оба живы будем) будет для меня счастливейшим днем в жизни».

Письма Римского-Корсакова в Петербург, особенно к Балакиреву, являлись своего рода отчетом о том, что полезного было сделано за минувшее время, что предпринято, чтобы избежать интеллектуального застоя.

Юноша много занимался самообразованием. В письмах он постоянно упоминал книги — как русские, так и на других языках. Правда, в корабельной библиотеке не было сочинений Пушкина, Лермонтова, Жуковского, так же как Шекспира, Байрона, Шиллера. Все же кое-что интересное для себя Римский-Корсаков находил, если не в библиотеке, то у товарищей.

«Илиада», «Одиссея» живо напомнили ему петербургский кружок музыкантов, великолепное чтение Стасова, всю атмосферу жажды знаний и восторженного отношения к шедеврам литературы. Римский-Корсаков читал и перечитывал Белинского, который ему, по его словам, «ужасно полюбился». В его письмах упоминается также Гоголь и Добролюбов, Пушкин и Кольцов, многие другие авторы. Образование юноши становилось все более широким.

Балакирев рекомендовал читать журналы, особенно «Современник»: «Из этого Вы можете приобрести

много дельного», — писал он. По-видимому, Римский-Корсаков следовал этой рекомендации.

За границей в поле его зрения были и «Колокол». Читая материалы, обличающие крепостнические порядки в армии и на флоте, Николай Андреевич думал о том, что и вокруг себя он видит немало безобразных фактов, достойных обнародования. Командир корабля вызывал у него омерзение. Он жестоко наказывал матросов, был резок с офицерами. «Он груб и позволяет себе такие выходки против офицеров, которых никто бы не снес, если бы мы не были на военном положении. Каждый день он вызывает на дерзость, нанося обиды всем и каждому из-за своего нахальства, грубости и низости...» — писал Римский-Корсаков.

Когда в Польше в 1863 году вспыхнуло восстание против гнета царского самодержавия, клипер «Алмаз» некоторое время курсировал в Балтийском море, проверяя проходящие суда — нет ли на них оружия. В оценке происходящих событий мнения на корабле разошлись: Римский-Корсаков был в числе сочувствовавших восставшим. «Лидер» противоположного «лагеря» вызывал у него глубокую антипатию. «Он был ярый крепостник и дворянин с сословной спесью», — вспоминал потом Николай Андреевич.

В Лондоне Римский-Корсаков мог познакомиться с Герценом, но не сделал этого. Может быть, он помнил предостережение матери, боявшейся неприятностей. Позже композитор сказал, что был «в то время недостаточно развит и потому уклонился от возможности воспользоваться этим случаем, тем более, что собственно политикой... в сущности мало интересовался, да и Герцена самого считал слишком большим, по сравнению с собой, «генералом» по либеральной части».

Действительно, мысли юноши были сосредоточены на музыке. Он всюду искал музыкальных впечатле-

ний: где удавалось — посещал оперные спектакли и концерты, покупал и выписывал ноты, портреты композиторов.

Уезжая из Петербурга, Римский-Корсаков был полон творческих планов. Он хотел закончить симфонию, написать ряд других произведений. И он работал, посылая Балакиреву эскизы, консультируясь по всевозможным вопросам. Так удалось завершить Анданте Первой симфонии.

В апреле 1863 года Милий Алексеевич получил рукопись своего «птенца». На одном из ближайших собраний кружка Анданте играли несколько раз. Композитора хвалили. Особенно понравилось, как удачно использована тема русской народной песни «Про татарский полон», которую Римский-Корсаков получил от Балакирева. Зная, что юный автор ждет их оценки, друзья поспешили написать ему о своих впечатлениях.

С какой радостью читал Римский-Корсаков слова, написанные хорошо знакомым почерком Балакирева: «Ваше *Andante* я посмотрел со всею внимательностью и остался им доволен... К оркестровке Вы имеете положительные способности, но с арфой и со многим Вы не могли справиться. Кроме того, по части композиции некоторые мелкие штучки нужно будет изменить... Теперь вооружитесь новыми силами и напишите Трио к Скерцо, а на будущий сезон в концертах нашей школы на афишах будет красоваться «Симфония (es-moi!) соч. Н. А. Римского-Корсакова». А я употреблю все мое старание, чтобы она шла в оркестре отлично».

Большие письма прислали Николаю Андреевичу Кюи и Канилле.

О похвалах, которых удостоился Римский-Корсаков, стало известно его матери. 4 июня она написала из Петербурга: «Говорят, что твое Анданте чудно хорошо; Канилле в восторг приходит от него. Я душевно

порадуюсь, когда твоя симфония будет принята хорошо публикой».

Сочинение Римского-Корсакова возбудило в кружке повышенный интерес: его отмечали особо — как первую русскую симфонию. Конечно, балакиревцы знали, что уже три симфонии написал Рубинштейн, что есть симфонии у Виельгорского, у некоего Лазарева, но те, по их мнению, представляли собой копию многочисленных западных произведений, повторяли сложившиеся в них (особенно в немецкой школе) схемы, приемы. У Корсакова же находили живое, новое слово, ощущали его большое дарование.

Высокая оценка сочинения друзьями окрылила Римского-Корсакова, укрепила его убежденность, что именно в музыке его будущее. Но чем дольше он был оторван от музыкальной жизни Петербурга, от кружка, тем меньше пищи получала его фантазия. Почувствовав через некоторое время творческий спад, Римский-Корсаков взволновался, потом впал в отчаянье. *«Я ясно вижу, верую и исповедую, что на музыкальном поприще мне теперь делать нечего»*, — писал Николай Андреевич в письме от 7 августа 1864 года. *«Надо бы в Питер»*, — промелькнуло как-то в одном из его писем. Но с Питером связь ослабла. Лишь четыре письма написал он Балакиреву в том году...

21 мая 1865 года клипер «Алмаз» возвратился в Кронштадт. *«Мое заграничное плавание закончилось, — писал позже Римский-Корсаков. — Много неизгладимых впечатлений о чудной природе далеких стран и далекого моря; много низких, грубых и отталкивающих впечатлений морской службы было вынесено мною из плаванья, продолжавшегося 2 года 8 месяцев. А что сказать о музыке и моем влеченье к ней? Музыка была забыта, и влеченье к художественной деятельности заглушено»*.

## „МАЛЕНЬКАЯ, НО УЖЕ МОГУЧАЯ...“

Осенью 1865 года в Петербурге собрались все балакиревцы. Вернувшись после летнего отдыха, встретились Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков. Николай Андреевич особенно ждал этой встречи: он стремился наверстать упущенное за время долгого отсутствия в Петербурге.

Друзья соскучились друг по другу, по совместному музицированию, торопились узнать, что нового сочинил или задумал товарищ, что интересного совершилось или ожидается в музыкальном мире Петербурга, что появилось в литературе.

Наконец-то собрались все пятеро. По числу основных членов французы позже назвали содружество русских музыкантов «Пятеркой». Появлялись в этом сообществе и другие композиторы, но ни талантом, ни верностью кружку они не могли равняться с его главными участниками — щедро одаренными молодыми людьми.

Глава кружка, самый авторитетный в нем музыкант, Балакирев постепенно становился известным не только в Петербурге, но и за его пределами — в Москве и других городах России и даже за границей. О нем нередко писала пресса — как о композиторе, как о дирижере концертов Бесплатной музыкальной школы.

Много положительных рецензий публиковал в «Санкт-Петербургских ведомостях» критик, подписывавший статьи тремя звездочками (\*\*\*). Секрет вскоре был раскрыт: такой псевдоним избрал себе Цезарь Кюи. В 1864 году началась его многолетняя критическая деятельность. «Цель моя,— говорил позже Кюи,— заключалась в пропаганде наших идей и поддержке композиторов новой русской школы».

Кюи выступал горячим сторонником Балакирева, высоко оценивал его как дирижера, часто писал о деятельности Бесплатной музыкальной школы. В одной из своих первых статей, которая была посвящена успехам и трудностям Бесплатной музыкальной школы, Кюи отмечал большую популярность ее концертов. «...Огромный зал Дворянского собрания всегда набит битком и дает полный сбор,— писал критик,— но все-таки, за исключением издержек по концертам, средства для годового содержания школы окажутся чуть ли не ничтожными... Нужны величайшее бескорыстие и глубокая любовь к делу, чтобы при таких условиях оно шло и развивалось...»

Бескорыстие и любовь к делу оба руководителя школы — Балакирев и Ломакин — проявляли в полной мере. И это давало положительные результаты. Школа, писал Кюи, «доступна всем. В числе учеников мы увидим и фабричных, и лавочных сидельцев, и гостинодворцев, и средний круг; и все их голоса с удивительным единодушием сливаются в музыкальных аккордах».

Воздавая должное Ломакину как руководителю хора, Кюи в то же время подчеркивал, что для оркестра нужен иной дирижер — такой, как Балакирев: «Что он мастер управлять оркестром, это он доказал»; «Оркестр в его руках гибок и послушен».

Ближайшие события подтвердили справедливость такой оценки.

В середине 60-х годов в России большое внимание уделялось проблеме исторической общности славянских народов. Немало говорилось и писалось об их историческом родстве, о необходимости их сближения в политической и культурной областях.

Идея сближения развивалась и в других славянских странах. В частности, она была поддержана чехами. В борьбе за национальную независимость против австро-немецкого засилья многие чехи стремились опереться на Россию. Эта тенденция естественно связалась с повышением интереса к русской культуре, искусству. В Праге, например, решили поставить обе оперы Глинки.

Сестра великого композитора Людмила Ивановна Шестакова немало содействовала осуществлению этого предприятия. По ее совету для практического руководства постановкой опер привлекли Балакирева, — его талант и преклонение перед памятью Глинки служили лучшей рекомендацией. Вероятно, сыграл также роль и общеизвестный глубокий интерес Балакирева к судьбе славянских народов.

Балакирев выехал в Прагу летом 1866 года. Однако эта поездка оказалась неудачной. В Германии и Австрии развернулись военные действия, Праге угрожали прусские войска, и композитору пришлось вернуться на родину. В конце года, когда сложилась благоприятная обстановка, Балакирев второй раз поехал в Прагу. А друзья в России стали с нетерпением ждать от него писем. Постановка опер Глинки за границей, выступление там Балакирева были для всех радостным и волнующим событием. Письма вскоре стали приходить. Стасов сумел еще раздобыть чешские газеты, так

что члены содружества в Петербурге оказались в курсе всех дел.

Милию Алексеичу было нелегко. Оперу «Жизнь за царя» к его приезду уже поставили, хотя и не вполне удовлетворительно. Руководить постановкой «Руслана и Людмилы» предстояло ему. Воплотить на сцене монументальное произведение Глинки, да еще силами нерусских исполнителей, — такая в высшей степени сложная задача стояла перед ним. Балакирев успешно решил ее. Справился он и с неожиданно возникшими дополнительными трудностями: в Праге нашлись люди, стремившиеся помешать работе. Однажды перед репетицией исчез дирижерский экземпляр партитуры. Но расчеты недругов не оправдались: этот инцидент вопреки их ожиданиям пошел на пользу делу: Балакирев провел репетицию пятиактной оперы наизусть! Все сразу увидели, какого масштаба музыкант приехал из России.

Справедливо полагая, что постановка опер Глинки в Праге — крупное событие, интересующее многих, Стасов посвятил ему несколько статей. 4 февраля 1867 года Балакирев провел премьеру «Руслана и Людмилы», и в тот же день «Санкт-Петербургские ведомости» поместили статью Стасова «Опера Глинки в Праге», в которой рассказывалось о подготовке этого спектакля, о его дирижере. «М. А. Балакирев с громадными музыкальными дарованиями, с глубоким и редким пониманием музыки соединяет самый примечательный талант дирижера и такую любовь к творениям Глинки, выше которой сам творец «Жизни за царя» и «Руслана» не мог бы желать от дирижера своих опер. Такой именно человек нужен был, чтоб впервые познакомить европейскую публику со всею великостью и оригинальностью глинкинской музыки», — писал Владимир Васильевич.



В другой статье критик рассказал о постановке «Жизни за царя», а в третьей познакомил русских читателей с отзывами чешских газет. В них раскрывалось горячее отношение чешской публики к русским операм и первому русскому композитору-классику, высоко оценивалась деятельность Балакирева. «Это произведение сделало Глинку великим основателем славянской оперы, доказавшим, что славяне имеют свою собственную музыкальную речь и что им незачем говорить языком чужим», — писали чехи об опере «Жизнь за царя»; «Глинка прежде всего — славянин и вместе — гениальный композитор»; «Если когда-нибудь будет стоять во всей полноте совершенства здание, называемое «славянская оперная школа», то о Глинке будут с благодарностью вспоминать, как о самом первом между теми людьми, которые, взяв за основание бесконечно богатые музыкальные элементы своей нации, ступили первые шаги для того, чтобы воплотить идею, воодушевляющую теперь уже весь славянский мир...»; «...считаем присутствие г. Балакирева у нас в Праге чрезвычайно благоприятным обстоятельством...» — эти и многие другие отзывы привел Стасов в своей статье.

17 февраля Милий Алексеевич вернулся в Петербург. Он и его друзья были довольны. Оперы Глинки впервые увидели свет зарубежной рампы, встретили горячий прием, способствовали укреплению русско-чешских связей.

Хотя друзья уже многое знали, все же Балакиреву пришлось снова и снова рассказывать о пребывании в Праге: и о волнениях перед спектаклями, и о честовании, когда в театр пришел генерал-губернатор города и Балакиреву поднесли венок, и о том, как он обучал танцовщицу лезгинке. «Я приобрел громадную опытность как дирижер, поставивши сам «Русла-

на», — говорил Балакирев. — Я теперь вполне дирижер».

Прошло около трех месяцев, и Балакирев вновь увиделся со многими из своих новых знакомых-чехов. На этот раз не в Праге, а в Петербурге.

В 1867 году в Москве открылась Всеславянская этнографическая выставка, на нее были приглашены чехи, сербы, хорваты, словаки, словенцы и представители других славянских национальностей во главе с крупными политическими деятелями. 8 мая гости прибыли в Петербург.

Торжество продолжалось несколько дней. В честь гостей давали спектакли, в том числе «Жизнь за царя», Академия наук провела специальное заседание, в зале Дворянского собрания состоялся парадный обед на 600 человек, во время которого хор русской оперы и оркестр исполняли чешские, сербские и русские песни. 12 мая в зале Городской думы был дан концерт под управлением Балакирева, получивший название «славянского».

К концерту готовились заранее. Тщательно составляли программу, отбирая «славянские» произведения. Хотелось исполнить и что-нибудь совсем новое, незнакомое. Балакирев, еще в Праге познакомившись с чешскими народными песнями, задумал написать чешскую увертюру. Римскому-Корсакову он подал мысль сочинить фантазию на сербские темы, для которой сам подобрал мелодии. Оба произведения были готовы к сроку.

В целом программа «славянского концерта» выглядела так: Львов — увертюра к опере «Ундина», Монюшко — сцена из оперы «Галька», Глинка — «Камаринская» и романс «Ночной смотр», Римский-Корсаков — «Сербская фантазия», Балакирев — Увертюра на чешские темы, Лист — фантазия на венгерские

темы для фортепиано с оркестром, Даргомыжский — романс «Моя милая», Балакирев — «Песня золотой рыбки», Римский-Корсаков — романс «Южная ночь», Даргомыжский — «Малороссийский казачок». Солистами выступили певицы Ю. Ф. Платонова и О. А. Петров, пианист Г. Г. Кросс.

В день концерта здание думы было украшено флагами и гербами славянских стран, ярко освещено. Признательные гости тепло встречали каждую пьесу. «Камаринская» и «Сербская фантазия» по их требованию исполнялись дважды. Перед началом второго отделения чешская делегация приветствовала дирижера и вручила ему резную дирижерскую палочку из слоновой кости с надписью: «Славянскому художнику М. А. Балакиреву». После Увертюры на чешские темы Балакиреву поднесли большой лавровый венок с золотыми лентами и портретом Глинки.

Стасов в «Санкт-Петербургских ведомостях» подробно рассказал о музыкальном празднике. Он закончил свою статью пожеланием: «Дай бог, чтобы наши славянские гости никогда не забыли сегодняшнего концерта, дай бог, чтобы они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

Употребленное Стасовым выражение «могучая кучка» было подхвачено. Эту фразу стали повторять — кто уважительно, кто иронически, — имея в виду музыкантов, группировавшихся вокруг Балакирева. Слова Владимира Васильевича вошли в жизнь, навечно вписались в историю русской культуры, как и явление, символом которого они стали.

Балакирев стал одним из ведущих дирижеров Петербурга. Незадолго до выступления перед гостями-славянами он провел первое отделение в «общедо-

ступном концерте», организованном Кологривовым (такие концерты Кологривов устраивал с 1864 года). Среди пьес, исполненных под его управлением в просторном помещении Михайловского манежа (ныне Манежная площадь, дом № 6, Зимний стадион), были увертюра Вагнера «Фауст», хоры из оперы Даргомыжского «Русалка», восточные танцы из оперы «Руслан и Людмила», хор Берлиоза. Вскоре после этого Балакирев получил предложение дирижировать концертами Русского музыкального общества.

Произошло это так. В 1867 году А. Г. Рубинштейн отказался от директорства в основанной им Консерватории и покинул Русское музыкальное общество. Одной из главных причин этого была тяжелая зависимость РМО и Консерватории от придворных кругов, от «высочайшей покровительницы», великой княгини Елены Павловны, которая направляла и контролировала деятельность этих крупнейших музыкальных организаций. Уход Рубинштейна был большим ударом для музыкального Петербурга. И Консерватория, и Русское музыкальное общество играли в жизни столицы огромную роль — в первую очередь благодаря их основателю. Встал вопрос — кому поручить руководство Консерваторией, симфоническими концертами.

На пост дирижера дирекция Русского музыкального общества решила пригласить Балакирева. Вероятно, такой выбор был подсказан Даргомыжским и Кологривовым, входившими в состав дирекции.

Балакирев принял предложение. Перед ним открывалась заманчивая перспектива широкой пропаганды шедевров музыкального искусства. Чуть ли не в тот же день он договорился с Мусоргским о подготовке и переписке нот интродукции «Руслана и Людмилы»: Милый Алексеевич загорелся мыслью исполнить ее на

концерте Русского музыкального общества целиком, восстановив купюры, с которыми она шла в театре.

\* \* \*

Каждый год, 2 января, в просторной квартире Стасова на Моховой улице собирались друзья поздравить хозяина дома с днем рождения. Непременно присутствовали здесь и балакиревцы. В 1866 году Мусоргский и Римский-Корсаков встретились в этот день у Стасова с Людмилой Ивановной Шестаковой. Вскоре с ней познакомились Кюи и Бородин. Балакирева же она знала с тех пор, когда он приходил к Глинке.

После страшного горя — смерти единственной дочери — Шестакова несколько лет жила замкнуто, ни с кем не хотела общаться. Но постепенно вновь стала появляться на людях, занялась пропагандой музыки своего великого брата, начала принимать у себя. И молодых композиторов она пригласила навестить ее.

Вскоре они пришли к ней. Потом еще раз. Постепенно встречи стали постоянными. Узнав о них, Стасов как-то задал Людмиле Ивановне недоуменный вопрос: «У вас, говорят, музыканят часто по вечерам, почему же я не бываю?» И тоже стал постоянным гостем Людмилы Ивановны.

Действительно, у Шестаковой «музыканили». Ей было приятно вновь оказаться среди талантливых композиторов, певцов, пианистов, к чему она, сестра Глинки, так привыкла. А гости, полные глубокого почтения к ней и к памяти ее великого брата, тоже с удовольствием посещали уютную квартиру на Гагаринской улице (ныне улица Фурманова, дом № 30), зная, что их встретят с любовью, что они найдут интересное общество. Сюда приходили А. С. Даргомыжский,

О. А. Петров и А. Я. Воробьева-Петрова, солистка оперы Ю. Ф. Платонова и многие другие.

В доме Шестаковой царил культ Глинки: хранились его вещи, стоял его рояль, лежали книги и ноты, висели его портреты, всевозможные венки, ленты и другие символы почитания, полученные в свое время от ценителей его таланта.

На вечерах у Шестаковой пели и играли, много говорили о музыке, о последних концертах, о театральных премьерах, припоминали интересные эпизоды из прошлого. Сидя в кресле с каким-нибудь рукоделием, Людмила Ивановна с удовольствием слушала.

Очень скоро члены «Могучей кучки» стали чувствовать себя здесь просто и свободно. Подчас друзья с позволения хозяйки дома уединялись в ее кабинете, оставляя других посетителей в гостиной и не вступая в общую беседу. Это значило, что они решали какие-то свои вопросы, заканчивали споры. Случалось, им не хватало вечера. Тогда дискуссии продолжались на улице. «Я ложилась довольно рано и в 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часов складывала свою работу, — вспоминала Шестакова. — Мусоргский это замечал и объявлял громко, что «первое предостережение дано». Когда я вставала, спустя немного времени, взглянув на часы, он провозглашал: «Второе предостережение, — третьего ждать нельзя», и шутил, что им в конце концов скажут: «Пошли вон, дураки!» (слова из «Женитьбы» Гоголя, которого он обожал...). Но часто, видя, что им так хорошо вместе, я предоставляла оставаться дольше... Бывало, им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке и, по уходе от меня, они долго провожают друг друга, с неохотой расставаясь».

Мусоргский особенно тепло относился к Людмиле Ивановне. После смерти матери он, не имея семьи,

очень нуждался во внимании, в участии. Шестакова проявляла много заботы о своих друзьях, и Мусоргский привязался к ней. «Голубушка наша, Людмила Ивановна» — так он обращался к ней в письмах. Композитор посвятил ей немало сочинений.

Шестакова высоко ценила талант Мусоргского, его человеческие достоинства. «С первой встречи, — вспоминала она, — меня поразили в нем какая-то особенная деликатность и мягкость в обращении; это был человек удивительно хорошо воспитанный и выдержанный...»

В середине 1860-х годов друзья сблизились с А. С. Даргомыжским. Балакирев, Мусоргский, Кюи уже давно были знакомы с ним, но тесного контакта не налаживалось. Александр Сергеевич знал, что молодые композиторы любили подтрунивать над посетителями его музыкальных вечеров, да и над ним самим. Он тоже при случае иронизировал над молодежью, которая низвергает авторитеты и выдвигает новые идеалы, но еще не создала, как он считал, сочинений, заслуживающих внимания. Даргомыжский был остроумным человеком, обладал даром сатирика — даже сотрудничал в журнале «Искра». На ее страницах ему случалось задевать и балакиревцев.

Со временем достижения Даргомыжского приобретали все более верную оценку. Восторженно была встречена возобновленная в 1865 году «Русалка». Новая постановка принесла автору заслуженную славу. Явственно обрисовался и облик композиторов «Могучей кучки». Каждый из них заявил о себе талантливыми и оригинальными произведениями. Взаимный интерес балакиревцев и Даргомыжского усилился. Этому способствовали также встречи у Шестаковой, звучавшая в ее доме музыка Даргомыжского и молодых композиторов — членов содружества.

Особенно возбудилось любопытство балакиревцев, когда они узнали, что Даргомыжский пишет оперу, к тому же необычную. Композитор решил положить на музыку маленькую трагедию Пушкина «Каменный гость», не меняя ни одного слова замечательного произведения. Он поставил перед собой задачу сочинить мелодии, музыкально выражающие интонации человеческой речи, и посредством их охарактеризовать героев. Таким образом, вся опера задумывалась в речитативно-декламационном стиле. Облик каждого персонажа должна была раскрывать присущая ему манера говорить. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» — так задолго до «Каменного гостя» сформулировал Даргомыжский свои творческие принципы. Теперь он воплощал их в небывалой доселе опере.

Члены кружка стали приглашать Даргомыжского на свои встречи, просили познакомить их с новым сочинением. Вскоре и композитор стал принимать у себя балакиревцев.

Еженедельно они приходили к нему на Моховую, и Александр Сергеевич проигрывал им музыку, написанную за прошедшую неделю. Она поражала мастерством, находками в мелодии и гармонии, тонкостью в воплощении чувств героев, разнообразнейших оттенков их настроений, малейших душевных движений. «Это был восторг, изумление, — вспоминал Стасов, — это было почти благоговейное преклонение перед могучей создавательной силой, преобразившей творчество и личность художника...»

Этот творческий подъем был тем более удивителен, что Даргомыжский был тяжело болен. «Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая», — говорил он.

К исполнению своей оперы Даргомыжский привлек двух талантливых молодых музыкантш — сестер Пур-



гольд, которых знал с детства. Старшая — Александра Николаевна — прекрасно пела. Она была одной из лучших учениц Даргомыжского, глубоко усвоила его вокальную школу. Младшая — Надежда Николаевна — превосходно играла на рояле, обладала композиторским дарованием. Александре Николаевне в 1868 году исполнилось 24 года, Надежде Николаевне — 20 лет. Они вместе с дядей Владимиром Федоровичем Пургольдом жили в одном доме с Даргомыжским, этажом выше. Владимир Федорович, крупный чиновник, был страстным певцом-любителем. Он нередко устраивал в своей квартире музыкальные собрания.

Девушки взволновались, когда узнали, что будут знакомить с «Каменным гостем» Балакирева и его друзей. Однако первый же из участников кружка, с которым они встретились, очень понравился им. Это был Мусоргский. По просьбе Даргомыжского он взялся исполнить партию Дон Карлоса.

«Личность Мусоргского произвела на нас обеих впечатление. Да и не мудрено, — вспоминала Надежда Николаевна. — В ней было столько интересного, своеобразного, талантливого и загадочного. Пение его нас восхитило. Небольшой, но приятный баритон, выразительность, тонкое понимание всех оттенков душевных движений и при этом простота, искренность, ни малейшей утрировки или аффектации — все это действовало обаятельно. Впоследствии я убедилась, как разносторонен был его исполнительский талант: у него одинаково хорошо выходили как лирические и драматические, так комические и юмористические вещи. Кроме того, он был прекрасным пианистом, в его игре были блеск, сила, шик, соединенный с юмором и задором».

5 марта 1868 года новую сцену исполнили перед всем кружком, собравшимся в квартире Даргомыж-

ского. Молодые музыканты восторженно отнеслись не только к музыке, но и к исполнителям. Тогда и завязалась их многолетняя дружба с сестрами Пургольд.

Случилось так, что большинство домов, обладавших для балакиревцев притягательной силой, находилось неподалеку один от другого. Встречаясь чуть ли не ежедневно, музыканты проделывали в центральной части Петербурга привычные маршруты: на Моховую улицу, к Даргомыжскому, Стасову или Пургольдам; здесь же рядом — на Гагаринскую, к Шестаковой; на Невский проспект, в дом № 84, — к Балакиреву (он переехал сюда в 1865 году).

Мусоргский до отъезда брата в деревню оставался в его семье (на Крюковом канале), затем около года снимал комнату в доме Чаплина на углу Невского и Большой Морской (где в свое время останавливались Улыбышев и Балакирев), наконец, осенью 1868 года поселился в квартире Опочининых в Инженерном замке. Близ Шестаковой на Шпалерной улице в доме Си-небрюховой (ныне улица Воинова, дом № 6) теперь жило семейство Кюи. В отдалении находились Бородин и Римский-Корсаков. Первый, как и прежде, — за Невой, на Выборгской стороне, в здании Медико-хирургической академии. Второй большую часть времени проводил на Васильевском острове: на 15-й линии он жил, на Симанской улице (ныне улица Шевченко) располагался 1-й флотский экипаж, в котором он служил, в Морском корпусе жили брат Воин Андреевич и мать. Самый молодой в кружке, Николай Андреевич легко преодолевал солидное расстояние до центра и непременно являлся в назначенное место. Для Бородина помехой подчас становилась Нева. Литейного моста еще не было, переправа производилась через легкие наплавные мостки, которые в периоды осеннего

ледостава и весеннего ледохода убирались, и сообщение с другими районами города прерывалось. Осенью 1870 года Бородин, не оставляя служебной квартиры, поселился у своего друга, профессора И. М. Сорокина, на Фурштаттской улице в доме Кононова (ныне улица Петра Лаврова, здание не сохранилось). Таким образом и он оказался в районе, где жили почти все члены «Могучей кучки» и их друзья.

Много месяцев в центре внимания кружка оставался «Каменный гость». Сам Даргомыжский отмечал, что его музыка приводит балакиревцев «в яростный восторг». Они готовы были слушать ее всюду, где бы ни собрались,— у автора, у Шестаковой, у Пургольдов. Уступая их просьбам, композитор каким-то непостижимым образом превосходно, в который уже раз, воспроизводил своим сильным голосом партию Дон Жуана. Мусоргский перевоплощался то в трусливого Лепорелло, то в Дон Карлоса, Александра Пургольд пела партии Лауры и Донны Анны, а Надежда исполняла на рояле партию оркестра. Певцу-любителю Константину Николаевичу Вельяминову всегда поручали партии Командора и Монаха.

Окруженный молодежью, в атмосфере признания, 55-летний композитор был счастлив. Ему показывали новые произведения, рассказывали о замыслах. Он выступал в роли авторитетного судьи, критика.

Александр Сергеевич выделял Римского-Корсакова и Мусоргского. «Это большой талант, и надо его беречь, чтобы дать ему вполне расцвести»,— говорил он о Николае Андреевиче. Слушая музыку Мусоргского, он часто повторял, что молодой композитор пойдет еще дальше его. Даргомыжский видел в устремлениях Мусоргского что-то родственное собственным поискам. И в этом он не ошибался. Гений Мусоргского в те годы раскрывался во всей своей полноте.



Вспоминая начало 60-х годов, Мусоргский позднее писал о себе, что сближение «с талантливым кружком музыкантов», а также напряженная «мозговая деятельность» в области науки и литературы определили появление целого ряда его «музыкальных композиций из народной русской жизни...».

Эти произведения стали подлинно новым словом в русской музыке. В них проступили наиболее характерные черты зрелого творчества Мусоргского.

Еще в юности Мусоргский задумывался, в чем сила музыки, какова ее роль, каковы задачи музыканта, композитора. Исподволь зрело убеждение, что как бы хорошо ни было сочинение, ценность не в нем самом, а в том, что оно несет людям. «Музыка есть средство общения с людьми, а не цель» — к такому выводу пришел композитор позже. Искусство обращено к людям, оно призвано будить их чувства, их мысли. Мусоргский мечтал о музыке, звуки которой, «как воспоминание о родной матери, о ближайшем друге, должны заставить дрожать все живые струны человека, пробудить его от тяжелого сна, сознать свою особенность и гнет, лежащий на нем и постепенно убивающий эту особенность...».

Помочь человеку «сознать свою особенность и гнет, лежащий на нем». Не русский ли народ имел в виду композитор — народ неповторимо своеобразный и угнетенный, рвущийся к свободе и скованный цепями?

Главную свою задачу композитор видел в непосредственном творческом отклике на жизнь народа. И чтобы решить ее, он считал необходимым понять, почувствовать, чем жив русский человек, русский крестьянин, не со стороны умильно любоваться им, а душу его постичь. «Не познакомиться с народом, а побрататься жаждется», — писал Мусоргский. Его острый



М. А. Балакирев. С фотографии 1858 года.



Набережная канала Грибоедова, дом № 116, в котором жил М. А. Балакирев. *Современная фотография.*



Улица Декабристов, дом № 17. Здесь жил М. А. Балакирев.  
*Современная фотография.*



Ц. А. Кюи. С фотографии 1860-х годов.





Инженерный замок. Здесь учился, жил и работал Ц. А. Кюи,  
жил и работал М. П. Мусоргский. *Современная фотография.*



М. И. Глинка. С фотографии 1856 года, подаренной великим композитором М. А. Балакиреву.



Петербургский Большой театр. С литографии Нури 1840-х годов.



Лермонтовский проспект, дом № 54 (в прошлом — здание Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров). Современная фотография.



**М. П. Мусоргский. С фотографии 1856 года.**



*А. С. Даргомыжский. С портрета  
К. Маковского конца 1860-х  
годов.*

*Н. Н. Пургольд. С фотографии  
конца 1860-х годов.*

*А. Н. Пургольд. С фотографии  
конца 1860-х годов.*





Моховая улица, дом № 30. Здесь жили А. С. Даргомыжский и семья Пургольдов. *Современная фотография.*



Набережная Лейтенанта Шмидта, дом № 17 (в прошлом — здание





Морского кадетского корпуса). *Современная фотография.*



Н. А. Римский-Корсаков в период обучения в Морском кадетском корпусе. *С фотографии.*



Н. А. Римский-Корсаков. С фотографии 1872 года.



**Пироговская набережная, дом № 1/2. Здесь жил и работал  
А. П. Бородин. Современная фотография.**



*А. П. Бородин. С фотографии 1860-х годов.*



**Можовая улица, дом № 26, где жил В. В. Стасов. Современная фотография.**



**В. В. Стасов. С фотографии 1869 года.**



Г. Я. Ломакин. С фотографии.

Улица Лебедева, дом № 6.  
В этом здании состоялось от-  
крытие Бесплатной музыкаль-  
ной школы. Современная фо-  
тография.





Въ Понедѣльникъ, 25 Февраля,

ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ.

будетъ данъ

**КОНЦЕРТЪ,**

въ пользу

**МУЗЫКАЛЬНОЙ БЕСПЛАТНОЙ ШКОЛЫ,**

съ участіемъ хора, составленнаго изъ учащихся и учащихся школы

и

**ПѢВЧИХЪ ГРАФА Д. Н. ШЕРЕМЕТЕВА,**

всѣхъ участвующихъ числомъ до 300, подъ управленіемъ

**Г. Я. ЛОМАКИНА.**

ПРОГРАММА.

## ЧАСТЬ I.

- |                                       |               |
|---------------------------------------|---------------|
| 1) Токата въ оперѣ „Жизнь въ Царѣ“    | М. И. Глинка. |
| 2) Хоръ . . . . .                     | —             |
| 3) Ария въ оперѣ „Гугенотъ и Люккенъ“ | М. И. Глинка. |
| Музыка отъ А. Д. БОРДИГА.             |               |
| 4) Хоръ . . . . .                     | Медведева.    |
| 5) Хоръ . . . . .                     | Толка.        |

## ЧАСТЬ II.

- |                                      |                   |
|--------------------------------------|-------------------|
| 6) Токата на русскія языкъ . . . . . | М. А. Балакиревъ. |
| 7) Хоръ въ оперѣ „Федора“ . . . . .  | Вопре.            |
| 8) Хоръ . . . . .                    | Толка.            |
| 9) Арія . . . . .                    | Медведева.        |
| Музыка отъ К. А. МЕЛНИКОВА.          |                   |
| 10) Хоръ . . . . .                   | Толка.            |

Оркестромъ дирижировать будетъ М. А. БАЛАКИРЕВЪ.

Начало въ 8 часовъ вечера.

## ЦѢНА МѢСТАМЪ:

Мѣста въ балкѣнѣ противъ Парной двери . . . . .	5 руб.
Противоположныя мѣста, отъ 100 до 1500 рубль . . . . .	3 —
— — — — — остальные мѣста . . . . .	2 —
Мѣста въ балкѣнѣ противъ вѣсѣ галлереи . . . . .	2 —
Во входѣ . . . . .	1 —

Билеты можно получить въ музыкальныхъ магазинахъ: Стефановскаго, поставленнаго Дворомъ Его Императорскаго Величества, въ Большой Морской, въ домѣ Лауфертъ, № 27, Бернгардъ; въ Русскомъ магазинѣ А. И. Медвѣдова и въ домѣ графа Шереметева на Фонтанкѣ, въ квартирѣ Г. Я. Ломкина.

Вопросы доставлены въ Формѣ, 1865 года С. Императорскій Ордеръ Слѣдствія, Губернскій Личности Комиссаръ.  
 Въ типографіи Н. Соловьевой компаніи: Дворъ Его Императорскаго Величества.

Афиша концерта в пользу Бесплатной музыкальной школы 25 февраля 1865 года. На этом концерте Балакирев впервые выступил как дирижер.



Здание Городской думы на Невском проспекте. Современная фотография.

ВЪ ЗАЛѢ ГОРОДСКОЙ ДУМЫ,

въ Петербургѣ, 12го Мая.

# КОНЦЕРТЪ

## М. БАЛАКИРЕВА,

### „ДЛЯ СЛАВЯНСКИХЪ ГОСТЕЙ“.

въ присутствіи Гая ПЛАТОНОВА, Г. С. ЛЕВОНОВА и КРОСА.

#### ПРОГРАММА.

Часть 1-я.

- |   |                |
|---|----------------|
| 1) Увертюра къ оперѣ „Уацка“                    | Лянка.         |
| 2) Симфонія къ оперѣ „Уацка“                    | Мокшана.       |
| 3) Партія Галла въ оперѣ „Уацка“ М. И. Вагнера. | Гинна.         |
| 4) Концертъ                                     | Сонна.         |
| 5) Сербская фантазія (въ 1-й разѣ).             | Гинна-Портана. |

Часть 2-я.

- |  |                |
|--|----------------|
| 6) Увертюра въ честьъ гетта (въ 1-й разѣ).             | Баландина.     |
| 7) Фантазія на концертеіи темы для фортепьяно оратора. | Анна.          |
| 8) Три романса: а) Моя жена                            | Даромана.      |
| б) Письмо золотой рубки.                               | Баландина.     |
| в) Южная ночь  | Гинна-Портана. |
| Будетъ пѣть М. И. Вагнера.                             |                |
| 9) Малороссійскій танецъ, фантазія                     | Даромана.      |

Начало въ 5 часовъ вечера.

Роль факта БЕРКЕРА.

Директорство оркестра и концертанта будетъ М. БАЛАКИРЕВЪ.

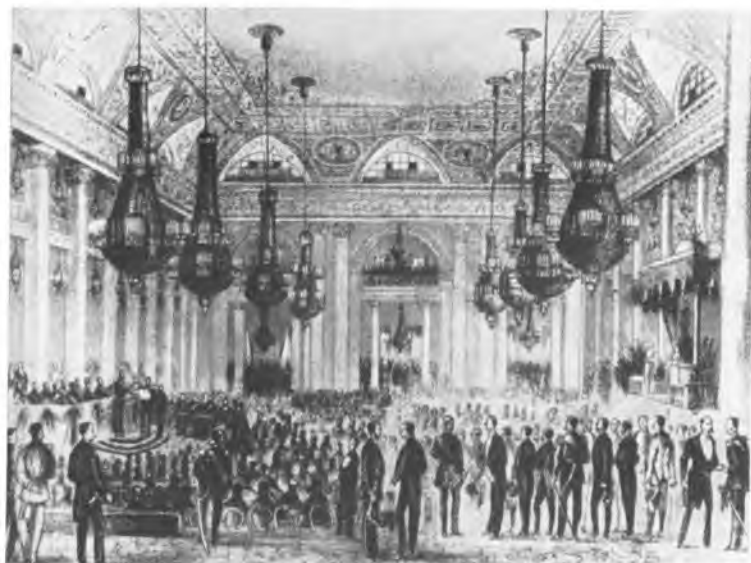
ЦѢНЫ МѢСТАМЪ.

Примочники 1-го и 2-го ряда	1 руб.
„ „ „ „ „ „ „ „	2 „
Балконники въ залѣ	3 „
„ „ „ „ „ „ „ „	4 „

Билеты можно получить въ музыкальных магазинахъ: Гинна (противъ Гинна-Портанаго зора, доулъ № 44, по Певскому проспекту) и Батера, (въ доулъ Певскаго-Портанаго зора).

Въ Петербургѣ, 12го Мая, 1867 г. С. Баландина (С. Баландина), Певскаго-Портанаго зора.  
По заказу МУЗЫКАЛЬНАГО ЗАВѢДЕНІЯ № 10, 11, 12 и 13.

Афиша «славянского концерта» М. А. Балакирева  
12 мая 1867 года.



Зал Дворянского собрания. С гравюры 1870-х годов.



Г. Берлиоз. С фотографии.



Улица Фурманова, дом № 30, в котором жила Л. И. Шестакова. Современная фотография.

**Л. И. Шестакова. С фотографии  
1860-х годов.**



**О. А. Петров. С фотографии.  
А. Я. Петрова-Воробьева. С портрета  
К. Брюллова.**





**М. П. Мусоргский. С фотографии 1865 года.**





Улица Достоевского, дом № 9, в котором жил М. П. Мусоргский. Современная фотография.



Набережная Крюкова канала, дом № 11/43, где жил (в семье брата) М. П. Мусоргский. *Современная фотография.*



Набережная канала Грибоедова, дом № 70, где в «коммуне» жил  
М. П. Мусоргский. *Современная фотография.*



Улица Пестеля, дом № 11, в котором жили М. П. Мусоргский и Н. А. Римский-Корсаков. *Современная фотография.*



Улица Воинова, дом № 6. Здесь жили Ц. А. Клеи и М. П. Мурсоргский. *Современная фотография.*



Невский проспект, дом № 84, где жил М. А. Балакирев. *Современная фотография.*



М. А. Балакирев. С фотографии, сделанной в 1867 году в Праге.

# PROGRAM.

Královské zemské české divadlo v Praze.

V úterý dne 19. února 1867.

Ve prospěch pana Balakireva z Petrohradu.

(Mimo předplacení.)

E. pochostinská hra pana Benecio-Milavého.

Pařížští:

## Ruslan a Ludmila.

Velká houselná opera v 5 jednáních. Hudba od Michala Ivanoviče Glinky. Slova dle básně Puškina. Z ruského přeložil prof. Josef Kolář.

Poprvé provozováno v Petrohradě ve „Velkém divadle“ (27. list.) dne 9. pros. 1842.

Opera Fidi p. Balakirev. — V scénii uvedl vrchní režisér p. Kolář st. Kostomy od garderoliera pana Šaha dle vzorů pana Gornstajeva, profesora na ma-  
litřské petrohradské škole.

Dekorače dle těchto vzorů jsou od divadelního malíře pana Macourka a sice: a) 1. jed-  
nání: „Románský sál“, v 2. jednání: b) „Skalni jeskyň Finova“, c) „Krajina“, d) „Kra-  
jina pustá“.

### OSOBY:

Světlozar, velký kníže Kijevský . . . . .	pan Dobeševský.
Ludmila, jeho dcera . . . . .	šlechta Jelinková.
Ruslan, královna Kijovská, Ludmilin ženich . . . . .	pan Lev.
Ratmir, kníže Chazarovský . . . . .	pl. Benecio-Milavé.
Bojari . . . . .	pan Palák.
Parteš, rytíř varjažský . . . . .	pan Paláček.
Gorslava, tanečnice Ratabova . . . . .	šlechta Rukantjeva.
Fla, dobrý kouzelník . . . . .	pan Lukeš.
Najna, mlá kouzelnice . . . . .	šlech. Staudingrova.
Cernomor, slý kouzelník, přímaník . . . . .	malý Strnad.
Synové Cernomorovi, ledňové, bojarové a bojarky, přidvarní dívky, tchývy a kojné, pátičky, tělesní strážcové, židliční a stolníci, družina a lid. Dívky kouzelného zároku, Cernoshevi. Přímaníčky. Otročí Cernomorovi. Rusalky a Vily.	

Ve 4. jednání: Tanec Kavkazský „Lezginka“, taneční sl. Heutzova a Krausova.

Texty k této zpěvohře prodávají se u kasy kr. zemsk. česk. divadla po 22. kr.

Začátek o 7. hodině. Konec po 10.

K p. t. pánům abonentům snažně tímto žádost se vzdání, by sobě neobtěžovali o listky své přihlásiti se u denní kasy nejdříve do pondělka (18. února) k jedenácté hodině předpolední.

Программа пражского спектакля оперы Глинки «Руслан и Людмила» 7(19) февраля 1867 года.



# СБОРНИКЪ

РУССКИХЪ НАРОДНЫХЪ ПЪСЕНЬ

СОСТАВЛЕННАЯ

М. БАЛАКИРЕВЫМЪ.

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ У Д. ЮТАНСОНА,  
НА НЕВСКОМЪ ПРОСПЕКТѢ № 44.

Титульный лист первого издания сборника русских народных песен М. А. Балакирева. 1866 год.

НА МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Понедѣльникъ, 1 Января.

Въ пользу Г-жи ПЛАТОНОВОЙ.

ВЪ 1-й РАЗЪ:

# ПСКОВИТЯНКА.

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ; музыка Николая Римскаго-Корсакова. Сюжетъ заимствованъ изъ драмы Л. Мей.

Новая декорация: 1-го дѣйствія академика Бочарова, 2-го дѣйствія и 1-й картины 3-го дѣйствія декоратора Андреяна, по рисункамъ академика Шишова и 1-й картины 4-го дѣйствія академика Бочарова. Новые костюмы исполнены, по рисункамъ члена Археологическаго Общества В. А. Прохорова, мужскіе Г. Ивановымъ, женскіе Г. Петропавловъ, Парши Г. Малышева. Алессуарина вещи Г. Газрилова; химическое освѣщеніе Р. Шишова.

## ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Царь Иванъ Васильевичъ Грозный . . . . . Г-нъ Петровъ.  
Князь Юрій Ивановичъ Токмаковъ, царскій  
намѣстникъ во Псковѣ . . . . . Г-нъ Мельниковъ.  
Бояринъ Никита Матуга . . . . . Г-нъ Васильевъ 2.  
Князь Афанасій Валенскій . . . . . Г-нъ Сариетта.  
Михаилъ Андреевичъ Тува, посадничій сынъ . . . . . Г-нъ Орловъ.  
Юлианъ Велебинъ, гонецъ . . . . . Г-нъ Соболенъ.  
Княжна Ольга Юрьевна Токмакова . . . . . Г-жа Платонова.  
Боярыня Степановна Умыль-Бородина, подруга  
Ольги . . . . . Г-жа Вулахова.  
Власышня } . . . . . Г-жа Леонова.  
Вероникьяна } мамки . . . . . Г-жа Шредеръ.  
Бгорожковой . . . . . Г-нъ Павловъ.

Тисящій, судья, Псковские бояре, посадничьи сыновья, опричники,  
Московскіе страдцы, сѣвскія дѣвушки, мальчишки и народъ.

Дѣйствіе происходитъ въ 1570 году, первые три дѣйствія во Псковѣ,  
четвертое же дѣйствіе на берегу рѣки Мѣлаши.

Начало въ 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часовъ.

## БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Афиша первого спектакля оперы «Псковитянка» 1 января 1873 года.



Маринский театр. С фотографии.



Сцена веча из первой постановки «Псковитянки».

НА МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.  
Въ Воскресенье, 27 Января.

Въ пользу Г-жи Платоновой.

Въ 1-й разъ.

# БОРИСЪ ГОДУНОВЪ.

Опера въ 5 дѣйствіяхъ, М. Муоргскаго.

Декорации: 1-го дѣйств. 1 карт. Г. Шишкова, 2 карт. Г. Андросова; 2-го дѣйств. Г. Шишкова; 3-го дѣйств. 1 карт. Г. Андросова; 2 карт. Г. Вочарова; 4-го дѣйств. Г. Шишкова и 5-го дѣйств. Г. Вочарова. Костюмы, по результатамъ чина Археологич. общества: Г. Прохорова, мужские — Г. Иванова, женскіе — Г. Патрова. Парни мужскіе — Г. Малышева, женскія прическы — Г. Дмитриева. Химическое освѣщеніе — Г. Шишко.

Дѣйствіе 1-е.

Картина 1-я.

**Зовъ Бориса на царство.**

Картина 2-я.

**Корчма.**

Дѣйствіе 2-е.

**У Царя Бориса.**

Дѣйствіе 3-е.

Картина 1-я.

**Уборная Маринны.**

Картина 2-я.

**У фонтана.**

Дѣйствіе 4-е.

**Смерть Бориса.**

Дѣйствіе 5-е.

**Самозванецъ подъ Кромани.**

Участвующіе: Г-жи: Абарина, Горбунова, Крутикова, Платонова, Раба, Шриеръ; Г-и: Буладовъ, Васильевъ 1, Васильевъ 2, Дикиновъ, Ильинъ, Ковинсаржевскій, Ладовъ, Матвѣевъ, Малышковъ, Петровъ, Палачекъ, Сариотта и Соболевъ.

**Начало въ 7 часовъ.**

Вслѣдствіе для сего спектакля можно получить въ кассѣ Маринскаго театра, съ 9 часовъ утра.

Афиша премьеры оперы «Борис Годуновъ» 27 января 1874 года.



**О. Петров (Варлаам) и П. Дюзиков (Мисаил) в опере  
«Борис Годунов» (первая постановка).**



Сцена первого акта из оперы «Борис Годунов» в поста-



новке Театра оперы и балета имени С. М. Кирова.



Ф. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Великий певец был выдающимся исполнителем этой роли.



взгляд фиксировал своеобразные русские типы, интересные сценки. «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных,— могут пригодиться и те и другие,— сообщал композитор Л. И. Шестаковой в 1868 году из деревни.— Скольکو свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! и каких сочных, славных». А в письме к Кюи отмечал: «Наблюдал за бабами и мужиками — извлек аппетитные экземпляры... Все сие мне пригодится... У меня всегда так: я вот запримечу кой-каких народов, а потом, при случае, и тисну».

В середине 60-х годов Мусоргский создал несколько вокальных шедевров. Первым из них был «этюд в народном стиле» «Калистрат».

Осенью 1863 года в «Современнике» появилось стихотворение Н. А. Некрасова «Калистрат». Как и многие другие сочинения поэта, оно болью отозвалось в сердцах тех, кто хорошо знал участь русского крестьянина и мечтал о лучшей жизни для него.

Надо мной певала матушка,  
Колыбель мою качаючи:  
«Будешь счастлив, Калистратушка!  
Будешь жить ты припеваючи!»

И сбылось, по воле божией,  
Предсказанье моей матушки:  
Нет богаче, нет пригожее,  
Нет нарядней Калистратушки!

В ключевой воде купаюся,  
Пятерней чешу волосыньки,  
Урожая дожидаяся  
С незасеянной полосыньки!

А хозяйка занимается  
На нагих детишек стиркою,  
Пуще мужа наряжается —  
Носит лапти с подковыркою!..

«Первый опыт комизма» — так написал Мусоргский в подзаголовке своего сочинения на слова стихотворения Некрасова. В музыке слышатся плясовые и величальные интонации. Но главное, господствующее настроение — печальное. Мелодия в духе протяжных народных песен открывает и завершает грустную сценку. Бедняк-крестьянин пытается с улыбкой рассказать о своем невеселом житье, но ни ему, ни тем, кто его слушает, не до улыбок. Это гоголевский комизм, суть которого великий писатель выразил в словах: «Видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы».

О слезах бедняков, о своем сочувствии к ним рассказывает Мусоргский. В этой сценке заложена большая обличительная сила. Русская музыка впервые так прямо и с такой художественной убедительностью выразила убогость крестьянского быта, показала обездоленного, лишенного светлых надежд человека.

За «Калистратом» последовал ряд других музыкальных сценок, «народных картинок» — талантливых зарисовок людей из народа. В них отчетливо проступали и внешние черты персонажей, и черты их внутреннего мира.

Как-то в деревне Мусоргский стал невольным свидетелем драматичного эпизода. Юродивый объяснялся в любви молодой крестьянке. Он умолял ее ответить на его чувство, а сам стыдился своего безобразия и несчастного положения, понимал, что радость любви не существует для него. Мусоргский был потрясен. Осенью 1866 года в Павловске (композитор отдыхал там на даче) он написал новое сочинение — «Светик Савишна». Музыка и слова рождались одновременно. Это была сценка из жизни, и найти подходящий текст Мусоргскому вряд ли удалось бы. Он решился написать его сам. Так раскрылась еще одна грань его гениального дарования.

Свет мой, Савишна, сокол ясенький,  
Полюби меня, неразумнова,  
Приголубь меня, горемычнова,  
Ой ли, сокол мой, сокол ясенький,  
Светик Савишна, свет Ивановна.

Не побрезгай ты голью голою;  
Бесталанною моею долею.  
Уродился, вишь, на смех людям я  
Про забаву да на потехи им...

Речь ведется от лица юродивого. Она тороплива и сбивчива, ее пронизывают интонации мольбы, которая становится все отчаяннее. Слившись воедино, музыка и текст доносят до нас все, что наболело на сердце несчастного человека, привыкшего к унижениям и насмешкам, все, что выстрадано.

Сочинение произвело огромное впечатление. Римский-Корсаков назвал его гениальным. Познакомившись с новинкой (пьесу вскоре напечатал петербургский нотопиздатель Иогансен), Серов проговорил: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке. Жаль только, что пером плохо владеет».

Необычность музыкального языка, смелая ломка традиционных форм и приемов композиции воспринимались некоторыми современниками как следствие недостаточной композиторской выучки Мусоргского. Но разве мог он, певец униженных и несчастных, вводивший в искусство типы, дотоле небывалые, обращаться к традиционным средствам и формам, скажем, романса?..

Прошло немногим более года, и Мусоргский создал еще одну драматическую сценку на собственный текст — «Сиротку». В центре этого произведения — снова обездоленный, на этот раз ребенок. Его просьбы обращены к сытому, богатому господину:

Барин мой, миленький,  
Барин мой, добренький,  
Сжался над беденьким,  
Горьким, бездомным сироточкой.

Так правдивы интонации ребенка, что нельзя не поверить им. Судьба голодного сироты потрясает. Кажется, нельзя пройти мимо его горя. Но нет, «сытый голодного не разумеет». Господина не трогают слова мальчика. Может быть, барин что-нибудь не понял? И ребенок торопится яснее рассказать о том, как ему плохо:

Холодом, голодом греюсь, кормлюся я,  
Бурей да вьюгою в ночь прикрываюся.  
Бранью, побоями, страхом, угрозой  
Добрые люди за стон голодный мой  
Потчуют.

Это вопль о помощи. Но результат тот же. И вот последний, уже безнадежный крик: «Сжался...» сменяется робким шепотом. Губы машинально заканчивают фразу: «...над горьким сироточкой», глаза оцепенело смотрят на удаляющуюся спину...

Когда Л. И. Шестакова услышала «Сиротку», она разрыдалась.

Таково было воздействие музыки Мусоргского. Она словно говорила — смотрите, как живет русский люд, помогите ему. В «народных картинках» с замечательной силой проявились те черты искусства, о которых, как о важнейших, писал Чернышевский, — они правдиво отражали действительность и произносили «приговор» над ней.

Однажды в сознании композитора возник настойчивый, назойливый ритм. Он связался в воображении Модеста Петровича с монотонной речью ученика-зубрилы, бубнящего трудно запоминающийся текст. Так родилась идея очередной сценки.

Незадачливый семинарист твердит латинские гла-

голы, но мысли его витают в стороне. Его отвлекают воспоминания о поповской дочке, «девке Стеше». Ее соблазнительный образ преследовал парня даже во время богослужения, за что бедняге и досталось: «Чертов батька все проведаль, меня в книжицу пометил, и благословил владыко по шеям меня трикраты и долбил изо всей мочи мне в башку латынь указкой». Вспомнив о латыни, семинарист вновь принимается за зубрежку.

Сочетание назойливого, однообразного мотива, на который скороговоркой произносится латинский текст, и полнокровных, подчас с народно-танцевальным оттенком музыкальных фраз, связанных с «отвлечениями» героя, производит комичное впечатление. И в то же время возникает чувство жалости к молодому парню, обреченному на бессмысленное занятие, на существование в условиях ханжеского смирения и лицемерного благочестия.

Стасов позже писал по этому поводу: «Для поверхностного и рассеянного слушателя «Семинарист» Мурсоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в «смешном» романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием, — какая это мрачная трагедия!»

«Семинарист» был закончен в 1866 году, но в России его издать не удалось: цензура запретила печатать сочинение, считая, что оно компрометирует духовенство. Несколько лет спустя, находясь за границей, сестры Пургольд сумели договориться с издателем, и «Семинарист» был напечатан. Но русские таможенники конфисковали весь тираж. Петербургский цензурный комитет пришел к выводу, что «ноты эти не могут быть дозволены к обращению в публике».

Мусоргский и его друзья хлопотали, но тщетно. Лишь десять экземпляров было выдано по просьбе автора для раздачи друзьям.

Сохранился интереснейший документ, показывающий отношение Мусоргского к запрету его сочинения, — письмо композитора к Стасову, написанное характерным для Модеста Петровича витиеватым слогом. В нем отчетливо выражена позиция художника-гражданина, отстаивающего свои принципы и готового бороться за них, преодолевая все препятствия: «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет «Семинариста» служит доводом, что из «соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей», музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы *всего меня* запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился; ибо „несть соблазна мозгам и зело великий пыл от запретов ощущаю“».

Можно ли определеннее выразить свои гражданские позиции? Художник прежде всего — член общества. В первую очередь его должно заботить, имеет ли его творчество общественное значение. «Оправдание вадачи художника» Мусоргский однажды сформулировал так: «*Жизнь*, где бы ни сказалась, *правда*, как бы ни была солона; смелая, искренняя речь к людям *à bout portant*<sup>1</sup>, вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. *Так* меня кто-то толкает и *таким* пребуду».

Правду жизни композитор и показывал в своих сочинениях. С особой силой он сделал это в «народных картинках» 60-х годов. И с этого времени, как подчеркивал Стасов, главным для Мусоргского «всецело и навсегда» стало «изображение посредством музыкальных форм пережитого и виденного им самим в про-

---

<sup>1</sup> В ульр (франц.).

должение своей собственной жизни и в то же время изображение характеров, типов, сцен из среды и массы народной. Решившись посвятить себя отныне этой, и единственной этой художественной задаче, жизненно-му реализму, Мусоргский, конечно, чувствовал всю важность начинаемого им дела...».

В 1868 году композитор написал «Колыбельную Еремущки» на стихи Некрасова:

Ниже тоненькой былиночки  
надо голову клонить,  
чтобы бедной сиротинушке  
беспечально век прожить.

И далее:

Спла ломит и соломушку —  
поклонись пониже ей,  
чтобы старшие Еремущку  
в люди вывели скорей.

В том же году, несколькими месяцами раньше, композитор написал сценку «Озорник» на собственные слова — тоже «опыт комизма». Мальчишка дразнит немощную, сгорбленную старуху, издевается над ней. И горько становится за старого человека и за беспризорного сорванца...

Один за другим возникали вокальные шедевры Мусоргского. Как удавалось ему создавать столь разнообразные пьесы, какими средствами выражал он богатейшую гамму чувств, состояний, действий — от робкой просьбы до неистовой мольбы, от любовного излияния до злой издевки, от покорности до насмешки над собой? Главный «выразитель» внутреннего мира героев (а подчас и внешнего облика) — их речь. Уловить музыку речевой интонации, раскрыть через нее характер персонажа — вот к чему стремился композитор и в чем достиг замечательных успехов.

В письме к Шестаковой от 30 июля 1868 года Мусоргский подчеркивал: «Моя музыка должна быть ху-

дожественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, то есть звуки *человеческой речи*, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, *но* (читай: значит) художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь». В качестве примеров композитор назвал «Светик Савишну», «Сиротку», «Колыбельную Еремушки», песню «Дитя с няней».

Это был тот путь, по которому шел Даргомыжский — в опере «Каменный гость», в песнях, романсах. В небольших вокальных произведениях, созданных в последние годы жизни, композитор остро ставил темы социального неравенства, выступал против унижения человеческого достоинства. Мусоргский не только стал последователем Даргомыжского, но пошел дальше его.

«Ну, этот заткнул меня за пояс», — обронил как-то Даргомыжский, имея в виду Мусоргского. Словно в ответ на эту похвалу и признание, Модест Петрович принес однажды на Моховую нотную тетрадь. Аккуратным, четким почерком в ней были переписаны «Колыбельная Еремушки» и «Дитя с няней». В посвящении значилось: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому Модест Мусоргский 4 мая 1868 года в Петрограде».

Преемственная связь композиторов двух поколений сказалась и в том, что по совету Даргомыжского Мусоргский решил написать оперу на сюжет гоголевской «Женитьбы». Как и в «Каменном госте», в основе ее либретто должен был лежать неизменный текст литературного первоисточника, причем в данном случае — прозаический текст, повествующий о сугубо будничных явлениях. Ничего поэтического, никакой романтики чувств.



Мусоргский работал как одержимый. Трудности лишь подзадоривали его. Он начал писать оперу в июне 1868 года, а к началу июля уже закончил первое действие.

Друзья, смотревшие на «Женитьбу» как на смелый эксперимент, с любопытством знакомились с музыкой. Речитативы, передававшие юмор гоголевских слов, забавно воспроизводившие своеобразный колорит речи каждого из персонажей, были написаны мастерски. Интонации бесед и рассуждений действующих лиц вызвали приступы смеха. Даргомыжский собственноручно переписал партию Кочкарева и с увлечением исполнял ее. Мусоргский с неподражаемым талантом пел Подколесина, Александра Пургольд — Феклу.

Однако опера не была закончена. Написав один акт, Мусоргский прекратил работу. Он понял, что «Женитьба» — лишь опыт. Несомненную пользу этот опыт принес, но, как говорил композитор, «время дорого». Его воображение уже будоражила музыкальная драма — небывалая, новаторская — народная. Вскоре он приступил к ней.

\* \* \*

19 декабря 1865 года, днем, в зале Петербургской городской думы состоялся концерт Бесплатной музыкальной школы. Были исполнены Реквием Моцарта и, под управлением Балакирева, Первая симфония Римского-Корсакова.

Едва вернувшись в Петербург и возобновив музыкальные занятия, Римский-Корсаков предстал как автор перед большой аудиторией. Милий Алексеевич сдержал обещание: он включил только что законченное произведение в программу концерта Бесплатной музыкальной школы.

Симфония понравилась слушателям, они стали вызывать композитора. Каково же было их удивление, когда на эстраду вышел морской офицер, еще не достигший двадцати двух лет! Аплодисменты усилились, публика поднялась с мест.

Подробной рецензией в «Санкт-Петербургских ведомостях» на премьеру откликнулся Кюн. Нетрудно представить, с каким чувством держали в руках этот номер газеты и сам Римский-Корсаков, и его мать, и брат, как читали они и перечитывали лестные строки отзыва. «С тех пор,— писал критик,— как мне случается по временам говорить о явлениях музыкальной жизни Петербурга, я в первый раз берусь за перо с таким удовольствием, как сегодня. Сегодня мне выпала действительно завидная доля писать о молодом, начинающем русском композиторе, явившемся впервые перед публикой со своим крайне талантливым произведением, с первою русской симфонией».

Вскоре Римский-Корсаков показал в кружке свои романсы. К его великому удовольствию, Балакирев настоял на их издании. Между тем новую симфонию исполнил в Большом театре К. Лядов. А год спустя в очередном концерте Бесплатной школы впервые прозвучала Увертюра на русские темы Римского-Корсакова.

Как в свое время Балакирев, молодой автор отобрал для увертюры три песни (Милий Алексеевич записал их на Волге): «Слава», «У ворот, ворот», «На Иванушке чапан». Партитура была закончена в течение месяца.

В прессе отмечалось, что композитор «решительно делается любимцем публики», и даже высказывалось пожелание, чтобы «тяжелая рука расположения публики не отзывалась дурно на его прекрасном молодом таланте». Разумеется, Римский-Корсаков и не думал

почивать на лаврах. Когда в мае 1867 года Балакирев готовил к «славянскому концерту» появившуюся вслед за увертюрой «Сербскую фантазию» композитора, тот уже работал над Второй симфонией.

Увлеченный, он сосредоточил на ней все внимание, но на этот раз его ждала неудача. Балакирев решительно забраковал написанное — все ему не понравилось. А в такие минуты он не щадил чувств автора. Римский-Корсаков был самолюбив. Он тяжело переживал резкую критику, не мог согласиться с Балакиревым.

В трудную минуту товарища поддержал Мусоргский. Он и Римский-Корсаков — самые молодые члены кружка — особенно сдружились. Они любили бывать вдвоем и нередко договаривались увидеться пораньше в день очередного собрания кружка. Как вспоминала Шестакова, Мусоргский и Римский-Корсаков приходили к ней всегда первыми. Николай Андреевич показывал, что он сочинил за минувшие дни, Модест Петрович делал замечания. Корсаков вскакивал из-за инструмента, начинал шагать по комнате, говорил, размахивая руками; Мусоргский тем временем сидел за рояль, что-то наигрывал. Успокоившись, Николай Андреевич подходил к нему, слушал, соглашался...

Вскоре после «разгрома» симфонии, учиненного Балакиревым, Мусоргский и Римский-Корсаков встретились у Кюи. В тот вечер Мусоргский и подсказал товарищу сюжет для нового симфонического произведения.

Еще в начале 1861 года Стасову в каком-то сборнике попалась былина о новгородском госте, купце-гуслеаре Садко. Балакирев в ту пору хотел сочинить программную «русскую симфонию», и Стасов сообщил ему о находке. Русское искусство должно иметь свои

«новые, свежие, колоритные, сочные темы»; былина о Садко — одна из них, считал Стасов.

«Русскую симфонию» Балакирев так и не написал, а сюжет рекомендовал Мусоргскому. Того тоже влекла народная фантазия, но он задумал программную симфоническую пьесу «Ночь на Лысой горе» и уже изучал материалы. Летом 1867 года Мусоргский закончил пьесу и в течение двенадцати дней записал ее прямо набело.

Былину о Садко он предложил Римскому-Корсакову. Тот прочел ее, увлекся, начал работать. Черновых набросков почти не писал. Основные темы, тональности, оркестровка, план — все тщательно обдумывалось и, до полного выяснения, держалось в памяти.

Письма Римского-Корсакова к Мусоргскому заpestрели нотными строчками, специальными терминами, названиями инструментов. Николай Андреевич рассказывал товарищу, подсказавшему ему идею сочинения, о ходе работы. Модест Петрович одобрял, подбадривал, советовал.

Летом 1867 года Римский-Корсаков начал писать партитуру.

...Сначала оркестр рисует картину морской стихии. Она беспокойна. Величаво набегают волны и рассыпаются брызгами.

Все более мощными становятся валы. В нарастающей звучности участвует весь оркестр. Но вот, в момент сильнейшего подъема, возникает необычное последование звуков. Своеобразная гамма направлена вниз, она уходит в басовый регистр. Позже ее назвали «гаммой Римского-Корсакова».

Постепенно затихает оркестр — стихия успокаивается. Вместе с тем все необычнее становятся краски. Они переливаются, причудливо сверкают — Садко по-

грузился в подводное царство. Все вокруг таинственно и зыбко, слышится заволаживающий напев...

Тронул Садко гусли, и зазвучала русская плясовая мелодия — сначала сдержанно и широко, затем быстрее, темпераментнее. В стремительном, вихревом движении сливаются и напев пляски, и волшебные мотивы подводного царства. Вновь вырвались на свободу силы стихии. Их неистовый порыв, кажется, сейчас все сметет. Но вдруг мелодия резко обрывается: Садко остановил пляску. И опять мерно плещут волны и слышится дыхание моря...

В законченной партитуре над заголовком Римский-Корсаков написал: «Посвящается Милию Алексеичу Балакиреву».

Осенью, когда Балакирев вернулся в Петербург (он навещал в Клину больного отца), Николай Андреевич принес ему свое творение. «Садко» понравился. Замечаний почти не было. 9 декабря в зале Дворянского собрания Балакирев впервые исполнил новое произведение своего питомца.

Откликов последовало много. Кюи восторженно писал в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «„Садко“, музыкальная былина Корсакова, исполненная в седьмом концерте Русского музыкального общества, — есть самое удачное, оригинальное и самобытное произведение из всего написанного Корсаковым». Критик отмечал «самый тонкий вкус, чувство красивых тональностей и гармоний, изящнейшую инструментовку... легкость, свежесть, и вдохновенность мысли». «Талант Корсакова зреет и крепнет быстро», — утверждал он. С этим соглашались все.

«О замечательном таланте г. Римского-Корсакова к оркестровому колориту было говорено у нас по случаю его фантазии на сербские песни. То же самое должно сказать и о новом его произведении:

«Садко — музыкальная былина». Что тут в звуках оркестра бездна не только общеславянского, но истинно русского, что музыкальная «палитра» автора искрится своеобразным, самобытным богатством, это — несомненно». Так писал в журнале «Музыка и театр» Серов. Даже неблагоприятно настроенный критик газеты «Голос» А. Фаминцын вынужден был признать, что «со своим талантом и теперь уже приобретенным умением инструментовать» молодой композитор «сможет уйти далеко».

Счастливой была мысль Мусоргского дать сюжет о Садко Римскому-Корсакову! Этот сюжет удивительно подходил его творческой натуре. В нем Римский-Корсаков нашел то, что позже многие годы манило и волновало его воображение. Морская стихия! Он видел ее на разных широтах, в разное время года, в различных состояниях. И через все его творчество пройдет тема моря. Мир русской древности, мир сказки, фантастики тоже привлекал композитора с юности. Наконец, тема народного искусства, образ народного музыканта, чей творческий дар обладает могучей способностью повелевать стихиями и будит к прекрасному души людские, также близка композитору. Все это покоряет слушателей чуть ли не в каждом сочинении Римского-Корсакова.

Да, «музыкальная былина» явилась первым истинно корсаковским произведением. Не случайно много позже композитор вернулся к нему. Через тридцать лет он создал оперу «Садко», используя тот же сюжет и музыку, написанную в юношеские годы.

\* \* \*

«Композитор, ищущий неизвестности» — так первое время после прихода в кружок называл себя скромный и остроумный Бородин. Однако по мере то-

го, как число сочинений Александра Порфирьевича увеличивалось, росла и его известность.

И в области химии он стал крупным специалистом, приобрел большой авторитет. Химия была основной профессией Бородин, делом жизни. Но не менее важна была для него и музыка. И приходилось разрываться на две части.

Далеко не всегда удавалось регулярно заниматься композицией. «Музыка спит; жертвенник Аполлону погас; зола на нем остыла; музы плачут, около них урны наполнились слезами, слезы текут через край, сливаются в ручей, ручей журчит и с грустью повествует об охлаждении моем к искусству на сегодня», — шуточно писал однажды Бородин Балакиреву.

Друзья-музыканты огорчались. «...Наши музикасы меня все ругают, что я не занимаюсь делом и что не брошу глупостей, то есть лабораторных занятий и пр. Чудаки! Они серьезно думают, что кроме музыки не может и не должно быть другого серьезного дела у меня», — делился Бородин с женой.

Состояние здоровья вынуждало Екатерину Сергеевну подолгу жить вне Петербурга. Муж писал ей часто, подробно рассказывал о новостях.

Его письма знакомят с интересными фактами повседневной жизни химика-музыканта, раскрывают своеобразные черты его натуры. Бородин всегда бодр, часто шутит. Ему свойственно облекать в шуточную форму и серьезное, и смешное. Он почти всегда в хорошем настроении. Особенно — если удалось, оторвавшись от исследований, лекций, лабораторных работ, посидеть за роялем.

Как-то в свободный день он с утра отправился к Римскому-Корсакову на 15-ю линию Васильевского острова. Увидев товарища, тот начал хлопотать, накрывать на стол. «Длинный, в партикулярной жилетке,

неловкий и весь сияющий от радости, он размахивал руками, кричал, заваривал чай, раздувал самовар и наливал», — живо описывал встречу Бородин.

Сели играть. Сначала играли фуги Баха, потом романс Римского-Корсакова «В царство розы и вина приди», посвященный Е. С. Протопоповой. Далее Александр Порфирьевич сыграл отрывки из симфонии, над которой работал. Затем последовали другие сочинения, и увлеченные друзья забыли о времени... «Слышу, бьют часы, — рассказывал Бородин. — Считаю — раз, два, три, четыре! Это с половины десятого! А между музыкою мы не забывали пропускать чаи и усидели вдвоем — два самовара! Я давно так всласть не музицировал и не пил так много чаю».

Редко выдавались счастливые дни, когда можно было отдаться музыке, творчеству. Но они приносили бесценные результаты — в эти дни рождались произведения, прославившие Бородина как композитора-классика.

Во второй половине 60-х годов композитор создал ряд великолепных вокальных произведений. Их справедливо относят к числу лучших в камерно-вокальном творчестве Бородина. Пьесы написаны уверенной рукой, глубоко оригинальны и по музыке и по тексту. В них проявился характерный почерк автора.

Как и Мусоргский, Бородин подчас выступал одновременно и композитором, и поэтом. Он совмещал эти две роли, чтобы полнее и ярче раскрыть народные образы своих сочинений. В то же время эти образы у обоих гениальных музыкантов были глубоко различными, ибо различны были их творческие индивидуальности.

Бородина не привлекали трагедийные сюжеты, он не стал певцом угнетенных, обездоленных, в его произведениях нет психологических зарисовок шекспиров-



ского типа. Для музыки Бородина характерен богатырский размах, его герои — натуры широкие, цельные и чистые. Его народные образы сродни персонажам русского эпоса.

Замечательной народно-эпической картиной явилась «Песня темного леса» Бородина, сочиненная в Петербурге в 1868 году.

Ее открывают скупые суровые фразы рояля в глубоких басах. Уже в них ощущается дыхание какой-то могучей первобытной силы. С той же мелодией вступает голос:

Темный лес шумел,  
темный лес гудел,  
песню пел,  
песню старую,  
быль бывалую  
сказывал...

Кажется, что не певец поет, а сам темный лес гудит и этим таинственным гулом повествует о происходившем в далекие века. Размерен, нетороплив сказ. Весомо каждое слово. Каждый звук поддержан аккордом аккомпанемента. Все незыблемо.

Но где-то в недрах зарождается движение. Слышны его глухие и все же могучие отголоски. Неспешно, но неумолимо нарастает напряжение. И вот выплеснулась вольная стихийная сила и крушит все преграды, неудержимая, грозная и прекрасная:

Как та волюшка  
разгулялася,  
как та силушка  
расходилася;  
на расправу шла  
волюшка,  
города брала  
силушка...

Дума о воле, о свободе в ту пору вызывала ассоциации с современностью — слишком многие мечтали, говорили о ней.

Опасаясь, что цензура придерется к тексту Бородина (это вполне могло случиться), друзья решили пойти на хитрость: «Песню темного леса» «спрятали» среди нескольких лирических романсов Римского-Корсакова. Цензор заодно подписал и ее.

Годом раньше «Песни темного леса» композитор написал романс «Спящая княжна», тоже связанный с миром русского эпоса, русской сказки. Как и в «Песне темного леса», многое в нем современники композитора связывали с действительностью, воспринимали как иносказательное повествование о России тех лет.

Спит, спит в лесу глухом,  
спит княжна волшебным сном;  
спит под кровом темной ночи,  
сон сковал ей крепко очи.  
Спит! Спит!

Оцепенение, застылость, скованность — все это воплощено в музыке.

Подобные образы нередки не только в русском фольклоре, но и в литературе. Во многих произведениях отечественной поэзии говорилось о спящей России, придавленной гнетом монархии. Но проснется русский народ, стряхнет оковы и заживет новой жизнью — эта мысль проходит через произведения многих русских поэтов. Вспомним пушкинские строки:

Товарищ, верь: взойдет она,  
Звезда пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена!

В первом номере герценовского «Колокола» было помещено программное для нового издания стихотворение:

...он гудеть не перестанет,  
Пока — спугнув ночные сны —  
Из колыбельной тишины —  
Россия бодро не воспрянет  
И крепко на ноги не станет...

«Ты проснешься ль, исполненный сил?...» — вопрошал народ Некрасов.

Романс Бородина вошел в русло прогрессивной традиции русской поэзии.

Кульминация романса — на таких словах:

Слух прошел, что в лес дремучий  
богатырь придет могучий,  
чары силой сокрушит,  
сон волшебный победит  
и княжну освободит!

Звучность здесь нарастает, скованность, заморозенность исчезают, воцаряется светлое, устойчивое состояние. Торжественно звучит рояль, уверенна мелодия голоса.

Но подъем вновь сменяется картиной волшебного оцепенения. «И никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья!» — так заканчивается романс...

В том же 1867 году, когда была написана «Спящая княжна», Бородин завершил Первую симфонию. Работа над ней шла медленно: пять лет прошло с тех пор, как Балакирев посоветовал Бородину написать ее.

Первое исполнение симфонии состоялось не в открытом концерте, а на так называемой «репетиции» в одном из помещений Михайловского дворца (ныне Русский музей). Дворец в то время принадлежал великой княгине Елене Павловне. Русское музыкальное

общество, организовавшее прослушивание, располагалось в левом крыле этого здания.

Симфония Бородина исполнялась наряду с произведениями никому не известных композиторов — Николауса, Чечотта, Демидова. Тем самым дирекция Общества приравнивала Бородина к третьеразрядным сочинителям музыки. «Репетицию» вел Балакирев, но времени для разучивания намеченных к исполнению произведений было мало, к тому же партии инструментов переписывались спешно и в них оказалась масса ошибок. Все это не могло не отразиться на впечатлении, произведенном музыкой.

Лишь на январь 1869 года назначили исполнение симфонии на концерте Русского музыкального общества. Бородин нервничал. Много времени уходило на выверку партий. Автор, казалось, уже невзлюбил свое сочинение. «Проклятая симфония моя мне надоела — смерти!» — жаловался он Балакиреву. Композитор даже высказывал опасение, что его ждет провал.

Оно оказалось напрасным. Концерт, состоявшийся 4 января в зале Дворянского собрания, прошел успешно. Автора вызывали, раздавались крики «бис!». Друзья ликовали.

Как обычно, на концерт откликнулся статьей Кюи. Он писал о Бородине: «Имя последнего никогда еще не стояло на афише, но в своей симфонии он является композитором вполне готовым, мастером своего дела и, по замечательному таланту, должен быть причислен к группе наших молодых музыкантов (гг. Балакирев, Корсаков, Мусоргский), столь же замечательных по своей даровитости, как и по жизненному, современному направлению, преследуемому в их вокальной и инструментальной музыке». Далее рецензент остановился на характерных чертах сочинения Бородина («свежесть и кипучесть» мелодий, богатство ритмов,

тонкость гармоний) и отметил, что они придают симфонии «особенный блеск и яркий колорит и составляют его собственный, совершенно оригинальный стиль». Завершая рецензию, Кюи подчеркнул: «Можно быть уверенным, что музыкальное дело, так самобытно, так счастливо у нас начатое Глинкой и Даргомыжским, не заглохнет, но найдет себе в лице гг. Балакиревых, Корсаковых, Мусоргских, Бородиных достойных разработчиков».

Кюи справедливо отметил оригинальность стиля Бородина. Музыка симфонии несет яркую печать индивидуальности, ее отличает нечто особое, характерно бородинское. Прежде всего, это народный эпический колорит, присущий и многим романсам композитора.

Как известно, автором первой отечественной симфонии в кружке считали Римского-Корсакова. Однако время внесло поправку в это суждение. Русская симфония во второй половине XIX века развивалась в двух направлениях: появлялись произведения эпического и лирико-драматического характера. Сочинения первого типа берут свое начало от Первой симфонии Бородина, второго — от Первой симфонии Чайковского, созданной годом раньше бородинской. Высоко оценивая зрелость и своеобразие Первой симфонии Бородина, историки именно ему — наряду с Чайковским — присвоили почетный титул основоположника русской симфонии.

Вслед за Первой симфонией Бородин создал выдающееся произведение эпического симфонизма — «Богатырскую симфонию», в которой талант композитора раскрылся с полным размахом и блеском.

## В ПОРУ РАСЦВЕТА

**У** же в первые дни знакомства с Балакиревым каждый из членов кружка услышал о том, что композитору необходимо изучать не только русский фольклор, но и народное искусство других национальностей. Творчество Глинки — прежде всего опера «Руслан и Людмила» — убеждало, что на этом пути можно достичь многого, можно значительно обогатить свою музыкальную речь, образный мир своих сочинений.

По примеру Глинки молодые композиторы особое внимание уделяли музыке Востока. Восточный элемент занимал значительное место уже в раннем произведении Балакирева — Увертюре на тему испанского марша, повествующей о борьбе мавров с испанцами и написанной по заданию Глинки. За увертюрой последовали другие пьесы и самого Балакирева и его товарищей, связанные с жизнью Востока. Интонации восточной музыки претворились в них значительно богаче, ярче, совершеннее.

Балакирев первым в «Могучей кучке» начал собирать национальный фольклор других народов. Он увлекся этой идеей во время поездок на Кавказ. Первый раз Миллий Алексеевич побывал там в 1862 году — лечился «на водах». Потом Балакирев ездил туда в 1863 и в 1868 годах.

Кавказ поразил его. Не проявляя ни малейшего интереса к обществу, собиравшемуся «на водах», композитор с восторгом созерцал природу, знакомился с местными жителями. В письмах в Петербург он красочно рассказывал о Военно-Грузинской дороге, о Дарьяльском ущелье, о снежном Эльбрусе, о грандиозных скалах и пропастях, о южном небе и ярких звездах, о горах, их жизни и обычаях. «Кто побывает в Грузии,— писал однажды Балакирев Кюи,— тот наверное вернется с самыми приятными воспоминаниями об грузинах. Это народ-художник».

Балакирев ходил в гости к местным жителям, слушал их песни, смотрел пляски. Он записывал грузинские народные мелодии и тексты, для чего выучил грузинскую азбуку. В этой музыке его поражали гибкость ритмов, необычное звучание своеобразных инструментов. Пленила его лезгинка. «Лучше нет танца,— писал Балакирев.— Страстная и грациозная гораздо больше, чем тарантелла, она доходит до величия и аристократизма мазурки».

Грузинскую народную музыку Балакирев пытался воспроизводить на фортепиано. Это было крайне трудно, но все же удавалось. Очевидец вспоминал, что однажды, когда Милий Алексеевич на фортепиано исполнял перед кабардинцами лезгинку, почтенный восьмидесятилетний старик не выдержал и пустился в пляс. Сумел, значит, русский музыкант уловить и передать самое характерное в новой для него народной культуре.

Из поездок Балакирев привозил фотографии видов Кавказа, а однажды привез грузинский национальный костюм и охотно носил его. Но самым ценным, что давало ему пребывание на Кавказе, были десятки записанных и запомненных мелодий.

Даже в Петербурге Балакирев стремился познакомиться с образцами восточной музыки. На Шпалерной улице находились казармы царского конвоя, состоявшего преимущественно из выходцев с Кавказа (сейчас это дома № 27 и 28 по улице Воинова). Туда как-то и направились Балакирев и Римский-Корсаков. Николай Андреевич вспоминал, что для них играли «на каком-то балалайко- или гитарообразном инструменте». Много лет спустя он подчеркивал огромное значение, которое имела для всех балакиревцев восточная музыка: «Эти новые звуки для нас в то время являлись своего рода откровением, мы все буквально переродились».

Конечно, у членов кружка разгорелся творческий азарт, возникли интересные замыслы. В 1863 году Балакирев сочинил «Грузинскую песню» (на стихи Пушкина) — один из лучших его романсов. Несколько замыслов появилось в связи с поэзией Лермонтова, в творчестве которого Кавказ занимал такое большое место. Лермонтов был любимым поэтом Балакирева. Милий Алексеевич задумал симфоническую поэму «Тамара». Решил также написать фортепианную пьесу.

Крупное сочинение «восточного» характера первым в кружке создал Римский-Корсаков. По совету Балакирева и Мусоргского он обратился к романтической арабской сказке «Антар» писателя и историка-востоковеда О. И. Сенковского.

Антар — одинокий, разочарованный человек, страстно стремящийся по свету в поисках радости, пытающийся понять, в чем смысл жизни. Добрая пери Гюль-Назар пообещала выполнить три его желания. Она помогла ему познать сладость мести, сладость власти и сладость любви. Встреча с Гюль-Назар и каждое из ее волшебств и составили содержание четырех частей «Антара» Римского-Корсакова.



«Антар» был закончен летом 1868 года, а год спустя возникла фортепианная фантазия Балакирева «Исламей».

Эта пьеса — одно из наиболее известных «восточных» сочинений в русской музыке. «Исламей» вызвал всеобщий интерес и заслужил восторженные отзывы пианистов с мировым именем, таких, например, как Ференц Лист и Карл Таузиг. Даже через много лет после создания этой пьесы Милию Алексеевичу приходилось отвечать на вопросы о том, как, где, когда возникло столь необычное произведение. Одному из корреспондентов Балакирев писал, что «Исламей» задуман на Кавказе. «Грандиозная красота тамошней роскошной природы, — сообщал он, — и гармонирующая с ней красота племен, населяющих эту страну, все это вместе произвело на меня впечатление глубокое... Интересуясь тамошней народной музыкой, я познакомился с одним черкесским князем, который часто приходил ко мне и играл на своем народном инструменте, похожем отчасти на скрипку, народные мелодии. Одна из них, называемая Исламей, мне чрезвычайно понравилась... я занялся обработкою его для фортепиано».

Из обработки выросла виртуозная фортепианная пьеса. Сочинение привлекает яркой красочностью, эмоциональностью. Это колоритнейшая сцена темпераментной восточной пляски, в которой порывистость и страстность сочетаются с томностью и негой. В ней постоянно ощущается народная основа.

Фортепианное изложение основной темы удачно имитирует игру на струнных кавказских инструментах. Стремительный темп, упругий ритм придают музыке большое внутреннее напряжение. Стихийный порыв пляски захватывает и увлекает за собой. Все богаче, разнообразнее становится основной мотив, услож-

няется его фактура, усиливается звучность... На смену первому напеву приходит новый (это татарская народная мелодия). Он гибок, прихотлив, мягок, женственен. Прозрачен его аккомпанемент.

В дальнейшем развитии пьесы на первый план выступает то один образ, то другой, наконец оба они вовлекаются в неистовую стихию танца, постепенно достигающего своего апогея. Неудержимо стремителен поток музыки, красочен, ослепителен фейерверк звуков.

«Он («Исламей». — А. К.) приводит нас в великое восхищение», — вспоминал Римский-Корсаков. Доволен был сочинением и сам автор.

Что касается симфонической поэмы «Тамара», то ее Балакирев завершил лишь много лет спустя.

Восточный колорит отличает не только цельные пьесы членов «Могучей кучки». Подчас он присущ отдельным эпизодам их сочинений, отдельным мелодиям. Примеров использования восточных интонаций немало в творчестве любого из балакиревцев. У них сложилась определенная традиция музыкального претворения этих интонаций, которую затем развивали композиторы других поколений.

\*\*\*

Вторая половина 60-х годов — наиболее яркое в деятельности «Могучей кучки» время, период ее расцвета. Участники кружка создали ряд прекрасных сочинений — песен и романсов, симфонических и фортепианных произведений. В 1868 году Кюи закончил оперу «Вильям Ратклиф», над которой работал семь лет. 14 февраля 1869 года в Мариинском театре прошла ее премьера.

Это была первая постановка оперного произведения, созданного членом «Могучей кучки». В кружке

этому событию придавали особое значение, тем более что в «Ратклифе» нашли отражение взгляды на жанр оперы, сформировавшиеся в содружестве. Но если товарищи Кюи высоко оценили его сочинение, то почти все критики отозвались о нем отрицательно: большинство из них воспользовалось случаем, чтобы свести счеты с Кюи за его выступления в печати. У публики же опера не вызвала большого интереса.

Во второй половине 60-х годов особенно широко развернулась и многообразная деятельность всех членов «Могучей кучки».

Балакирев был основным дирижером крупнейшей в России концертной организации — Русского музыкального общества — и одновременно главой Бесплатной музыкальной школы. По существу, он составлял их концертные программы. Располагая такими возможностями, Балакирев проявил себя как выдающийся художник-просветитель. С его приходом концерты Русского музыкального общества стали намного содержательнее, интереснее. Балакирев снял с них налет академизма, смело включал в программы сочинения современных авторов.

На первых же концертах Общества под его управлением прозвучала музыка Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Бетховена, Шумана, Листа, Вебера, Мейербера. Параллельно в Бесплатной музыкальной школе он исполнил Реквием Моцарта и Первую симфонию Шумана.

Постепенно сглаживалась односторонность в оценке некоторых музыкантов, которую поначалу проявляли и Балакирев, и его товарищи. Пожалуй, наиболее устойчивым оказалось в кружке несправедливое отношение к итальянским композиторам и исполнителям. Балакирев, Стасов и их друзья незаслуженно резко отзывались об итальянской музыке, об итальян-

янских артистах. Нетрудно понять, чем были вызваны столь пристрастные отзывы. Особое положение, которое много лет занимала в столице итальянская оперная труппа, предоставлявшаяся ей привилегии, ажиотаж, создаваемый вокруг ее спектаклей прессой и публикой,— все это отвлекало внимание общества от проблем развития национального искусства. С этим балакиревцы никак не могли смириться. Что же касается, например, А. Рубинштейна, Мендельсона, Гайдна (его в кружке долгое время считали устаревшим), то к их творчеству во второй половине 60-х годов молодые музыканты проявляли более терпимое отношение. Имена этих композиторов также входили в музыкальные программы, подготовленные Балакиревым.

Конечно, главной своей задачей дирижер неизменно считал знакомство публики с русской музыкой. Он энергично пропагандировал ее, доказывая, что достижения русских композиторов велики, что сформировалась в музыке русская школа, имеющая яркие отличительные черты.

Многие сочинения русских композиторов именно Балакирев выносил на суд слушателей. На концертах Русского музыкального общества под его управлением впервые прозвучали «Садко» Римского-Корсакова, Первая симфония Бородина, отрывок из новой оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» и его же «Антар». Балакирев же познакомил петербуржцев и с новым произведением Чайковского — симфонической поэмой «Фатум».

Балакирев содействовал приглашению на гастроли в Россию Гектора Берлиоза. Маэстро уже ранее выступал в России — его слышали здесь впервые, молодого, темпераментного, в 1847 году. По предложению Русского музыкального общества он приехал вторично. В сезоне 1867/68 года в Петербурге состоялось шесть

концертов французского гостя. Первым помощником Берлиоза в этих выступлениях был Балакирев: он провел с исполнителями всю предварительную работу.

Слушать выдающегося музыканта ходил весь кружок. «Исполнение было превосходное»,— вспоминал Римский-Корсаков.

Берлиоз, в свою очередь, посетил несколько концертов Балакирева, одобрительно отозвался о нем. Русский и французский дирижеры провели вместе немало времени. С Балакиревым, Стасовым и Кологривовым Берлиоз был в Мариинском театре на спектакле «Жизнь за царя». В Петербурге гость встретил свое 64-летие. В честь этого дня Русское музыкальное общество организовало в ресторане «Донон» (на Мойке, близ Певческого моста) торжественный обед. От имени русских музыкантов юбиляру поднесли адрес, объявили об избрании его почетным членом Общества.

Перед отъездом Берлиоз подарил Балакиреву свою дирижерскую палочку с дарственной надписью. Он был тронут теплым приемом, оказанным ему русскими собратьями по искусству.

Будучи единственным дирижером концертов Русского музыкального общества, Балакирев хотел привлечь себе в помощь Римского-Корсакова. Однако это не удалось, и не потому, что столь ответственное и трудное дело оказалось не под силу молодому человеку. Наоборот, Римский-Корсаков, как никто другой, справился бы с ним. Он удивительно тонко чувствовал оркестр, знал его возможности. Помешала морская служба.

18 декабря 1868 года Римский-Корсаков обратился к командиру 8-го флотского экипажа с просьбой разрешить ему дирижировать оркестром при публичном исполнении его музыкальных сочинений «в концертах Русского музыкального общества в С.-Петербурге, име-

ющих быть 28 сего декабря, а также в продолжении следующих за сим месяцев 1869 г., так как С.-Петербургское Русское музыкальное общество изъявило на это свое особенное желание». На прошении управляющий Морским министерством наложил резолюцию: «Государю императору не благоугодно, чтобы гг. офицеры вообще являлись публично участниками в исполнении как в концертах, так равно и театральных представлениях».

Пришлось Балакиреву одному продолжать музыкально-просветительскую деятельность. В сезоне 1868/69 года под его управлением на концертах Русского музыкального общества исполнялась музыка Бетховена, Моцарта, Листа, Шумана, Мендельсона, Берлиоза, Вагнера и Сметаны, сочинения Глинки, Даргомыжского, членов «Могучей кучки», Рубинштейна, Чайковского.

Члены кружка выступали и в печати. Чаще всех это по-прежнему делал Кюи. На страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» он высказывал установившиеся в кружке взгляды, привлекал внимание к новым сочинениям балакиревцев, регулярно освещал деятельность Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы. Нередко писал о музыке Стасов. Случалось, за перо брались Римский-Корсаков и Бородин.

«Могучая кучка» заявляла о себе полным голосом. Молодые деятели русской музыки приобрели немалую известность. У них возникали контакты чуть ли не со всеми представителями музыкального мира Петербурга, со многими музыкантами за пределами города. Они были непременно участниками всех сколько-нибудь заметных событий музыкальной жизни столицы, обязательными зрителями-слушателями премьер, гастролей, интересных концертов. Они обща-

лись с артистами, дирижерами, критиками, театральными деятелями. Знакомы были со многими литераторами, художниками, учеными.

За сравнительно короткое время группа начинающих музыкантов превратилась в содружество выдающихся музыкальных деятелей, зрелых, талантливых композиторов, объединенных общностью взглядов. «Могучая кучка» была единой художественной и идейно-творческой школой, и она же представляла собой общество интересных людей, своеобразных творческих и человеческих индивидуальностей.

Вспоминая об их встречах, Стасов писал: «Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царившим на этих маленьких собраниях. Каждый из «товарищей» был крупный талантливый человек и приносил с собою ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества... Какое это было раздолье творческих сил. Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина... талант, одушевление, строгая художественная оценка работы, веселость — били ключом...»

Неудивительно, что к «Могучей кучке» тянулись многие. «О нас кричат и трубят», «Гоньба за нами ужасная» — в обычной иронической манере сообщал жене А. П. Бородин.

Однако тесные контакты с балакиревцами сумели завязать немногие. Ведь войти в их круг значило не только разделить их взгляды, но и быть вровень с ними по таланту. А часто ли встречаются столь щедро одаренные люди?

На рубеже 60—70-х годов к кружку примыкали молодые композиторы Николай Николаевич Лодыженский и Николай Владимирович Щербачев. Но, как

ранее у Гуссаковского, из их композиторских опытов ничего существенного не получилось.

Все-таки самыми близкими для членов содружества оставались старые, испытанные друзья — Даргомыжский, Шестакова, Пургольды. Одного из них они вскоре лишились.

Это было в тот день, когда в зале Дворянского собрания Балакирев исполнил симфонию Бородина. Даргомыжский не смог прийти на концерт. Болезнь уже давно подтачивала его силы, и ему оставалось лишь мысленно перенестись туда, где впервые слушали хорошо знакомую ему музыку. После концерта ни автор, ни его друзья не решились беспокоить больного композитора. А ночью он умер...

Трудно было смириться с мыслью, что его больше нет. «Как теперь помню утро 5-го января, — вспоминала Н. Пургольд. — Мы сидели за чайным столом, вдруг входит прислуга и равнодушно объявляет: «Александр Сергеевич приказал долго жить»... Мы с сестрой были несказанно удручены. Память о нем, о чудных вечерах, полных художественного интереса, проведенных с ним, никогда не изгладится из нашей души».

«Санкт-Петербургские ведомости» поместили некролог. Мысли, высказанные в нем, разделяли все члены кружка. «В лице Даргомыжского, — писал Кюи, — искусство понесло тяжелую, невознаградимую потерю, а русское искусство осиротело. Сотоварищ и приемник Глинки, он неуклонно и с необычайным, своеобразным талантом вел вперед вокальную, романсовую и оперную музыку... Потеря его тем более невознаградима, что он умер в полной зрелости и силе своего громадного таланта».

Вместе с многочисленными почитателями покойного, с его учениками, представителями Русского



музыкального общества, Консерватории балакиревцы провожали Даргомыжского в последний путь. Большая толпа ожидала гроб на Моховой улице. До самой Александро-Невской лавры его несли на руках. Александра Сергеевича похоронили невдалеке от Глинки.

Друзья Даргомыжского были озабочены судьбой его музыкального наследства — ведь опера «Каменный гость» осталась незавершенной. Об этом писал в некрологе и Серов. «Не следует ли поручить оркестровку этой оперы г. Римскому-Корсакову — он, несомненно, самый даровитый среди молодых русских композиторов», — предлагал критик. Серов не знал, что Даргомыжский еще при жизни распорядился на этот счет. «Если я умру, — говорил он, — то пусть Кюи закончит моего «Каменного гостя», а Римский-Корсаков его наинструментирует». Молодым композиторам предстояло выполнить волю покойного.

Дом на Моховой улице не был забыт членами кружка после смерти Даргомыжского. Как и раньше, они постоянно приходили туда, но теперь, с грустью взглянув на дверь квартиры Даргомыжского, каждый раз поднимались выше — к Пургольдам. Общение с ними стало еще теснее.

Талантливые сестры были горячими поклонницами новой русской музыки. Ей отдавали все свое дарование, за что и встречали признательность. Композитору всегда нелегко найти исполнителей, которые бы хорошо понимали его намерения, быстро постигали самую суть музыкального образа, не боялись новшеств и технических трудностей. Именно такими исполнителями оказались Надежда Николаевна и Александра Николаевна. Их музыкальная чуткость восхищала и поражала балакиревцев.

Однажды Римский-Корсаков сыграл Надежде Николаевне симфонический антракт из оперы, над

которой он работал. «Она на память написала его, да не на фортепиано, а прямо на оркестр — со всеми тонкостями гармоническими и контрапунктическими, несмотря на сложность, оригинальность и трудность голосоведения. Молодец барышня! Ей-богу молодец!» — удивлялся и радовался Бородин.

А вот что Стасов писал об Александре Николаевне: «Много способствовало желанию Бородина и его товарищей сочинять романсы то обстоятельство, что к их кружку принадлежала эта талантливая певица... Все вокальные сочинения «товарищей», доступные ее женскому голосу, были тотчас же исполняемы ею на их собраниях... и выполнялись с таким талантом, глубокой правдивостью, увлечением, тонкостью оттенков, которые для таких впечатлительных и талантливых людей, как «товарищи», должны были непременно служить горячим стимулом для новых и новых сочинений... Бородин часто... говаривал ей при всех, что иные его романсы сочинены „ими двумя вместе“».

Известен случай, когда Александра Николаевна «поправила» Бородина. Показывая впервые романс «Отравой полны мои песни», автор исполнял его в спокойном темпе. При следующей встрече Пургольд спела его бурно-взволнованно, страстно. По общему мнению, только тогда раскрылся истинный смысл сочинения.

Балакиревцы называли девушек «милыми сестрицами по искусству». Они участвовали в музыкальных собраниях «на равных» и вносили в них дух женственности, поэтичности.

Непринужденно, свободно, весело проходили эти встречи. В кружке установилась традиция давать друг другу шуточные прозвища. Девушки подхватили ее. Они называли друзей «разбойниками», «разбойничьей ватагой» (намекая, очевидно, на эффект, который

производили новшества балакиревцев в консервативных кругах). Сестры придумали новые клички и каждому из молодых людей. Теперь Мусоргский фигурировал в кружке как Тигра и как Юмор. Римского-Корсакова прозвали Адмиралтейством, а также Искренностью. Кюи — Квеем или Едкостью. Бородина — Алхимиком. Стасова издавна величали Бахом, иногда — «généralissime». Мужчины не оставались в долгу. Александра Николаевна была для них не только Донной Анной — Лаурой (она исполняла обе эти роли в «Каменном госте»), но и «Шашей с шиньоном» (повод для такого прозвища давала ее прическа), Надежда Николаевна — «Оркестром» или «Шашей без шиньона».

В веселой, талантливой компании, в постоянном общении и музицировании не все сердца оставались спокойными.

Сестры Пургольд делали дневниковые записи. Сохранились записная книжечка Александры Николаевны, дневник Надежды Николаевны. Особенно много интересных строк в них связано с Мусоргским и Римским-Корсаковым: к первому была равнодушна Александра, второго (после некоторого периода увлечения Балакиревым) полюбила Надежда. Здесь можно прочесть описания встреч с молодыми людьми, их поступков, манеры держаться и говорить, характеристики их внешности, их внутреннего мира. Подчас одни записи противоречат другим: настроения и впечатления менялись.

Интересные штрихи к портрету Мусоргского содержат написанные позже воспоминания Надежды Николаевны (сестры прожили долгую жизнь — Надежда Николаевна умерла в 1919 году, в возрасте 71 года; Александра Николаевна пережила сестру на десять лет и скончалась, достигнув 85-летия, в 1929 году).

Вот некоторые отрывки из старых записей, писем и воспоминаний. Несмотря на некоторую субъективность, они помогают представить во всей их жизненной достоверности двух великих людей.

«Личность Мусоргского была настолько своеобразна, что, раз увидев ее, невозможно было ее забыть. Начну с наружности. Он был среднего роста, хорошо сложен, имел изящные руки, красиво лежащие волнистые волосы, довольно большие, несколько выпуклые светло-серые глаза. Но черты его лица были очень некрасивы... В разговоре Мусоргский никогда не возвышал голоса, а скорее понижал свою речь до полголоса. (Мне так и представляется, как он говорил будто про себя или себе под нос какое-нибудь остроумное или пикантное словечко или нарочно, посмеиваясь, называл бранными словами кого-нибудь из своих друзей, именно, когда явно было, что он их хвалит.) Манеры его были изящны, аристократичны, в нем виден был хорошо воспитанный светский человек...

Мусоргский был враг всякой рутины и обыденности не только в музыке, но и во всех проявлениях жизни, даже до мелочей. Ему претило говорить обыкновенные, простые слова. Он ухищрялся изменять и перековывать даже фамилии. Слог его писем необычайно своеобразен, пикантен; остроумие, юмор, меткость эпитетов так и блещут» (*Н. Пургольд*).

«Модест Петрович был очень некрасив собой, но глаза у него были удивительные, в них было столько ума, так много мыслей, как только бывает у сильных талантов. Среднего роста, хорошо сложенный, изящный, воспитанный, прекрасно говорящий на иностранных языках, он прелестно декламировал и пел, хотя почти без голоса, но с замечательным выражением» (*А. Пургольд*).

«У него ум своеобразный, оригинальный и очень

пикантный. Но именно этой пикантностью-то он иногда злоупотребляет. Из желания порисоваться, показать, что он не такой, как все, а совсем особенный, или это уже так в его натуре. Первое вероятнее. В нем слишком много перцу, если можно так выразиться. Прозвище, которое мы с Сашей ему дали (как и всем остальным) — именно, Юмор, я нахожу удачным, потому что юмор действительно составляет главное свойство его ума» (Н. Пургольд).

«Я с особенным удовольствием пою его вещи, я нахожу в них столько *нового, свежего и оригинального*, как *мало где* можно найти... Брала просматривать новую оперу Вагнера, романсы Клары Шуман и Франца Листа, все это так ничтожно, тупо и банально после всех тех *свежих, талантливых и разумных вещей*, которыми меня так избаловали наши *хорошие* разбойники!» (А. Пургольд — Стасову).

«Что написать о сегодняшнем вечере. Хорошо было, так хорошо, как редко бывает... Ничто не мешало мне вольно предаваться вдохновению и наслаждению, которое мне доставляет музыка Искренности. Да, я все более убеждаюсь, что его музыка мне как-то ближе и еще более по душе, чем музыка Юмора. В его таланте есть какая-то неотразимая привлекательность, симпатичность, теплота и вместе высокой красоты грациозность... Когда я слушаю некоторые из моих любимых вещей Искренности, то во мне происходит такой внутренний восторг, что нет возможности сдерживать его в себе и не выразить каким-нибудь жестом, движением, словом... Тысячу раз счастлив тот, кто таит в себе такую божественную искру!.. Корсинька такой редкий человек, что ему что ни скажи, каких глупостей ни наговори и как дурно себя ни веди, все-таки из этого дурного ничего не выйдет, потому что — я сейчас даю свою голову на отсечение — он никому не

расскажет, не перескажет, не осмеет, одним словом поступит, как вполне благородный и умный человек. Но ведь не все такие, и даже можно сказать, что кроме него и нет таких больше. Да, в самом деле нет и нет!» (Н. Пургольд).

«Я уже было попалась Юмору на удочку еще прошлую весну. С ним ведь надо у-у... как ухо держать востро. А я показала ему слишком много, то есть слишком много моего расположения к Искренности... ну он и обрадовался, пошли намеки, шутки, которые мне были ужасно неприятны... Все-таки я к нему очень расположена, и вера в то, что он хороший, вполне хороший человек (так же как и остальная наша музыкальная компания, кроме Едкости), во мне преобладает... Корсинька говорит, что он хороший человек, значит вполне честный,—именно потому, что Искренность называет его хорошим человеком. Это много значит» (Н. Пургольд).

Н. А. Римский-Корсаков ответил на чувство Н. Н. Пургольд взаимностью. Их привязанность друг к другу постепенно становилась все крепче.

Что касается Мусоргского, то он, разделяя точку зрения старших товарищей — Стасова и Балакирева, считал, что художник должен всего себя отдавать творчеству. Так же, как они, Мусоргский до конца жизни не имел семьи.

\*\*\*

В 1868 году в жизни «Могучей кучки» произошло знаменательное событие: кучкисты познакомились с П. И. Чайковским.

28 марта 1868 года молодой композитор пришел в квартиру Балакирева на Невском проспекте. Его встретили Милий Алексеевич и другие члены кружка. Гостя ждали с интересом, но и с некоторой насто-

женностью: ведь он был из консерваторских кругов — учился в Петербургской консерватории, был одним из ее первых выпускников, а в 1866 году стал преподавателем только что открывшейся Московской консерватории. В то же время он проявил себя как талантливый и интересный композитор.

Балакирев познакомился с П. И. Чайковским в начале того же 1868 года. Милий Алексеевич ездил в Клин навестить отца и останавливался в Москве. Там он встретился с группой московских музыкантов. Среди них были директор Московской консерватории известный пианист и дирижер Николай Григорьевич Рубинштейн (брат «петербургского» Рубинштейна — Антона Григорьевича), видный музыкальный критик Николай Дмитриевич Кашкин, Петр Ильич Чайковский, еще несколько человек.

Встреча положила начало прочным контактам молодых музыкальных деятелей Петербурга и Москвы.

С Чайковским сразу же завязалась переписка. Вскоре он прислал Балакиреву «Танцы» из своей оперы «Воевода». «...Если можно исполнить их в каком-нибудь концерте под Вашим управлением, то буду Вам крайне обязан», — писал композитор. Он прислал также переведенный им с французского языка учебник по оркестровке, которым интересовался Балакирев. В Институте русской литературы (Пушкинском доме) в Ленинграде хранится титульный лист этого учебника с надписью: «Милию Алексеевичу Балакиреву от переводчика». А в рукописном отделе Публичной библиотеки имеются ноты «Танцев» из «Воеводы» с другим автографом: «Милию Алексеевичу Балакиреву в знак искренней любви и уважения. П. Чайковский».

И вот в марте Чайковский приехал в Петербург. Перед балакиревцами предстал симпатичный человек,

который держал себя приветливо и просто. По просьбе Балакирева Чайковский сыграл часть из своей Первой симфонии — в Петербурге ее еще не знали.

Вскоре после встречи Милий Алексеевич получил от Чайковского пакет: оркестровую фантазию «Фатум» и сборник «Русские народные песни» в переложении для рояля в четыре руки, который возник под несомненным влиянием аналогичного сборника Балакирева. Чайковский использовал 24 песни из тех, которые двумя годами ранее опубликовал глава «Могучей кучки».

Фантазией «Фатум» немедленно завладел Римский-Корсаков, затем ее изучал Бородин, так что Балакирев даже не успел составить о ней своего мнения. Тем не менее в ответном письме он написал Чайковскому о «Фатуме»: «Понравится мне или нет, я исполню его в следующем, 9-м концерте».

Действительно, «Фатум» был включен в программу девятого концерта Русского музыкального общества и 17 марта 1869 года прозвучал под управлением Балакирева впервые в Петербурге.

Хотя Чайковский посвятил «Фатум» Милию Алексеевичу (а он был весьма чувствителен к таким знакам внимания), сочинение не понравилось главе «Могучей кучки». С присущей ему прямоотой Балакирев высказал это в пространном письме. «Я слишком люблю Вашу честную, симпатичную личность, чтобы стесняться с Вами в выражении своих мыслей», — подготовил он автора. Затем следовал ряд фраз такого рода: «Я не считаю даже это за сочинение, а только за программу сочинения... Мелодия довольно ординарная, бледная... ничего своего, теплого, задушевного Вы не сказали, а только повторили то, что давно уже сказано...» и т. д.



Балакирев все же почувствовал, что высказался слишком резко.

Вместо этого письма он написал другое — более спокойное, но тоже критическое. «Сама вещь мне не нравится,— признавался он,— она не высижена, писана как бы на скорую руку. Везде видны швы и белые нитки. Форма окончательно не удалась, вышло все разрозненно... Вы мало знакомы с новой музыкой. Классики Вас не научат свободной форме. В них Вы ничего не увидите нового, Вам неизвестного».

«Фатум» действительно не мог быть назван удачным сочинением, и Балакирев старался помочь Чайковскому исправить ошибки, но совсем не думал о самолюбии автора. Чайковский обиделся. Не помогли и заключительные строки Балакирева: «Посвящение Ваше мне дорого, как знак Вашей ко мне симпатии, а я чувствую большую к Вам слабость».

Однако контакт Чайковского с Петербургом не прервался. Он продолжал переписываться с Балакиревым, наладилась переписка и с Римским-Корсаковым.

В конце 1868 года Балакирев ездил в Москву. Он вел переговоры с Николаем Рубинштейном о его выступлении в Петербурге. Вскоре в одном из концертов Русского музыкального общества столичная публика приветствовала московского гостя. В тот же вечер оркестр под управлением Балакирева исполнил «Танцы» из «Воеводы» Чайковского.

В свою очередь Н. Рубинштейн включил в программу концертов Московского отделения Русского музыкального общества Увертюру на чешские темы Балакирева. В Москве ее слушал В. Ф. Одоевский — давний петербургский знакомый Милия Алексеевича.

Связи с Москвой — с Чайковским, с Н. Рубинштейном, с нотопечателем Юргенсоном — становились все прочнее. Велась переписка, время от времени устраи-

вались встречи то в одном городе, то в другом. Как-то Балакирев познакомил Н. Рубинштейна и Чайковского с симфонической картиной Римского-Корсакова «Садко», и те оказали содействие в ее издании у Юргенсона. На одном из вечеров в Москве Балакирев исполнял свою фортепианную фантазию «Исламей». В трудных местах басовую партию ему подыгрывал Чайковский. Милий Алексеевич посвятил «Исламею» Н. Рубинштейну, который исполнил его в Петербурге на одном из концертов Бесплатной музыкальной школы.

В конце 1869 года в Москве были Балакирев, Римский-Корсаков и Бородин. «Разумеется, каждый день виделись...» — сообщал Чайковский брату. Петербуржцы встречались с Петром Ильичом, с Н. Рубинштейном, композитором А. Дюбюком, критиками Н. Кашкиным и Г. Ларошем.

Чайковский не мог смириться с резкостью Балакирева, его нетерпимостью к иным мнениям. Но это не мешало ему высоко ценить Милия Алексеевича. «Это очень честный и хороший человек, а как артист он стоит неизмеримо выше общего уровня», — подчеркивал Петр Ильич.

С Балакиревым связана история создания замечательного произведения Чайковского — увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта».

Как-то при встрече глава «Могучей кучки» предложил своему московскому коллеге этот шекспировский сюжет. Чайковский обещал заняться им. Потом от него долго не было вестей, а когда наконец в Петербург пришло письмо, оказалось, что композитор все еще ждал вдохновения и к сочинению не приступал.

«Мне кажется, что это происходит от того, что Вы мало сосредоточиваетесь», — отвечал Балакирев Чайковскому. И далее, вспомнив, как создавалась музыка к «Королю Лиру», он советовал прежде всего наме-

тить план, композицию будущего произведения. А тогда — «тогда вооружитесь мокроступами и палкой, отправляйтесь шествовать по бульварам, начиная с Никитского, и проникайтесь Вашим планом, и я убежден, что, не доходя Сретенского бульвара, у Вас уже будет какая-нибудь тема или какой-нибудь хоть эпизод». Излагая все это, Балакирев сам загорелся и стал набрасывать сочинение — резкие начальные аккорды, затем стремительные взволнованные гаммы. «Если бы настоящие мои строки возымели на Вас некое благотворное действие, то я был бы бесконечно рад», — признавался он.

Через две недели в Петербург пришли приятные известия. «Милый мой друг! — писал Чайковский Балакиреву. — ...Увертюра моя подвигается довольно быстро; уже большая часть в проекте сочинена и, если ничто мне не помешает, надеюсь, что месяца через полтора она будет готова... Вы увидите, что, какова она ни есть, а немалая доля из того, что Вы мне советовали сделать, исполнена согласно Вашим указаниям».

Все же Чайковский не решился прислать Балакиреву черновые варианты увертюры. Он опасался, что резкая критика выбьет его из колеи и помешает закончить уже полюбившееся сочинение. Отзыв о «Фатуме» не забылся!

Завершив увертюру, композитор послал ее в Петербург. В кружке она очень понравилась. Стасов, обращаясь к друзьям, заявил: «Вас было пятеро, а теперь стало шесть!»

В ближайшую же встречу с Чайковским в Петербурге увертюру играли много раз, детально разбирая сочинение. Была и критика — настолько убедительная, что автор обещал переделать указанные места и впоследствии выполнил это.

В мае 1870 года балакиревцы представили Чайковского Шестаковой. Хоть автор «Ромео и Джульетты» чувствовал себя среди малознакомых людей скованно, все же у Людмилы Ивановны он охотно исполнил увертюру, ряд других сочинений. Балакирев блестяще сыграл «Исламея», потом гостю показали новые произведения Бородина, Мусоргского. Тогда же решили познакомить Петра Ильича с сестрами Пургольд. Необыкновенных сестер так расхвалили, что ради них Чайковский согласился остаться в Петербурге еще на один день. На Моховую срочно отправили записку. Немедленно пришел ответ: «Мы очень, очень рады познакомиться с новым разбойником, тем более, что это доставит нам случай снова увидеть у нас всех наших милых, хороших разбойников. До завтра. Ваши Александр и Надежда Пургольд».

Шестым членом «Могучей кучки» Чайковский не стал. Музыкальные взгляды его и балакиревцев во многом не совпадали. Но между ними неизменно сохранялись творческое общение и взаимное уважение.

Поддерживались связи кружка и с другими московскими коллегами.

## „ЯКОБИНСКИЙ КРУЖОК“

**Ч**ем определеннее и шире утверждали члены «Могучей кучки» свои взгляды, тем более явным становилось, что они идут вразрез с общепринятыми, господствующими взглядами. Недаром П. И. Чайковский дал балакиревцам шутливое прозвище «якобинский кружок».

«Могучая кучка» последовательно пропагандировала русскую музыку, выдвигала как новаторские сочинения Шумана, Берлиоза, Листа. Идеи народности, национального своеобразия, реализма, задачи содержательности искусства были в центре внимания членов содружества. Молодые музыканты наглядно претворяли их в своем творчестве, энергично отстаивали в печати и устно, отражали в программах концертных организаций. И чем активнее утверждалось новое направление, тем сильнее становилось противодействие ему.

Петербург был столицей Российской империи. Здесь находилась резиденция царя, здесь жили члены царской семьи, придворная аристократия. Они определяли вкусы, их мнения считались эталоном, на который равнялись.

Искусство, как и другие сферы петербургской жизни, находилось под постоянным контролем двора. Театры были в непосредственном подчинении дирек-

ции императорских театров. Русскому музыкальному обществу был присвоен титул императорского. Существовала прямая материальная зависимость этих учреждений от императорского двора.

В столице всегда особенно ожесточенной была борьба между официальной идеологией, официальной культурой и идеологией передовых общественных сил и передовой культурой. И молодым музыкантам пришлось вступить в горячую схватку с противником.

Борьба развертывалась во многих направлениях. Официальные круги насаждали космополитические взгляды на музыку, а кружок ставил своей целью развитие национального музыкального искусства. Стремление балакиревцев связать творчество с жизнью, откликнуться на запросы современности в консервативных кругах расценивалось как кощунство.

Сторонники застывших, академических (в плохом смысле) традиций продолжали, как и раньше, считать, что если русская музыка не выдвинула ни своего Баха, ни своего Генделя, не дала миру ни своего Моцарта, ни своего Бетховена, то не следует ей и претендовать на самостоятельное положение. Отечественной музыке, по-прежнему утверждали они, нужно взять за образец западную школу и попытаться на этом пути создать что-либо заслуживающее внимания. Стремление молодых музыкантов к самобытности, к национальному своеобразию они рассматривали либо как заблуждение, либо — еще хуже — как попытку привлечь к себе внимание (а то и как проявление национализма!). Многие музыкальные деятели консервативного толка недооценивали успехи русских композиторов. Даже заслуги Глинки признавались далеко не всеми. Тем более скептическим было отношение к творчеству молодых музыкантов. При каж-

дом удобном и неудобном случае вспоминали и то, что они нигде не учились, и то, что среди них — морской офицер, химик, военный инженер, и то, что они будто бы ничего выдающегося не написали.

Ряды противников «Могучей кучки» пополняли те, кого затрагивал в своих рецензиях Кюи, чье самолюбие было уязвлено Балакиревым или Стасовым. Множество других, крупных и мелких, причин способствовало этому. Поступки и высказывания, враждебные «Могучей кучке», подчас определялись сложными, запутанными взаимоотношениями связанных с нею людей.

Со временем борьба противоположных мнений привела к образованию двух враждующих партий. Одну составляли балакиревцы, в другую входили лица из дирекции Русского музыкального общества (наиболее активным был критик и композитор Фаминцын), критик Ростислав (псевдоним Феофила Толстого), их сторону принял также А. Н. Серов. Эта группировка имела покровителей в высших сферах.

Каждое новое произведение молодых композиторов, их музыкальную деятельность в целом противники встречали в штыки. Повод находили если не прямой, то косвенный. Так было, например, при появлении «Садко» Римского-Корсакова. Талантливость и оригинальность сочинения невозможно было отрицать. Их отметили и Серов, и Фаминцын. Но, высказав несколько похвал в адрес даровитого композитора, Фаминцын, по существу, не оставил от «Садко» камня на камне. Он критиковал «простонародность» пьесы, использование в ней народных мелодий.

«Неужели, — патетически восклицал критик на страницах газеты «Голос», — народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинения служат тривиальные плясовые песни, невольно напомина-

ющие отвратительные сцены у дверей питейного дома. Неужели музыка, идеальнейшее из искусств, способная вызывать в фантазии слушателя самые идеальные образы, возбудить в нем самые чистые, возвышенные чувства, может опускаться до низкого, недостойного уровня песен пьяного мужика...»

За много лет до того один из эпизодов замечательной «Камаринской» Глинки «знатоки» трактовали как «стук пьяного в двери кабака». Не перевелись подобные «знатоки» и во времена Римского-Корсакова.

Серов был серьезным, тонким музыкантом. Он оценил «Садко» по достоинству. Но заметил, что в подзаголовке сочинения сказано «музыкальная былина», а в музыке воспроизведен лишь эпизод из былины. И вот в хронике журнала «Музыка и театр» появилось разъяснение Серова о причине ошибки: «... в том кружке музыкальном, к которому, на свою беду, примкнул г. Римский-Корсаков, решительно нет заботы о мысли, руководящей музыкальным творчеством. Были бы звуки и звучки, то есть музыкальные краски, была бы готова «палитра» с каким-нибудь намеком на сюжет — и дело с концом...» Так критик обвинил «Могучую кучку» в погоне за колоритом, в отсутствии интереса к содержанию музыки.

Свою критику — особенно со второй половины 60-х годов — Серов направлял прежде всего против Балакирева и Стасова. Существенную роль в этом сыграли уже отмечавшиеся расхождения во взглядах на некоторые музыкальные явления, в частности на творчество Глинки. Но дело было не только в этом. Глубокий критик, умнейший человек, Серов имел свои слабости. Он не мог простить Милию Алексеевичу дружбу со Стасовым, холодный отзыв о «Юдифи», не мог смириться с тем, что Балакирева пригласили



в Русское музыкальное общество, в то время как его, Серова, к руководству Обществом не привлекли. Серов протестовал даже против того, что его «обошли» приглашением на чествование Берлиоза! Дирекция Общества была вынуждена разбирать его заявление по этому поводу.

Первый же концерт Русского музыкального общества под управлением Балакирева Серов встретил враждебно: «Состав программы — старое по-старому... Исполнение — в общем — вялое, бесхарактерное, плохое. Огня, энтузиазма ни в ком и ни в чем».

Кюи в «Санкт-Петербургских ведомостях» при случае возразил критику. Однако вскоре, говоря о «Сербской фантазии» Римского-Корсакова и явно переоценивая ее, Серов заявил, что в этом произведении «несравненно больше колорита и творчества композиторского, чем во всем, что я слышал из оркестровых сочинений г. Балакирева». В другой раз, справедливо восторгаясь богатством оттенков в дирижировании Берлиоза, критик бросил реплику: «До этих оттенков г. Балакиреву еще не так-то близко, да вряд ли и когда-нибудь он их уловит. Не та натура. Маловато в ней поэзии». Даже у Фаминцына подчас проскальзывало одобрение Балакиреву. «Под его управлением совершенно неузнаваем бывает русский оперный оркестр», — написал он после одного из концертов. Но Серов настаивал на том, что как дирижер Балакирев «весьма ординарен», а однажды даже заявил, что «самый последний музыкант из воевильного оркестра продирижировал бы и Героической симфонией (Бетховена.— А. К.) и Реквиемом (Моцарта.— А. К.) лучше г. Балакирева... При всей дарovitости г. Балакирев вполне неуч» (!).

Кюи решительно выступил против статьи, в которой «подвергаются неприличным и вполне бездоказа-

тельным оскорблениям современные отечественные таланты, более сильные, чем г. Серов».

Газетная кампания между враждующими лагерями разрасталась. Наиболее активно позиции «Могучей кучки» отстаивали Кюи и Стасов. Наряду с ними выступали «младшие». В печати появились рецензии Римского-Корсакова, Бородина. Тон их спокойнее, но «тональности» — те же: члены «Могучей кучки» выступали единым фронтом.

Стасов видел заслугу Балакирева в том, что он «знакомит публику с произведениями, о которых без него... может быть, долго еще ничего бы не знали... и знакомит в таком исполнении, какого... не слышали прежде ни при одном нашем капельмейстере». Балакирева, утверждал критик, не могут «сбить с толку и с верного пути никакие вопли невежества».

Убедительно поддержал деятельность главы «Могучей кучки» Бородин. Он же решительно осадил оппозиционно настроенных музыкантов. В одном из номеров «Санкт-Петербургских ведомостей» композитор писал о концертах Русского музыкального общества: «Наряду с произведениями классиков, при имени которых музыкальная публика привыкла испытывать священный трепет, исполняется множество произведений таких новейших композиторов, одно имя которых так недавно еще возбуждало чувство ужаса в присяжных музыкантах старого закала... Общество доставляет также возможность слышать и новые произведения русских композиторов, находящихся еще в живых, даже очень молодых и развившихся вне тесных рамок музыкальной схоластики. Общество поступает в этом случае чрезвычайно честно и разумно, не стесняясь тем, что многие из присяжных жрецов Аполлонова храма смотрят на подобных композиторов, по меньшей мере, как на еретиков или каких-то нигилистов,

попирающих якобы священные предания схоластической патетики, музыкальной риторики, пиитики».

О дирижировании Балакирева Бородин писал, что оно «вообще превосходно», проходит «с воодушевлением и огнем», выявляя много «страсти и увлечения».

Как-то, рассказывая об успехе одного из концертов (на нем исполнялись впервые симфония Бородина и хор Римского-Корсакова), Балакирев обронил: «...но зато en haut<sup>1</sup> я возбудил к себе непримиримую ненависть». Это не было преувеличением. Уже давно и со все усиливающимся недовольством за выступлениями передового музыканта следила великая княгиня Елена Павловна и близкие к ней сановные лица. Не возражая против приглашения Балакирева в качестве дирижера Русского музыкального общества, Елена Павловна, вероятно, рассчитывала, что его деятельность будет разворачиваться в традиционных рамках. Однако вскоре стало ясно, что глава «Могучей кучки» твердо идет по своему пути. В привычную академическую атмосферу концертов вторглись новые веяния, которые пришлось не по вкусу «высочайшей» покровительнице.

Против талантливого музыканта была организована кампания. Елена Павловна и ее окружение предложили заменить Балакирева немецким дирижером Зейфрицем. Поскольку это не удалось, то кампания усилилась. Последовательную травлю Балакирева начал журнал «Музыкальный сезон». Появлялись хвалебные отзывы о зарубежном претенденте и ругательные о русском дирижере. Кто-то из близких к Елене Павловне лиц посоветовал обратиться к Берлиозу. Он знает Зейфрица, знает Балакирева. Пусть

---

<sup>1</sup> В верхах (франц.).

поддержит первого и раскритикует второго. Это сыграет большую роль — мнение французского музыканта так авторитетно.

Возмущенный Берлиоз не мог понять, в чем дело. Вскоре он раскрыл смысл нечестной игры. «Хотят, чтобы я сказал много хорошего про одного немецкого артиста... но на условии, что я худо отзовусь об одном русском артисте...» — сообщил он Стасову.

Зейфриц дал в Петербурге пробный концерт. Стало ясно, что сравнение не в его пользу. А Балакирев продолжал исполнять сочинения Римского-Корсакова и Берлиоза, Бородина и Листа...

Десятый, последний концерт Русского музыкального общества в сезоне 1868/69 года завершился чествованием Балакирева. Под аплодисменты публики, заполнившей зал Дворянского собрания, Осип Афанасьевич Петров — почетный член Русского музыкального общества — поднес Милию Алексеевичу серебряные настольные часы с надписью «От членов Русского музыкального общества» и с гравированной темой из увертюры «1000 лет».

Елена Павловна не выдержала. На следующий же день она дала Балакиреву знать, что для концертов нового сезона ею ангажирован Э. Ф. Направник (дирижер Мариинского театра).

Отставка Балакирева вызвала возмущение передовых музыкантов. Негодующие голоса раздавались в Петербурге и за его пределами. «Известие о том, что с Вами сделала прекрасная Елена, возмутило меня и Рубинштейна (Николая) до последней степени; я даже решился печатно высказаться об этом необыкновенно подлом поступке и прошу Вас непременно прочесть в завтрашнем номере «Современной летописи» сию статейку довольно ругательного свойства», — писал Милию Алексеевичу П. И. Чайковский. Конечно же,

эту статью прочли в Петербурге. А чтобы о ней узнало еще больше людей, Стасов с комментариями перепечатал ее в «Санкт-Петербургских ведомостях».

С номером газеты от 14 мая 1869 года познакомился каждый, кто был причастен к музыке. Одни с радостью, другие с неудовольствием читали взволнованные и справедливые слова Чайковского:

«Несколько лет тому назад явился в Петербург искать соответствующего своему таланту положения в музыкальном мире М. А. Балакирев. Этот артист очень скоро приобрел себе почетную известность как пианист и композитор. Полный самой чистой и бескорыстной любви к родному искусству, М. А. Балакирев заявил себя в высшей степени энергическим деятелем на поприще *собственно русской музыки*. Указывая на Глинку, как на великий образец чисто русского художника, М. А. Балакирев проводил своею артистическою деятельностью ту мысль, что русский народ, богато одаренный к музыке, должен внести свою лепту в общую сокровищницу искусства... Не касаясь того значения, которое Балакирев имеет как прекрасный композитор, упомянем лишь о следующих фактах. М. А. Балакирев собрал и издал превосходный сборник русских народных песен, открыв нам в этих песнях богатейший материал для будущей русской музыки. Он познакомил публику с великими произведениями Берлиоза. Он развил и образовал несколько весьма талантливых русских музыкантов, из коих, как самый крупный талант, назовем Н. А. Римского-Корсакова. Он, наконец, дал возможность иностранцам убедиться в том, что существует русская музыка и русские композиторы, поставив в одном из музыкальнейших городов Западной Европы, в Праге, бессмертную оперу Глинки «Руслан и Людмила». Отдавая справедливость столь блестящим дарованиям и столь

полезным заслугам, просвещенная дирекция Петербургского музыкального общества два года тому назад пригласила г. Балакирева в капельмейстеры ежегодных десяти концертов Общества. Выбор дирекции оправдался полнейшим успехом. Замечательно интересно составленные программы этих концертов, программы, где уделялось иногда местечко и для русских сочинений, отличное оркестровое исполнение и хорошо обученный хор привлекали в собрания Музыкального общества многочисленную публику, восторженно заявлявшую свою симпатию к неутомимо-деятельному *русскому* капельмейстеру. Не далее, как в последнем концерте (26 апреля), г. Балакирев, как пишут, был предметом бесконечных шумных оваций со стороны публики и музыкантов. Но каково было удивление этой публики, когда она вскоре узнала, что вышеупомянутая просвещенная дирекция почему-то находит деятельность г. Балакирева совершенно бесполезною, даже вредною, и что в капельмейстеры приглашен некто, еще не запятанный запрещенною нашими просветителями склонностью к национальной музыке. Не знаем, как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы очень грустно, если б изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов. Берем на себя смелость утверждать, что наш скромный голос есть в настоящем случае выразитель общего всем русским музыкантам тяжелого чувства... Г-н Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук: „Академию можно отставить от Ломоносова,— сказал гениальный труженик,— но Ломоносова от Академии отставить нельзя“ ♣.

От своего имени Стасов добавил несколько резких слов в адрес Русского музыкального общества. «...Покуда это общество,— писал он,— не имело никакого характера, никакой самостоятельности, пока оно держалось в пределах совершенной бесцветности, пока оно исполняло произведения целой тучи всяких бездарных композиторов, все было хорошо, никто и не пикнул. Но только появился человек талантливый, энергичный, глубоко уважающий и знающий все талантливое в музыке, но стремящийся выдвинуть вперед и русскую талантливую школу,— раздались упреки, жалобы со стороны всего, что только есть самого отсталого и темного в нашем музыкальном мире».

Протесты ни к чему не привели. Елена Павловна решила избавиться от Балакирева. Но в его руках осталась Бесплатная музыкальная школа. И бой пошел не на жизнь, а на смерть. На одной стороне — Русское музыкальное общество и его «августейшая покровительница», деньги, связи, пресса. На другой — Бесплатная музыкальная школа, группа единомышленников, ряд сторонников в печати. Средств мало, связей недостаточно.

За борьбой наблюдал весь музыкальный мир Петербурга и Москвы. Начался новый сезон. Что включит в программу Балакирев? Что исполнит Общество? Какие солисты где выступят? Кто привлечет больше публики? Что напишут газеты? Эти вопросы беспокоили обе стороны.

Члены «Могучей кучки» с тревогой следили за ходом событий. Их до глубины души возмущала политика Русского музыкального общества и великой княгини. Какими только эпитетами не награждали они в общении друг с другом «высокую покровительницу» и само Общество! «Евтерпа», «Алена» — эти клички Елены Павловны сопровождались обычно

столь горячими словечками, что их невозможно повторить.

В высшей степени интересны письма Бородина этого времени: в них композитор подробно описывал жене перипетии борьбы на музыкальном фронте, рассказывал о тайных и явных ходах противников.

26 октября 1869 года в зале Дворянского собрания прошел первый в сезоне концерт Бесплатной музыкальной школы. Исполнялись увертюра «Фауст» Вагнера, сцена из музыки Шумана к «Фаусту» (впервые), фантазия Листа на темы из «Развалин Афин» Бетховена (тоже впервые; пианист Г. Кросс), увертюра Балакирева «1000 лет», два хора из оперы Вебера «Оберон», Пятая симфония Бетховена. Дирижировал Балакирев.

«Состав концерта прелестный, а исполнение — восторг! Хор школы нынешний год больше и лучше прошлогоднего», — писал Бородин на следующий день. Тут же он сообщал любопытную подробность: стремясь отвлечь учеников от Бесплатной школы, великая княгиня открыла в Консерватории бесплатные классы хорового пения, обещала стипендии и пособия и, кроме того, ввела обычай угощать учащихся бутербродами и чаем. «Ученики Бесплатной школы действительно иногда ходят туда — *пить чай*», но продолжают петь все-таки в школе», — с иронией отметил Бородин.

Далее он констатировал, что дела Русского музыкального общества идут неважно. Назначенный было концерт пришлось отложить, так как билеты раскупались плохо. Когда великая княгиня узнала, что Школа уже начала свой сезон, а Общество — не смогло, она «пришла в ужасное негодование, сама тотчас поехала в Консерваторию и дала всем директорам Общества жесточайший нагоняй».



«Ах, как я был бы рад,— восклицал Бородин,— если бы дела Школы пошли хорошо и подорвали опоганившееся Музыкальное общество! Но со всем тем Милию бедному приходится очень туго: деятельность в Школе у него *бесплатная*, как и самая школа, а жить-то надобно... Как только он выпутается из финансовых затруднений — не знаю. Кажется, если б можно было, так бы и помог ему, именно материально помог. В остальном он не нуждается».

В ноябре открылся сезон Русского музыкального общества. Исполнялись хоровые пьесы Палестрины и Гайдна, Мароккский марш некоего Мейера, фортепианный концерт Шумана (солист Ф. Лешетицкий), Четвертая симфония Бетховена. «Кроме того, пела три пьесы московская певица Арто, приглашенная Еленой Павловной на один концерт за 3000 франков для привлечения публики. Вот до чего дошло дело, что пришлось приглашать для серьезных симфонических концертов итальянскую оперную певицу. Пела же она мазурку Шопена и вариации Роде — фиоритурные, вычурные и бессодержательные донельзя. Самый характер концерта напомнил мне салон: итальянское фиоритурное пение... эпoletы, сабли, непозволительные декольте и пр. и пр», — рассказывал Бородин в очередном письме.

В тот же вечер в зале Дворянского собрания была репетиция Бесплатной школы, а на следующий день состоялся ее второй концерт. Он прошел, как отмечал Бородин, «с большим успехом, хотя зала не была совершенно полна: ни аксельбантов, ни директоров, ни директрис, ни институтрис, ни пажей, ни голых плеч придворных барынь не было. Зато все музыкальное было в полном составе». Исполнялись увертюра к опере Глюка «Ифигения в Авлиде», хоры из монодрамы Берлиоза «Лелио», виолончельный концерт

Шумана (впервые; солист К. Давыдов), увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь», музыкальная картина А. Рубинштейна «Иван Грозный», романсы Шумана и Римского-Корсакова, песня Лауры из «Каменного гостя» Даргомыжского.

Вскоре последовал и третий концерт Бесплатной школы, по словам Бородина, «самый лучший и самый удачный». Прозвучали отрывки из оратории Листа «Легенда о святой Елизавете» (впервые), «Садко» Римского-Корсакова, Первая симфония Шумана, фортепианный концерт Литольфа (солист Ф. Лешетницкий).

«Прием Милию в каждом концерте все теплее и теплее,— писал Бородин.— А сегодня публика приняла Милия просто восторженно и вызывала много раз и после «Елизаветы», и после «Садко», и после симфонии. Прием этот служит лучшим ответом на оскорбления и клеветы обскурантов из Михайловского дворца с его гнусными клеветами».

В том же письме Александр Порфирьевич взволнованно говорил о действиях «тех ехидствующих, которые состоят под высоким покровительством великой княгини Елены Павловны»: «Злоба их не имеет предела... Балакирева и весь кружок мешают с грязью и не скупятся на самые площадные ругательства и самые гнусные клеветы... Е. П. всеми силами хлопочет о подорвании Бесплатной школы; билеты в Музыкальное общество — разовые, на хоры спустила до 50 коп., в зал — до 2 руб., лишь бы привлечь больше публики. Во все институты и училища, Правоведение (училище правоведения.— А. К.), Лицей, Пажеский корпус и т. д. разослано множество даровых билетов. Пригласили опять солистку en vogue<sup>1</sup> и для второго концерта — Лавровскую. Публики там, говорят, действи-

---

<sup>1</sup> Популярную (франц.).

тельно было много — полный зал. Но это скорее салон, нежели концертный зал. Такого же одушевления действительно художественной музыкой, как в Бесплатной школе, — и помину нет!»

Враги использовали разнообразный арсенал средств. Дело дошло до того, что музыканты, выступавшие солистами в концертах Балакирева, подвергались опале. На одном из вечеров Бесплатной музыкальной школы блестяще играл Николай Рубинштейн. Когда затем по долгу службы, как директор Московской консерватории, Рубинштейн явился к Елене Павловне, она отказалась его принять. Следующее приглашение выступить пианист отклонил.

«Балакиревский дух» яростно изгонялся из программ Русского музыкального общества. Как-то пианист И. Рыбасов предложил исполнить фортепианный концерт Листа — широкоизвестное сочинение, которое исполнялось повсюду, не раз звучало и в самом Обществе. «Я не могу этого допустить, так как великая княгиня приказала мне вырвать с корнем прежнее направление», — был ответ Направника.

Газетная травля достигла апогея. Писали, что Балакирев «никогда не попадет в разряд музыкантов» (!?), что «лжеучение коноводов кружка (т. е. г. Стасова и его сообщника) имеет зловерное влияние на наших молодых композиторов», что «падение Балакирева, а вместе с ним и его «лагеря», — дело вполне логичное и справедливое», что Балакирев «удалял из программ классическую музыку и выдавал за образцовые незрелые произведения неопытных композиторов» и т. д., и т. п.

Однажды петербургская газета «Голос» поместила статью «За и против. Еще о наших музыкальных делах». Некто — «Один из членов Русского музыкального общества» (так подписана была статья), — успо-

каивая читателей, сообщал, что в отставке Балакирева нет ничего удивительного, что возмущаться по этому поводу нет оснований и напрасно Чайковский, Стасов и другие защищают человека, который сам во всем виноват. Далее автор статьи сообщал, что Балакирев пробрался на пост дирижера Русского музыкального общества нечестным путем, что он выкинул из программ все, что есть хорошего в музыке, что он нарушал устав Общества, не советовался с такими знатоками музыки, как директор Консерватории Заремба, как профессор Консерватории Фаминцын. Короче говоря, он переполнил чашу терпения благородных музыкантов, что и послужило причиной его отставки.

Стасов немедленно ответил на клеветнический выпад. И так как автор статьи не назвал себя, Владимир Васильевич весь свой пыл обрушил на газету и ее постоянных музыкальных сотрудников. Он обвинял их в отсталости, в нелепых поклепах в адрес Балакирева и всего кружка, в прямой лжи. «Музыкальные лгуны» — так называлась статья Стасова, помещенная в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Крепко досталось в ней Фаминцыну, Ростиславу и иже с ними. Стасов причислил их к ретроградам, которым «тошно и противно движение вперед». Они чувствуют в молодых композиторах «новую, поднимающуюся силу, которая раздавит всех их, вместе сложенных», они боятся ее и оттого-то «жалобно вопят и мечутся, негодующим перстом указывая на новых русских музыкантов». Но врагам прогресса никогда не остановить того, что «носит в себе горячие задатки таланта, мощи и светлых устремлений». Критик выражал уверенность в победе передовых музыкантов.

Публично обозванные лгунами, музыканты промолчали, лишь Фаминцын начал протестовать. Тогда

Стасов выступил в газете с новыми обличениями. Фаминцын подал в суд. Он обвинял Стасова в клевете. 30 апреля 1870 года в окружном суде в доме № 4 на Литейном проспекте состоялось первое слушание дела.

Небывалый случай! Противниками выступали два музыкальных деятеля, «вещественными доказательствами» служили музыкально-критические статьи! Процесс возбудил любопытство всего Петербурга. Стасов использовал его, чтобы навлечь новый позор на врагов «Могучей кучки».

Дело разбиралось трижды. Владимир Васильевич защищался сам, без адвокатов. Он убедительно доказал, что в своих статьях был прав. Он еще и еще раз обвинил Фаминцына и других критиков в предвзятом отношении к молодым русским композиторам, в непонимании прогресса музыкального искусства, в консерватизме, в искажении фактов.

Суд не усмотрел клеветы в газетных выступлениях Стасова. Но за «брань в печати» (так было расценено слово «лгуны») его приговорили к штрафу в 25 рублей и к домашнему аресту на семь суток. Неделю Стасов просидел в своей квартире на Моховой улице. Скучать ему не пришлось. Толпы знакомых и даже мало-знакомых людей приходили к нему, поздравляя с победой. Не удалось Фаминцыну обелить себя!

Каждый из членов «Могучей кучки» принимал участие в сражениях. Если бурные события вовлекли Стасова и Кюи, Бородина и Римского-Корсакова в баталии на страницах периодической печати, то Мусоргский нашел другой способ борьбы с ретроgrадами и консерваторами от музыки. Он занялся музыкальными памфлетами.

Необыкновенное умение композитора передавать в звуках характерные черты облика человека, манеру его речи, умение создавать «музыкальные портреты»

поражало современников. Эту свою замечательную способность и использовал Модест Петрович в борьбе с врагами. Он создавал их карикатурные портреты.

Вскоре после того, как Фаминцын в газете «Голос» «разнес» «Садко» Римского-Корсакова, Мусоргский сочинил сатирическую песню «Классик». «В ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки», — написал он в подзаголовке.

...Несколько аккордов — пресных, скучных, аккуратненьких; несколько избитых, затасканных музыкальных оборотов — это аккомпанемент. Соответствующий текст: «Я прост, я ясен, я скромненький, вежлив, я прекрасен. Я плавно, важно, я в меру страстен. Я чистый классик, я стыдлив, я чистый классик, я учтив». Такова была злая карикатура на критика. Но пьеса на этом не кончалась. Неожиданный резкий поворот в гармонии, и воцарялась тревога. «Я злейший враг новейших ухищрений, заклятый враг всех нововведений. Их шум и гам, их страшный беспорядок меня тревожат и пугают. В них гроб искусства вижу я», — продолжалось разоблачение Фаминцына. Музыка здесь — та самая, что вызывала его негодование: слушатели сразу узнавали тему из «Садко» Римского-Корсакова. Конечно, Мусоргский добавил в нее «перцу», в пику «классикам».

По просьбе товарищей Мусоргский исполнял «Классика» чуть ли не на каждом собрании кружка. Он пел с неподражаемым юмором. «Все это было выражено такими музыкальными фразами, такими комическими интонациями, от которых невольно хохотал каждый, особенно при мастерском исполнении Мусоргского, — вспоминал Стасов. — Это был новый род в музыке, новое приобретение, жестокая, но талантливая расправа с отсталыми и карикатурными противниками». Песня Мусоргского распространилась по всем музыкальным

кружкам Петербурга; не было музыканта, который не знал ее.

Прошло около трех лет, и в разгар сражений на страницах газет, в период, когда шел судебный процесс, затеянный Фаминцыным, Стасов посоветовал Мусоргскому еще раз обратиться к музыкальной сатире. Владимир Васильевич подсказал и жанр — раёк — пьесу в духе народных ярмарочных представлений, в которой можно было вывести и обличить врагов «Могучей кучки».

Модест Петрович воодушевился этой идеей. Его «Раёк», как восторженно писал позже Стасов, «вышел шедевром талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности». Сочинение в самом деле оказалось бесподобным по хлесткости сатиры, яркости красок, мастерству.

Одного за другим бойкий зазывала — хозяйин райка — демонстрирует слушателям карикатурных персонажей. Точно бьющие в цель музыкальные приемы, язвительный текст превращают каждый «портрет» в талантливую пародию.

Первая посвящена директору Консерватории Зарембе. На мотив из классической оратории о нем общается, что, «витая в облаках с птицами небесными», он «расточает смертным глаголы непонятные „с помощью божьей“» (очевидно, последние слова особенно часто встречались в лексиконе Зарембы). Профессор учит, что «минорный тон — грех прародительский», а «мажорный тон — греха искупление» (намек на схоластическую трактовку теории музыки).

Стремительно врывается второй персонаж — критик Феофил Толстой, которого балакиревцы прозвали Фифом. У Фифа — один кумир — итальянская примадонна Аделина Патти. И, захлебываясь от восторга, он поет на мотив салонного вальса:

О, Патти, Патти!  
О, Па-па-патти!  
Чудная Патти!  
Дивная Патти!

Мусоргский нарочито разрывает слова, повторяет слоги, добиваясь этим комичного звучания. Концовка — традиционная для итальянской виртуозной арии колоратура. В исполнении низкого голоса она звучит особенно пародийно. Бравурное и столь же трафаретное, как колоратура, фортепианное «послесловие» завершает набор талантливо использованных оперных штампов. Заклеймены и Фиф и музыкальная рутина.

Резкий контраст — и возникает заунывная, однообразная мелодия. Ритм ее неровный, «спотыкающийся». Господствует интонация жалобного всхлипывания. Герой не назван, но узнать его нетрудно.

Вот плетется  
шаг за шагом  
тяжко раненный младенец,  
бледный, мрачный,  
истомленный,  
смыть пятно с себя молящий,  
неприличное пятно.

Это Фаминцын — незадачливый сутяжник, публично обозванный лгуном!

Внезапно обрушивается лавина звуков. Гремят приветственные фанфары. Под помпезную музыку выходит Серов. И уже явственно слышна завуалированная вначале песенка Княжого дурака (на мотив «Из-под дуба, из-под вяза») из серовской оперы «Рогнеда». Всех готов разнести критик, ко всем у него претензии: «Кресло гению скорей! Негде гению присесть. На обед его зовите! Гений очень любит спич. Всех директоров долой! Он один всех заменит». Здесь в каждой фразе злой намек на обиды Серова — и



в дирекцию Русского музыкального общества его не избрали, и на торжественный прием в честь Берлиоза не пригласили, и постоянного билета на концерты не дали...

Но грянул гром!.. И тьма настала.

Словно с небес, к героям «Райка» сошла муза Евтерпа. Забыв все распри, «музыкальные воеводы» пали пред ней и запели гимн — «с усердием, во все горло», как пометил Мусоргский. Издевательски звучит торжественный вариант «дураковой песни», на мелодию которой «во все горло» поется обращение к великой княгине Елене Павловне:

О, преславная Евтерпа,  
о, великая богиня,  
ниспошли нам вдохновенье,  
оживи ты немощь нашу;  
и златым дождем с Олимпа  
ороси ты нивы наши...

\*\*\*

В начале 70-х годов «Могучую кучку» постиг жестокий удар: ушел с поля «музыкальной битвы» Балакирев. Слишком много испытаний принесла ему жизнь — он не выдержал огромного напряжения сил.

Первые признаки назревавшего кризиса можно было видеть еще в конце 60-х годов. Что выбило Балакирева из колеи? Вряд ли можно какую-то одну причину указать как основную, главную. Их было несколько.

3 июня 1869 года в Клину умер отец Балакирева. После его смерти на Милия Алексеевича полностью легла забота о содержании двух незамужних сестер, которых он взял к себе в Петербург. Отец не оставил

никаких средств. Постоянный заработок Балакирев имел лишь в течение короткого времени, занимая пост дирижера Русского музыкального общества. Остальные «доходы» — от отдельных концертов, от частных уроков — поступали от случая к случаю.

Гордый и самолюбивый, Балакирев скрывал от товарищей свое материальное положение. Если ему приходилось просить о помощи, он обращался не к коллегам-музыкантам. Среди тех, кто часто выручал его в трудную минуту, был крупный чиновник и литератор Владимир Михайлович Жемчужников, который входил в группу писателей, выступавших под псевдонимом Козьма Прутков. Балакирев ценил остроумные афоризмы Козьмы Пруткова. У музыканта и писателя нашлись общие интересы, они сблизились, особенно — в тяжелое для Балакирева время начала 70-х годов. Жемчужников жил на Малой Морской улице — дом № 21, квартира № 18 (ныне дом № 21 по улице Гоголя). Милий Алексеевич нередко бывал у него, устраивал по его просьбе музыкальные вечера, на которые иногда приходили также Мусоргский, Бородин, Канилле.

Нельзя без боли читать балакиревские письма к Жемчужникову. Они свидетельствуют о бедственном положении композитора.

Вот несколько наскоро набросанных слов: «Если Вам есть возможность прислать мне рублей 15 или даже 10, то Вы выведете меня на несколько дней из самого скверного положения, а то не с чем послать на рынок. Весь Ваш М. Балакирев». Другая записка: «С меня требуют квартирные деньги, и крайний срок я сам назначил 1-е октября. Что будет, не знаю. Кроме квартирных денег у меня потребность в рублях 40 или 50, чтобы сделать себе платье, в котором мог бы я выйти на уроки, которые тоже отложены

мною до 1-го октября за неимением платья. Я очень обносился».

Одна из учениц Балакирева вспоминала, что в лютые морозы он носил легкий летний костюм. Спасала шуба, которую Балакирев купил на деньги, полученные от Жемчужникова. Как-то, получив приглашение в гости, Милий Алексеевич признался, что вряд ли сможет пойти — «сапоги мои очень худы стали».

Были у Балакирева и другого рода глубокие травмы. Они обусловили постепенный отход его от кружка. Глава молодых композиторов, их наставник, исполнитель их музыки, в той или иной мере «соавтор» почти каждого их сочинения — этот человек стал охладевать к содружеству, вдохновителем которого он был.

Причина коренилась в самом Балакиреве, в его деспотичной натуре. Растить своих питомцев — вот в чем он видел одну из основных своих жизненных задач. Он ревниво следил, чтобы его «ученики» усердно работали, до глубины души обижался, если, как ему казалось, кто-либо из них сочинял с недостаточным рвением, всячески опекал членов кружка.

Это было нужно до тех пор, пока благодаря ему молодежь не встала на самостоятельный путь. Однако Милий Алексеевич и тогда продолжал вести себя по-старому. Даже люди, не связанные с кружком, обращали на это внимание. «Бросалось в глаза властное отношение Балакирева к своим петербургским друзьям, относительно которых он держался чем-то вроде строгого губернатора», — отмечал московский критик Кашкин, имея в виду Римского-Корсакова и Бородина.

Бородин воспринимал такое положение с чувством юмора. В одном из писем жене он рассказывал: «Милий уморителен! Я тебе писал, что он давно дуется на меня и явно сух, сердит и порой придиричив ко мне.

Прихожу к Людме (так балакиревцы в шутку называли Людмилу Ивановну Шестакову — А. К.) — Милли узнать нельзя: раскис, разнежился, глядит на меня любовными глазами и, наконец, не зная, чем выразить мне свою любовь, осторожно взял меня двумя пальцами за нос и поцеловал крепко в щеку. Я невольно расхохотался. Ты, разумеется, угадала причину такой перемены: Корсинька рассказал ему, что я пишу симфоническую штуку, и наигрывал ему кое-что из нее. Уморительный Миллий».

Это трогательный эпизод. Но, бывало, когда руководитель требовал от молодых композиторов безоговорочного согласия с его замечаниями, возникали конфликты.

Однажды Балакирев забраковал оркестровую пьесу Мусоргского «Ночь на Лысой горе» (первоначальное название — «Ведьмы») и заявил, что, пока автор не переделает сочинение, он не включит его в программу концерта. Мусоргский ответил решительно: «Я считал, считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я, после самостоятельных мелочей, впервые выступил самостоятельно в крупной вещи... Согласитесь Вы, друг мой, или нет дать моих «Ведьм», то есть услышу я их или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренно, без притворства и подражания».

Даже Римский-Корсаков — самый молодой в кружке — и тот, случалось, твердо отстаивал свое мнение.

Не только о собственном творчестве младшие члены «Могучей кучки» имели независимые суждения. Они не разделяли некоторых крайностей во взглядах старших товарищей. Мусоргский и Римский-Корсаков, например, не соглашались с уничтожающей критикой опер Серова. Они не считали правильным и отрицание

творчества Вагнера. «Вагнер силен, и силен тем, что щупает искусство и теребит его»,— делился Мусоргский с Римским-Корсаковым, имея в виду вагнеровские поиски новых путей в музыке. «Мы чересчур строги к себе — всякое чересчур опасно,— писал он далее.— ...В крупных задачах везде и во всем свои недостатки, да не в них дело, а дело в общем достижении целей искусства».

Так проявлялась естественная самостоятельность талантливых музыкантов, каждый из которых со временем стал яркой творческой индивидуальностью. Балакирев не понимал этого. Видя, что его взаимоотношения с членами кружка меняются, что те выходят из-под его опеки, он обиделся и постепенно перестал интересоваться их делами, их творчеством. «Что мне слушать их вещи, я стал для них не нужен, они обходятся без меня»,— так говорил Балакирев Шестаковой.

Отдаление от друзей стало особенно явным в начале 70-х годов. В этом признавался и сам Милий Алексеевич: «С 1870 года, вследствие, конечно, важных причин, я стал расходиться с нашим кружком... Кто из нас прав и виноват, покажет время».

Даже в дружбе со Стасовым возникало временами отчуждение. Критик не принимал, например, собственных Балакиреву славянофильских тенденций. Ему претили мысли об исключительности славянских народов, он не соглашался с противопоставлением одних наций другим.

И все же Стасов глубоко ценил старого товарища. «...Я не представляю себе несчастья больше для себя, как если бы мне когда-нибудь привелось разойтись с Вами... — признавался он Балакиреву и пояснял: — дело... в Вашей чудесной, золотой душе, в Вашей никогда не сытой потребности делать другим добро, пользу, и не останавливаться, пока не поможете тому,

кому нужна Ваша помощь — все равно материальная или интеллектуальная. Таких людей немного на свете».

Мысль о «ненужности» глубоко травмировала Балакирева. Кружок занимал в его жизни главное место. Правда, оставались еще творчество и исполнительство. Но творчество никогда не было интенсивным, а в период кризиса почти совсем замерло. А к исполнительству душа Балакирева особенно не лежала. Кроме того, и здесь музыканту был нанесен удар. Летом 1870 года, находясь в Нижнем Новгороде, он решил выступить как пианист. Подготовленная программа была очень интересна: «Лунная соната» Бетховена, пьесы Листа, Шопена, Шумана, «Приглашение к танцу» Вебера — Таузига. Балакирев рассчитывал выручить около 1000 рублей. Выручил — одиннадцать! Пережить это было тем тяжелее, что ему предстояло уплатить большой долг. Шестакова заняла для него деньги, а он не смог их вернуть. Людмиле Ивановне пришлось заложить фамильное серебро. Выкупить его она так и не сумела...

Наконец, Бесплатная музыкальная школа. Немало людей одобрительно отзывалось о ней, о ее концертах. Некоторые программы собирали большую аудиторию, находили широкий отклик. Сезон 1869/70 года закончился чествованием дирижера. В здании Городской думы собрались все сторонники Школы, ученики, друзья Балакирева. Он ничего не знал о готовящемся сюрпризе. Людмила Ивановна, сочинив какую-то историю, привезла его к назначенному времени. Поднявшись по лестнице, они вошли в зал, и раздались аплодисменты. Милия Алексеевича посадили на почетное место, начались приветствия.

«Несмотря на ограниченность средств Школы, несмотря на очень хорошо известные всем нам действия враждебной нам партии, не раз находившие себе выра-

жение и в печати, Ваши редкие музыкальные способности и громадная энергия вывели Школу на тот национальный, самостоятельный путь, который составляет истинную задачу нашей Школы, и поставили ее, без всякого сравнения, выше остальных петербургских музыкальных учреждений», — сказал, обращаясь к Балакиреву, один из ораторов. Виновнику торжества поднесли серебряный венок, приветственные адреса.

Балакирев делал очень много, но трудности оставались. У Школы не было ни своего помещения, ни средств, чтобы его арендовать. Приходилось кочевать с места на место, пользоваться любезностью сочувствующих лиц. В конце 60-х годов классы пения для мужчин находились в зале 6-й гимназии у Чернышева моста (ныне площадь Ломоносова, дом № 1—2). Женщины занимались сначала, как сказано в извещении Школы, «в Сергиевской улице близ Сергиевской церкви в доме Мясоедова, № 18, квартира г. Сидорова в третьем этаже, № 4» (теперь дом № 18 по улице Чайковского). Затем их приглашали «в здание Консерватории близ Пяти углов» (Загородный проспект Моховой части, дом № 24: здание не сохранилось). В 1870 году Балакирев сообщал Жемчужникову, что при содействии высокопоставленного лица «Школа получила для помещения своего один из залов пустого дома Министерства внутренних дел» (здания Министерства находились близ Чернышева моста — ныне набережная Фонтанки, дом № 57 — и у Александринского театра — ныне площадь Островского, дом № 11). Потом удалось устроиться в зале Городской думы.

Школа давала концерты. Но каких трудов требовал каждый из них! Повсюду возникали препятствия, подчас искусственно создаваемые недругами. Многих усилий стоило договориться с солистами, с оркестром, найти зал. Самым страшным было для Школы отсут-

стве средств. Балакирев изыскивал всевозможные пути, чтобы раздобыть деньги, поступался многим, лишь бы состоялась серия объявленных концертов.

Однажды он решился на крайний шаг: начал переговоры с Патти — итальянской примадонной, которую так пылко воспевал Фиф в «Райке» Мусоргского. Патти отказалась от предложения. «Сия макарона изволила протухнуть не вовремя — сиречь захворать, — писал Чайковскому раздосадованный Балакирев — Это на меня подействовало ужасно, и я сам захворал...»

Сезон 1869/70 окончился с дефицитом. Касса опустела. В следующий сезон Школа не дала ни одного концерта. На 1871/72 год объявили пять концертов, но дать смогли лишь четыре: не хватило денег...

Балакирев сложил оружие. Удары, сыпавшиеся со всех сторон, надломили его. Болезненно-нервная и впечатлительная натура, Балакирев не выдержал. Он потерял веру в себя. Мелькала мысль о самоубийстве. Глубокие душевные потрясения побудили его обратиться к религии.

Поворот к мистицизму наметился уже в конце 60-х годов. Балакирев начал посещать гадалку, надеясь узнать, что готовит ему судьба. Регулярно стал ходить в церковь. «Со мной произошла огромная перемена, — писал он о том времени, — из атеиста... я сделался человеком верующим, вследствие необычайных обстоятельств».

Товарищи были поражены. «Милый... не пропускает ни одной обедни, всенощной, вынимает часть из просфоры, с азартом крестится на каждую церковь...» — с изумлением писал Бородин. Некоторые из друзей решили даже, что Балакирев заболел психически — настолько резок и неожидан был перелом. «Кажется, он решительно спячивает, и скоро дождемся катастрофы», — делился с братом Владимир Стасов.



Особенно убивало то обстоятельство, что Балакирев охладел к своему делу. Он стал проявлять равнодушие не только к кружку, но вообще к музыке. Когда в Мариинском театре возобновили «Руслана и Людмилу», Шестакова взяла ложу и пригласила Балакирева. Он не пришел. Был задуман концерт памяти Даргомыжского. Деньги, вырученные за него, предназначались наследникам композитора в уплату за право постановки «Каменного гостя». Дирижировать пригласили Балакирева. Он медлил с ответом, а когда Стасов проявил настойчивость, то получил такую записку: «Бах! Я очень занят в настоящее время своими собственными делами и положительно *не имею возможностей заниматься концертами*». Балакирев предложил пригласить... Направника.

Его видели все реже. Как-то Стасов встретил его у Шестаковой. «...Передо мной был вчера какой-то *гроб*, а не прежний живой, энергический, беспокойный Милий, начинавший рассучивать все новое и новое, как только войдет в комнату, допрашивать и подталкивать всех, кто налицо тут есть. А теперь — ни до кого и ни до чего ему дела нет!!» — делился на следующий день Владимир Васильевич с Римским-Корсаковым.

Еще совсем недавно тот же Стасов считал, что «Балакирев — орел во всем музыкальном... и такого другого человека мы на своем веке, конечно, не увидим». А теперь умирал в Балакиреве музыкант. Он отказался от дирижирования, по просьбе Шестаковой отдал ей все свои рукописи и поступил на службу. 6 июля 1872 года Милий Алексеевич пометил в записной книжке: «Сегодня начались мои занятия в Магазинной конторе Варшавской железной дороги. Благослови, боже!!!» На несколько лет он ушел из музыкальной жизни.

Товарищи звали его. «...Неужели Вы нас навеки покинули? Неужели *никогда* к нам не придете? Неужели Вы не знаете и не хотите знать, что мы Вас горячо любим, не как музыканта только, но как человека? Неужели я поверю тому, что Вы в самом деле не имеете времени настолько, чтобы заглянуть к Вашим добрым друзьям? Найдите время и приходите», — взывал к Балакиреву Бородин. А Стасов в канун 1873 года послал ему такую записку: «Мне захотелось, Милый, написать Вам несколько слов в эти самые минуты, чтобы в компании с Вами перешагнуть из одного года в другой и напомнить Вам еще раз, что есть кто-то, кто Вас по-прежнему и любит и ценит, и ни на единую йоту не сдал во всем том, что прежде и в продолжение долгих лет ощущал к Вам. Сильно бы я хотел, чтоб Вы решились (как в прошлом году) навестить меня моего 2-го января: если б это случилось, хотя бы на один час, Вы бы опять доставили столько же *радости* и мне, и всем Вашим истинным друзьям, как и в прошлом году. Ведь мы все те же; дайте же нам — хоть раз в году — провести с Вами несколько дорогих минут. Обнимаю Вас».

Они виделись лишь от случая к случаю. Потом, когда Балакирев начал возвращаться к музыке, встречи стали более частыми. Но они были уже совсем иного характера, Балакиреву так и не удалось больше подняться на прежнюю высоту, занять прежнее место в музыкальной жизни Петербурга.

«Воспитанники» же его уверенно шли вперед. Они задумывали и осуществляли выдающиеся произведения — своеобразные, характерно русские, исполненные красоты, порой отмеченные гениальностью. И все они несли на себе печать замечательного содружества, созданного и выпестованного Балакиревым.

## ВЕЛИКИЕ НАЧИНАНИЯ

«Г олубушка наша, Людмила Ивановна, пять лет тому назад Вы осуществили Ваше благословенное желание сплотить русский музыкальный кружок в Вашем доме. Вы были свидетельницей горячих дел, подчас борьбы, стремлений, опять борьбы сочленов кружка, и Ваше сердце всегда было живым откликом на эту борьбу, на стремления, горячие дела. Много хорошего было сделано, и за это хорошее дань Вам надлежит, Вам по праву... Примите моего «Бориса» под Ваше крыло, и пусть от Вас начнет он, благословленный, свою публичную страду». Так писал Шестаковой Мусоргский 11 июля 1872 года, вскоре после окончания оперы «Борис Годунов».

Эпопея «Бориса» началась осенью 1868 года. Еще ничто не предвещало беды с Балакиревым, еще был жив Даргомыжский...

Как-то у Шестаковой Мусоргский познакомился с Владимиром Васильевичем Никольским — ученым, крупным знатоком русской литературы и истории. У них установились добрые отношения. Они любили разговаривать и много рассуждали на серьезные темы, однако не упускали случая и подшутить друг над другом. Звали они один другого ласково — «дяинька».

Никольский высоко ценил музыку Мусоргского, видел в нем настоящего русского композитора и

подсказал Мусоргскому сюжет пушкинского «Бориса Годунова». Это была счастливая мысль! Это было то, что искал, о чем мечтал Модест Петрович после эксперимента с сочинением «Женитьбы».

Композитор углубился в работу. «Я жил „Борисом“, в „Борисе“», — говорил он позже, вспоминая о счастливых днях самозабвенного творчества. Заботливая Людмила Ивановна подарила ему томик Пушкина с вклеенными между страницами трагедии листами белой бумаги. На них Мусоргский начал писать либретто.

Друзья стали видеть его реже. Лишь комната композитора в Инженерном замке, в квартире Опочининых, была свидетельницей напряженнейшего труда. К сожалению, времени для него оставалось гораздо меньше, чем хотелось бы: ведь Мусоргский служил — сначала в департаменте Главного Инженерного управления, а затем в лесном департаменте Министерства государственных имуществ — у Синего моста (ныне Исаакиевская площадь, дом № 4). Чины он имел небольшие — коллежский секретарь, потом титулярный советник, коллежский асессор.

Композитора страшно тяготили чиновничьи обязанности — составление бумаг, их переписка, необходимость вникать в совершенно чуждую ему область. «Мне суждено вянуть и киснуть в халдейщине, истрачивать труд и время на такое дело, которое без меня бы еще лучше сделали. Суждено сознавать всю бесплодность и ненужность моего труда *по лесной части* и, несмотря на это сознание, трудиться *по лесной части*. Жутко!» — писал он Стасову.

Одержимый новым сочинением, Мусоргский был поглощен им и на службе, и дома, и на улице, и даже в гостях. Работа шла быстро. Начав оперу в октябре 1868 года, Мусоргский уже 4 ноября написал первую

картину, а 14 ноября — вторую. В декабре была закончена сцена в корчме.

Даргомыжский горячо поддерживал его. Стасов, чувствуя, что композитор создает нечто грандиозное, всячески старался помочь. Это он нашел в одном из сборников текст для знаменитой песни Варлаама «Как во городе было во Казани».

Весной 1870 года автор представил законченную оперу в дирекцию императорских театров на Театральную улицу (ныне улица Зодчего Росси, дом № 2). Спустя несколько месяцев, 10 февраля 1871 года, состоялось заседание оперного комитета. В него входило семь человек. Единственным компетентным музыкантом в комитете оказался Направник. Остальные члены были неизвестными музыкантами, к тому же иностранцами. И хотя некоторые считались неплохими исполнителями, ждать от них компетентного мнения не приходилось. Как могло такое жюри понять новаторскую музыку Мусоргского, если «Борис Годунов» не имел ничего общего с сочинениями, составляющими основу повседневного репертуара петербургских театров? Не привычным казалось, например, отсутствие значительной женской роли и любовной интриги. Композитор сознательно отказался от того и другого: ему хотелось сосредоточить внимание на двух образах — царя и народа.

Комитет отклонил оперу: при голосовании на шесть черных шаров пришелся лишь один белый. Друзья беспокоились — как примет этот приговор Мусоргский. Шестакова, которая первой все узнала, немедленно вызвала к себе композитора, а также Стасова. Сообща они стали обсуждать, как спасти оперу. Решено было, что надо ввести любовную интригу. Модест Петрович признался, что кое-что он раньше сочинил — сцены с Мариной Мнишек и иезуитом Рангони — и лишь

потом отказался от них. Композитор энергично принял за работу. Он не ограничился вставкой «Польского акта», где сплелись любовная и политическая интрига, но переработал и написал заново еще ряд сцен.

В то же время создавал оперу другой член «Могучей кучки» — Римский-Корсаков. Его оперным первенцем была «Псковитянка» (по драме Л. А. Мея), законченная в 1872 году.

Бородин также не отставал. В 1869 году он увлекся сюжетом «Слова о полку Игореве» и приступил к созданию оперы. Тогда же состоялась премьера оперы «Ратклиф» Кюи. Давнишние заветные мечты Балакирева о новой русской опере успешно воплощались.

3 января 1869 года «Санкт-Петербургские ведомости» поместили рецензию на оперу Направника «Нижегородцы», подписанную буквой «Н». Автор ее — Николай Андреевич Римский-Корсаков. Рецензия дает яркое представление о том, что в те годы в кружке считали отжившим и ненужным в оперном жанре, а что — необходимым.

Рецензент подвергает критике рутинные оперные формы. Произведение, считает он, должно строиться согласно логике развития сюжета. Завершенные музыкальные номера — арии, дуэты, квартеты — хороши лишь в том случае, если они оправданы сценической ситуацией. Использование их «по инерции», потому, что так в большинстве случаев сочинялись оперы раньше, — нарушает логику развития сценического действия. Римский-Корсаков подтверждает сказанное убедительным примером. В опере «Нижегородцы» есть сцена, в которой Минин призывает народ отдать все свое состояние:

Заложим наших жен, детей,  
Но выкупим страну родную!

«Идете ли?» — вопрошает он, обращаясь к народу. Однако народ молчит: композитор по традиции завершает арию оркестровой концовкой — в ущерб смыслу. Лишь когда оркестр доводит номер до конца, хор восклицает: «Готовы!» Так следование штампу дает абсурдный эффект.

Большое значение рецензент придает оперному либретто. Плохо, когда либретто представляет собой набор малосодержательных фраз, изобилует «бесчисленными и бессмысленными повторениями одних и тех же стихов и слов». То, что их удобно петь, не может служить оправданием.

В качестве примера Римский-Корсаков приводит ансамбль: «Как я люблю!» — поет героиня; «Как любишь ты!» — восклицает герой; «Как любит она!» — аккомпанирует хор. Музыка топчется на месте, нет ни внутреннего действия, ни внешнего. «Подобными нелепостями, — пишет Римский-Корсаков, — наполнены, к несчастью, все оперы... Много подобных тому несообразностей принесла с собой выработавшаяся рутина, но публика слушала и наслаждалась... С течением времени изменяются и требования вкуса». Далее критик выдвигает важный тезис: «В настоящее время уже стало невозможно писать оперы в таких формах; требуется полная осмысленность текста и полная солидарность с ним музыки».

Балакиревцев давно привлекала народная опера-драма. Молодые композиторы считали, что их задача состоит не только в том, чтобы выразить глубокие душевные потрясения отдельных героев, обрисовать их сильные характеры. И Мусоргского, и Римского-Корсакова, и Бородина в те годы интересовали острые социальные конфликты, они стремились показать народ как главную действующую силу истории. В этом, прежде всего, видели они возможность быть

близкими к современности, к эпохе 60-х годов. В своих операх члены «Могучей кучки» представили народ крупным планом, связали с его судьбой судьбу отдельных персонажей, раскрыли его роль в свершении исторических событий.

Как оперу-драму первоначально задумал Бородин свое сочинение на сюжет «Слова о полку Игореве».

Этот сюжет подсказал композитору В. В. Стасов. На одном из музыкальных вечеров у Шестаковой Владимир Васильевич увлеченно говорил о том, каким он представляет себе будущее произведение, горячо убеждал композитора работать, обещал помочь. И действительно, Стасов с энтузиазмом развивал свою идею. Он переворочил немало старых и новых книг, летописей и разработал подробный план оперы, который сразу отправил Александру Порфирьевичу. «Не знаю, как и благодарить Вас, добрейший Владимир Васильевич, за такое горячее участие в деле моей будущей оперы,— писал ему композитор.— ...Ваш проект так полон и подробен, что все выходит ясно, как на ладонке... Мне этот сюжет ужасно по душе. Будет ли только по силам? Не знаю. Волков бояться — в лес не ходить. Попробую».

Бородин изучал материалы, доставляемые Стасовым, побывал близ Путивля, где происходили события тех далеких времен. Вскоре начали появляться музыкальные наброски.

Но весной 1870 года композитор неожиданно прекратил работу. Он понял, что опера-драма на этот сюжет не выйдет. «...Мне опера (не драматическая в строгом смысле) кажется вещью неестественною»,— признавался он. И «Князь Игорь» был отложен. Лишь четыре года спустя автор вернулся к начатому сочинению.



Огорченные друзья сетовали, что зря пропадает уже сочиненная музыка, но Александр Порфирьевич успокаивал их: он, мол, пишет Вторую симфонию и кое-что использует в ней. Вскоре новая симфония стала предметом обсуждения и горячих восторгов в кружке. Уже в мае 1870 года демонстрировался большой фрагмент первой части. «Корсец (Н. А. Римский-Корсаков. — А. К.) неистовствовал и говорил, что это самая сильная и лучшая из всех моих вещей», — в обычной шуточной форме сообщал Бородин жене.

Сочинение подвигалось быстро. В октябре 1871 года Александр Порфирьевич писал: «У меня были Модя, Корся и Н. Лодыженский, которые все с ума сходят от финала моей симфонии; у меня только не готов там самый хвостик. Зато средняя часть вышла бесподобная. Я сам очень доволен ею: сильная, могучая, бойкая и эффектная». Так родилась «Богатырская симфония» Бородина.

Друзья восторгались новым сочинением. «Симфонией-львицей» назвал ее Стасов. Он же дал ей имя «Богатырской», верно подметив близость ее образов к образам героев русских былин, русского эпоса.

Подобной музыки еще не знала мировая культура. В ней предстают Древняя Русь, ее богатыри, бескрайние степные просторы, на которых есть где развернуться богатырской силе. В ней слышатся преданья далекой старины, голос мудрого старца Бояна. Кажется, встают перед слушателем легендарные праотцы русских людей. Им по плечу любое свершение, они могучи и щедры душой. Музыка доносит до нас их величавое спокойствие и глубокое раздумье, богатырский размах и безудержную удаль.

В симфонии нет подлинных народных мелодий, и все же ясно, что ее родина — Россия. Сам дух музыки, каждая ее интонация, ее гармония, ритм — все

говорит об этом. Немало в ней и восточного элемента, так обогатившего музыкальный язык Бородина. Не конфликт двух начал, не столкновение, а взаимное обогащение, их синтез отличают эту эпическую симфонию.

Она словно гигантское полотно, написанное яркими, броскими мазками. Все монументально, все масштабно, все уравновешено. Могучая стихия то спокойна, то начинает бурлить. Кажется, что автор — народный сказитель или летописец, умудренный годами и знанием, постигший великий смысл жизни, ее вечное течение. Охватив мыслью цепь веков, он видит ее истинные, непреходящие ценности. Они радуют его, и он смотрит на мир светлым взором...

«Можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, слушая эту музыку», — справедливо заметил однажды знаменитый немецкий дирижер Феликс Вейнгартнер.

Не сразу симфония стала достоянием слушателей. Сильно затянулась работа над оркестровкой, потом часть партитуры затерялась, и Бородину пришлось писать ее вторично. Лишь в феврале 1877 года состоялась премьера этого гениального произведения.

\* \* \*

В августе 1871 года Римский-Корсаков и Мусоргский решили поселиться вместе: каждый из них ощущал потребность иметь рядом близкого человека, единомышленника. Они сняли одну из меблированных комнат в доме на Пантелеймоновской улице (ныне улица Пестеля, дом № 11). Это было близко от Шестаковой, от Пургольдов, Стасова, да и от Бородина и Кюи недалеко.

Оба музыканта в это время напряженно трудились над операми (Римский-Корсаков заканчивал «Пскови-

тянку», Мусоргский перерабатывал «Бориса Годунова»). Но они не мешали друг другу: ведь каждый имел обязанности и вне дома, поэтому музыкой они занимались в разное время. Мусоргский по-прежнему каждый день ходил в лесной департамент. У Римского-Корсакова прибавились новые дела: летом того же года вступивший в должность директор Петербургской консерватории Михаил Павлович Азанчевский предложил ему занять место преподавателя. Азанчевский хотел обновить педагогический коллектив, пополнить его талантливыми отечественными силами.

Приглашение одного из членов «Могучей кучки» в Консерваторию было знаменательным фактом. Оно явилось признанием достоинств и самого молодого композитора, которому едва исполнилось 27 лет, и того направления в искусстве, которое он представлял.

К этому времени балакиревцы перестали воспринимать слова «консерватория» и «консерваторец» как синоним отсталого, консервативного в музыке. Сообщая матери о том, что ему предлагают место профессора в классах инструментовки, сочинения и оркестрового дирижирования, Н. А. Римский-Корсаков писал: «Подумав несколько, я пришел к тому, что предложение для меня выгодно во многих отношениях: во-первых, в денежном отношении; во-вторых, в том, что я буду занят делом, которое мне нравится и к чему я наиболее способен; в-третьих, это будет для меня хорошая практика, в дирижерском деле в особенности, и, наконец, в том, что является возможностью поставить себя впоследствии окончательно на музыкальное поприще и развязаться со службою, которую продолжать долгое время не считаю делом вполне честным и благовидным».

Друзья одобрили решение Римского-Корсакова. «За Вас я искренне радуюсь; Вы как нельзя более на

своем месте и можете принести громадную пользу музыкальному делу и учащейся молодежи», — писал Бородин. Недругов же серьезно взволновало проникновение в консерваторский лагерь представителя враждебной группировки. Критик Ростислав выступил в газете «Голос» с весьма двусмысленной статьей. Он называл Римского-Корсакова «даровитым», «талантливым русским деятелем», и в то же время опасно напоминал о его молодости: «...для профессора небольшая седина — не в укор; она служит ручательством за опытность в преподавателе». Напоминал Ростислав и о другом: «Многие удивятся, вероятно, что преподавание теории музыки поручено ныне в Консерватории лицу, недавно еще всецело принадлежавшему кружку, отрицающему достоинства классической музыки». Критик делал вид, что Римский-Корсаков отошел от кружка, и надеялся, что отойдет еще дальше. Ему так хотелось услышать от одного из членов сообщества хоть какие-то слова осуждения в адрес «Могучей кучки». И Ростислав, теперь уже называя себя настоящим именем Феофил Толстой, обратился с письмом к профессору Консерватории и секретарю главной дирекции Русского музыкального общества А. С. Фаминцыну. Он указывал на необходимость потребовать от молодого преподавателя «отречения от сатаны, т. е. от г. Трехзвездочкина» (Толстой имел в виду Кюи, подписывавшего критические статьи тремя звездочками). Если Римский-Корсаков не отречется, продолжал воитель, «мы вправе будем предполагать, что влияние клики, отвергающей теорию и классическую музыку, проникло и в стены Консерватории». «Чтобы успокоить общественное мнение, достаточно несколько слов», — уговаривал Толстой. И тут же угрожал, что в противном случае выступит в печати и будет «громко протестовать» против

передачи в недостойные руки дела «незабвенного Зарембы».

Враги «Могучей кучки» переполошились. Но Римский-Корсаков не обращал на них никакого внимания. Его волновало другое — окажется ли он на высоте положения. Не случится ли какого-нибудь конфуза, когда он, знающий музыку практически, но не изучавший систематически никаких музыкальных дисциплин, станет преподавателем Консерватории?

И новый профессор, как студент, сел за учебники, стал ходить на занятия других преподавателей. Николай Андреевич считал, что стал в Консерватории «одним из лучших ее учеников, а может быть и самым лучшим, по тому количеству и ценности сведений, которые она дала».

Действительно, молодой профессор делал первые шаги в Консерватории с пользой не только для учеников, но и для себя. В оркестр, которым он дирижировал, входило до тридцати музыкантов. Дважды в неделю Римский-Корсаков встречался с ними. Хотя репертуар оркестра был разнообразным, вся исполнявшаяся музыка была хорошо знакома дирижеру. Самым замечательным для него было то, что он теперь получил возможность регулярного непосредственного общения с оркестром. Римский-Корсаков мог по несколько раз слушать интересующие его пьесы, вникать в инструментовку разных авторов, в «живом» звучании воспринимать сочетания инструментов. В беседах с учениками он усваивал специфические черты той или иной оркестровой профессии.

До прихода Римского-Корсакова оркестровый класс не пользовался у учащихся популярностью. Предыдущий преподаватель по полугоду держал оркестрантов на какой-нибудь не особенно сложной пьесе. Пока отработывалась партия одних инструментов, другие

исполнители бездельничали. Когда же наконец начинали играть все вместе, происходило нечто невероятное: пользуясь тем, что дирижер плохо владел оркестром, учащиеся шалили, с серьезным видом исполняли какую-нибудь чепуху, а руководитель не мог понять, в чем дело.

С приходом Римского-Корсакова дело изменилось. Репертуар стал интересным, обновлялся часто. С самого начала Николай Андреевич обратился к доступным для учащихся симфониям Бетховена, к пьесам Глинки. Он смелее объединял группы оркестра, сократив время разучивания отдельных партий. Он ввел также исполнение «с листа», без предварительной подготовки. Все это нравилось учащимся. Что касается шалостей, то их пришлось прекратить хотя бы потому, что новый дирижер улавливал малейшую неточность в звучании, независимо от того, сколько инструментов играло одновременно. С феноменальным слухом Римского-Корсакова учащиеся познакомились очень скоро!

Николай Андреевич воспитывал молодежь в традициях «Могучей кучки». Это приносило ему удовлетворение. «Корсаков и сам сознает,— писал Бородин жене,— что может иметь громадное влияние на молодое поколение относительно выработки истинного направления в музыке. Прибавь к этому, что он же учит и композиции, следовательно, имеет самое могучее средство для направления молодежи на настоящий путь в искусстве. Да, не всякому удастся такое счастье!»

Так началась многолетняя активная и полезная деятельность Римского-Корсакова в Петербургской консерватории, той самой, которая ныне носит его имя. Здесь хранятся и развиваются его педагогические и творческие традиции, здесь мраморной мемо-

риальной доской отмечен класс, в котором он занимался, здесь берегут как реликвию его рукописи, ноты, по которым он дирижировал. Нужно, впрочем, отметить, что начало педагогической деятельности Николая Андреевича связано не с нынешним зданием Консерватории на Театральной площади, а с домом на бывшей Театральной улице (теперь дом № 1—3 на улице Зодчего Росси), где Консерватория находилась много лет.

Но вернемся на Пантелеймоновскую улицу.

Каждый день в комнате молодых людей звучала музыка. С утра за роялем обычно сидел Мусоргский, затем он уходил на службу, а его место занимал Римский-Корсаков. Вечерами роялем пользовались по договоренности или же показывали друг другу вновь сочиненное. Сюда часто приходили друзья — Стасов, Бородин, Кюи.

Товарищи отмечали благотворные результаты тесного творческого общения двух молодых композиторов. Каждый из них явно приносил другому большую пользу. Модест Петрович, по свидетельству Бородина, «усовершенствовал речитативную и декламационную сторону» музыки Римского-Корсакова. Тот, в свою очередь, «сгладил все шероховатости» гармонизации, оркестровки, музыкальных форм у Мусоргского. Конечно, период учения у обоих уже остался позади, каждый из них прочно стоял на ногах, имел свои взгляды. Но кто откажется от дельного совета, данного с глубоким пониманием намерений товарища, с глубоким уважением к нему, с любовью?

Они особенно были полезны друг другу, ибо в тот период соприкасались их творческие интересы. И Римский-Корсаков, и Мусоргский писали оперы, избрали для них жанр социальной народной драмы, сюжеты оба заимствовали из истории, находя в ней много

ассоциаций с современностью. Композиторов привлекли переломные этапы истории. Их оперы посвящены тем моментам прошлого, когда решалась судьба не только отдельных личностей, не только семей, но русского народа в целом. И решалась эта судьба не велением Божиим, не перстом царским, а самим русским народом. Жребий людской и в «Псковитянке», и в «Борисе Годунове» зависит от событий государственного масштаба. И так как драматичны избранные эпохи, то драматична и участь персонажей этих опер.

При всей несхожести творческих индивидуальностей композиторов немало общего оказалось у них в музыкальном воплощении сюжетов. Оба исходили из выработанных в кружке принципов. И Мусоргский, и Римский-Корсаков решительно отошли от устаревших форм, делавших спектакль «концертом в костюмах». Важное место в новаторских операх заняли развернутые сцены, в которых свободно и естественно чередовались сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды. Молодые композиторы подняли роль оркестра. Большое внимание они уделили речитативам, добиваясь гибкости, речевой правдивости интонаций.

События в опере Римского-Корсакова происходят в 1570 году в Пскове — одном из древних «вольных» русских городов.

Царь Иван Грозный, укрепляя Московское государство, подчинил себе Новгород, жестоко расправившись с теми, кто не захотел признать царской власти. Теперь на очереди — Псков. Псковичи в тревоге — что делать? Встретить ли царя хлебом-солью или защищать свой город? На бурном вече мнения разделились. Те, кто помолже и попроще происхождением, сплотились в дружину и ушли, не желая покориться Ивану Грозному, именитые и сановитые остались на его



милость. Суров и грозен пришел царь. Он готов жечь и убивать. Да повстречал неожиданно дочь свою, Ольгу, рожденную некогда любимой им женщиной. Встреча смягчила Ивана, он решает остановить кровопролития, сопровождавшие каждый его шаг. Но на царских опричников напала псковская дружина. Ольга услышала голос ее предводителя, своего любимого Михайлы Тучи, выбежала из царского шатра и была сражена шальной пулей. Трагичны переживания Грозного. Мрачен заключительный хор, отпевающий псковскую вольницу и дочь Пскова — Ольгу.

Светлый, чистый девичий образ, впервые созданный в «Псковитянке», пройдет через все творчество Римского-Корсакова. Героиня, нежная, хрупкая, неспособная противостоять жизненным невзгодам, встретится во многих операх композитора. И это не единственная типичная в творчестве Римского-Корсакова черта, проявившаяся уже в «Псковитянке».

Все оперы Римского-Корсакова отличаются стройностью, совершенством музыкальных форм. В соответствии со взглядами на оперный жанр, установившимися в «Могучей кучке», «Псковитянка» драматична, но все же это «сдержанный драматизм». Говоря об особенностях «Псковитянки», академик Б. В. Асафьев назвал ее «оперой-летописью». Записи даже о самых бурных событиях в летописи спокойны, почти бесстрастны. Определенная эмоциональная сдержанность присуща многим произведениям Римского-Корсакова.

В «Псковитянке» композитор, наряду с использованием подлинных народных мелодий и народных слов, претворял в оригинальной музыке типичные народные песенные интонации, ритмы, воспроизводил народные обычаи и обряды. В дальнейшем композитор все шире будет использовать русский фольклор.

Все члены кружка, за исключением Балакирева, проявляли к «Псковитянке» огромный интерес. Они с нетерпением ждали каждый новый фрагмент.

Особенно сильное впечатление производила сцена псковского веча. Перед слушателями словно представляла не безликая монолитная масса, характерная чуть ли не для всех опер того времени, а живая, многоликая, возбужденная толпа. В ней возникали своеобразные «диалоги», короткие реплики раскрывали реакцию на слова солистов, отдельные группы в споре перекликались с другими. Сцена веча «изумительно хороша по силе, красоте, новизне и эффекту», — восторгался Бородин, высказывая общее мнение.

23 октября 1871 года законченную, но еще не оркестрованную оперу впервые исполнили целиком. Это происходило у Пургольдов. Слушателей собралось много. Пришли все члены кружка (исключая Балакирева), Шестакова, Никольский, Владимир Стасов с братом Дмитрием, присутствовали также Лодыженский, Азанчевский и многие другие. Мусоргский пел низкие партии — Грозного, князя Токмакова и другие, певец-любитель В. В. Васильев — высокие (Михайлы Тучи, боярина Матуты), Александра Пургольд — женские (Ольги и другие). Оркестровый аккомпанемент исполняли на двух роялях автор и Надежда Пургольд.

За первым прослушиванием последовали другие. Римский-Корсаков тем временем оркестровал оперу и писал увертюру.

Это был счастливый период его жизни. Работа над «Псковитянке» совпала с радостными и волнующими личными переживаниями. Все крепче горячее и глубокое чувство связывало композитора и Надежду Пургольд. Девушка пыталась противиться ему, ей казалось, что она недостойна Николая Андреевича, что способности ее слишком мелки рядом с его талантом

и как человек она не может равняться с ним. Странички дневника Надежды Николаевны свидетельствуют о ее любви и ее тревоге. В разговорах с Римским-Корсаковым она пытается «разоблачить недостатки своего характера». «Он такой безукоризненный, чистый, идеальный человек,— пишет Пургольд,— что оттого он и не видит дурного в других... я не стою ни одного его милого взгляда, ни одной его светлой, ясной, открытой, обладающей каким-то теплом улыбки, в которой так и отражается он весь и подобной которой я не встречала ни у одного человека. За эту милую улыбку я готова... сама не знаю, на что я готова».

В ноябре 1871 года между ними произошло решительное объяснение, а 30 июня следующего года они обвенчались. Мусоргский был шафером.

После свадьбы Римский-Корсаков с женой поселились сначала на Шпалерной улице в доме № 4 (теперь улица Воинова, дом тот же), а затем на Фурштадтской в доме Кононова, № 25, квартире 9 (дом не сохранился).

Незадолго перед этим Мариинский театр принял «Псковитянку». Композитор закончил ее при деятельном участии Надежды Николаевны. «Посвящается дорогому музыкальному кружку»,— написал Римский-Корсаков на титульном листе оперы.

Премьера состоялась 1 января 1873 года. Она прошла с большим успехом.

\*\*\*

После женитьбы Римского-Корсакова Мусоргский лишился общества близкого друга. Хотя Мусоргский и поселился по соседству с молодоженами (в доме № 6 по Шпалерной улице; там жил и Кюи), видеться

ежедневно они теперь не могли. Модест Петрович очень сожалел об этом.

Мысли композитора поглощал «Борис Годунов», да и новые замыслы зрели. Товарищи высоко ценили оперу Мусоргского. Отдельные ее сцены неоднократно исполнялись у Шестаковой, у Пургольдов, у самих членов кружка. Готовя новую редакцию, Мусоргский обогатил первоначальный замысел оперы, подчеркнул ее главную идею. «Как теперь хорош «Борис»! Просто великолепиие. Я уверен, что он будет иметь успех, если будет поставлен», — писал Бородин жене 21 сентября 1871 года. Стасов называл Мусоргского гениальным и взволнованно говорил, что по силе таланта и оригинальности музыки он опережает всех остальных. Владимир Васильевич в те годы стал восторженным почитателем и верным помощником композитора. Своей «лучшей, дорогой опорой» называл старшего товарища Мусоргский. «Лучше Вас никто не ведает, куда я бреду, какие раскопки делаю, и никто прямее и дальше Вас не смотрит на мой дальний путь...» — писал он Стасову. Глубоко признателен был Мусоргский Владимиру Васильевичу за то, что, угадав стремления композитора, он предложил превосходный сюжет для новой оперы — «Хованщины». Композитор отдался ей так же самозабвенно, как «Борису».

Разученный друзьями, «Борис Годунов» приобретал все большую известность. Его поклонниками становились артисты, театральные деятели, просто любители музыки. Наконец одну из сцен исполнили на концерте Русского музыкального общества. «„Борис“ затмил все остальное!» — писала после репетиции Александра Пургольд.

Опера увлекла главного режиссера Мариинского театра Геннадия Петровича Кондратьева, и тот включил в программу своего бенефиса три картины из

«Бориса Годунова». Они имели огромный успех. «Весь театр, от верху до низу, был в восторге, и автор вместе с артистами был вызван... шесть раз при оглушительных, единодушных криках „браво!“, — сообщила 8 февраля 1873 года «Петербургская газета». Вместе с публикой автору аплодировали и исполнители.

И все же вторично представленная в театральном комитете опера была вновь отвергнута.

Выручила Юлия Федоровна Платонова — одна из ведущих певиц Мариинского театра. Покоренная талантом Мусоргского, она задалась целью добиться постановки «Бориса Годунова» и при возобновлении контракта поставила это условие театральной дирекции.

Наконец 27 января 1874 года «Борис Годунов» увидел свет рампы...

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере», — написал Мусоргский, посвящая свое творение товарищам.

Народ поистине один из главных героев этого сочинения. Другой герой — царь Борис. Судьба народа и судьба человека волновали автора. «*Тончайшие черты природы* человека и *человеческих* масс, назойливое ковыряние в этих мало изведанных странах и завоеванные их — вот настоящее призвание художника» — так определил Мусоргский свое творческое кредо.

Народ в его опере разнообразен. Выразительные типы отдельных представителей народа, рельефно высечены их характеры. Вспомним хотя бы двоих. Вот Варлаам — фигура, таящая грозную силу, безудержную не только в разгуле, и здесь же Пимен — олицетворение мудрости народной, сдержанности, степенности, прямоты.

Многолика и масса людская. В ее портрете композитор применил разнообразные краски. Она показана

в разных состояниях. Мусоргский, по его собственным словам, в этот период творчества старался охватить «Русь-матушку во всю ее простодушную ширь».

Мысли о Руси-матушке, скорбь о ней, песнь о ней — такой путь избрал Мусоргский. Трудно живет русский народ, гнетут его темные силы, не дают вздохнуть полной грудью, но должен он пробудиться.

«Русь-матушка» широко показана в «Борисе». Вот толпа мужиков и баб во дворе Новодевичьего монастыря. Бориса просят принять царство, но что до того забитому люду? Зачем согнали его сюда? — Так велено. Вот и пристав, который требует: «На колени!» Народ мнется, но пристав грозит дубинкой. Опустились, заголосили: «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» Народ безразличен к царю, но коль требуют голосить, так невольно в этом обращении к «отцу» вырываются жалоба, плач, стон, звучит в нем голос бесправного, угнетенного русского народа.

Пристав ушел, и толпа замолкла. Люди хотят понять, в чем же дело. «Митюх, а Митюх, чего орем?» — «Вона! Почем я знаю!» — «Царя на Руси хотим поставить!» — поясняют сведущие. А у баб — перепалка, и мужики смеются над ними.

На миг приоткрылось у людей свое, житейское, но уже вновь грозит дубинкой пристав, и толпа вновь покорно взывает к царю.

...Прошло несколько лет. У собора Василия Блаженного<sup>1</sup> народ вновь ждет выхода Бориса. Опять бродит пристав, опять в толпе раздаются голоса. Они смелее. Народ ненавидит царя, мечтает о хорошем правителе: вот скоро придет царевич Дмитрий — по-

---

<sup>1</sup> Сцена у собора Василия Блаженного впервые была исполнена в 1928 году в спектакле Ленинградского театра оперы и балета.

легчает жизнь. Люди делятся слухами: «Уж под Кромы, бают, подошел». — «Громит по всем концам Борисовы полки». — «Победный путь ведет его на отчий престол царей православных. На помощь нам, на смерть Борису и Борисовым щенкам!»

Опомнившись, люди умолкают. Слышится плач юродивого, — мальчишки отняли у него денежку. Увидев выходящего из собора царя, женщины обращаются к нему с просьбой. Их голоса вливаются в жалобную мелодию юродивого: «Кормилец батюшка, подай Христа ради...» Это мольба обездоленных, дошедших до крайности.

Отчаяние нарастает, и незаметно в нем наступает перелом. Оно превращается в требование: «Хлеба! Хлеба! Хлеба подай нам». Голодный люд готов на все. Еще секунда — и возникнет бунт. Но порыв стихает. Лишь юродивый продолжает плакать. Борис останавливается перед ним: «О чем он плачет?» — «Мальчишки отняли копейку, велика их зарезать, как ты зарезал маленького царевича», — отвечает юродивый. Юродивого хотят схватить, но Борис останавливает придворных. «Молись за меня, блаженный!» — «Нет, Борис! Нельзя молиться за царя Ирода!» Таков приговор народный, высказанный «божьим человеком»...

Сцена под Кромами — кульминация в развитии образа народа, кульминация всей оперы. Народ восстал. Беды, невзгоды, страдания, гнет переполнили чашу народного терпения. Борис и его бояре — вот кто виновен во всем. И разъяренная толпа тащит на расправу одного из бояр. Стихия разбушевалась, нет ей удержу. Все, что таилось, накапливалось внутри, теперь вырвалось наружу. Силу народного бунта во всем его размахе передает хор «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая...».

Гнев народа обращен против царя-убийцы. Но истинный-то правитель, добрый и справедливый, жив, считает народ. И толпа приветствует пришедшего с поляками авантюриста, готова служить ему, устремляется за ним и его отрядом.

Изменится ли что-нибудь на Руси?.. И словно голос автора, звучат заключительные слова юродивого: «Скоро враг придет, и настанет тьма; темень темная, непроглядная. Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд!»

Мировая опера не знала таких напряженных социальных драм. Только гений мог столь глубоко осознать трагедию народа и с такой потрясающей силой воплотить ее в музыке. Только гений мог с таким проникновением постичь душу русского человека. Мусоргский раскрыл ее, претворив в музыке интонации народной речи, звуки народных песен. Русский характер музыки слушатель чувствует с первых же нот оперы. Как богата, разнообразна, как насыщена эмоциями эта русская стихия!

Мусоргский проявил себя как подлинный мастер драматургии. Он умело komponует сцены, уверенно строит сюжет, органично сочетает драматическое и комическое, бытовое и психологическое.

«Сделать живого человека в живой музыке» хотелось Мусоргскому, и он достиг цели. Варлаам, Мисаил, Юродивый, Пимен, Лжедмитрий, Марина Мнишек — каждый из этих персонажей раскрыт в музыке по-своему, наделен индивидуальными чертами.

Центральная фигура оперы — царь Борис. Его трагедия воплощена композитором с замечательной правдивостью, глубиной и силой. Да, Борис совершил преступление. Но он шел на него, надеясь, что покончит со смутой на Руси, что облегчит жизнь народа. Он старался помочь неимущим, накормить голодных.



А его ненавидят, проклинаят, обвиняют в несовершенных преступлениях. К тому же его мучит сверхъестественное, преследует призрак убиенного царевича.

Гибко, выразительно течет мелодия в монологах Бориса. Она сосредоточенна и сурова в моменты скорбных раздумий, срывается на крик, когда у Бориса возникают галлюцинации, исполнена тепла в разговорах с детьми, драматична в моменты отчаянья, в предсмертные минуты.

Нельзя не сочувствовать Борису. И в то же время становится ясно, что сан, которым он облечен, обрекает его на страдания и проклятия. Он мудрый, заботливый царь, любящий отец, но каким бы он ни был, царская власть неумолимо вступает в конфликт с народом. В этом причина трагедии.

До сего дня потрясает слушателей это гениальное сочинение. До сего дня оно звучит на оперных сценах всего мира. «Борис Годунов» — среди самых известных на Западе русских опер, а может быть, и самая известная. Ей принадлежит одно из первых мест в русской оперной классике.

...Как-то Мусоргский написал Стасову: «Крест на себя наложил я и с поднятою головою, бодро и весело пойду, против *всяких*, к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадою и его горем и страдаю». Композитор имел в виду свою вторую оперу — «Хованщину», но слова эти характеризуют все творчество замечательного художника. Всю жизнь он смело шел «против *всяких*», борясь за настоящее искусство и создавая музыку, «любящую человека, живущую его отрадою и его горем и страдаю».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1871 году, выступая на праздновании девятой годовщины основания Петербургской консерватории, А. Г. Рубинштейн говорил «о молодом поколении, о наших молодых композиторах, которые составляют нашу надежду и которые... составят нашу славу и наше музыкальное будущее». «Я упомяну, прежде всего,— сказал Рубинштейн,— Чайковского и Лароша. Затем Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Кюи».

Еще в те годы кружок петербургских музыкантов стал символом молодости, символом будущего русской музыки. Таким он и вошел в историю. «Находите ли Вы в отношениях с *молодою музыкальною Россиею* и ее замечательными представителями гг. Балакиревым, Кюи, Римским-Корсаковым?» — спрашивал одного из своих русских корреспондентов Ференц Лист. И добавлял: «Я недавно просматривал многие их сочинения, они заслуживают внимания, похвал и распространения». «В течение пятнадцати лет это первая пьеса, встреченная мною, которая меня интересует, которая мне нравится. Какая оригинальность, сила и какое знание фортепианной техники» — так Лист писал об «Исламее» Балакирева.

«Могучая кучка» дала русской и мировой музыке замечательные сочинения. «Борис Годунов» и «Бога-

тырская симфония» составляют гордость русской культуры. В золотой фонд русской музыки вошли «Псковитянка», песни Мусоргского и Бородина, симфонические произведения Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, романсы Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи.

«Могучая кучка» как коллектив, как единый творческий организм — это замечательная школа, вырастившая и воспитавшая композиторов, чьи имена ныне знает весь мир. Юношами они вступили в нее, спустя сравнительно короткое время стали зрелыми музыкантами. Далее каждый пошел своим путем. Иначе и быть не могло. По мере того как складывался неповторимый облик каждого из художников, индивидуализировались и их дороги в искусстве.

Балакирев не понял этого и отошел от кружка. Остальные его члены продолжали общаться и не порывали дружеских связей до конца своих дней. После длительного перерыва вновь вернулся к музыке и бывший глава кружка. Но с середины 70-х годов общение Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Стасова, позже и Балакирева приобрело новый оттенок. Они встречались уже не как члены единой группы, рядом растущие и жадно впитывающие знания, а как хорошие друзья, которые много лет были вместе, а потом начали самостоятельную жизнь и нашли в ней каждый свой путь.

Мусоргский, видя и чувствуя произошедшие изменения, болезненно реагировал на них. «Светло прошлое кружка — пасмурно его настоящее», — писал он Шестаковой. Модест Петрович был готов обвинить товарищей в измене былым идеалам. Но он ошибался: измены не было.

Бородин — человек науки — дал правильный анализ случившемуся. «...Я не вижу тут ничего, кроме

естественного положения вещей,— писал он.— Пока все были в положении яиц под наседкою (разумея под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлении, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела. Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится, созреет и окрепнет».

С середины 70-х годов кружок перестал существовать как нечто единое, цельное. Но идеи, дух «Могучей кучки» продолжали жить. Бородину, Мусоргскому, Римскому-Корсакову предстоял славный путь в искусстве. Они шли вперед — «к новым берегам», как говорил Мусоргский.

Для Балакирева лучшая пора творчества закончилась в 60-е годы, хотя, преодолев кризис и вернувшись в начале 80-х годов к творчеству, он продолжил начатое ранее. Композитор завершил симфоническую поэму «Тамара», Первую симфонию, сочинил Вторую симфонию. Он вновь возглавил Бесплатную музыкальную школу (в 1874—1881 годах ею руководил Римский-Корсаков). Однако прежних творческих высот он не смог достичь. Кюи как композитор так и остался в истории на дальнем плане, как критик он постепенно утратил свое значение. Идейный уровень его выступлений заметно снижался.

Лучшие традиции «Могучей кучки» блестяще развили и умножили трое «младших» ее членов. Эти традиции — не только музыкальные. И Мусоргский, и Бородин, и Римский-Корсаков вместе со Стасовым до конца своих дней оставались передовыми, прогрес-

сивно мыслящими деятелями, людьми с широким кругозором, мечтавшими о расцвете духовных сил народа, об освобождении его от всяческого гнета. Не замыкаясь в рамках искусства, они считали своим долгом откликаться на запросы времени и в сфере общественной жизни. Яркий пример тому — выступление Римского-Корсакова в поддержку бастовавших студентов Петербургской консерватории в бурные дни 1905 года.

Что же касается собственно музыки, то при всем различии этих композиторов основой их творчества всегда оставалось то, что было начертано на знамени балакиревского содружества: идейность, народность, национальное своеобразие, реализм. В творчестве каждого из них неизменно сохранялись черты стиля «Могучей кучки».

Оперы «Снегурочка», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Царская невеста» и другие, блестящие симфонические сочинения — «Шехерезада» и «Испанское каприччио» — Римского-Корсакова органично выросли из его раннего творчества, явились логичным развитием первых композиторских успехов.

Плодотворно развивал традиции кружка во всех своих произведениях — опере «Князь Игорь», квартетах, музыкальной картинке «В Средней Азии» — Бородин.

«Хованщина» Мусоргского, его «Сорочинская ярмарка», знаменитые фортепианные «Картинки с выставки», вокальные сочинения развили и обогатили те творческие достижения, к которым гениальный композитор пришел еще в 60-е годы.

Каждый из композиторов стал учителем для следующих поколений. Идеи и творческие принципы, рожденные в кружке, распространялись все шире. «Могучая кучка» оказывала благотворное воздействие

на большой круг музыкантов — в первую очередь в Петербурге. На основе преемственности в 80-е годы здесь, в доме музыкального деятеля и мецената М. П. Беляева, возник так называемый «Беляевский кружок». Центральной фигурой в нем стал Римский-Корсаков. Собрания кружка проходили в квартире Беляева на Николаевской улице (ныне улица Марата, дом № 50).

«Могучая кучка» сложилась в Петербурге, на почве его богатых культурных традиций. Жизнь Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Стасова прошла на берегах Невы. Память о них хранят улицы, площади, дома города, особенно его бывшая Литейная часть, где долгие время жили невдалеке друг от друга почти все члены «Могучей кучки» и близкие им люди.

О «Могучей кучке» напоминает нынешний Большой зал Филармонии. Здесь Балакирев дирижировал концертами Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы, здесь впервые прозвучали многие сочинения участников кружка.

В бывшем здании Городской думы на Невском проспекте проходили концерты Бесплатной музыкальной школы, в том числе тот, после которого вошло в жизнь выражение «Могучая кучка». В этом зале Балакирев развертывал свою музыкально-просветительскую деятельность, тут его чествовали.

Члены «Могучей кучки», позже ставшие классиками русской музыки, много раз бывали в зале Мариинского театра (ныне Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова). На его сцене состоялись премьеры «Псковитянки» Римского-Корсакова и «Бориса Годунова» Мусоргского.

В Публичной библиотеке, Институте театра, музыки и кинематографии, Институте русской литературы

(Пушкинском доме), Ленинградской консерватории имени Римского-Корсакова и в квартире-музее Римского-Корсакова (Загородный проспект, дом № 28) хранятся нотные рукописи членов кружка и их письма, их фотографии, вещи, принадлежавшие им.

Свыше ста лет прошло с той поры, когда сложилась «Могучая кучка». Она заняла почетное место в истории русского искусства. Для потомков она стала символом прогресса, образцом гражданственности и передовых устремлений, неутомимых творческих поисков. Деятельность и творчество членов содружества служат примером для многих наших современников.

Вот почему в русской культуре «Могучая кучка» занимает одно из самых почетных мест, вот почему ею гордится наша страна и город, где жил, боролся и победил этот славный отряд русских композиторов.

## АДРЕСА ЧЛЕНОВ „МОГУЧЕЙ КУЧКИ“

Время проживания	Исторический адрес
<b>Б А Л А К И Р Е В</b>	
7 декабря 1855— начало 1856	Угол Большой Морской улицы и Невского проспекта, дом Чаплина, квартира 16
Начало 1856 — май 1856	Екатерининский канал, дом Бутырина
Октябрь 1856— май 1860	Екатерининский канал, дом Каменецкого, квартира 8
Осень 1860	Рыночный переулок, дом Якимова, квартира 11
Октябрь 1860— октябрь 1861	Вознесенский проспект, дом Иванова, квартира 14
Октябрь 1861— февраль 1865	Офицерская улица, дом Хилькевича, квартира 27
Февраль 1865—1873	Невский проспект, дом Бенардаки, квартиры 39, затем 52, 63 и 64
<b>К Ю И</b>	
Осень 1851— весна 1855	Главное инженерное училище в Инженерном замке
Весна 1855— лето 1858	Галерная улица
Август 1858— конец 1862	Малая Итальянская улица, дом Володского, квартира 17
Конец 1862— лето 1863	Воскресенский проспект, дом Козлова
Лето 1863—1868 (?)	Воскресенский проспект, дом Мухиной
Осень 1868 (?)—1870-е годы	Шпалерная улица, дом Синебрюховой, квартира 10—11



**В ПЕТЕРБУРГЕ (ДО 1873 ГОДА)**

Современный адрес	Состояние дома
<b>МИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ</b>	
Угол улицы Герцена и Невского проспекта, 9/13	Сохранился
Канал Грибоедова, 118	Сохранился
Канал Грибоедова, 116	Сохранился
Улица Мясникова, 7	Сохранился
Проспект Майорова, 47	Сохранился
Улица Декабристов, 17	Сохранился
Невский проспект, 84	Сохранился
<b>ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧ</b>	
Инженерный замок	Сохранился
Красная улица	Не установлен
Улица Жуковского	Не установлен
Проспект Чернышевского	Не сохранился
Проспект Чернышевского	Не сохранился
Улица Воинова, 6	Сохранился

Время проживания	Исторический адрес
------------------	--------------------

### МУСОРГСКИЙ

12 сентября 1849— 6 сентября 1851	Невский проспект, дом лютеранской церкви
Сентябрь 1851— август 1852	Ново-Измайловский проспект, дом Иличевской. Пансион Комарова
Сентябрь 1852— лето 1856	Загородный проспект, 24. Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров
Лето 1856(?)— весна 1862	Гребецкая улица, дом Тулякова
Осень 1862— лето 1863	Знаменская улица
Осень 1863— лето 1865	Екатерининский канал у Кокушкина моста, дом Стенбок-Фермора
Лето 1865— (?) 1867	Угол Крюкова канала и Екатерингофского проспекта, 9/31, квартира 10
Осень 1867— лето 1868	Угол Большой Морской и Невского проспекта, 9/13
Август 1868— май 1871	Инженерный замок, квартира Опочинных
Август 1871— август 1872	Пантелеймоновская улица, дом Зарембы, квартиры 4 и 9
Август 1872—1875	Шпалерная улица, дом Синебрюховой, квартира 15

### РИМСКИЙ - КОРСАКОВ

28 июля — 24 августа 1856	Набережная Мойки у Конюшенного моста, дом графини Зубовой, квартира П. Н. Головина
25 августа 1856— 1862	Васильевский остров, Морской кадетский корпус
Осень 1865—1871 (?)	Васильевский остров, 15-я линия, меблированные комнаты

Современный адрес	Состояние дома
<b>М О Д Е С Т П Е Т Р О В И Ч</b>	
Невский проспект, 22—24	Сохранился
Проспект Огородникова, 12	Сохранился
Лермонтовский проспект, 54	Сохранился
Улица Достоевского, 9	Сохранился
Улица Восстания	Не установлен
Канал Грибоедова, 70	Сохранился
Угол Крюкова канала и проспекта Римского-Корсакова, 11/43	Сохранился
Угол улицы Герцена и Невского проспекта, 9/13	Сохранился
Инженерный замок	Сохранился
Улица Пестеля, 11	Сохранилась часть дома
Улица Воинова, 6	Сохранился
<b>Н И К О Л А Й А Н Д Р Е Е В И Ч</b>	
Набережная Мойки, 4	Сохранился
Набережная Лейтенанта Шмидта, 17	Сохранился
Васильевский остров, 15-я линия	Не установлен

Время проживания	Исторический адрес
<p>Сентябрь 1871— лето 1872</p> <p>Сентябрь 1872— август 1873</p>	<p>Пантелеймоновская улица, дом Зарембы, квартира 9</p> <p>Шпалерная улица, дом 4</p>
<b>Б О Р О Д И Н</b>	
<p>31 октября 1833— 1839 (?)</p> <p>1839— начало 1840-х гг.</p> <p>Начало 1840-х гг.— осень 1850</p> <p>Осень 1850—1856 (?)</p> <p>1856 (?) — октябрь 1859</p> <p>Осень 1863— февраль 1887</p>	<p>Угол Сергиевской и Гагаринской улиц, дом Томиловского</p> <p>В Измайловском полку, дом Клейнеке</p> <p>Глазовская улица, дом Клейнеке</p> <p>Бочарная улица, дом Чарного</p> <p>Большой Сампсониевский проспект, дом Климова</p> <p>Выборгская сторона, Медико-хирургическая академия</p>
<b>С Т А С О В</b>	
<p>1824—1831</p> <p>1831—1836</p> <p>1836—1843</p> <p>1843—1851</p> <p>1854—1873</p>	<p>Васильевский остров, 1-я линия, дом Ошметкова</p> <p>Угол Гороховой улицы и Казачьего переулка, дом Цыгарова</p> <p>Набережная Фонтанки, 6. Училище правоведения</p> <p>Московская часть, Грязная улица, дом Тухолки</p> <p>Моховая улица, дом Мелихова</p>

Современный адрес	Состояние дома
<p>Улица Пестеля, 11</p> <p>Улица Воинова, 4</p>	<p>Сохранилась часть дома</p> <p>Сохранился</p>
<b>А Л Е К С А Н Д Р   П О Р Ф И Р Ь Е В И Ч</b>	
<p>Угол улиц Чайковского и Фурманова, 3/9</p> <p>Район Измайловского проспекта и Красноармейских улиц</p> <p>Улица Константина Заслонова, 17</p> <p>Улица Комсомола, 49</p> <p>Проспект Карла Маркса</p> <p>Пироговская набережная, 1/2</p>	<p>Значительно перестроен</p> <p>Не установлен</p> <p>Значительно перестроен</p> <p>Сохранился</p> <p>Не сохранился</p> <p>Сохранился</p>
<b>В Л А Д И М И Р   В А С И Л Ь Е В И Ч</b>	
<p>Васильевский остров, 1-я линия, 18</p> <p>Угол улицы Дзержинского и переулка Ильича, 63/2</p> <p>Набережная Фонтанки, 6</p> <p>Улица Марата, 23</p> <p>Моховая улица, 26</p>	<p>Сохранился</p> <p>Значительно перестроен</p> <p>Сохранился</p> <p>Сохранился</p> <p>Сохранился</p>

## ЛИТЕРАТУРА

- Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961.
- Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962.
- Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967.
- Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка, т. 1. М., 1970.
- Гилпиус Е. В. Балакирев — собиратель русских народных песен. — «Советская музыка», 1953, № 4.
- Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969.
- Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1857—1872). Л., 1971.
- Гордеева Е. М. Могучая кучка. Изд. 2-е. М., 1966.
- Дианин С. А. Бородин. Изд. 2-е. М., 1960.
- Зорина А. П. Могучая кучка. Изд. 2-е. Л., 1973.
- Кашкин Н. Д. М. А. Балакирев и его отношение к Москве. — В кн.: Кашкин Н. Д. Статьи о русской музыке и музыкантах. М., 1953.
- Крылов В. А. Композитор Кюи. — В кн.: Крылов В. А. Прозаические сочинения в 2-х т., т. 2. СПб., 1908.
- Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952.
- Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955.
- Лебедев А. К., Солодовников А. В. Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество. М., 1966.
- Ломакин Г. Я. Автобиографические записки. — «Русская старина», 1886, т. 50, кн. 5.
- Ляпунова А. С. Глинка и Балакирев. — «Советская музыка», 1953, № 2.
- Мусоргский М. П. Литературное наследие, т. 1. М., 1971.
- Сб. «М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи и материалы». М., 1932.
- Орлова А. А. Глинка в Петербурге. Л., 1970.

- Орлова А. А.** Мусоргский в Петербурге. Л., 1974.
- Орлова А. А.** Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963.
- Пекелис М. С.** Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 2. М., 1973.
- Римский-Корсаков Н. А.** Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 7-е. М., 1955.
- Римский-Корсаков Н. А.** Поли. собр. соч., т. 2 и 5. М., 1963.
- Салига Е. Г., Суворова Е. И.** Стасов в Петербурге. Л., 1961.
- Серов А. Н.** Избранные статьи, т. 1. М.—Л., 1950; т. 2. М., 1957.
- Соловцев А. А.** Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. Изд. 2-е. М., 1969.
- Сохор А. Н.** Александр Порфирьевич Бородин. М.—Л., 1965.
- Стасов В. В.** Избранные сочинения в 3-х т., тт. 1—3. М., 1952.
- Стасов В. В.** Письма к родным, т. 1, ч. 1. М., 1953; ч. 2. М., 1954.
- Страницы жизни Римского-Корсакова.** Летопись жизни и творчества. Авторы-составители А. А. Орлова и В. Н. Римский-Корсаков. Вып. 1. Л., 1969; вып. 2. Л., 1971.
- Унковская А. В.** Воспоминания. Пг., 1917.
- Финдейзен Н. Ф.** Очерк деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. СПб., 1909.
- Фрид Э. Л.** Модест Петрович Мусоргский. Изд. 2-е. Л., 1968.
- Хубов Г. Н.** Мусоргский. М., 1969.
- Шестакова Л. И.** Из неизданных воспоминаний «Мои вечера». — «Русская музыкальная газета», 1910, № 41.
- Шлифштейн С. И.** Мусоргский (Художник. Время. Судьба) М., 1975.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление . . . . .	3
МУЗЫКАНТ ИЗ ПРОВИНЦИИ . . . . .	5
ПЕРВЫЙ СОРАТНИК . . . . .	22
НОВЫЕ ДРУЗЬЯ . . . . .	43
ИХ СТАЛО ПЯТЕРО . . . . .	79
АРЕНА ДЕЙСТВИЙ РАСШИРЯЕТСЯ . . . . .	104
СВЕТ И ТЕНИ . . . . .	129
«МАЛЕНЬКАЯ, НО УЖЕ МОГУЧАЯ...» . . . . .	145
В ПОРУ РАСЦВЕТА . . . . .	182
«ЯКОБИНСКИЙ КРУЖОК» . . . . .	205
ВЕЛИКИЕ НАЧИНАНИЯ . . . . .	235
Заключение . . . . .	258
Адреса членов «Могучей кучки» в Петербурге (до 1873 года) . . . . .	264
Литература . . . . .	270

### *Андрей Николаевич Крюков* **„МОГУЧАЯ КУЧКА“**

*Редактор И. А. Орлова. Художник А. В. Иващенко. Художественный редактор И. З. Семенов. Технический редактор Т. А. Шермушенко. Корректор В. Д. Чаленко*

И Б № 549

Сдано в набор 25/VIII 1976 г. Подписано к печати 2/III 1977 г. М-23553. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 11,90+вкл. Уч.-изд. л. 11,42+1,77+0,05=13,24. Тираж 100 000 экз. Заказ № 743. Цена 1 р. 06 к.

Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография имени Володарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57.









1870