



УДК 78(470–89)(09)«18»+929

## МИТРОФАН БЕЛЯЕВ И ЕГО КРУЖОК: КАПРИЗЫ МЕЦЕНАТА ИЛИ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ? (к постановке вопроса)

Д.Е. Луконин

Саратовский государственный университет,  
кафедра туризма и культурного наследия  
E-mail: Lukonin@info.sgu.ru

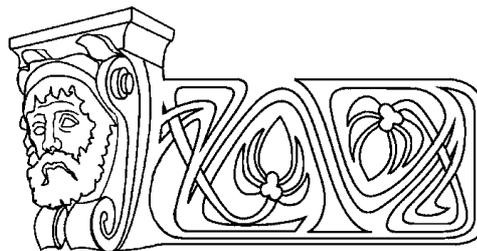
Имя Митрофана Беляева, богатого петербургского лесопромышленника и мецената, в современной русской историографии известно меньше, чем имена Третьякова, Морозова и Мамонтова. Однако современники находили их вклад в развитие искусства сопоставимым. Беляев учредил «глинкинские» премии, создал музыкальное издательство в Лейпциге, квартетные конкурсы, финансировал индивидуальную помощь и поддержку малоимущих композиторов, объединил ряд музыкантов, критиков, художников, преподавателей учебных заведений. Автор статьи ставит вопрос о том, представляли ли «беляевцы» какое-либо определенное художественное направление. Одно из определений, которое до сих пор сопутствует этому движению – это «академизм». Сами участники кружка называли его «новая русская школа». В статье представлены мнения как самих «беляевцев», так и музыкальных критиков второй половины XIX века, советских искусствоведов 50-х гг. XX века, оценивающих деятельность этого кружка и пытавшихся определить его специфику. В конечном итоге, нельзя говорить о художественном направлении без специализированного искусствоведческого исследования, однако представляется очевидным, что описанная проблема открыта для исследования и перспективна.

**Mitrophan Belaiev and His Circle: a Maecenas Caprice or an Art Trend? (to raise a problem)**

D.E. Lukonin

The name of Mitrophan Belaiev, who was a wealthy timber merchant and a maecenas, is not as well-known as those of Tretyakov, Morozov and Mamontov in the modern Russian historiography. But contemporaries regarded their contributions to the development of art comparable. Belaiev established «The Glinka Prizes», founded a publishing house in Leipzig «Belaieff Verlag», held the Chamber-music competitions, provided funding for individual grants to needy musicians. The author (of the article) attempts to investigate whether the Belaiev Circle constituted a singular trend in art. Some referred to it as «Academism», which was largely the position held by representatives of Modernism. If we look at the works of the Belaiev Circle through the eyes of its members, «nationalism» was a matter of principle and significant for their self-identification. Music and painting are very important for a nation to get mobilized as the «imagined community». That is why this problem is very interesting and topical today.

К размышлениям над вопросом, выдвинутым в заглавии, может подвигнуть простая аналогия. Приблизительно в то же время, когда сформировался «беляевский кружок», сложился «алексеевский кружок», на почве которого впоследствии



выросли столь значительные достижения русского искусства, как Московский Художественный театр (на практике) и «система Станиславского» (в теории). Первоначально же людьми недалекими и чуждыми всяким новшествам искания кружка нередко назывались уничижительно «праздными забавами купца Алексеева». Похожие выражения часто сыпались и в адрес М. П. Беляева, особенно в первые годы его деятельности на общественно-музыкальном поприще. Так, например, М. А. Балакирев, по воспоминаниям А. А. Оленина, не признавал за Беляевым «каких-либо заслуг перед русским искусством, считая его меценатство продуктом пустого тщеславия, самодурства и утверждая, что он развратил русских музыкантов»<sup>1</sup>. Недоумение по поводу применения денежных средств Беляевым высказывал и А. Г. Рубинштейн<sup>2</sup>.

Митрофан Петрович Беляев, богатый петербургский лесопромышленник и меценат, гласный Петербургской городской думы в 1881–1884 гг., в настоящее время известен значительно менее, чем, скажем, П. М. Третьяков, С. Т. Морозов или С. И. Мамонтов. Однако в начале прошлого века не только В. В. Стасов, лично связанный с Беляевым дружескими отношениями, ставил его деятельность на одну доску с деятельностью Третьякова<sup>3</sup>, но и такой независимый от «беляевского кружка» наблюдатель, как С. К. Булич<sup>4</sup>, находил подобное сравнение удачным. «Оба служили настоящему национальному русскому делу, – писал он, – оба руководились чувством, далеким от официального и показного патриотизма, неспособного на бескорыстные жертвы. В деятельности этих двух русских купцов, связь которых с «податными сословиями» была совсем свежа, сказалось здоровое общественное начало, таящееся в глубине русской коллективной души»<sup>5</sup>. Высокую оценку заслужили начинания Беляева и в работах некоторых иностранных авторов. М. Монтегю-Натан, настаивая на высокой значимости опыта Беляева для функционирования европейских художественных фондов, писал: «Он [Беляев] был более дальновиден, чем любой предыдущий или последующий музыкальный патрон в Европе»<sup>6</sup>.

Меценатская деятельность М. П. Беляева, действительно, была достаточно богатой и разнообразной. В 1884 г. он учредил премии на сумму 3000 руб., названные им «глинкинскими» в честь великого русского композитора, и ежегодно



присуждал их от имени «неизвестного доброжелателя» лучшим на его взгляд сочинениям русских композиторов. Тогда же им было создано собственное музыкальное издательство в Лейпциге, которым он руководил до конца жизни, а с 1885 г. ведется отчет организованным Беляевым Русским симфоническим концертам (РСК), ежегодно проводившимся в Петербурге. Позднее меценат расширил свою деятельность за счет квартетных конкурсов и квартетных вечеров, в которых также поощрялась и пропагандировалась музыка русских композиторов. Последним, но не менее важным, направлением стала для Беляева индивидуальная помощь и поддержка малоимущих композиторов. В этой области им была создана уникальная система патронажа: фиксированное ежемесячное денежное вспоможествование зачитывалось как аванс в счет создаваемых композиторами музыкальных произведений, которые в дальнейшем печатались в беляевском издательстве.

Все эти начинания, справедливо получившие впоследствии название «беляевского дела», были им вместе с основной частью личного капитала завещаны после смерти «Попечительному Совету для поощрения русских композиторов и музыкантов», организации, созданной по завещанию Беляева и получившей устав, утвержденный Министерством внутренних дел 5 февраля 1905 г. В состав совета вошли три крупнейших русских музыканта, уже при жизни М. П. Беляева координировавших его деятельность, – Н. А. Римский-Корсаков (председатель), А. К. Лядов и А. К. Глазунов.

Наконец, со второй половины 1880-х гг. и до смерти М. П. Беляева в его доме раз в неделю, по пятницам, собирался кружок, состоявший из музыкантов и любителей музыки, критиков, художников, преподавателей учебных заведений, который различные авторы называли то «домашним музыкальным салоном», то «клубом», сформировавшимся вокруг беляевского концертного и издательского дела<sup>7</sup>. В литературе о М. П. Беляеве «беляевские пятницы» нашли, наверное, наиболее полное освещение<sup>8</sup>. Тем не менее вопрос о том, представляли ли «беляевцы» какое-либо определенное художественное направление, остается в достаточной мере дискуссионным.

В наиболее безапелляционной манере ответ на этот опрос дал М. О. Янковский в работе, написанной в конце 50-х гг. XX в.<sup>9</sup> «Была ли у кружка какая-либо идейно-эстетическая платформа, вокруг которой группировались его участники? – писал он. – Быть может, эта программа была провозглашена кем-либо из композиторов, участников беляевского кружка? Нет, в то время никто из них не ставил перед собой подобной цели. <...> Они объединялись не на базе единого мировоззрения, а на базе меценатских начинаний; они не образовывали единого направления, не создавали единой школы <...> Был ли Беляев идеологом кружка? На этот вопрос нужно ответить отрицательно. В

качестве кого Беляев мог занять место в кружке? Лишь в качестве покровителя ряда музыкальных начинаний... Однако подобная роль мецената не могла перерасти в роль идеолога целого направления в русской музыке»<sup>10</sup>.

В указанной работе М. О. Янковского нетрудно заметить множество «передержек», вызванных теми условиями, в которых она писалась (об этом ниже). Автор, например, отказал Н. А. Римскому-Корсакову в праве на звание «главы кружка», которое, как известно, не ставилось под сомнение ни участниками «пятниц», ни хозяином-меценатом, ни, что особенно важно, самим Римским-Корсаковым. В. В. Стасов, в середине 90-х годов пропевший в печати панегирик М. П. Беляеву, под пером М. О. Янковского превратился в человека, с трудом сдерживавшего неприязнь по отношению к «беляевскому кружку»<sup>11</sup>. Быть может, и пристрастное отношение к возможности существования «беляевского направления» также было вызвано каким-то особым «социальным заказом», проглядывающим сквозь строки данной работы?

В любом случае, имеется повод для обращения к более широкому кругу источников. Любопытно, что определенное единство «беляевского кружка» как особого и сплоченного направления неоднократно признавалось современниками, как сподвижниками, так и противниками его (не говоря уже о том, что само наличие «сторонников» и «противников» свидетельствует в пользу существования определенной линии, направленности «беляевского дела»). Можно указать на широко известные места из «Летописи» Н. А. Римского-Корсакова, в которых он стремился обозначить «лицо» кружка<sup>12</sup>, неоднократные заявления В. В. Стасова и мн. др.<sup>13</sup> Однако особенно показательным представляется мне свидетельство непримиримого врага «беляевцев», музыкального обозревателя газеты «Новое время» М. Иванова («Жирафа»): «программа их (конcertов Беляева. – Д. Л.) остается по-прежнему исключительной. Мне кажется, что пока она останется такою и пока в ней упорно будет проводиться одно направление, невзирая на то, талантливо или бездарно оно выражается, словом, до тех пор, пока устроители беляевских concertов будут держаться принципов крыловского прохожего, не признавая ничего, кроме своего прихода, до тех пор concertы эти не получат серьезного значения и публика инстинктивно будет сторониться от них, как сторонилась до сих пор»<sup>14</sup>.

Рассмотрим существующие точки зрения по поводу наименования направления, поддерживаемого композиторами беляевского круга. Одно из определений, которое до сих пор сопутствует этому движению – это «академизм». Еще в первые годы советской власти Б. В. Асафьев, будущий академик АН СССР, настаивал на этом определении в применении к «беляевцам». Н. А. Римский-Корсаков, по его мнению, должен был считаться «главой «школьного» академизма», художником,



выработавшим «образцы, по которым он быстро мог справляться с любым этнографическим песенным явлением»<sup>15</sup>. «Он же (Римский-Корсаков. – Д. Л.) – насадитель и воспитатель культа статического звучания, где схемы заменяют живую ткань и где музыка мыслится исключительно как бы на плоскости в пределах двух измерений <...> Словом, все, что так беспомощно возводится в догматы представителями «беляевского» толка и от чего стараются отойти, но, порой, только глубже вязнут наиболее талантливые его представители»<sup>16</sup>.

Позднее, в одном из первых советских учебников по истории русской музыки, Б. В. Асафьев продолжает отстаивать свой взгляд на творчество «беляевского кружка». Единственной общей чертой многочисленных композиторов, издаваемых Беляевым, оказывается «овладение общеобязательными приемами» композиции, «пассивное конструирование по указке и образцам «старших», «подражательность, малокровие и безличие»<sup>17</sup>. Точка зрения Асафьева оказалась настолько распространенной, что даже представители антагонистического направления в советском музыковедении<sup>18</sup> нередко повторяли те же самые суждения.

Действительно, в подобном определении есть некоторые резоны. К концу XIX в. Н. А. Римский-Корсаков был крупнейшим педагогом Петербургской консерватории, из его консерваторского класса вышла большая часть молодых композиторов, ставших участниками «беляевского кружка». Ближайшие его сподвижники, А. К. Глазунов и А. К. Лядов, также имели прямое отношение к консерватории. Существовало ли давление наиболее авторитетных «старших беляевцев» на творческую молодежь? Видимо, можно говорить и о таком явлении. Активный участник «пятниц», представитель молодого поколения Н. Н. Черепнин писал так: «Следовало понимать: «Вот мы вас выучили сочинять, ну, вы и сочиняйте, как мы вас обучали...»<sup>19</sup>. Таким образом, если под «академизмом» понимать следование принципам и правилам, усвоенным в академии (консерватории), тогда можно говорить об определенной академичности «беляевского кружка».

Однако для второй половины XIX в. понятие «академизм» связывалось с совершенно иными явлениями в искусстве. Вот как понимал, например, борьбу с академизмом В. В. Стасов: «...нет богов и героев Греции, классической программы и личностей. Здесь отброшена в сторону вся условность и формалистика, выросшая над европейской оперной музыкой каким-то безобразным и рогаемым столпотворением полипов; здесь нет уже никакого помина об ариях, дуэтах и терцетах, выдуманных для оперы подобно условным балетным па; нет более хоров, нет ансамблей, нет симметричных и квадратных форм»<sup>20</sup>. Когда в 1871 г. Н. А. Римский-Корсаков пришел в консерваторию, он пришел туда со своими взглядами на искусство, а во

времена директорства К. Ю. Давыдова оказывал на него решающее влияние в вопросах борьбы с «расхолаживающей» и «замораживающей» сущностью консерваторского академизма<sup>21</sup>.

Под академизмом в консерваториях деятели «русской школы» обычно понимали следование западным традициям обучения, направлению, проводившемуся братьями Рубинштейнами. Это направление в глазах националистически ориентированных авторов считалось чужеродным, ненациональным. В. В. Стасов писал: «...самое Русское музыкальное общество, их (консерваторий. – Д. Л.) голова и сердце, имело в своем корню направление вполне антинациональное, немецко-консерваторское. Это общество или вполне игнорировало новую русскую музыкальную школу, или же относилось к ней только со снисхождением, – точь-в-точь наша Академия художеств к новой русской школе живописи»<sup>22</sup>. Римский-Корсаков (а позднее – его друзья и ученики-«беляевцы») последовательно оказывался в стане «националистов»<sup>23</sup>, а к концу XIX в. признавался официальным предводителем этого направления.

К тому же представление об академичности «беляевского кружка» исходило из лагеря «модернистов», постепенно вытеснявших на рубеже XIX–XX вв. приверженцев «передвижничества» и «кучизма». Сам Б. В. Асафьев признавал свое «тяготение» в начале 10-х гг. XX в. к «Миру искусства» и журналам символического направления<sup>24</sup>. Поэтому в терминах «академизма» и «новаторства» могла находить свое отражение традиционная борьба «отцов и детей»: молодых модернистов против отживших, по их мнению, установок господствовавшей «корсаковской школы».

Другое, на наш взгляд, прямо противоположное определение художественной направленности «беляевцев» – «реализм». С подобной точки зрения, «беляевский кружок» – прямое продолжение прогрессивной линии развития русской музыки, начиная с М. И. Глинки и заканчивая, как казалось «беляевцам», А. К. Глазуновым<sup>25</sup>. Подтверждение этого взгляда находим, по-видимому, в знаменитом сравнении «балакиревского» и «беляевского» кружков Н. А. Римским-Корсаковым. Отмечая многочисленные отличия между ними, он все же настаивал на единой линии развития от «балакиревцев» к «беляевцам», присущей и тем и другим «передовитости, прогрессивности»<sup>26</sup>. Под «передовитостью» же композитор, разумеется, подразумевал следование линии «новой русской школы», которую и принято в большинстве случаев считать реалистической.

Однако и в этом понятии много неясного. С одной стороны, даже у часто пользовавшегося термином «реализм» В. В. Стасова, как известно, не было четкого его определения. Реализм по Стасову – это не одна только «правда жизненная и душевная», презирающая «всю устарелую театральную фольгу и побрякушки»<sup>27</sup>, но и требование наци-



ональности: «С чем художник родился, какими впечатлениями и картинами был постоянно окружен, среди чего вырос и возмужал, к чему глубоко прильнули глаза его и душа, только то и способен он высказать с великим выражением и правдой, с истинной силой. ...Наш век чем далее идет, тем более доказывает бессилие всякого искусства, не покоящегося на национальных корнях...»<sup>28</sup>. И так, нереалистическое искусство – ненационально, а ненациональное – нереалистично. Поэтому не прав, по Стасову, А. С. Пушкин, увидевший в скульптуре Н. С. Пименова «Бабочник» произведение народное: созданное «без всякой жизненной правды» оно и от «русского» имело только «одно заглавие, да волосы, остриженные в кружок»<sup>29</sup>.

Возможно, что с помощью еще одного своего излюбленного термина «самобытность» В. В. Стасов старался сформировать синтетическое понятие, включающее требования реализма и национальности. «Национальность – это что-то исключительное и особенное, – писал он, – что-то своеобразное и самобытное, а ничего из всего этого не терпит и не выносит классицизм старого и нового времени»<sup>30</sup>.

С другой стороны, в использовании термина «реализм» применительно к русской музыке второй половины XIX в., в частности, к творчеству «беляевцев» практически невозможно разобраться без специального историографического подхода. В отечественной истории искусства интерес к термину «реализм» возникает в 20-е гг. XX в. в связи с так называемыми «социологическими» теориями искусства. В начале 30-х гг. он принимает массовый характер в связи с обсуждением лозунга «социалистического реализма», начинаются повальные поиски «реализмов» предшествовавших эпох, в том числе в истории музыки. Реализм в музыке XIX в. оказывается художественной политикой партии, «опрокинутой в прошлое»<sup>31</sup>.

Эта тенденция, впрочем, довольно нескоро коснется композиторов «беляевского кружка». В дискуссии на судьбоносном совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) в январе 1948 г. т. Жданов заявил: «Надо восстановить в полной мере значение классического наследия, надо восстановить нормальную человеческую музыку. Надо подчеркнуть опасность ликвидации музыки, грозящую ей со стороны формалистического направления...»<sup>32</sup>. Так как в число композиторов-формалистов попали практически все крупнейшие советские композиторы, т. Жданову поневоле приходилось опираться на безмолвные имена композиторов-классиков, «реализм» которых, в таком ракурсе, оказывался непревзойденным. Произнесенное в ходе совещания выражение «полностью восстановленные партией» стало широко применяться к крупнейшим художникам и композиторам XIX в.

В отличие от ранее «реабилитированных» М. П. Мусоргского и М. И. Глинки «полное восстановление» творчества Н. А. Римского-Корсако-

ва пришлось на начало 1950-х гг., когда Институтом истории искусств АН СССР в серии «Музыкальное наследие» был выпущен академический двухтомник, посвященный исследованию его жизни и творчества и наполненный развенчанием «модернистской легенды» о Римском-Корсакове и прочими развенчаниями<sup>33</sup>. На новый «светлый образ» композитора не должна была пасть тень тесного сотрудничества с представителями «крупного капитала». Критикуя отнесение творчества «беляевцев» к «академизму», редактор сборника выдвигал следующие положения: «Существование беляевского кружка до сих пор не изучено, роль самого Беляева бесконечно преувеличена, а облик Римского-Корсакова в эти годы затемнен...»<sup>34</sup>. Дальнейшее разведение «беляевского дела» и «реалистического» творчества крупнейших композиторов его кружка привело к существенным искажениям исторического материала, некоторые из которых были показаны выше.

Какую же картину можно увидеть, если посмотреть на творчество «беляевского кружка» глазами самих участников, собиравшихся в гостеприимном доме купца-мецената? «Теперь уже признано лучшими ценителями всей Европы, – писал В. В. Стасов в биографическом очерке о М. П. Беляеве (1895), – что русская музыкальная школа именно в этом направлении выказала свою мощь и призвание, что важнейшая черта ее физиономии — *национальность*; со стороны национальности прежде всего взвешивают теперь создания нашей школы, и везде мало-помалу, во всей Европе все более и более расцветает и растет идея *национального* характера в музыке»<sup>35</sup>. «...Пришедший на смену балакиревскому кружку беляевский кружок обозначает собой, в сущности, продолжение глинковского дела, – заявлял другой критик, «беляевец» В. Г. Каратыгин, – <...> установления, развития, очищения и укрепления национального стиля в музыке»<sup>36</sup>. «Во всех своих отраслях оно («беляевское дело». – Д. Л.) вытекало из одного лишь начала – идеи всемерного содействия развитию русской национальной музыки», – считал участник «пятниц» и биограф Беляева А. В. Оссовский<sup>37</sup>. И так, национальный принцип чаще всего ставился во главу угла самими «беляевцами» в вопросах самоидентификации. Об этом говорит и самоназвание кружка – «новая русская школа» – в котором ключевое значение имеет, конечно, определение «русская».

Однако национализм национализму рознь. С одной стороны, мы наблюдаем национализм «Гражданина» кн. Мещерского, упрекавшего лагерь братьев Рубинштейнов в том, что консерватории под их водительством «сделались средством для распложения в столицах жидов»<sup>38</sup>. С другой стороны, это национализм В. В. Стасова, принявшего к своему 70-летию звание почетного члена «Общества распространения просвещения среди евреев»<sup>39</sup>. В «беляевском кружке» понятие «русский композитор» определялось только под-



данством: среди членов кружка были люди самых различных национальностей, в том числе евреи. Постоянный участник «пятниц» и личный друг М. П. Беляева композитор И. И. Витол настаивал на том, что несмотря на исповедуемые Беляевым политические взгляды, близкие к шовинизму, «этот шовинизм отнюдь не касался ни личностей, ни этнографических особенностей»<sup>40</sup>.

В статье, написанной по поводу 17-летия Русских симфонических концертов, сам М. П. Беляев, посетовав на то, что «большинство публики до сих пор относится к этим концертам равнодушно, но это свойственно русскому человеку, который скорее склонен относиться недоверчиво или даже хулить свое родное, чем радоваться хотя бы малому успеху своего соотечественника в области искусства», выражал убеждение, «что рано или поздно, но настанет время, когда русское национальное чувство к родному музыкальному искусству воспрянет и теперешнее равнодушье заменится видимым сочувствием большинства»<sup>41</sup>. Большое значение имели беляевские концерты на Всемирной выставке в Париже 1889 г. Здесь, в условиях «парада национализмов», «беляевцы» старались не только продемонстрировать собственные достижения, но и представить национальное направление как миссию русской нации перед европейским миром. Годом позже Римский-Корсаков с нескрываемым разочарованием писал: «Они (иностранцы. – Д. Л.) очень ценят русскую музыку; говорят, что русские сделали «кельке шоз де нуво» и т. п. Но сквозь это звучит нотка протектората. Глупые они: не понимают того, что русские сделали столько, что им и во сне присниться не может. Если б они понимали, то должны были бы восхищаться и благоговеть и каждую русскую нотку ценить на вес золота...». Таковы некоторые особенности саморепрезентации беляевского направления.

Но можно ли говорить о национализме как художественном направлении вообще? Поставив вопрос таким образом, надо иметь в виду понимание нации в качестве «воображаемого сообщества», для мобилизации которого чрезвычайно важна роль различных культурных средств, в том числе музыки и живописи. В конечном итоге, нельзя говорить о художественном направлении без специализированного искусствоведческого исследования, однако представляется очевидным, что описанная проблема открыта для исследования и перспективна.

#### Примечания

- 1 Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 346.
- 2 См.: Рубинштейн А. Г. Литературное наследство: В 3 т. Т. 1: Статьи, книги, докладные записки, речи. М., 1983. С. 101–102.
- 3 См.: Стасов В. В. Митрофан Петрович Беляев. М., 1954. С. 8–9.

- 4 Выдающийся филолог-языковед, директор Высших женских курсов с 1910 года.
- 5 Русский биографический словарь: В 20 т. М., 1998. Т. 2. С. 303.
- 6 *Montagu-Nathan M. Belaiev – Maecenas of Russian Music // The Musical Quarterly.* 1918. Vol. 4. № 3 (Jul). P. 450.
- 7 См.: Янковский М. О. Глазунов: вехи жизненного пути // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. Л., 1959. Т. 1. С. 29–32.
- 8 Помимо большого количества воспоминаний участников «пятниц» «беляевскому кружку» посвящен также популярный очерк В. Я. Трайнина (см.: *Трайнин В. Я. М. П. Беляев и его кружок.* Л., 1975). Из более новых работ см.: *Луконин Д. Е. Кружки как форма организации досуга русской художественной интеллигенции (на примере «беляевского кружка») // Городская повседневность в России и на Западе: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2006. С. 79–109.*
- 9 *Янковский М. О.* Указ. соч. С. 28–42.
- 10 Там же. С. 30–31.
- 11 Там же. С. 37–39, 65.
- 12 См.: *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 1. С. 163, 175.*
- 13 См.: *Стасов В. В.* Указ. соч. С. 20–21. В своей обобщающей работе «Искусство XIX века» В. В. Стасов со ссылкой на мнение А. К. Глазунова называет М. П. Беляева «опорой» новой русской музыкальной школы (см.: *Стасов В. В. Избранные соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 754*). Многочисленные свидетельства других участников кружка можно найти в издании: *Памяти Митрофана Петровича Беляева: Сб. очерков, ст. и воспоминаний.* Париж, 1929.
- 14 Новое время. 1889. 2 окт. (№ 4883). С. 2.
- 15 *Глебов И. (Асафьев Б. В.) Соблазны и преодоления // Мелос.* СПб., 1917. Кн. 1. С. 11–12.
- 16 *Он же.* Пути в будущее // *Мелос.* СПб., 1918. Кн. 2. С. 84.
- 17 *Асафьев Б. В.* Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л., 1930. С. 257, 294.
- 18 Имеются в виду представители «пролетарской музыки» (РАПМ – Российской ассоциации пролетарских музыкантов), ведущие в 20-е – начале 30-х гг. непримиримую борьбу на всех фронтах с Ассоциацией современной музыки, главой которых считался Б. В. Асафьев. (Подробнее об этом см.: *Луконин Д. Е. Борьба за искусство и искусство борьбы // Историк и власть: советские историки сталинской эпохи.* Саратов, 2007. С. 46–96.) Так, например, один из самых видных рапмовцев писал: «Творчество беляевцев академично, лишено творческого порыва, в нем преобладают уменье, техника над содержанием». (См.: *Громан-Соловцов А. А. Классовые корни «кучкизма» в свете ленинских взглядов на общественное развитие России // Пролетарский музыкант.* 1932. № 2 (30). С. 87.)
- 19 *Черепнин Н. Н.* Воспоминания музыканта. Л., 1976. С. 74–75.
- 20 *Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 531.*



- <sup>21</sup> См.: Соколов Н. А. Воспоминания о Римском-Корсакове. СПб., 1908. С. 4–5.
- <sup>22</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. С. 538.
- <sup>23</sup> Борьбу между «националистами» и представителями «лагеря Рубинштейна» признавал, между прочим, и Б. В. Асафьев, в учебнике которого ей посвящены яркие страницы (см.: Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. С. XI–XII).
- <sup>24</sup> Б. В. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Н. Крюков. Л., 1974. С. 462.
- <sup>25</sup> См.: Стасов В. В. Письма к родным: В 3 т. М., 1962. Т. 3, ч. 2: 1900–1906. С. 222.
- <sup>26</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 163.
- <sup>27</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. С. 534.
- <sup>28</sup> Он же. После всемирной выставки // Стасов В. В. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 1894. Т. 1. Отд. 2. Стб. 683.
- <sup>29</sup> Он же. Тормозы нового русского искусства // Стасов В. В. Избранные соч.: В 3 т. Т. 2. С. 588.
- <sup>30</sup> Стасов В. В. Письма из чужих краев // Стасов В. В. Собр. соч. Т. 1. Отд. 2. Стб. 593.
- <sup>31</sup> Ирина Гуткин находит даже возможным говорить о «переориентации исторической перспективы» в связи с развитием мировоззрения, основанного на «социалистическом реализме» (см.: Gutkin I. The Cultural Origin of the Socialist Realist Aesthetic. 1890–1934 // Northwestern University Press, 1999. P. 36–38).
- <sup>32</sup> Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б). М., 1948. С. 146. Тогда же, между прочим, было полностью «реабилитировано» критическое наследие В. В. Стасова, цитаты из трудов которого т. Жданов неоднократно использовал в данной дискуссии.
- <sup>33</sup> Римский-Корсаков: Исследования, материалы, письма: В 2 т. М., 1953.
- <sup>34</sup> Римский-Корсаков: Исследования, материалы, письма. Т. 1. С. 11–12.
- <sup>35</sup> Стасов В. В. Митрофан Петрович Беляев. С. 20–21.
- <sup>36</sup> Каратыгин В. Г. Скрябин: Очерк. Пг., 1915. С. 7. (В. Г. Каратыгин получил музыкальное образование на средства своего «патрона» М. П. Беляева.)
- <sup>37</sup> М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело: Краткий очерк. СПб., 1910. С. 22.
- <sup>38</sup> Наши консерватории // Новое время. 1889. 7 июля. (№ 4796). С. 1.
- <sup>39</sup> Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову: Сборник воспоминаний. СПб., 1908. С. 154.
- <sup>40</sup> Витол И. И. Митрофан Петрович Беляев // Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 32.
- <sup>41</sup> ОР СПбГК, архив М. П. Беляева, № 2696, л. 2 об.

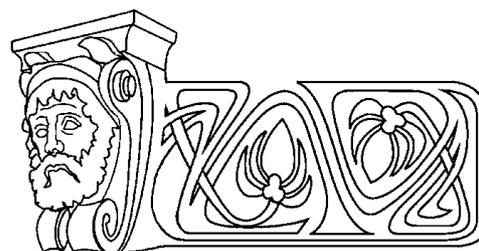
УДК 72(470.326–89)(09)«18»

## ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БОРИСОГЛЕБСКОГО УЕЗДА ТАМБОВСКОЙ ГУБЕРНИИ В XIX веке

С.В. Ласкина

ГОУ ВПО «Борисоглебский государственный педагогический институт»,  
кафедра истории и методики её преподавания  
E-mail: S\_laskina@mail.ru

В статье представлена характеристика историко-культурных объектов Борисоглебского уезда Тамбовской губернии в XIX веке. Борисоглебск – второй по величине и социально-экономическому, культурному уровню город Воронежской области. Он является настоящим музеем-заповедником, насчитывающим более сотни историко-культурных и архитектурных памятников, сохранивших элементы декоративной отделки XIX века. На основе опубликованных исторических источников и архивных материалов создан исторический, архитектурный облик города. Дана характеристика архитектурных памятников культового, общественного, культурного назначения (церкви, учебные, административные здания), выполненных в стилях барокко, классицизма, эклектики. Градостроительная и архитектурно-художественная характеристика Борисоглебска позволяет показать процесс становления типичного русского торгово-купеческого города с развитым образовательным и культурным уровнем.



### Historical and Cultural Heritage of Borisoglebsk District of Tambov Province in XIX<sup>th</sup> Century

S.V. Laskina

The article represents some features of objects of the historical and cultural heritage in Borisoglebsk district of Tambov губернии in 19<sup>th</sup> century. Borisoglebsk is the second largest in its social-economic and cultural level city in Voronezh region. It is a real city-reserve, counting more than hundreds of historian-cultural and architectural monuments which saved elements of the decorative interior of 19<sup>th</sup> century. The architectural outlook of the city has been created on base of the published source books on history and archive materials. The characteristics of religious, public, cultural architectural monuments (churches, educational and administrative facilities) performed in baroque, classicism and eclectic style are given here. Borisoglebsk's urban development and architectural features allow showing the process of the formation of a typical Russian trade-merchant's city with developed educational and cultural level.